Aydın Talıbzadə

FACİƏ: JANRİÇİ MUTASİYALAR

(dərsdənkənar oxu)

BAKI - 2017

ELMİ REredaktor: ***KAMAL ABDULLA***
AMEA-nın həqiqi üzvü, professor

Talıbzadə A.A. Faciə: janriçi mutasiyalar. – Bakı, Kritika, 2017.

Kitab ADMİU-nun həm müəllim, həm də tələbələri üçün "dərsdənkənar oxu" qismində nəzərdə tutulub və struktur təhlillə yanaşı dünyagörüşü məsələlərini də hədəfləyib. Lakin bu "oxu"dan peşəkar aktyor və rejissorların, ədəbiyyatşünasların və hətta filosofların faydalanması da istisna edilmir. Çünki müəllif kitabda janrın fəlsəfəsini (fəlsəfi konseptlərini), sosio-psixologiyasını (toplumda yaratdığı diskursları) panoramlaşdırmağa, insanın ruhsal ovqatına, ünsiyyət faktoruna təsirini şərtləndirən kodları açmağa, onların altyapısını öyrənməyə, müxtəlif mütəxəssislərin faciə ilə bağlı fikirlərinin mozaikası içindən sivişib öz konsepsiyasını aktuallaşdırmağa, postdramatik teatr müstəvisində faciənin necə anlaşıldığını elmin gündəminə gətirməyə çalışır.

"Faciə: janriçi mutasiyalar" risaləsində müəllif tragediyanı bəşər tarixinin və insan düşüncəsinin çox önəmli və simptomatik hadisəsi statusunda araşdırır.

ÖN SÖZ

Bu gün faciə janrı haqqında elmi-nəzəri araşdırma aparmaq bir elə də aktual deyil.

Çünki çağdaş dövrümüzdə heç bir müəllif faciə yazmır.

Janrın qapıları çoxdan, lap çoxdandır ki, bağlıdır və bu qapıları döyməyə heç bir ədib nə həvəs göstərir, nə də cürət eləyir. Faciə ədəbi-bədii sansaradan qurtulub, daha doğrusu, sansaranı bitirib, ondan azad olub, "buddalaşıb" və indi soyumuş günəş kimidir.

Rus sovet dramaturqu Vsevolod Vişnevskinin ***"Nikbin faciə"*** pyesi, mənim aləmimdə, XX əsrin və bütövlükdə faciə janrının son ən yaxşı nümunəsidir ki, o da ***1933-cü ildən*** qalma bir yadigardır. Qəribədir, elə həmin ildə də ispan dramaturqu Federiko Qarsia Lorka ***"Qanlı toy",*** arxasınca isə ***"Yerma" (1934)*** faciələrini yazıb. Bununla da, mən bildiyim qədərincə, dünya çapında janrın "ürək çırpıntıları" tamam dayanmış, ara-sıra kimlərinsə janrı reanimasiya etmək, onu süni nəfəslə koma vəziyyətində yaşatmaq cəhdləri reproduktiv nəticələrlə sonuclanmamışdır.

Odur ki, nəzəriyyənin verdiyi hələ rəsmiləşməmiş epikrizdə fakt konstatasiya edilir: ***faciə (tragediya) ədəbi bir janr kimi öldü.*** Ancaq buna rəğmən nə XX yüzilin teatr epoxası, nə də XXI əsrin postdramatik teatrı onu dəfn eləmədi.

Simptomatik və padoksal olanı budur ki, müasir teatr koordinatlarının postmodern və post-postmodern təfəkkürə, diskursa, ifadə tərzinə köklənmiş, səhnə planşeti üzərində fikir və mizan fristaylı yaratmağa hədəflənmiş ustad rejissor-kiborqları, tutalım, ***Eucinio Barba ("Hamlet"), Robert Uilson ("Kral Lir"), Tomas Ostermayer ("Hamlet", "Otello"), Romeo Kastelluççi ("Oresteya", Şekspir pyesinin motivləri üzrə "Yuli Sezar"), Rober Lepaj ("Hamlet: fraqmentlər"), Eymuntas Nyakröşüs ("Hamlet", "Otello", "Makbet"), Rimas Tuminas ("Şah Edip"), Robert Sturua ("Şah Edip"), Andriy Joldak ("Otello?!", "Hamlet. Yuxular", "Romeo və Cülyetta", "Medeya şəhərdə", "Fedra. Qızıl sünbül"), Vaqif İbrahimoğlu***

("Otello"), Tadasi Suzuki ("Edip", "Elektra", "Troya qadınları", "Vakxın zövcələri", "Kral Lir") kimi sənət "ekstremistləri" köhnə faciələri qəlpə-qəlpə sındırıb onları yeni dekonstruksiya mozaikasında konseptuallaşdırırlar, faciəvi hadisədən, qəhrəmanın faciəsindən ***düşüncənin faciə məkanına*** adlayırlar.

Faciə düşüncənin faciəsidir.

Nə olum faciədir, nə ölüm.

Edip, Antiqona, Fedra, Hamlet, Otello, Makbet, Romeo, Şeyx Sənan öz düşüncələri ucbatından faciə qəhrəmanı olurlar, düşüncənin faciəsinə düşürlər, düşüncənin uçurumuna yuvarlanırlar.

Raskolnikov da, Karamazovlar da, knyaz Mışkin də, Roqozin də, Stavrogin (F.M.Dostoyevski romanlarının personajları) də düşüncə bəlasına mübtəladırlar.

L.N.Tolstoyun "Hərb və sülh" romanı da mahiyyət etibarı ilə Pyer Bezuxovun düşüncə müharibəsinin dünyaya yansımasıdır.

C.Coysun "Uliss" romanında bütün dünya, bütün mədəniyyət tarixi Leopold Blumun bir günlük fikir axınından şəlalədən sürüşən su pərdələri kimi ötüb keçir.

Siyahını uzatmıram, ancaq diqqət eləyin: bu qəhrəmanlardan hər biri bir cür "dəlidir", öz düşüncəsi ucbatından dəlidir, ***"ağıllı quş dimdiyindən tələyə düşdüyü"*** tək dəlidir.

Mən Frans Kafkanın ***"biz tanrının nihilist düşüncələriyik" və ya "biz tanrının beyninə düşmüş nihilist fikirlərik"***[1] deyimi ilə qəti razılaşmıram: çünki mənasız və anlamsızdır. ***Tanrı düşünmür: tanrı əbədi nirvana sakitliyi içindədir.*** Onun düşünməyə ehtiyacı yoxdur: tanrı dünyanı aramsız özündən yaradır. Hər hansı bir düşüncə tanrı nirvanasını poza bilər.

Düşünən yalnız insandır. Hətta ***tanrının özünü də insan düşünüb yaradır***. İnsan sanki öz düşüncəsinin quraşdırdığı, formatlaşdırdığı aləm mozaikasının dışında, fövqündə yaşayır və bu aləmə kənardan bir tanrı kimi baxa bilir. Busa o deməkdir ki, ***insan gerçəkliyi düşüncəsi vasitəsilə sifariş edir.***

Tanrılar qədim yunan miflərində birini cəzalandırmaq istəyəndə əvvəl onun ağlını əlindən alırdılar və həmin şəxs özü üçün elə bir cəza fikirləşib tapırdı ki, onu heç kim təsəvvürünə belə gətirə bilməzdi. Deməli, ***cəza da düşüncənin sifarişidir.***

Təsadüf? Əsla!

Faciə həmişə cəzadır: bir nəfərə yox, hamıya göndərilmiş, hamıdan ötrü nəzərdə tutulmuş, hamı üçün sifariş edilmiş ***qlobal cəzadır.***

İnsan daim öz düşüncəsinin yaratdığı Bermud üçbucağının içində yaşayır. Bu, üçbucaq fantom üçbucaqdır: elə bir üçbucaq ki, onun bir küncündə ***tanrı – əxlaq – mənəviyyat – yasaq,*** o biri küncündə ***sevgi – istək – nəfs – günah,*** digərində isə ***cəza – cəllad – repressiya – məhrumiyyət*** dayanıb. Təbiətdə onların heç biri yoxdur: onların hamısını insanın içinə, altyapısına istinadən ictimai düşüncə fikirləşib tapıb. Deməli, yaşadığımız ictimai-sosial gerçəkliyi bizim düşüncəmiz belə formatlaşdırıb. ***Biz düşüncəmizin formatlaşdırdığı gerçəklikdə möcuduq.*** İnsan yalnız nəfsində, sevgisində, istəyində özüdür: o özü olanda eqolaşır. Eqolaşanda cəmiyyətlə (ictimai qınaq, mühakimə, qanunla) qarşı-qarşıya dayanır. Toplumla qarşı-qarşıya dayananda qadağanı pozur, günah işlədir. Günah işlədəndə anlayır ki, cəza mütləqdir. Cəzadan yayınmaq üçün, günahını azaltmaq üçün xeyirxahlığa əl atır, tanrıya yaxınlaşır, tanrılaşmaq istəyir. Əslində, bu, bir düşüncə oyunudur: çünki ***cəza tanrının neqatividir, xeyirxahlığın astarıdır,*** əlbəttə ki, bizim düşüncəmizə görə.

Elə faciə də ondadır ki, minilliklər boyunca insan öz düşüncəsinin Bermud üçbucağından qurtula bilmir və dəli kimi o yan-bu yana qaçsa da, yenə "batır". Niyə xilas olammır? Çünki nə üçün yaşadığını heç vaxt bilə bilmir. Bilə bilməyəndə düşüncəsinin Bermud üçbucağını tanrı sanır, onun qoynunda harasa üzməyə çalışır, lakin hansı sahiləsə çıxmağı bacarmır və düşüncəsinin formatlaşdırdığı aldanışlar, illyuziyalar içində qalır, öz-özü ilə sonsuz oyunlar qurub bütün rolları tək ifa edir.

Bizim düşüncəmiz gerçəkliyin modifikasiya olunmuş virtual obrazını yaradır və başlayır orada yaşamağa, daha doğrusu, öz qavrayışını həqiqət bilib ona

inanmağa. Gerçəklik bizim qavrayışımızda teatrallaşır. Odur ki, müasir insan virtuallığı bu qədər özünə yaxın, doğma sayır. Bu onun aldanışıdır: xilası və məhvidir.

Düşüncə çaşanda dəlilik olur və dəlilik toplumu faciəyə sürükləyir.

Ona görə faciə çağdaş rejissor üçün təkcə tamaşa qurmaq, peşəkarlığını əyarlamaq bəhanəsi və ya vasitəsi deyil, ***beyin əməliyyatıdır, düşüncə tərzidir, yaşam modusudur, qavrayış üslubudur, bəşəriyyətin total çıxılmazlıq vəziyyətinin kodunu aça biləcək mümkün şifrələrdən biridir, ilkinliyə, arxaik təfəkkürə dönmək, onu tanımaq cəhdidir, saflaşmaq ritualıdır.***

Bu da faciənin yenidən gündəmə gəlməsinin, zaman-zaman dünya teatrlarının səhnəsində aktuallaşmasının şərtidir.

Ona görə də mən ***"Faciə: janriçi mutasiyalar"*** adlı dərsdənkənar oxu kitabını əsasən universitetin müəllim və tələbələrindən ötrü ciddi nəzəri ədəbiyyat kimi hazırlamağa qərar verdim.

Araşdırmanın ***predmeti*** faciənin dünya mədəniyyəti kontekstində uğradığı ***janriçi mutasiyalar, yəni dəyişib başqalaşmalardır, onların xarakteridir, gəlişmə intensivliyidir, bədii-estetik, fəlsəfi-psixoloji və sosial mahiyyətidir, toplumsal səbəbləridir.***

Əsər "Dram nəzəriyyəsi" üzrə dərslik qismində yox, "Dram nəzəriyyəsi", "Teatr tənqidi" fənnlərinə yardımçı material kimi, nəzəri bilgiləri möhkəmlədən və onları bir daha ələkdən keçirib günümüzün anlayışlarına uyğun çözən, müəyyən mətləbləri geniş müzakirə müstəvisinə çıxaran, aktuallaşdıran ***elmi-fəlsəfi risalə*** kimi təqdim edilir. Mən bu risalədə, təbii ki, yeri gəldikcə, məqamı yetişdikcə dərslik üçün səciyyəvi mətləbləri, məsələn, janrın tarixini, poetikasını, fəlsəfəsini, janrın dilini və bu dildə məxfiləşmiş arxaikanı işıqlandırmağı da hədəfləyirəm, elmi-nəzəri mətn qavrayışını asanlaşdıracaq akademik təhkiyə ilə essevariliyi bir-birinə "toxumağı" da planlaşdırıram.

Tədqiqatın ***obyekti*** filoloji bilgilər içindən qopub teatrşünaslıqda özünə yer almış ***dram nəzəriyyəsidir, predmeti – faciə janrı.***

Elmi-fəlsəfi risalənin (traktatın) ***məqsədi*** faciə janrının mədəniyyətdə ***mövcudluq məntiqini*** aydınlatmaq, izah etməkdir.

Bu məqsədi gerçəkləşdirməkdən ötrü isə öncə sıranı nizamlamaq vacibdir. ***Sıra isə ən bəsit cədvəldir.*** Dediyim bu ki, bütün cədvəllər, və nəinki cədvəllər, adi sıradan, sıralamaqdan, sıraya düzməkdən başlayır...

Fikrin dərinliyinə enib onun hələ ləkələnməmiş şüşə kimi təmiz səthində məna aydınlığına çatmaq üçün filosof Niyazi Mehdini sitatlaşdırmaq istərdim: "Bilmək, yəni idrak nədir? Nəzəriyyə, fərziyyə qurmaq nədir? Geniş götürsək, düşünmək nədir? Düşünmək, – bunu A.F.Losev Aristotelə söykənərək demişdi, – nələrisə ayırmaq, nələrisə birləşdirməkdir**.** Beləcə, düşünmək eyniliyi və ya fərqi tapmaqdır."[2]

Bəs onda ***"nələrisə ayırmağın, nələrisə birləşdirməyin"*** mexanizmi, yolu nədir və bu, necə gerçəkləşir? Nələrisə ayırmaq, nələrisə birləşdirmək üçün əvvəlcə hökmən ***nələrisə sıralamaq*** gərəkir. Eyniliyi və ya fərqliliyi ***düşüncə*** məhz sıra yaradıb, sıraya istinad edib, sıradan etkilənib aşkarlayır.

Sıra mövqedir, prinsipdir. Prinsip sıranın düzülmə qaydasıdır, qanunudur: sıranın xarakterini, inamını özündə ehtiva edir. Prinsiplə, mövqe ilə nəyəsə (məs., fakta, tarixə, hadisəyə, topluma, ideyaya) və ya kiməsə (məs., dosta-tanışa, qohuma, kolleqaya, istedadlıya, dahiyə, şəxsiyyətə, varlıya, kasıba) yanaşıb yaşamaq həmişə problemdir, problemli yaşam tərzidir.

Prinsipi olmaq, mövqeyi olmaq həyat boyu maneələr sifariş etmək deməkdir, başqalarına əngəl yaratmaq deməkdir. Çünki mövqeyi, prinsipi qorumalısan, müdafiə eləməlisən. Busa insanın toplumsal həyatını mübarizəyə çevirən faktordur. Deməli, mübarizə də sıradan qaynaqlanır, sırada aktuallaşır, sıra ilə şərtlənir...

Sırada durmağın özü artıq mövqe bildirməkdir, mövqeyi olmaq deməkdir. Adi insanlar sırası komandanı bildirir. Əskərlər sıraya düzüləndə alay olurlar. Alaylar sırası ordudur. Ordu mövqedir: hücum və müdafiədir.

Sıra məntiqi bəlirtir, fikri açır, məramı manifestləşdirir. Sıra məlumat aydınlığıdır, məram, mövqe aydınlığıdır. Sıra seçimdir, düzümdür, çoxluğun ölçü vahididir, kosmosdur.

Sırasızlıq nizamsızlıqdır, sərhədsiz, ölçüsüz çoxluqdur, xaosdur.

Hərçənd ***təkrarlanan sırasızlığın*** da mütləq bir məntiqi var: belə ki, hətta sırasızlıq içində bir sıra mövcuddur, amma bu sıra gizlidir; ***sırasızlıq*** öz bətnində daima ***sıranı*** gəzdirir. Sırasızlıqda sıra aşkarlananda, kəşf ediləndə, sırasızlığın sıra prinsipi tapılanda xaos kosmosa çevrilir. Xaos sırasızlığından yaranan sıra kosmos əlamətidir.

Təkrar da özündə sıra anlayışının mənasını ehtiva edir. Sıra təkrarın keyfiyyətidir: təkrardan sıra doğur; təkrarlayanda sıralayırsan. Sıra struktur təkrarının ***forması və təyini kimi*** özünü tanıdır. Sıra həmişə nizamlı çoxluqdur. Çoxluqdursa, saydır, hesabdır: hesab təkrarlar ardıcıllığından meydana gəlir. 2 rəqəmi 1-in özünü təkrarlamasından yaranır; 2 bir üstəgəl birdir, eləcə də bütün saylar 1 üstəgəl "n" dəfə təkrarlanan 1-dir. Ancaq 1 sıralandıqca, özünü çoxaltdıqca daha 1 olmur. ***100 rəqəmi yüz dənə eyni 1-dir. 100 dənə eyni 1 birlikdə artıq 1 deyil, 100-dür.*** Rəqəmlər həmişə və əbədi birlərdən ibarət olsalar da, onların adları hər dəfə müxtəlifdir. Sıra yalnız düzüləndə məlum eləyir ki, təkrarlar bir-birinə oxşasa da, eynilik təşkil eləmirlər.

Sıra həm də ritmi özündə qapsayır. Sıralamaq düzməkdir, düzmək ritmləndirməkdir. Sıranın ritmi pozulanda sırasızlıq əmələ gəlir. Ritmsizlik sıranı məhv edir və nəticədə, kosmos yenidən xaosa dönüşür.

Sıranın, silsilənin məntiqini nəzəriyyə öyrənir. Nəzəriyyə həmişə sırasızlığın (xaosun) və sıranın (kosmosun) səbəblərini, mövcudluq qanununu, – prinsipi, – axtarır. Xaos sırasızlıq, kosmos isə sıra nümunəsidir. Əgər mən ***"sıra yoxdursa,***

nəzəriyyə də yoxdur" fikrini söyləyirəmsə, deməli, apriori qəbul eləyirəm ki, nəzəriyyə kosmosdur, kosmosa çatmağın yoludur. ***Kosmosun təməli isə sıradır.*** Bir ağacın iki eyni yarpağı olmur: amma biz hamısına yarpaq deyirik. Təqvimdə iki eyni gün olmur: amma biz hamısını gün adlandırırıq; günlərin birgəliyini il, illərin birgəliyini əsr adlandırırıq. O da, bu da sıradır. Sıra ardıcıllıqdır: bilgi yaradır, dərketməni şərtləndirir.

Faciə janrı da ictimai-sosial və mədəni mühitdə tarixən görünmüş ədəbi-bədii tragediyalar sırasının qəlibini sərgiləyir, prinsipini görükdürür, təkrarlanan ümumi əlamətləri fokuslaşdırır, sıranı, dövrün özünü və onun dəyərlərinin toplumsal qavrayışını nəzəri müddəa yığcamlığına sığışdırır.

Nəzəriyyə modellərlə işləyir.

Faciə janrı (nəzəri model) tragediyalar (mətnlər) sırasının təkrarları əsasında aşkarlanan şablonu, trafareti təqdim edir, faciə ruhunun "skeletini", faciə necəliyinin strukturunu sözə gətirməyə, sözdə göstərməyə çalışır. Nəzəri model poetikaya mənsubdur, mətn – ədəbiyyata. Poetika mətnin düzəliş qaydalarını özündə ehtiva edir, ədəbiyyat – mətn yaradıcılığını. Model gerçəkliyin hər hansı bir formada abstrakt təsəvvürüdür.[3] Abstrakt təsəvvür gerçəkliyi balaca bir marka ölçülərinə gətirə bilir. Gerçəklik model ölçülərinə, model halına gətiriləndə eksperiment, təcrübə asanlaşır.

Bu baxımdan söylənilə bilər ki, ***faciə janrı həm tragediyalar (bədii mətnlər) çoxluğunun nəzəri modelidir, həm də tragediya yazmaq üçün reseptdir.*** Bu model tragediya poetikasını[4] sərgiləyir, onun struktur prinsipini ortaya qoyur, reseptini yazır və bəyanat verir ki, bu belə, o da elə olanda əsərin janrı ***faciə*** olur. Odur ki, ***faciə janrı tragediya təsəvvürüdür!!! Faciə gerçək ədəbi mətndir, faciə janrı – tragediya haqqında təsəvvür!!!***

Fikri daha da xırdalayıb izah eləyirəm: ***nəzəriyyə*** ona görə nəzəriyyədir ki, öz əməliyyatlarını təsəvvürdə, təsəvvür monitorunda, təsəvvür virtuallığında aparır. ***Təcrübə*** isə təsəvvürün real zaman və məkan daxilində konkret əməl kimi

gerçəkləşməsidir. İnsan bir işi yerinə yetirməmişdən öncə onu təsəvvüründə görür, təsəvvüründə yaşadır və yalnız sonra işin planını cızır, icrasını reallaşdırır.

Plan işin təsəvvür modelidir. Beləliklə, nəzəriyyə təsəvvürdən təcrübəyə köçür və təcrübəni tənzimləyir; təcrübə də öz növbəsində geri dönərkən, başqa sözlə, fiksə edilib, öyrənilib mənimsənilərkən təsəvvürün sərhədlərini genişləndirir.

Onda belə bir dilemma aşkarlanır: bir tərəfdən söylənilir ki, nəzəriyyə əməlin, hadisələrin gerçəkləşmə "şəkil"lərini bir-bir toplayıb, yaddaşda fayllaşdırıb sıraya xas, sıraya aid ümumi qanunauyğunluqları, prinsipləri tapır, düsturlar, qəliblər, modellər yaradır; ***yəni nəzəriyyə təcrübədən sonra gəlir.***

Digər tərəfdən isə iddia edilir ki, əməl öncə təsəvvürdə modelləşdirilir və yalnız bunun ardınca gerçəkliyə tətbiq edilir: ***yəni nəzəriyyə təcrübədən əvvəl gəlir.***

İki daban-dabana zidd fikir və iki doğru fikir. Olurmu, yahu? Olur! Çünki bu, quyruğunu dişləyən əjdəha kimi bir şeydir: biri sistemi başlayır, digəri qapadır. Beləliklə, ***əməl təsəvvürdən törəyir, təsəvvürdən zühur edir, baş tutmuş əməlin "şəkli" isə çoxsaylı mənalarla yüklənib yenidən təsəvvürə qayıdır, nəzəriyyələşir. Nəzəriyyə və təcrübə bir-birinin içindədir. Nəzəriyyə düşüncədir, təcrübə – əməl.*** Əməl düşüncədən zühur etmirsə, yəni öncədən planlaşdırılıb müəyyən bir məqsədi hədəfləmirsə, adi reflektiv hərəkətdir. Deməli, əməl düşüncənin reprezentativ formasıdır. Düşüncə əməlin təbiətini, xarakterini müəyyənləşdirir.

Faktiki olaraq yenə gəlib çıxdıq o fikrə ki, düşüncə gerçəklikdən öndədir. İnsan düşüncəsinin formatlaşdırdığı gerçəkliyin insanıdır.

Ol səbəbdən mən bir daha təkralamaq istərdim ki, ***faciə hər şeydən öncə düşüncənin faciəsidir, təsəvvürün faciəsidir, qavrayışın faciəsidir, idrakın faciəsidir: qavrayış gerçəkliyi modelləşdirə bilməyəndə və ya beyində quraşdırılmış gerçəklik modeli gerçəkliyin özüylə qarşılaşıb dağılanda, xıncım-xıncım olanda psixi-emosional dünyanın, batini dünyanın faciəsi yaşanır.*** Yəni: reallıqda faciə yoxdur: faciəni qavrayış, təsəvvür, idrak yaradır və oynayır. Sıra düşüncəni

eyhamlaşdırır. Sən əgər fərdiləşib sıradan çıxmısansa, sırada deyilsənsə, deməli, sıra əleyhinəsən: çünki başqa düşüncə sahibisən. Sən başqa düşüncənin sahibi olanda sıra – toplum səni qəbul eləmir, səni faciə uçurumunun kənarına gətirir. Ona görə sıra cəmiyyət içrə faciə lokusu, faciə sərhədi kimi də götürülə bilər.

Müasir rejissorlara faciə məhz bu yöndən maraqlıdır: ***faciə həmişə insan içinin, insanın mental dünyasının faciəsidir, düşüncənin faciəsidir.*** İdrak yoxdursa, ölüm növbədir və ölümə heç bir etiraz olmayacaq. Etiraz olmayanda, faciə olmur. İdrak varsa, ölüm ədalətsizlikdir və etiraz qaçılmazdır. Çünki etiraz qavrayış tərzidir, emosional həssaslığın təzahürüdür.

Bütün dinlər və təriqətlər insana barışmağı öyrədir.

Bütün faciələr insana üsyankarlığı öyrədir.

Mən artıq risaləyə olacaq oxucu marağını hiss edirəm: nədən ki, yazdıqlarım hamıdan öncə mənim özümə maraqlı görünür.

Bax, bu dərsdənkənar oxu da tələbənin bilgisini artırmağa yox, tələbənin düşüncəsini gəlişdirməyə, bilincini formalaşdırmağa, altyapısına nüfuz etməyə, onu təsirləndirib cavab axtarışında yola çıxarmağa, ***teatr təriqətinin əhlinə*** çevirməyə hesablanıb. Bugün müəllim tələbəyə bilgi vermir: internet sitələrində, mədəniyyət portallarında bilgilərin hamısı toplanıb. Ona görə də bugün hər hansı bir kitab yazarının məqsədi oxucu təsəvvüründə, fantaziyasında qaranlıqları aydınlatacaq ulduz-ulduz işıqlar və ya məşəllər yandırmaqdır.

Dram nəzəriyyəsi ***ədəbiyyat nəzəriyyəsindən qopub müstəqilləşmiş*** bir predmetdir: ***dramaturgiyanın ən ümumi inkişaf qanunauyğunluqlarını, onun tarixi, sosial, fəlsəfi-estetik problematikasını və janrların poetikasını öyrənir.*** Öz mövcudluğunun qədim dönəmlərində dram nəzəriyyəsini ***"sənətin fəlsəfəsi"***[5] kimi qavrayırdılar. Mənim üçün dram nəzəriyyəsi, hər şeydən öncə, ***janrlar haqqında, janrların poetikası haqqında elmdir və yalnız sonra pyesin struktur təhlilidir. Əslində, birini digərindən ayırmaq tıxları balıqdan ayırmaq kimi bir şeydir.***

Dram əsərləri janr xüsusiyyətlərinə görə sıralanır. Janrlar ən mütəhərrik, ən uyuşqan və mutasiya prosesinə ən həssas strukturlardır.

Ona görə də hər bir dramaturq seçdiyi hər hansı bir janrın çərçivəsində öz bənzərsiz əsərinin janr aləmini yaradır. ***Janr insan dünyasına, ictimai-sosial mühitə, ekoloji mədəniyyətə affektiv reaksiyadır: çünki emosional-subyektiv baxım bucağıdır, görmə, dəyərləndirmə və yansıtma üsuludur. Janr dünyanın emosional dərkidir, reflektiv duyğular kollapsının sistemli təqdimidir.*** İnsan münasibətlərinin modusu, dünya ilə ilişkilər sistemi, dərketmə texnologiyaları, ekoloji mədəniyyət, bir sözlə, həyat tərzi dəyişdikcə janriçi mutasiyalar da intensivləşir. Janr mutasiya qabiliyyətini itirirsə, onun diri qalmaq ehtimalı da azalır. Esxillə Sofoklun, Sofoklla Evripidin tragediyaları eyni qanunlarla yazılsa da, süjet qatında eyni lokusa ***(hamısında tarixçə-süjet qədim yunan miflərindən götürülüb)*** istinadən qurulsa da, bir-birindən çox fərqlidirlər. Esxil öz tragediyalarında daha çox dastançını xatırladır, nəinki dramaturqu. "Faciənin atası" sayılmasına rəğmən onun yeri sələflərinin yox, məhz kor Homerin yanındadır. Esxil faciələrinə xas ***monoloq-təhkiyə ağırlığı*** elə Homerdən qalma bir mirasdır ki, qısa bir zamanda Sofoklun əsərləri nümunəsində ***əməl dinamizmi*** ilə əvəzlənir. Bu o deməkdir ki, janriçi mutasiyalar hələ faciə janrının ilkin təşəkkül çağlarından gerçəkləşməyə başlayıb, İntibah, Maarifçilik, Romantizm dövrlərinin faciələrində davam edib, dərinləşib.

Dram poetikasının janr sistemi iki mühüm, əzəli, lakin bir-birinə zidd prinsip müstəvisində qurulur: ənənəvilik və təkrarsızlıq. Təkrarsızlıq orijinallıqdır: ***hər bir orijinallıq isə özündə mutasiya əlaməti gizlədir.*** Bu da janrların səciyyəsi ilə bağlı normativ fikirlər yürütmək imkanını xeyli tükədir. Ol səbəbdən dram nəzəriyyəsi predmetinin tədrisinə xüsusi diqqət yetirmək gərək. Çünki ***dram nəzəriyyəsi ədəbiyyatla teatrın sərhədində dayanır: əlaqələndiricidir;*** onu buna, bunu da ona yaxınlaşdırır, ədəbiyyat nəzəriyyəsilə teatr nəzəriyyəsi məsafəsində körpü funksiyasını gerçəkləşdirir, bədii mətnin səhnə məkanında vizuallaşması, işarələrlə

bildirilməsi prosesində tərcüməçilərin lüğəti kimi bir şey olur. Dram nəzəriyyəsi ***teatra ədəbiyyatın anlayışlar xəritəsini*** təqdim edir, tərəflər arasında xəyali qapı rolunu oynayır: ***qapının bir tərəfində ədəbiyyatdır, o biri tərəfində – teatr.***

Janrların poetikası isə bu qapının qıfılına düşən açardır: onların köməyilə bədii mətnin kodları sındırılır, ideya, məna və ifadə üsulu teatr üçün aktuallaşdırılır. Odur ki, dram nəzəriyyəsi tədrisinin xüsusi çətinliyi var: hər şey anındaca anlaşıqlı olmur. ***"Müəllim dedi, tələbə bir dəfədən mənimsədi"*** məsələsi burada heç işləmir. Tərifləri bilmək, struktur təhlilinə yiyələnmək, çoxsaylı filosof, ədib və tədqiqatçıların janrlar ətrafında yaratdığı diskursları öyrənməklə janrların təbiətini başa düşmək mümkün deyil. Ona görə dram nəzəriyyəsi predmetinin əsas vəzifələrindən biri janrların mövcudluq məntiqinin aydınlaşdırılmasıdır, insanın fiziksəl, ruhsal, mental və toplumsal həyatda varolma hüququ uğrunda mübarizəsinin müxtəlif janriçi konstruksiyalarda görükdürülmə fərqliliyinin izah edilməsidir. Janrların cövhəri, qayəsi və hüsnü çözüldümü, daha dram nəzəriyyəsindən çətin bir şey qalmaz. Nədən ki, bədii mətnin müəllifi də, tamaşanın müəllifi də, rolun müəllifi də janrda, janr poetikasında və janrla işləyib bir-birilə danışa bilirlər, bir-birini anlayıb duya bilirlər.

Qədim dövrlərdən, konkret desək, Aristoteldən üzü bu yana, nəzəri ədəbiyyatda dönə-dönə vurğulanır ki, ***janrların üstünü faciədir.*** Fikir ənənəvidir: XX yüzilə qədər artıq isbatlanmışdı və hamı tərəfindən qəbul edilmişdi.

Tragediya barəsində antik dövr düşünürdü, İntibah dövrü düşünürdü, Klassisizm, Romantizm düşünürdü və fəlsəfənin, estetikanın ali kateqoriyalarında düşünürdü. Həmin çağlarda faciə olum və ölümə qalib gələn ideya kimi, əbədi dirənişin rəmzi kimi, özünü bir mübariz qismində tarix səhifələrində təsdiqləməyin üslubu kimi, tanrılara və hər cür əsarətə qarşı üsyan kimi, azadlığın, humanizmin, əxlaqın, ədalətin təzahür obrazı kimi qavrdanılırdı.

Realizm faciəni çıxdaş elədi, tragediyanı janrların tanrısı, toxunulmazı bildi, ideya mifi kimi qavradı və ona dəyib dolaşmağı məsləhət görmədi: ehtiraslar teatrallığını məişətin gündəlik təkrarları ilə sınağa çəkib qısqacladı.

Faciə monumentallığını Modern tünd, qatı rənglərlə boyayıb, bəzəyib-düzəyib onu emosional püskürmələrin hüdud yaraşığı kimi fikirləşdi.

Postmodern faciə janrı ilə ilgilənmədi, onu təftiş eləmədi, yalnız tragediyanın dekonstruksiyası ilə məşğul oldu ki, varıb faciə faktorunun insani və tarixi həqiqətini aşkarlasın. Postdramatik teatr isə, ümumiyyətlə, janra bir elə də önəm vermədi: epizodun, fraqmentin ideal cilasını hədəflədi, janrların miksini, yəni qarışığını əldə etməyə çalışdı, mümkün definisiya sərhədlərinin hamısını bircə-bircə dağıtdı, epizodu modelləşdirməyi, semantikləşdirməyi seyrçinin özünə həvalə etdi.

Rus və Qərb alimlərinin dramaturgiya ilə ilişikli elmi-nəzəri araşdırmalarında faciənin bir janr kimi təhlilinə, təyininə və təfsirinə tez-tez təsadüf olunsa da, onların heç birində mövzunu qapatmaq, məsələni yekunlaşdırmaq, fikirləri hökm, qanun səviyyəsində qəlibləşdirmək iddiası yoxdur. Müasir ədəbi dairələrdə isə faciə janrına bir biganəlik var: oyun yazarları əksərən janr definisiyasından qaçıb, sanki onlara etiraz edib öz bədii mətnlərini, sadəcə, "pyes" adlandırmaqla, əsərlərini janrsız-filansız tanıtmaqla kifayətlənirlər.

Bugün faciə bir janr kimi kitabxana və arxiv rəflərində əbədiyyət yuxusundadır. İndi faciə yazmaq heç də ciddi sayılmır və pis ədəbi manera kimi yozulur, aşkar ironiya ilə qarşılanır: daha tragediya ehtirasları insanlara gülünc görünür. ***Mutant planetin mutantları artıq faciəni yaşam norması (faciə norma olanda faciə olmur), adi ötəri hal bilib ondan ehzaza gəlmirlər, coşmurlar, katarsis yaşamırlar.*** Səbəb də bu ki, ***gündəmdə gündə faciəvi olaylar var və insanlar buna alışıblar, insanlar bununla barışıblar.*** Ona görə də ***dünyanın müasir teatr mədəniyyəti kontekstində tragediya bir janr kimi yalnız ekzotikadır.*** Bugün Orest, Edip, Medeya, Antiqona,

Hamlet, Makbet ehtirasları istər oxucuda, istər də seyrçidə empati oyatmır. Onlar yalnız yozum "teleskopu" ilə müasirlərə yaxınlaşdırılanda nadir hallarda emosional kollapsa gətirib çıxara bilirlər.

Lakin və bir də lakin... faciə haqqında düşünmək, onu yenidən semantikləşdirmək, fərqli mənalar spektrindən çözmək, tədqiqatlarda tragediyanın anlaşılması ilə bağlı yeni konseptlər təklif etmək heç də yasaq deyil.

Azərbaycan ədəbiyyatı və teatrının tədqiqatçıları[6] da dram nəzəriyyəsilə çox məşğul olmasalar da, zaman-zaman dramaturgiyadan, onun janrlarıından məqalələr yazmış, bu yöndə bəzi araşdırmalar aparmışlar. Ancaq elə bilirəm ki, Azərbaycan dilində dram nəzəriyyəsi dərsliyinin və hətta bu problemi qapsayacaq tədqiqatın yazılmasının məqamı çatıb. Təbii ki, bu istiqamətdə orijinal olmaq, dünya elmi-nəzəri ədəbiyyatının[7] təsirindən qurtulmaq mümkünsüzdür. Hərçənd fikirləşirəm ki, Şərq fəlsəfəsi və teatr mədəniyyəti konteksti dram nəzəriyyəsi dərsliyinin hazırlanmasında nəzərə alınsa əgər, nələrisə dəyişmək, definisiyaları dəqiqləşdirmək, mövzu sərhədlərini genişləndirmək imkanları mütləq yaranacaq. Tutalım, qədim yunanlar m.ö. IV yüzildə Aristotelin (Ərəstun) ***"Poetika"sı***[8] ilə fəlsəfi fikir müstəvisinə çıxdılar: ədəbiyyat nəzəriyyəsinin fundamentini bütün dünyaya və tarixi qərinələrə bəxş etdilər; sonralar elə bir filosof, ədib olmadı ki, hər hansı bir əsərin konstruksiyasından danışanda və ya yazanda Aristotelin "Poetika"sının bir sıra nəzəri müddəasını xatırladıb sitatlaşdırmasın.

Amma gərək o da unudulmasın ki, müəllifliyi tanrılar tanrısı Brəhmə olduğu sanılan, yaranma tarixi m.ö. IV əsrlə miladdan sonra III-IV yüzillər arası güman edilən "Natyaşastra" ***("Dram haqqında oxu"*** və ya ***"Dram, musiqi və rəqs haqqında risalə"***), Coami Motokiyönin XIV əsrdə yazdığı ***"Üslub çiçəyi haqqında rəvayət",*** Çin akyoru Huən Fən-çonun XVII yüzildə qələmə aldığı ***"Nurlanmış ruhun aynası"*** kimi hindlilərə, yaponlara, çinlilərə məxsus fəlsəfi-estetik risalələlər dram nəzəriyyəsi

və teatr sənətilə bağlı bəzən aristotelsayağı, bəzənsə tamam fərqli və gözlənilməz düşüncələr sərgiləyirdi.

Amma nədənsə Qərbin humanitar bilgilər sistemi müqayisəli təhlillərə varıb dram nəzəriyyəsi hüdudlarında onları qarşılaşdırmadı: Şərq risalələrində açıqlanan dram və teatr sənəti haqqında fikirləri ekzotika saydı. Halbuki artıq XX əsrin əvvəllərindən etibarən dünyanın ən avanqard teatr rejissorları Şərq ölkələrinin teatr estetikası ilə maraqlanmağa başlamış və bu estetikadan təcrübədə faydalanmağa səy göstərmişdilər.

Odur ki, mən də ***"Faciə: janriçi mutasiyalar"*** adlı "dərsdənkənar oxu" janrında düşünülmüş risalənin nəzəri araşdırmalar müstəvisində bu istiqamət üzrə ilk cəhdləri gerçəkləşdirməyə çalışdım. Çalışdım ki, tragediya janrının ədəbi-nəzəri təhlillər çoxluğundan görükən mənzərisini aydın qrafik cizgilərlə rəsm edəm, janrın poetikasını, fəlsəfəsini, estetikasını bilgimin yetdiyi yerəcən çözəm və faciə mövzusunun Azərbaycan humanitar elminin nəzəri fikir tarixində işıqlandırılmasına, şərh edilməsinə, janriçi mutasiya səbəblərinin izahına müəyyən zaman intervalı üçün bir xitam verəm!!!

JANR: İNKİŞAF YOXSA MUTASİYA?

(kateqoriyanın strukturu)

Müasir dünya janrlar dünyasıdır. Təkcə müasir dünyamı?

"Mahabharata" eposunda gölməçə şəklində zühur etmiş Dharma böyük oğlu Yudhişhiradan soruşur: "Dünyada ən qəribə şey nədir?" Yudhişhira cavab verir: "Gündə minlərlə adam ölür. Bunu bilə-bilə yerdə qalanlar öz ölümləri barədə heç düşünmürlər və özlərini elə aparırlar ki, guya ölümsüzdürlər. Dünyada ən qəribə şey budur!"[9]

Niyə ölümü düşünmürlər? Çünki məşğuldurlar: işləri, maraqları, oyunları var.

İnsan ömrü boyu ən çox nə arzular?

Bekar qalmağı.

Bəs ən çox nədən qorxar?

Bekar qalmaqdan.

Nə üçün? Ona görə ki, düşüncələr bekarçılığa gəlir. ***Hamlet bekardır deyə çox düşünür:*** çox düşündükcə çox dolaşır. Çox dolaşdıqca "olum, ya ölüm?" sualının məngənəsində əzab çəkir.

Ol səbəbdən insan hər zaman bir bəhanə gəzir ki, özünü məşğul etsin və ölüm haqqında fikirləşməsin. ***Hər bir məşğuliyyət bir həyat janrıdır.*** İnsan tapdığı, kəşf etdiyi məşğuliyyətlərlə həyatı janrlaşdırır.

Həyat janrlar kaleydoskopudur. Hərə bir janrda yaşayır, bir janrda işləyir.

Lap qədim çağlardan da bu elə belə olub: insanlar janrlarda yaşamağa alışıblar, vərdiş eləyiblər, bunu xoşlayıblar. İnsan gerçəkliyi rəngarəng janrlar içində danışmaqla, ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi gündəmin və məişətin olaylarını müxtəlif janrlarda modelləşdirməklə təkrarlar təqvimində öz yaşantılarını boyamağa, əlvanlaşdırmağa, maraqlı etməyə çalışıb. Çalışıb ki, ölümü, ölüm barədə düşüncələri qovub həyatın periferiyasına tullasın.

Ritual da, bayram da, karnaval da, toy da, yas da, məclis də, iş də, yarış da, ov da və hətta müharibə də həyatın janrlarıdır, ictimai mövcudluğun janrlarıdır. Bu janrlar ona görə meydana gəlib ki, Yer üzünün yeganə düşünə bilən sakinləri özlərini məşğul etməyə, əyləndirməyə, özlərinə, ölülərinə bayram düzəltməyə və bu minvalla nəyin bahasına olursa olsun, baş qatmağa, vaxt keçirməyə, ölümü unutmağa kodlaşdırılıblar. Yoxsa ömür sonsuz bir susqunluqda keçərdi.

Müharibənin özü də qanlı və təhlükəli bir əyləncədir, oyun-ritualdır, kütləvi dueldir, qlobal təmizlənmə mərasimidir. Müharibədə vaxt "uçur" və yox olur: insan turbolentliyə düşür və bu məqamda ölüm yox, məhz yaşamaq haqqında fikirləşir. Paradoks ondadır ki, müharibə bütün dəhşətlərə, rəzalətə, qorxulara rəğmən ümidi, ruhsallığı artırır və insanları daha xeyirxah eləyir, daha çox birləşdirir. Müharibə bəxt sınağıdır, qəhrəman olub zəfər zirvəsinə yetməyin nadir şansıdır və həm də fövqəl həyatdır, adi günlərdə görə bilməyəcəyin, macəra ilə, qəfil dəyişmələrlə dolu gözlənilməz həyatdır. ***İnsanlar müharibəyə həmişə nifrət etsələr də, onun gizli magiyasından qurtula bilmirlər. Rəşadət, hünər göstərib ən qısa yolla şöhrətlənmək həvəsi, ölümü cibinə qoyub gəzdirmək riski, sosial maskaların kütləvi intiharı, özünü sonacan tanımaq imkanı müharibənin cazibəsidir.*** Bu üzdən müharibə ritual və karnavalla birgə həyatın ***ali janrları*** sırasındadır.

Müharibə ekstrimdir. Ekstrim janrdır: elə bir janr ki, qanda adrenalini artırır. Qanda adrenalin ona görə artır ki, insan ölümün minimal yaxınlığına gəlir. İnsan ölümün minimal yaxınlığında olanda, onun nəfəsini hiss eləyəndə yaşamaq ehtirasa çevrilir.

Ekstrim XXI əsrin janrıdır: daha doğrusu, XXI yüzil onu aşkarlayıb, kəşf edib, rəsmiləşdirib. Halbuki ekstrim həyat janrlarının içində həmişə olub. Ekstrim də müharibə kimi ölümlə oyundur; elə bir oyun ki, insana ölüm üzərində qalibiyyətin adrenalin ləzzətini yaşadır.

Müharibə janrdır.

Janr təklif olunan vəziyyətdə mövcudluq şərtidir, mövcudluq qanunudur.

İnsan gecə-gündüz, fasiləsiz, istirahətsiz ölümə doğru addımladığını bilə-bilə yolüstü həyatının bütün anlarından maksimal həzz, zövq, dad qoparıb özünü janrlarda ovundurmağa, özünü janrlarda aldadıb tanrı, ideya və mənanın mövcudluğuna inandırmağa və ölümün məğlubiyyətini qutlamağa, bayram etməyə hazır olur...

Bu baxımdan janrlar gerçəklikdən, həqiqət bilgisindən yayınmaq bəhanəsidir və zövqlər çeşididir: zövqlər müxtəlifliyini qarşılayır və olum – ölüm marşrutunun daim təkrarlanan ağrılarını yüngülləşdirir. Azərbaycanlılarda ***"fikri dağıtmaq"***, türklərdə ***"qafa çəkmək",*** ruslarda ***"özünü yelə vermək"*** tipli ifadələr insana həyatın dərd-qəmini unudub ***janra köklənməyi*** təklif edir. ***"Fikri dağıtmaq", "qafa çəkmək" və ya "özünü yelə vermək"*** deyimləri müəyyən problemdən qurtulub gəzintiyə çıxmağı, başqa mövzunu, məşğuliyyəti hədəfləməyi, yainki sadəcə, meyxanəyə getməyi, kef eləməyi, bir sözlə, ***janrı dəyişməyi*** gündəmin aktual məsələsinə çevirmirmi?

Ədəbiyyat və incəsənətin janrları da həyat janrlarına refleksiya olub məhz bu ideyadan qaynaqlanır: insanın boş vaxtına girmək, qara dəliyi xatırladan bekarçılığın ağzını qapatmaq, həyatın gözəl olduğunu insana bir daha xatırlatmaq, onu pessimizmə yuvarlanmaqdan xilas etmək, depressiya divarlarını dağıtmaq... Məram da bu ki, ***ölümün mütləqliyinə rəğmən bütün hallarda yaşamağına dəyər...***

Memarlıq, ədəbiyyat, musiqi, opera, teatr və kino, sirk, estrada, jurnalistika, televizyon və təsviri sənətin janrları o qədər çoxdur ki... və janrların hamısının birlikdə məqsədi insanı anlamsız sıxıntılar, darıxqanlıq məngənəsindən qurtarmaq, onun zövqünü oxşamaq, ruhu və duyğuları üçün azadlıq uçuşunu təmin etməkdir. Mən axırıncı fikrin təftişilə əlaqədar yarana biləcək xəfif etiraz dalğasını qabaqlayıb söyləyirəm ki, siz haqlısınız, bu, əlbəttə, ədəbiyyatın və incəsənətin ***müqəddəs missiyasıdır!***

Lakin bir dəqiqə: biz əvvəlcə nəyi seçib qərar veririk ki, bunu oxuyaq, ya oxumayaq, buna baxaq, ya baxmayaq? Heç şübhəsiz ki, ***janrı!*** Hərə nə oxuyacağını, nəyə baxacağını öz psixikasına, qavrayışına, ruhsal, duyğusal və mental yaşantılarına görə bəyənib tərcih edir. Onda belə çıxır ki, ***janr bədii əsərin reklamı, afişası, səciyyə pasportudur? Ya da ki ədəbiyyatda və sənətdə səmt göstəricisidir, bədii zövq üstürlabıdır?*** Həm hə, həm yox. Heç nə göründüyü kimi sadə deyil. Odur ki, janra qarşı aşırı həssas olmaq gərək. O zaman ənənəvi bir soru:

Janr nədir?

Bu sualla mən janrologiya və ya janrşünaslıq (ədəbiyyatşünaslığın M.M.Baxtin tərəfindən təsbitlənmiş yeni bir istiqaməti) deyilən bir elm sferasına qədəm qoyub içərilərə doğru irəliləmək niyyətimi bəyan eləyirəm. Fransız filosofu J.M.Şeffer hesab edir ki, "ədəbi janr nədir" sualı elə "ədəbiyyat nədir" sualının eynidir.[10] Daha öncələr M.M.Baxtin təqribən buna bənzər, amma bundan daha tutarlı və daha geniş bir fikir söyləmişdi: demişdi ki, ***ədəbiyyat tarixi janrların tarixidir***[11]. Bu cümlə onu anladır ki, ədəbiyyatla ***birgə janrlar da yaranır.*** Əgər burada "ədəbiyyat" sözünü "incəsənət", "memarlıq", "musiqi" sözlərilə əvəzləsək, mahiyyətcə heç nə dəyişməyəcək. M.M.Baxtin cümləsinin təhlili ora gətirib çıxarır ki, ***janr bədii əsərin daxili keyfiyyətidir, əsərlə birgə doğur və əsərin vizit vərəqəsi olur.*** Bu istiqamətdə janr tam və qəti şəkildə müəllifin hüquqi tabeliyindədir. Gərçi belədirsə, onda ***janr subyektivdir, subyektiv başlanğıcın ştrix kodudur: fərdiyyəti və fərdin dünyaya münasibətini fiksə edir.***

Məsələ bitdimi? Əsla: məsələ hələ təzə başlayır; hər şey də o qədər asan və sadə görünməsin.

İş bu ki, ***Janr*** xristianlığın neoplatonçu ənənədən qaynaqlanan üçüzlü tanrısı ***(Ata, Oğul və Müqəddəs Ruh)*** kimidir: ***Müəllif, Əsər və Qavrayış*** (resipiyent, tədqiqatçı) birgəliyinin təmsilçisidir; konkret bunlardan heç biri deyil, yalnız üçünün vəhdətindən hasil olandır, təsəvvürdə strukturlaşandır. ***Janr var ola-ola yoxdur, yox***

ola-ola mövcuddur. Mən barmağımı tuşlayıb göstərə bilmərəm ki, bu, janrdır. Çünki onun gerçəkliyi məchuldur. ***Janr nəzəri abstraksiyadır:*** ona görə abstraksiyadır ki, kateqoriyadır (elmi anlayışdır). Ona görə kateqoriyadır ki, təsəvvür məkanında özünə yer bulur.

Bugün-sabah, təqribən üç min il olacaq ki, nəzəriyyə "janr nədir" sorusunu tam idrak etmək və cavablamaq həsrətilə çabalayır. Aristoteldən üzü bəri nəzəriyyəçilər bir konsensusa gələ bilmirlər ki, janra konkret, aydın və fikri dolaşdırmayacaq klassik bir definisiya versinlər. Təyinlərin hamısı ikilidir və qarşıya şərt qoyur. Sanki janr matryoşka prinsipini özündə qapsayır: ***janrın içində həmişə başqa bir janr da var.***

Janrlar dışında heç nə yazılmır.

Elə bir əsər də yoxdur ki, onun janrı olmasın.

Janr əsərin içində məzmun və forma maqmasıdır, əsərin dışında isə mənsubiyyət möhürü.

Ədəbiyyat janrları "geyinib" gəzir. Bu baxımdan Şeffer qənaəti biraz mənasız görünür: ədəbiyyat janr deyil. Çünki ***ədəbiyyat bədəndir, janrlar – ədəbiyyatın geyimləri. Janrlar ədəbiyyatda, sənətdə söz-əməl-səs-rəng-məna tədavülünü gerçəkləşdirir, ədəbiyyatı, sənəti ictimailəşdirir.*** İnsan yaşaya-yaşaya ölür, ölə-ölə yaşayır. Yəni xalis olum olmadığı kimi, və ya xalis ölüm olmadığı kimi xalis janr da yoxdur. Ona görə ***"janr nədir"*** sualının birmənalı cavabını axtarmaq artıq aktuallıq xaricindədir. Janr elə bil ki qeyri-səlis məntiq üçün xarakterik çoxluqlara səpələnmiş bir təzahürdür. Onun təyinləri də bu şaxələnən çoxluqların hər bir budağında öz həqiqətilə gerçəkdir.

Bu baxımdan janrın izahı, çözümü ilə əlaqədar müxtəlif yanaşma yönləri mövcuddur: janrologiya isə janrla ***"jonqlyorluq"*** edir. Hətta vəziyyət elə bir həddə gəlib çatıb ki, bugün elmi dairələrdə ***"janr taksomaniyası"ndan***[12] danışılır. Çünki janr tədqiqatçını hermenevtik genişliyə çıxarır, yozulduqca yozulur: tərifler, təyinlər burulub sarmaşıq kimi bir-birinə dolaşır: ədəbiyyatşünaslıqdan linqvistikaya,

linqvistikadan kulturoloji araşdırmalara, kulturoloji araşdırmalardan reseptiv estetikaya (zaman içrə mətnin həyatını öyrənir), reseptiv estetikadan praqmatikaya, praqmatikadan struktur təhlil zonasına adlayıb, sonrasına isə gizli cövhəri, həqiqi təbiəti tapmağı təklif edən (essensializm, substansionalizm) fəlsəfi konsepsiya çarşabına bürünüb hər paradiqmada fərqli-fərqli semantikləşir; ancaq sirrini heç vaxt tam təslim eləmir. Mənim də görəvim, janr taksomaniyasından yayınmaq şərti ilə, bu konsepsiyalardan yararlanıb ***bir miks düzəltmək, janrın bütün kontekstlər üçün ortaq xüsusiyyətlərini bir araya gətirib düyünləmək***, Platon – Aristotel varisliyindən qalma bilgi bloklarının janrla əlaqədar müasir kodifikasiya variantları üçün universal bir paradiqma olduğunu göstərməkdir.

Sadə təyinlər müstəvisində ***əsərin tipi janr*** adlandırılır.

Janr konkret ədəbi əsərlər sırasının invariant modelidir.

Janr təsnifat modelidir.

Nəzəriyyə "quyu"suna enib uzaq-uzaq dərinlərdə məskunlaşan təmələ doğru gedək. Janr ***(genre)*** fransız sözüdür, özündə gen anlayışının mikroçipini daşıyır: mənası ***nəsil, qəbilə, soy, cins, növ, cür, qism, qəbil, qayda, tərz, üslub*** kəlmələrinin semantikasında açılır; lakin onların heç biri müstəqim şəkildə janrı bildirmir. Hərçənd huşyar olsaq, görəcəyik ki, bu kəlmələrin hamısının məna qatında ***sıra*** sözünün gizlin kodu şifrələnib; onların hamısının mahiyyətində sıra anlayışının sanki "elektron nüvəsi" döyünür. Bu kontekstdə janr özünü sıranın ***əlaməti, nişanəsi, etiketi*** kimi aparır və deməli, haradasa ümumi abstrakt planda elə bil ki müəyyən nəslin yaşam qaydalarını, qəbilənin yaşam tərzini, cinsin varlıq üslubunu, şəcərənin genetik kodunu eyhamlaşdırır. ***Qısası: janr ədəbi-bədii sıranın formal struktur və məzmun genomunu sərgiləyir, onun sxemini, modelini ortaya qoyur.***

Diqqət eləyin: fikirlərin ziddiyyəti artıq aşkardır. Əvvəlcə iddia edilir ki, janr subyektiv başlanğıcla, fərdin dünyaya subyektiv münasibətilə ilişiklidir; sonradansa

vurğulanır ki, janr sıranın ümumi səciyyəsini konkret struktur daxilində obyektivcəsinə əyaniləşdirir.

Hansı daha doğrudur? Hər ikisi... Nə qədər qəribə və məntiqsiz alınsa da, bunu təsdiqləməyə məcburam. Həqiqətən, janr anlayışı polisemantik bir səslənmədə, spektral bir rəng dəyişimindədir.

Bu baxımdan janrın dəqiq tərifini vermək, onu bir definisiya çərçivəsinə tam sığışdırmaq belə tədqiqatçını şübhələrdən azad eləmir. Çünki təyinlərə yüklənmiş məna bloklarında ***təzadlar və fikir haçalanmaları*** həməncə faş olur. Ona görə mən "dərsdənkənar oxu" ***(bu da mənim əsərimin janrıdır!)*** risaləsində janrın bir çox mühüm elmi-nəzəri konseptlərini miniatür formatda təqdim etmək istəyirəm. Səbəbi məlumdur: janrlar barəsində XX yüzildə cild-cild müxtəlif cür tədqiqatlar yazılıb; müxtəlif cür yazılıb, XXI əsrdə də müxtəlif cür yazılır və hələ yazılacaq da...

Di gəl ki, və çox təəssüf, hər şey sonacan yenə də aydınlaşdırılmayıb. Burada "günah" artıq janrın öz ***cilvəli, oynaq, buqələmun, mutant təbiətindədir.***

Janr da söz kimi yoxdan var olur və həmişə efemer qalır: tədqiqatçının, ədibin, rəssamın, musiqiçinin, rejissorun və ya aktyorun yozumu ilə, yaradıcı niyyətilə "sınıb" başqalaşır, bir himə bənd imiş kimi əlüstü "cinsini" dəyişir. Elə olan təqdirdə janr kimə məxsusdur: müəllifə, nəzəriyyəçi-tədqiqatçıya yoxsa resipiyentə? Birmənalı cavab yenə mümkünsüzdür.

Nədən ki, ***janr müəlliflə resipiyent arasında rəsmiləşdirilməmiş müqavilədir, sazişdir, sövdələşmədir: müəllif baxışının resipiyent qavrayışı ilə kontaktını təmin edəcək moduldur.***

Ədəbiyyat tarixçi və nəzəriyyəçisi P.N.Medvedev əbəsdən qeyd eləmirdi ki, ***"bədii ünsiyyət prosesində janrın gerçəkliyi onun mövcudluğunun sosial gerçəkliyidir.***[13]

Buradan isə janrın funksiyasına birbaşa çıxış var: ***janr müəllif və auditoriya, müəllif və publika münasibətlərinin tənzimləyicisidir.***

Janr ədəbiyyatın ictimai libasıdır, ədəbiyyatla cəmiyyət arasında ötürücüdür. Ədəbiyyat janrlarla sanki dəb defilesinə gəlir.

Janrın formal funksiyası təkcə bununla bitib tükənmir: ***janr həm də "elə bir həlqədir ki, ədəbiyyat əsərini bütövlükdə ədəbiyyat dünyası ilə bağlayır".***[14] Bu da ona dəlalət edir ki, janr son dərəcə dinamik və açıq strukturdur.

Tələsməyə hacət görmürəm: məsələni fors-majordan bir qədər uzaqlaşdıraq, hər şeyin daha sadə izahını bulmağa çalışaq.

Ədəbiyyatşünaslıq hələ bugünəcən tam əminliklə müəyyənləşdirməyib ki, janr nəyin xassəsidir: formanın yoxsa məzmunun? Bəzi tədqiqatçılar (fəlsəfə və estetikada formalizm tərəfdarları) söyləyirlər ki, janr bədii əsərin "zahiri forma"sının əlamətləri cərgəsindədir, ölçüylə, strukturla ilişiklidir. Digər alimlərsə janrı bədii əsərin "daxili forma"sı ilə, yəni ovqatla, niyyətlə, məzmunla bağlantıda götürürlər. ***Janr,*** V.V.Frolova görə, ***"bədii əsərin arxitektonikasında*** (əsər və ya binanın hissələri arasındakı uyğunluq, ahəng – A.T.) ***vacib bir element olub pyesin konseptual istiqamətini, onun ahəngdarlığını, semantik dil bütövlüyünü müəyyənləşdirən materialdır, təqdimetmə üsuludur".***[15] Razılaşmıram. Janr nə elementdir, nə üsul! Əsərin teksturası var, janrın – yox. Onda bəs janr nədir?

Janr müəllifin təklif etdiyi vəziyyətə personajların münasibət mühitidir. Münasibət maddi deyil: o, element ola bilməz; ancaq ünsiyyət üsulu kimi yozulmaq şansını özündə saxlayır. Əsərin konseptual istiqamətini də məhz münasibətlər mühiti müəyyənləşdirir. Münasibətlər mühiti, yəni janr, obrazlı desək, xırda toxunuşlu gözəgörünməz hörümçək toru kimi bir şeydir: bədii mətni öz içində saxlayır. ***Janr deyəndə əsərin struktur və semantikasını əyaniləşdirən münasibətlər mühiti nəzərdə tutulur.*** Belə olduqda janr üçün ***mövzu və auditoriya problematikası*** aktuallaşıb önə keçir.

Mən bu dərsdənkənar oxu kitabının müəllifi kimi vurğulayıram ki, janrı daha çox bədii əsərin "zahiri" və "daxili forma"larının bir-birinə diffuziya müstəvisi

(sirayət məxrəci) qismində çözməyin tərəfdarıyam. Ona görə mən janrın çoxsaylı tərifləri sırasına daha birini əlavə edirəm: ***janr gerçəklik qavrayışının formaya yansımasıdır, forma içində həllidir, bədii əsərin forma və məzmun qatlarının münasibətlər mühitində harmonik birgəliyinin estetik səciyyəsidir***.

Bu o anlama gəlir ki, janrı müəllif təqdim edir. Onda bəs o necə olsun ki, janr əsər haqqında mühakimələrdən qaynaqlanıb özünü tanıyır?

Janr reprezentativdir: təkcə ilə ümuminin səciyyələrinin sıra içrə uyğunlaşması barədə qeyri-rəsmi sənəd-şablondur.

Məhz bu keyfiyyət imkan verir ki, tarixi-nəzəri yanaşma ***janrı bədii əsərin tədqiqi aspekti***[16] bilsin. Busa artıq o deməkdir ki, janr tədqiqatçıya müəllifdən daha yaxındır və araşdırma üçün yararlı ölçü aləti, ölçü vasitəsidir, poetika içində mövcud nəzəri modeldir. Ol səbəbdən ədəbiyyatşünaslıq, sənətşünaslıq və musiqişünaslıq janrı ***kateqoriya*** kimi, poetikanın tərkib hissəsi kimi görür və izah edir.

Janr bədii əsərlərin təsnifat kateqotiyasıdır. Nədən ki, kateqoriya özündə xassələr kompleksini qapsayır, çoxölçülü, çoxaspektli olmaqla fərqlənir. Ancaq ***"janr kateqoriyası, çoxlarının düşündüyü kimi, yalnız "təsnifat" üçün zəruri deyil, həm də ədəbi hadisələrin mənasının adekvat anlaşılmasından ötrüdür".***[17]

Janrlar normativ mövzu kateqoriyalarıdır. Rus musiqişünası və sənətşünası İ.İ.İoffe yazırdı ki, bu kateqoriyalar ***tema və süjetlərin pilləvari düzümü, hər mövzuya baxım bucağı və quruluş prinsipi haqqında göstərişlərdir.***[18]

Hələ A.N.Veselovski əsərlərində janr sözündən ***tipoloji təsnifat termini***[19] kimi faydalanırdı. Təsnifat metodologiyanın təzahürüdür. Deməli, məntiqi olaraq ***janr metodologiya xətkeşidir, metodologiya trafaretidir və bədii əsərin təhlil şifrəsidir***.

Janr polisemantik bir anlayışdır. Janr polisemantizmi və bu çənbərin geniş əhatə dairəsi ondan qaynaqlanır ki, dövrünün hər bir yeni inqilabi ədəbiyyat və sənət əsəri özüylə bərabər həm də ***yeni janr*** təqdim edir. Onu da məqamı gəlmişkən qeyd eləyim ki, ***hər bir tamaşa da özünəxas janr modulyasiyasıdır.*** Teatrda janrlar

arasında sərhəd ədəbiyyatda, təsviri sənətdə, musiqidə olduğundan daha şəffaf və daha elastikdir: çünki səhnə sənəti çevrilmələri sevir və dəstəkləyir.

Bir sıra tədqiqatçılar, və bəlkə də əksəriyyət, deyə-deyə ki, hər bir sənətkar öz qapalı janr sistemini yaradır, məqalə və araşdırmalarında[20] janrların formalaşma, təkamül və inkişaf dinamikasından danışırlar. Yenə aşkar təzad. Bu kontekstdə "formalaşma", "təkamül" və "inkişaf" sözləri heç yerinə düşmür və ***"hər bir sənətkar öz janr sistemini yaradır"*** fikrini əməllicə "döyəcləyir". ***Janrların inkişafı nonsensdir:*** janrı inkişaf etdirmək olmaz; onu yalnız dəyişdirmək, başqalaşdırmaq mümkündür ki, bu da şüurlu surətdə gerçəkləşən bir proses yox, müəllifin altyapısının istəyi və diktəsidir. Odur ki, janr dəyişmələrini ***"mutasiya"*** sözü ilə bildirmək, məncə, daha dürüst və məqsədəuyğundur. Qəribədir, növbəti fikir də özündən öncəkilə ziddiyyətdədir. Heç bir inqilabi ədəbiyyat və ya sənət əsəri janra görə yaranmır: ancaq hər bir sənətçiyə dövrün qəbul etdiyi janrlar sisteminin, heç şübhəsiz ki, etkisi olur.

Janrla zaman arasında qəribə bir əlaqə zənciri mövcuddur: ***janr zamanın sifarişidir, cəmiyyətin sənətkara sifarişidir.*** Hər bir tarixi məqamın, şəraitin bədii fikrin zühuru üçün təklif etdiyi öz janr həqiqəti var. Janr konkret tarixi zaman və düşüncə çərçivəsindən gerçəkliyə, topluma, ictimai-sosial, siyasi-ideoloji hadisələrə, insan münasibətlərinə subyektiv-emosional baxışdır. Ona görə əminliklə söyləmək mümkündür ki, janr anlayışı ***"dövrün ədəbi sistemi"***[21] anlayışının içindədir.

Janr zamana uyğunlaşır və mutasiya edir. Lakin və bir də lakin... Janr nə cür mutasiyalara uğrasa belə, yenə öz arxaikasını unutmur. M.M.Baxtin ərz edirdi ki, "janrda qədimliyin ölməz ünsürləri həmişə saxlanır. Doğrudur, bu qədimlik yalnız onun daim təzələnməsinin, necə deyərlər, müasirləşdirilməsinin sayəsində qorunub saxlanır. ***Janr daim həm odur, həm də o deyildir, eyni zamanda həm köhnə, həm də təzədir.*** Janr ədəbiyyatın inkişafının hər bir yeni mərhələsində və bu janrın hər bir fərdi əsərində yenidən yaradılır və təzələnir. Janrın həyatı elə bundadır. Ona görə

janrda mühafizə olunan qədimlik ölü deyildir, həmişəyaşardır... ***Janr ədəbi inkişaf prosesindəki yaradıcılıq yaddaşının təmsilçisidir***".[22] Mən də M.M.Baxtinin fikirlərinə istinadən onu söyləyirəm ki, ***janr qanun deyil, qanunidir.*** Buradan isə Heqelə doğru müstəqim bir lağım açılır: alman filosofu əbəsdən hesab eləmirdi ki, ***"dünyanın ümumi vəziyyəti"***[23] janrın məzmun təminatçısıdır. İzn verin, Heqel fikrinə bu kontekstdə balaca bir düzəliş verim: "dünyanın ümumi vəziyyəti" yox, ***dünyanın ümumi vəziyyətinə müəllif münasibəti janrın mövzu və məzmun təminatçısıdır.*** Dünyanın ümumi vəziyyətisə hər an dəyişir. Əgər dəyişirsə, qanuna tabe olmur. Əgər öz arxaikasını unutmursa, deməli, qanuniliyini saxlayır.

Daha başqa bir dilemma; o dilemma ki hədəfin mərkəzindədir: ***bir var ədəbiyyatın özüylə birgə yaranan janrlar, bir də var nəzəriyyənin (poetikanın) biçib hazırladığı janr qəlibləri.*** Təbii ki, janr elə janrdır, amma yanaşmalar və çözümlər fərqlidir. Məncə, nəzəriyyədə olan müəyyən anlaşılmazlıqlar, təyinlərin qütbləşməsi də elə bunun ucbatındandır. Janr həm ədəbiyyatdır, həm ədəbiyyatşünaslıq, həm musiqidir, həm musiqişünaslıq, həm tamaşadır, həm teatrşünaslıq, həm filmdir, həm kinoşünaslıq, həm təsviri sənət əsəridir, həm sənətşünaslıq: janr qapısını açıb həm ora getmək olar, həm bura.

Bir üzdən ***janr mətnin təşkilidir, bədii metoddur,*** o biri üzdən isə ***təhlil və təsnif paradiqması.*** Bax, bu iki əks mövqe sonucda gəlib janrın təyin bloklarına yansıyır və nəzəri mühakimələrdə aşkar dissonans əmələ gətirir, təzadlara təməl olur.

Fransız semioloqu və ədəbiyyat nəzəriyyəçisi Svetan Todorov (mənşəcə bolqardır) təklif edir ki, bütün mənalar spektrinin işıqlandırılması üçün janrın öyrənilməsinə iki yanaşma tətbiq olunsun: ***empirik (tarixi) və analitik (nəzəri).*** Bu yanaşma müstəvilərindən janra baxdıqda aşkar başa düşülür ki, "janr" terminində iki məna bloku qonşulaşır. Empirik yanaşma gerçək ədəbi müşahidələrin təsviridir, analitik yanaşma isə nəzəri deduksiyanın nəticəsi. Birincidə hərəkət vektoru konkret əsərdən janra doğru yönlənir: tarixi gedişatda faktlar tutuşdurulur, oxşarlıq və fərqlər

aşkarlanır, nəzəri modelin əsası qoyulur. İkincidə isə hərəkət vektoru janrdan konkret əsərə tərəf səmtlənir: təhlil gedişatında janrların nəzəri sistemi əlamətlərə uyğun konkret əsərin janrını müəyyənləşdirir, ədəbi mətnlərin təsnifat modelinə sarı hədəflənir.[24] S.Todorovun konkretliyi produktiv və mükəmməldir: lakin bu mükəmməlliyin də zəif cəhəti odur ki, nəzəriyyəyə aludə olmuş semioloq janrların konvensiyası məsələsini unudur.

Bu istiqamətdə mən "Janr kateqoriyasının strukturu" məqaləsinin müəllifi T.A.Kasatkinanın mövqeyini özümə daha yaxın buluram. Tədqiqatçı yazanda ki, ***"janr bədii bütövcənin təşkili qaydalarını deyil, bədii bütövcənin qavrayış qaydalarını müəyyənləşdirir"*** və əlavə edəndə ki, janr ***"sənətkarın gerçəkliyə münasibətinə oxucu münasibətidir"***[25] mən onunla qismən razılaşıram. Mən onunla orada razılaşmıram ki, müəllif janrların ədəbiyyatşünaslıq səciyyələrinə qarşı inkarçı mövqedə dayanır və janrı sənətkarın qəbul elədiyi ***substansiya*** (Heqelə dönüş) bilir. Əslində, hamı kimi o da janrın özü ilə, janrın modelini qarışdırır. Sənətkar ***janrın özüylə və özündə, janrın içində işləyir (burada yanaşma xüsusidir: metod induktivdir),*** nəzəriyyəçi isə ***janr modeli ilə janrın dışında işləyir (burada yanaşma ümumidir: metod deduktivdir).***

Lakin necə mühakimə yürüdürsən yürüt, gərək unutmayasan ki, mən bir də qayıdıram əvvələ, janr məhz kateqoriya adlanır. Kateqoriya adlandığı üçün də ədəbiyyat və ya sənət hadisəsinin ən ümumi xassə və əlaqələrinin elmi ifadəçisi olur. Ümumi xassə və əlaqələr isə modeldə nümayiş etdirilir.

XX yüzilin birinci yarısında yaşamış bəzi rus ədəbiyyatşünaslarının əsərlərində ***"rod" və "janr"*** anlayışlarının məna tutumu eyniləşdirilir, biri digəriylə rahatca əvəzlənir. Bəri başdan deyim ki, bu, bir yanlışdır. Azərbaycanlılar da bu səhvin ucundan yapışıb məsələni biraz daha qəlizləşdiriblər: "rod" sözünü götürüb dilimizə ***növ*** kimi tərcümə eləyiblər. Bu da bir xətadır.

Azərbaycan lüğətlərində üç rus sözünün, – “rod”, “sort”, “vid” sözlərinin, – qarşısında növ yazılıb. Bunlardan hansı daha düzdür?

Doğru olanı budur ki, növ (çeşid) rusca birbaşa ***“sort”*** sözünün anlatdığı nəsnəni bildirir: konkretdir, öz yerindədir.

Rusların ***“vid”*** kəlməsinin semantikasını isə “növ” sözü tam açmır. “Vid” sözündə növlük, çeşidlik özünü heç hiss elətdirmir; nədən ki, “vid” məhz şəkilcə, formaca, yəni zahiri əlamətlərə görə oxşarların cərgəsini bildirir. Burada “növ” sözü tərcümə əlacsızlığından ortaya atılır və mənanı çox təqribi yansıdır, hədəfə dəymir.

“Rod” birmənalı şəkildə növ deyil: tərcüməçilər ***“rod”*** anlayışının mənasını azərbaycanca dəqiq verə biləcək adekvat söz tapmaqda çətinlik çəkiblər. Məsələnin məğzi bu ki, ***“rod” (rodina, rodnya, rodı, rodstvennik)*** sözü rusca nəsli, ailəni, şəcərəni, qan qohumluğunu, doğuşu, cinsi eyhamlaşdırır və janrın mənasına maksimal dərəcədə yaxınlaşır. Yaxşı olar ki, bizim ədəbiyyatşünaslıq bu kontekstdə ***“fəsilə” ya da “ailə”*** anlayışlarından faydalansın: onda “rod” sözünün semantik çənbərinin mühüm sektorları həməncə işıqlanar.

Epos, lirika, dram ədəbiyyatın, başqa cür desəm, söz sənətinin üç böyük fəsiləsidir, ailəsidir. Onlara növ və ya janr demək elmi sadəlövhlükdür. ***Janr kateqoriyadır, ədəbi genomun təbiətinə uyğun seçim aparıb fəsiləiçi sinif və qrupları (coğaları) yaratmaq, onların poetikasını təsbitləmək vasitəsidir.***

Janr poetikanın cövhəri, onun nüvəsidir. Hətta belə də demək mümkündür ki, ***poetika janrlardan*** başlayır, janr zəminində qurulub genişlənir. Fikri başqa cür də təqdim etmək imkanı var: ***janr poetikadır və ya poetikanın böyük orqanonudur.***

Janr definisiyadır, təyindir, müəyyən qism mətnlər nəslindən ötrü tuğra nişanı kimi bir şeydir. Əslində, tuğra simvol sayılsa da, konseptual şəkildə dövlətin nədən ibarət olduğunu görükdürən vizual poetika nümunəsidir. Belə ki, böyük bir dövlət də tuğraya sığışa bilir. Ona görə tam əminliklə söyləmək mümkündür ki, janr anlayışının özündə sabit olanla dəyişkən olan bir araya gəlir. ***Nəzəri anlayış kimi janr sabitdir,***

"tarixi inkişafında və milli özünəməxsusluğunda isə dəyişkəndir və təkrarolunmaz həddə fərdidir".[26]

Nəzəriyyədə janr mətriksdir, cədvəldir: lakin bədii mətnlər heç də bu mətriks-cədvəlin xanalarına görə yazılmır. ***Janr başa düşmək, dərk etmək, təhlil edib fərqləndirmək üçün qaydalar bəyannaməsidir, əqli instrumentlər, açarlar dəstidir.***

Əsər heç vədə janrın təklif etdiyi modellə eyniyyətdə olmur: o, abstrakt janr modelini təcəssüm elətdirmir, məhz ***manifestləşdirir.*** Bu, bədii mətn və nəzəri kateqoriya münasibətidir.[27]

Çox zaman tədqiqatçılar janr və üslubun fərqləndirici sərhədlərini tam dəqiq müəyyənləşdirə bilmirlər: onun əlamətlərini buna, bunun əlamətlərini ona yazırlar, qarışıqlıq salırlar. Bəzən bu anlamsızlıq janrla üslub arasında xəyali demarkasiya xəttini düzgün cızmaq, tərəfləri bir-birindən ayırmaq çətinliyindən qaynaqlanır. Bu çətinliyi arqumentləşdirən digər bir səbəb də var: janr bir tərəfdən ***bədii metodla əlaqələnir,*** digər tərəfdən isə ***üslubla hörüklənir.*** Odur ki, mən janr və üslub məsələsini biraz daha gəlişdirmək niyyətindəyəm.

M.M.Baxtin "Söz sənətinin estetikası" adlı tədqiqatında ***"harada üslub, orada janr"***[28] ifadəsini işlətməklə onların bir-birinə minimal yaxınlıq məsafəsində dayandığını vurğulayırdı.

Üslub ifadə özgürlüyüdür, imzadır, dildir, orijinallıq və qəlibsizlikdir.

Janr üslubu mövzu həllinə doğru yönləndirir: janr mövzunun üslub toxunuşudur.

Üslub formalaşır.

Janr seçilir.

Üslub psixi-emosional, ruhsal və kültürəl fenomendir.

Janr mental, tarixi və ictimai-sosial hadisədir.

Üslub bədii-estetik təzahürdür.

Janr bədii-estetik şərtilikdir.

Üslub insandır,[29] janr – münasibət. Hər bir münasibət nisbi və şərtidir, şəxsi və dəyişkəndir. Münasibət mütləqliyi olmur. Gərçi elədirsə, onda ***üslub müəllifdir, janr – qəhrəman. Çünki qəhrəman müəllifin gerçəkliyə, "dünyanın ümumi vəziyyətinə", topluma və hər şeyə münasibətinin obrazıdır. Çünki qəhrəman dünya düzənini yenidən qurmaq üçün meydana atılır və münasibətini mübarizəsində bəyan edir. Ona görə janr həmişə eyləmin janrıdır, mübarizənin janrıdır.***

Janr üslubu formatlaşdırır: ***janr üslubun tərtib üsuludur.*** Rusiyanın siyasi elitasına mənsub İrina Hakamada ***"üslubu şəxsiyyətin dekoru"[30]*** adlandırır. Üslub əgər dekordursa, onda ***janr tərtibat sistemidir;*** gərçi tərtibat sistemidirsə, onda işarələr, bildiricilər sistemidir. Janr elə bədii mətnlər qrupunu birləşdirir ki, onların süjet, kompozisiya və üslub əlamətləri (bildiriciləri) təkrarlansın və ümumi olsun. Həmin bu bədii mətnlər qrupu üçün səciyyəvi qayda və tələbləri məhz janr özündə fokuslaşdırır.

Janr əsərin işarələr mənzərəsini çözəcək məlumatlar kanalıdır.

Janr bədii əsərin teatrallığıdır.

Janr metod və üslub, bədii əsər və resipiyent, tekst və kontekst arasında əlaqələndiricidir, körpüdür, mediatordur

Postmodern düşüncə ***"müəllifin ölümü"nü[31]*** bəyan eləyəndə janrın və üslubun ölümü faktını da artıq apriori gündəmə gətirmiş olur. Ol səbəbdən də postmodern müəllifsizlik və üslubsuzluqdur. Postmoderndə münasibət yoxdur: hər şey mozaik və hermenevtikdir, pastişdir, mutasiya prosesindədir. Çünki postmoderndə qəhrəman fiksiyadır, simulyakrdır, kölgədir. Qəhraman da ona görə qəhrəman deyil ki, mübarizəni tərgidib və mübarizəyə inanmır.

Postmodern müəllif çoxsaylı sitatları "fırlatmaqla" yeni kompozisiyalar yaradan ədəbi diceydir. Üslub janrın içindədir, janrda "əriyir". Janr isə üslubdan yüksəkdə dayanır. Üslublar arasındakı oxşarlıq, təkrarlanan priyomlar öncə janra, sonra ədəbi cərəyana dönüşür və onları qidalandıran irili-xırdalı çaylar funksiyasını

yerinə yetirir. ***Janr ədəbi cərəyanlar fövqündədir.*** Bu yöndən yanaşanda məlum eləyir ki, janr öz bətnində mətni təşkil etmək üçün bir trafaret, bir qəlib, bir doqma, bir qaydalar məcmuyu, reseptlər dəsti gəzdirir; hərçənd ki, zaman-zaman onların hər biri dışarı təsirlərlə toqquşub dinamik bir şəkildə içdən dəyişir və getdikcə mutantlaşır. Həqiqətən, janr təfəkkürü getdikcə daha çox cılızlaşır: janrın yaddaşı silinir. Hesab edirlər ki, ən yeni dövrün poeziyası ***"janr təfəkkürünün atrofiyasıdır"*** ki, bu da lirikada ***"janrın entropiyası"***na[32], yəni enerjinin geriyə dönüşsüz səpələnməsinə gətirib çıxaracaq. Bu isə janriçi mutasiyaların bariz göstəricisidir.

Postmodern ədəbiyyat janrsız mutant ədəbiyyatdır. Nədən ki, orijinal süjeti, kompozisiyanı, üslubu ***pastişlə*** (postmodernin imitasiya xarakterli bədii priyomu və ya janrı) əvəzləyir və janrın tələblərinə aşkar ironiya ilə yanaşır. Postmodern ədəbiyyat üçün janr heç bir məna daşımır və öz funksionallığını itirib. Ancaq bu fikrin özü də heç yeni deyil. XX əsrin sonlarına doğru Qərb ədəbiyyatşünaslığında janra praqmatik yanaşma üsulu alimlərdə belə bir fikir formalaşdırmışdı ki, müasir dövrdə janrlar heç bir praktiki əhəmiyyət kəsb etmirlər.[33] Hətta Endryu Tüdor yazırdı ki, ***"janr bildiriciləri mədəni konvensiyanın məhsuludur. Janr o nəsnədir ki, biz kollektiv razılaşma əsasında onu belə qəbul eləmişik".***[34]

V.B.Şklovski fikir modusunu azacıq dəyişdirib söyləyirdi ki, ***"janr konvensiyadır, siqnalların mənası və razılaşdırılması haqqında müqavilədir"***[35]**.** Göründüyü qədərincə janr haqqında fikirlər də addım-addım postmodernin dünya və ədəbiyyat qavrayışına yaxınlaşıb. Hərçənd "janrsızlıq" (qaydasızlıq) da bir janrdır: pastişin özü də postmdernin janrı hesab olunur. ***Pastiş janrsızlığın janrıdır.*** Bir sözlə, ***janrdan kənarda ədəbiyyat yoxdur!***

Bəlli məsələdir, trafaret söyləmdir və informativ darısqallıqdan əziyyət çəkir. Di gəl ki, bu söyləmin korpusunda janrla bağlı çox dəyərli bir postmodernçi konsept qurulur. Bir sıra müasir tədqiqatçılar, Mixail Baxtin, Mişel Fuko kimi alimlərin ideyalarından itələnərək öz mətnlərində janr və diskurs arasında bərabərlik işarəsi

qoyurlar. Bəziləri, o cümlədən, ***"Janr və diskurs"***[36] məqaləsinin müəllifi V.İ.Tyupa bununla razılaşmır, ancaq janrologiyada artıq dəb səviyyəsini aşıb keçmiş bu konseptin üstündən iki çarpaz xətt də çəkmir. Mən şəxsən janr və diskurs anlamlarının semantik çənbərlərinin kəsişib bir-birilə sabun qabarcıqları kimi rəqs etməsini janrın əsl mahiyyətinin açılması üçün yetərincə produktiv buldum.

Bir də biz nəhayət qəbul etməliyik ki, teatr tekstlə yox, diskursla işləyir. ***Tamaşa mətn deyil, əlaqəli diskurslar şəbəkəsidir.*** Aktyor və seyrçi üçün hadisə diskursdur, səhnə dedisidir, aktyorun özünə və ya tərəfmüqabilinə söylədiyidir, tamaşaçıya eşitdirdiyidir (pantomima, lal oyunu, rəqs və balet də "danışır" və "eşidilir").

Öncə diskursun nə olduğunu aydınlatmaq gərək; nədən ki, bu haqda azərbaycanca məlumat seyrək. Onu da demək vacib ki, janr kimi diskursun da birmənalı mütləq definisiyası yoxdur.

Hesabat nöqtəsini Feğdinand de Sossyüğdən götürən filoloq N.N.Mixaylov ***diskurs "ilkəl sistemin – ümummilli dilin – işarələrindən istifadə edən verbal-koqnitiv (psixi-idraki proses – A.T.) fəaliyyətdir" və bu fəaliyyət "obyektiv gerçəkliyin müxtəlif aspektlərini, onun haqqında kommunikantların (yəni danışanların, ünsiyyətdə olanların – A.T.) subyektiv təsəvvürlərinin əksidir"***[37] deyir. Bu fikri sitatlaşdırmağım da onunla bağlıdır ki, teatr sənətində janr birbaşa diskursla şərtlənir, verbal-koqnitiv fəaliyyətə söykənir, diskursun mühiti və psixi-emosional reprezentasiyası olur.

Keçən əsrin 60-cı illərində M.Fuko buyururdu ki, diskurs ***"fikir və nitq arasında" kommunikativ reallıqdır.***[38] Onda tam əminliklə demək mümkündür ki, ***teatr diskursdur:*** çünki fikir və nitq arasında kommunikativ reallıq kimi zühur edir. Burada nitq fikirdən əmələ qədər uzanan bir ünsiyyət hadisəsi zamanı gerçəkləşən mental və emosional dəyişmələrin fiksatorudur.

Yazının forması tekstdir, nitqin fotması – diskurs. Linqvistlər bu iki termini qarşı-qarşıya qoyurlar: kəskin oppozisiya deyil, amma hər halda qütbləşmədir. Onlar "diskurs" sözünün etimologiyasına qayıdıb təkid edirlər ki, diskurs söhbətdir, danışıqdır, müzakirədir, tekst – fiksə edilmiş söhbət, danışıq, müzakirə[39] (mən bu təkidə bəraət qazandırıram və onun lakonikliyini, aydınlığını alqışlayıram). Çünki bu konkretlikdən uzaqlaşdıqca elmdə diskurs anlayışı ilə bağlı keçilməz, ayaq basılmaz versiyalar bataqlığı əmələ gəlir. Məsələn, ***diskurs hər hansı bir sahədə nitq fəaliyyətidir; diskurs "diskursiv təcrübədə" gerçəkləşən semiotik prosesdir; diskurs transformasiyalar kələfidir; diskurs məqsədəyönlü sosial eyləm (fəaliyyət) kimi nəzərdən keçirilən nitqdir; diskurs insan fikrinin, idrakının, bacarığının və mühakimə yürütmək tələbatının təcəssümüdür***[40] və s.

Linqvist M.Y.Dımarskinin özünün fikrincə isə, ***diskurs informasiyanın yalnız ötürülmə vasitəsidir***, daha onun toplanma vasitəsi yox; diskursla tekst arasındakı fərq radioötürücü ilə maqnitofon arasındakı fərq kimidir.[41]

Səhnədə danışan aktyor radioötürücü timsalıdır, onun bədəni isə maqnitofon timsalı. ***Aktyorun səhnə nitqi personajın mental və emosional yaşantılarının diskursda bəyanıdır, onun bədəni isə özünün və personajın altyapısının, basqılarının "tekstləşmiş" forması. Belə də demək olar ki, səhnədə dayanmış aktyor diskursda iştirak edən tekstdir: həm eşidilir, həm "oxunur".***

Araşdırdığım predmetin təhlil müstəvisində K.F.Sedovun və T.A.Deykin diskursla əlaqədar gəlişdirdiyi məqamlar, V.İ.Tyupa da onları heç əbəsdən vurğulamır, mənə xüsusilə maraqlı göründü. K.F.Sedov deyir ki, diskurs ***"nitq əsəri"***dir, ünsiyyət planında ***"qarşılıqlı təsir məkanı"***dır və ***"insanların sosial əlaqə prosesi"***dir; T.A.Deyk isə diskursu ***"sosiokültür əlaqənin kommunikatv hadisəsi"*** kimi mənalandırıb söyləyir ki, bu hadisə özündə ***"danışanı və dinləyiciləri, onların şəxsi və sosial səciyyələrini, sosial situasiyanın digər aspektlərini"***[42] ehtiva edir. Mən

burada “diskurs” sözünü silib onun yerinə “teatr” sözünü yazsam, məna planında faktiki olaraq heç nə dəyişməyəcək və itirilməyəcək.

Bir daha teatrın bir diskurs olduğunu isbatlamağa doğru. V.İ.Tyupa ***janrı eyniadlı diskursun invariantı***[43] kimi təqdim edir. Bu da onu anladır ki, janr çoxsaylı diskurslar üçün etalondur (J.M.Şefferin ifadəsi) və janrın adı altında ***oxşar səciyyəli diskurslar*** toplanır. Tekstləri sadalamaq əziyyətini məhz janr adları qarşılayır və ixtisar funksiyasını yerinə yetirir. Bir tərəfdən, janr diskursdan “böyük”dür, üstdədir, ancaq digər tərəfdən diskursdan asılıdır, diskursun təsirilə dəyişir, yeniləşir, başqalaşır. Diskurs janrı mutantlaşdıra bilir. Nə üçün? Çünki ***bədii əsər mürəkkəb kommunikativ hadisədir.*** Bunu J.M.Şeffer deyir və bunu deyəndə “Harold Lassvelin ***“kim nə danışır, hansı kanalla danışır, kimə danışır, hansı effektlə danışır”*** formulundan faydalanır. Şeffer ədəbi əsəri bu paradiqmada təsvirləyərkən janr adlarının verilə biləcək aşağıdakı nitq səviyyələrini fərqləndirir: ***kommunikativ çərçivə*** (söyləmə aktının şərtləri) və ***həyata keçirilən xəbər*** (tekstin özü). ***Kommunikativ çərçivə*** nitqin subyekti, adresat və funksiya, yaxud kommunikativ aktın nəticə birgəliyidir. ***Xəbər*** söyləmə aktının semantikası ***(nə deyilir)*** və sintaksisi ***(necə deyilir)*** ilə səciyyələnir. Bunun əsasında Şeffer janr adlarının şəhadətnamə (adların təsdiqlənməsi – A.T.) məntiqini növbəti müstəvilərdə təhlilə çəkməyi təklif edir: ***söyləm müstəvisi*** (subyektin statusu, söyləmə aktı və modusu), ***ünvanlama müstəvisi*** (adresatın statusu), ***funksiya müstəvisi*** (söyləmin məqsədi), ***semantika müstəvisi*** (söyləmin məzmun əlamətləri), ***sintaktika müstəvisi*** (söyləmin qrammatik, fonetik, stilistik və makrodiskursiv əlamətləri) və ***kontekst*** (zaman və məkana görə modifikasiyalar)”.[44]

Bu informasiyanı mən ona görə “dərsdənkənar oxu” kitabına gətirirəm ki, səhnədə oynanılan oyunun janrı bu müstəvilərin kəsişmə nöqtəsində mövcuddur. Ol səbəbdən teatr janra qarşı aşırı həssasdır... ***Çünki...***

Çünki teatrın özü bütövlükdə ədəbiyyat diskursudur; mətnin diskursa çevrildiyi, diskursla ifadə edildiyi məkandır.

Odur ki, teatrda janr ədəbi tekstin ("mətn" sözündən fərqli "tekst" kəlməsi ədəbi materialın fakturasına da eyham vurur) yox, ***diskursun janrıdır,*** söyləmin janrıdır. Səhnə söyləmlər (çoxsaylı dedilər) məkanıdır: burada zamana və məkana uyğun söyləmin özü (personajın statusu, aktyorun dedisi və nitq tərzi), ünvanlama (tərəfmüqabil və seyrçinin statusu), funksiya (dedinin məqsədi), semantika (dedinin məzmunu) və sintaktika (dedi tərzi) müstəviləri dəyişir. Halbuki bu dəyişmələrdən tekstin özünə heç bir xələl gəlmir: tekst həmişə olduğu kimi qalır. Ol səbəbdən teatrda janr hər dəfə yenidir. ***Çünki...***

Çünki ədəbiyyat teatr diskursunda dirilir. Təbii ki, ədəbiyyatın teatr diskursu janra münasibətdə korrelyativ funksiya daşıyır. Ona görə ***teatrda köhnə janr olmur:*** hətta köhnə janrın özü yeni modifikasiyada təzədən yaradılır: ona görə ki, ünsiyyət aktı, söyləm modusu və adresat statusu başqalaşır. Bayaq dediyim kimi, teatrda söyləmin iki əsas adresatı var: tərəfmüqabillər və seyrçilər. Janr da məhz ünsiyyət aktı, söyləm modusu, adresat statusu ilə öz əvvəlki xüsusiyyətlərini itirib tam fərqli bir semantika və suggestiya (təlqin keyfiyyəti) qazanır.

Ünsiyyət münasibətdən doğur.

Münasibəti ünsiyyət tənzimləyir.

Tamaşanın janrı aktyorun öz tərəfmüqabilləri və seyrçilərlə söhbətinin (ünsiyyətinin) janrıdır, onun səhnədə yaratdığı münasibət mühitidir.

Dramaturji tekst dağıdılıb söyləmlərə parçalananda və söyləmlər kimi yenidən tamaşa formatında yığılanda daha bu əsər pyes yazarının olmur: aktyorun dedisi, söyləmi olur. ***Ədəbiyyatın səhnə diskursunun müəllifi aktyorlardır:*** onlar teksti diskursa çevirib oynayırlar, özgəsinin nitqini emosionallaşdırıb öz nitqləri kimi səsləndirirlər: həm bu nitqi, həm nitqə münasibəti müzakirə, söhbət, mübahisə formatında oynayırlar, ədəbiyyatı test eləyirlər, sınağa çəkirlər ki, ***mənaları xəbər***

statusunda seyrçilərlə paylaşsınlar. Aktyor səhnədə söhbət edən, müzakirə və ya mübahisə aparan adamdır: diskurs sahibidir.

Fiziksəl teatrda (rəqs, pantomima) isə aktyorun bədəni "danışır", "söhbət eləyir", xəbər olur. Seyrçi bu söhbətə qoşula bilmirsə, performans, göstəri, tamaşa alınmır. Belə ki, aktyorun səhnədən səsləndirdiyi (və ya göstərdiyi) hər bir fikir seyrçi üçün xəbərdir. ***Xəbər refleksiya şərtidir: reaksiya oyadır.*** Söyləmin məzmununa münasibətin (tərəfmüqabil və seyrçi münasibətinin) dərəcələri səhnə oyununun janrını modullaşdıran əsas amillər cərgəsindədir. Ona görə tamaşa janrını modullaşdıran əsas amillər cərgəsindədir ki, ***"janr diskursun kommunikativ strategiyasının tipidir"***[45] və kommunikativ strategiyada gerçəkləşir, ***"kommunikativ davranışın tarixi tipi olur".***[46] Əgər elədirsə, onda amerikalı tədqiqatçı D.Bakingemin dediyi kimi janr mədəniyyətin müəyyənləşdirdiyi sistem deyil, ***"sistemləşdirmə prosesidir"***[47], özünü yenidən yaratma, yenidən qurub təşkiletmə sistemidir.

Teatda janr həmişə sistemləşdirmə prosesidir, sistemin qurulması prosesidir, diskursun kommunikativ strategiyasıdır, davranışın tarixi tipidir. Teatrda janr söyləmlərin janrıdır, emosional münasibətin janrıdır, empatinin (başqasının yaşantısından həyəcanlanma) janrıdır və elə bu səbəbdən də həddən ziyadə dəyişkəndir.

Buradan isə janrın kontekst səciyyəsinə doğru yol var. ***Janr zamanın, mühitin, dövrün, resipiyentin abstrakt portreti qoyulmuş bir çərçivədir; müxtəlif diskursların toplandığı estetik çərçivədir.*** Bu mənada janr artıq tarixi kateqoriya kimi özünü görükdürüb büruzə verir. Kerolayn Miller janra "***sosial eyləm"***[48] qismində yanaşmağı təklif edəndə, təbii ki, janrla ilişikli tarixilik faktorunu qabartmış olur. Çünki tarixilik və sosiallıq janr səciyyəsində bir-birilə şəbəkədə olduğu kimi iç-içədir. ***Janr tarixi dövrün, siyasətin, ictimai-sosial proseslərin bədii tərtibat sistemi, psixi-emosional strukturla yansıdılması və dəyərləndirilməsidir.***

İndisə, bir daha geriyə, bir daha Platon və Aristotelə doğru. Çünki məhz onların təqdimində, məhz antik dövrün sifarişində janrlar özlərini sosial və dini-kulturoloji eyləm kimi tanıdırlar. Əgər müasir nəzəri-fəlsəfi düşüncə bəyan eləyirsə ki, janr ***"mədəni forumdur"***[49]***,*** müəlliflə oxucu-seyrçinin qarşılıqlı təsir zonasıdır, onda deməli, janr anlayışının təhlil yolu çoxəsrli bir ***reversdir.*** Nədən ki, qədim yunanlar üçün janr teatr-forumda və ya mif-ədəbiyyatda ya da xor-musiqidə bir olub birgə katarsis yaşamağın mühiti idi. Zaman ötüşdükcə həmin bu mühit çərçivəyə alınır, çərçivə içində möhkəmləndikcə kanonikləşir, bölgülər üzrə ədəbiyyat və sənətə reseptlər təklif etməyə başlayır, janrlaşır.

Platon "Dövlət" əsərinin 3-cü kitabında[50] faciə və komediyanı ***xalis mimezis (özgə nitqi),*** yəni ***xalis təqlid*** adlandırır. Çünki personajlar özgəsinin nitqini sözbəsöz dilə gətirirlər. Aktyorsa onların dilə gətirdiyini bir də səhnədən deyir. Özgəsinin nitqini söyləyəndə isə ritm, tonallıq, vurğular, səs modulyasiyaları dəyişir və mənanı dəyişdirir. Hələ Platon bunları çox dəqiq fərqləndirirdi: teksti diskursdan ayırırdı. Platon və Aristoteldən üzü bəri hər yerdə deyilir ki, ***tragediya və komediyanın*** təməli təqliddir.

Təqlid münasibətdir.

Münasibət janrdır.

Sən nəyisə, kimisə yamsılayanda münasibət bildirirsən, xəbərlə paylaşırsan, ünsiyyət qurursan: ***mənanı münasibət üzə çıxarır.*** Deməli, hər hansı bir əsərə, göstəriyə, tamaşaya, filmə, təsviri sənət və ya musiqi nümunəsinə mənanı münasibət gətirir. Münasibət janrla modullaşdırılır. Janr münasibət üçün qıcıqdır. Platon janrları reprezentasiya xarakterinə görə fərqləndirirdi: müəllif nitqini ***xalis nəql*** (difiramb, yəni mədhiyyə), müəllif nitqi ilə özgə nitqinin (yəni mimesisin) sintezini ***qarışıq nəql*** (epopeya, yəni qəhrəmannamə) kimi təsnif eləyirdi.

Bu yöndə o, Aristoteldən daha irəlidədir. Çünki Aristotel janrları predmetə, ifadə vasitəsinə və təqlid üsuluna uyğun hücrələrə yığır. Belə olanda komediya ilə

parodiya bir qütbdə, tragediya ilə epopeya başqa bir qütbdə özünə yer alır. Çünki parodiya və komediya pis adamların əməllərini yamsılayır. Epopeya və tragediya isə bizdən yaxşıların əməllərinin təqlididir. ***Platonda janr formaya görə, Aristoteldə məzmuna görə müəyyənləşir:*** birincidə nəzəri-analitik yanaşma, ikincidə isə tarixi yanaşma əlamətləri özünü görükdürür: lakin onların heç biri janrın inkişafı və ya dialektikası məsələsini ağlına belə gətirmir. Antik çağlardan uzaqlaşa-uzaqlaşa janrların təsnifatı, mahiyyətinin çözülməsi faktiki surətdə gündəmdən çıxır: onları fəlsəfi fikir tarixində XVIII əsrə qədər sanki tamam unudurlar.

Deni Didro və Nikolya Bualo-Depreo isə antik dövr janrlarının "qafasına parik geyindirib", üzünü yüngülvari "pudralayıb" ötüşürlər: faktiki olaraq janlar barəsində ciddi və tutarlı heç nə demirlər. Bualonun işisə ümumiyyətlə janrların şairanə vəsfidir. Yalnız Şlegel qardaşları və Heqel janrları "tutub" nəzəriyyə toruna salırlar, onlara diaxronik yöndən yanaşırlar, hadisələrin inkişafında tarixi ardıcıllığı bulmağa çalışırlar. Hətta F.Şlegel qədim yunan ədəbiyyatının tarixini bir ədəbiyyat fəsiləsindən o birinə tədrici keçid kimi təsvir edir. Filosofun fikrincə, bu proses qədim Yunanıstanda siyasi sistemlərin növbələşməsinə paraleldir, yəni ədəbiyyat ictimai gündəmin birbaşa refleksiyasıdır: ***"Necə ki, Yunanıstanın siyasi tarixi üç əsas epoxaya bölünür, eləcə də yunan ədəbiyyatı üç mühüm mərhələyə ayrılır. Birinci mif dönəmidir ki, qəhrəmanlıq mərhələsilə, ikinci lirik-dramatik dönəmdir ki, respublika mərhələsilə, üçüncü tənqidi-alimanə dönəmdir ki, Roma-makedoniya mərhələsilə uyğunlaşır".*** F.Şlegelin əsərlərində epos, lirika, dram təkcə tarixi-ədəbi yox, həm də fəlsəfi kateqotiyalar kimi nəzərdən keçirilir. ***Beləliklə, epos obyektiv janrdır, lirika – subyektiv, dram – qarışıq".***[51]

Epos, lirika, dram ailənin, fəsilənin soyadı kimi bir şeydir: onlar söz və fikir haşiyələridir, konversiya üçün yaramırlar, münasibət dışındadırlar, ölçüsüz danışıq stixiyalarını formaya salırlar və janr keyfiyyətləri daşımırlar, dəyişmirlər. Ona görə F.Şlegelin fikri də heç qəbul olunmur. ***Söz ədəbiyyatlaşır, ədəbiyyat özünü epos,***

lirika və dramda tanıtdırır, janrlarla isə libasa bürünüb camaat arasına çıxır. Cəmiyyət həmişə xordur: ədəbiyyatsa hər zaman fərdi başlanğıcın təmsilçisidir. Epos da, lirika da, dram da fərdi ruhsallığın təzahürüdür: toplum diktəsi ilə idarə edilmir. Ədəbiyyat xorla danışılmır, ədəbiyyat xorla yazılmır. Di gəl ki, janr elə bir körpüdür ki, orada fərdlə xorun təması mümkünləşir. ***Janr ədəbiyyatı (sənəti, musiqini) fərddən xora – cəmiyyətə sarı yönləndirir.***

Bu səbəbdən də janr hər cür sosial-siyasi, fəlsəfi-estetik, kulturoloji proseslərə reaksiyadır. Janr ona görə mütəhərrik strukturdur ki, fərdlə xorun görüşünü şərtləndirir, fərdi toplumla, toplumu fərdlə danışdırır. Danışmaq üçün, ünsiyyət qurmaq üçün janra köklənmək lazımdır. Janra köklənməkdən ötrü mütləqdir ki, o, hər iki tərəfə münasib olsun. Əgər olmasa, hər hansı bir konkret janr öz tarixi-ədəbi-kulturoloji missiyasını bitirəcək. Necə ki bu, çox-çox əvvəllər faciə janrı ilə baş verdi: ***ədəbi mutasiyalar prosesində tragediya cılızlaşdı, sısqalaşdı və onun genomu həmişəlik itirildi.***

İndi bu genomu "Dram Nəzəriyyəsi" nadir muzey eksponatı kimi qoruyur, ona valehliyini gizlətmir: qədim tragediyaları aradabir heyranlıqla tədqiq edir, onları janr invariantı ilə tutuşdurur və sonra yenidən qaytarıb nəzəriyyənin səhifələri içinə atır. Ədəbiyyat tragediyanı janrlar sırasından çıxdaş eləyib, teatrsa hələ də faciəyə özünün ən sevimli oyuncağı kimi yanaşır. Tragediya ədəbiyyatda öldü, amma teatrda, kinoda o, hələ də insanları təsirləndirir, düşündürür, onlarda empati oyatmağa qadir olur.

Janr zaman içində yaşayır və ölür: amma yox olmur, yaddaş olur. ***Janr dövrün ədəbi epikrizidir. Janr müəyyən tarixi mərhələnin bədii-estetik səciyyəsinin cövhərini, arxetipini özündə fiksə edib saxlayır. Janr tarixi-sosial diskursların abstrakt invariant modelidir. Janr ədəbi arxetipdir.*** Elə isə bu "dərsdənkənar oxu" risaləsinin yazılması heç əbəs deyil...

TRAQODİ'A: MİF VƏ İNSAN MƏNTİQİ

(əfsanəvi taleyin tarixi həqiqətləri)

Tragediya nədir, ***Faciə*** nə? Tərcümə adekvatdırmı? Hərçənd biz öz aramızda çoxdan razılaşmışıq ki, tragediyanı faciə adlandırsaq, dünya dağılmaz. Elə olmağına elədir və mən buna heç bir etiraz-filan bildirmirəm. Mən şəxsən onların hər ikisindən faydalanıb dilimizin hüdud genişliyini nümayiş etdirmək tərəfdarıyam. Amma iş gəlib elmi araşdırma və ya risalə müstəvisinə yetişəndə mən deyirəm, yox, səhv var, tragediyanın semantikası ilə faciə sözünün qapsadığı mənalar bir sıra məqamlarda üst-üstə düşmür. ***Tragediyanın janr arxetipi başqadır, faciənin – başqa.***

Faciənin tarixini, poetikasını araşdırmış, məqalələrində janrın xüsusiyyətlərilə bağlı fikir yürütmüş Azərbaycanın bir qism ədəbiyyat və sənət tədqiqatçısı[52] bu məsələni emosional qavrayış səviyyəsində fəhm edib öz əsərlərinə yansıtmışdı, tragediya ilə faciəni bir-birindən ötəri, yüngülcə fərqləndirmişdi, lakin nədənsə nəzəri təhlillərə varıb mahiyyəti çözməyə çalışmamışdı.

1936-cı ildə, o vaxt hələ özünü təsdiqləməmiş, gənc rejissor Mehdi Məmmədov "Makbet" tamaşasına rəy bildirərkən birbaşa U.Şekspirin əsərilə bağlı gah faciə sözünü işlədir, gah da tragediya: sanki tərəddüd edir hansını seçib, hansını daha doğru bulsun...

1955-ci ildə professor Mikayıl Rəfili ***"Müsibəti-Fəxrəddin" tragediya deyil, dərin matəmli, sarsıdıcı bir dramdır"***[53] cümləsini işlədəndə Azərbaycanın faciə tədqiqatçılarının manifestinə ilk bəndi yazmış olur, əsərin tragediya adlandırılmasına qarşı yumşaq bir etiraz eləyir. M.Rəfili deyəndə ki "Müsibəti-Fəxrəddin" tragediya deyil", tam haqlıdır: amma pyes "dərin matəmli, sarsıdıcı bir dram" yox, məhz ***faciədir!*** Nəcəf bəy Vəzirovun özü də əsərin adından sonra mötərizə açıb janrı məxsusi göstərməyib, qeyd eləməyib ki, pyesin janrı nədir. Çünki janrı birbaşa əsərin adında şifrələyib: yazıb "Müsibəti-Fəxrəddin", yəni "Fəxrəddinin müsibəti".

"Müsibət" janrdır, Ortaçaq islam mədəniyyətinin aktuallaşdırdığı bir janrdır, rövzələrdən, şəbihlərdən, məqtəllərdən qalma bir janrdır və bu konteksdə "faciə" anlayışını əvəzləyir. "Əli Əkbərin müsibəti" adlı şəbih pyesini xatırlatmaq, məncə, yetərlidir ki, mətləb həməncə aydınlaşsın. ***Müsibət təziyə və şəbihlərin formalaşdırdığı bir janrdır.*** Təsadüfi deyil ki, Yaxın Şərqin mədəniyyət dünyasında faciə janrı ***"keyfiyyəti-müsibət"***[54] kimi şərh edilib: bu da onu anladır ki, keyfiyyəti müsibət elə faciə deməkdir.

Ona görə mən hesab edirəm ki, Ə.Haqverdiyevin "Dağılan tifaq" əsəri də ***müsibətdir*** və onun tragediya janrı ilə heç bir ilişkisi yoxdur. Təbii ki, mən misalların sayını artırıb C.Cabbarlının, H.Cavidin pyeslərinə kimi gəlib çıxa bilərəm. Zatən, hələ lap öncələr kiçik bir məqaləmdə C.Cabbarlı yaradıcılığının hermenevtik təhlili üçün seçdiyim "***ağılar və mərsiyələr padşahı"***[55] konseptini predmetə yanaşma "pəncərəsi" kimi tədqiqatçılara təklif eləyəndə demişdim ki, əgər Azərbaycan dramaturgiyasında faciə və melodram janrında yazılmış pyesləri təziyyə və şəbihlərin poetikası müstəvisində araşdırsaq, çox maraqlı kulturoloji qənaətlərə gəlmək mümkün olacaq. Amma mən indi istəmirəm öz "dərsdənkənar oxu" risaləmin direktiv istiqamətindən uzaqlaşım.

Professor Yaşar Qarayev 1962-ci ildə ***"Azərbaycan dramaturgiyasında tragediya janrının yaranması"*** adlı bir elmi məqalə yayımlamaqla vurğuladı ki, tədqiqatının predmeti məhz tragediya janrının milli mədəniyyət civarlarında meydana gəlməsinin sosial-kulturoloji və bədii-estetik paradiqmasıdır. Di gəl ki, bir neçə il ötüşüncə o öz yeni kitabını qəfildən ***"Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı"*** başlığı altında təqdim elədi. Nə üçün? Görünür, alim yanıldığını anlamışdı: anlamışdı ki, ***Azərbaycan ədəbiyyatında tragediya janrında heç nə yazılmayıb və bu məramla nə yazılıbsa da, hamısı faciədir, hamısı müsibətdir.*** Ancaq nədənsə Y.Qarayev terminologiya qatında özü üçün "kəşf etdiyi" fərq həqiqətini heç kimlə paylaşmamışdı, dilinə, yazılarına gətirməmişdi, bilgisini tirajlamamışdı: bəlkə də

ictimai-siyasi qınaq və təpkilərdən, ədəbi mühit üçün xarakterik demaqoq hücumlardan ehtiyatlanmışdı, mübahisələrin mərkəzində dayanmaqdan çəkinmişdi. Hər halda Y.Qarayev mahiyyətin ona əyan olduğunu, məncə, adları əvəzləməklə eyhamlaşdırmışdı, problemə diqqəti yönəltmək üçün adlarla balaca bir elmi jonqlyorluq etmişdi.

1972-ci ildə Mir Cəlal və Pənah Xəlilovun "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" adlı birgə yazdıqları dərslik işıq üzü görür. Kitabın üç fundamental fəslinin müəllifi professor Mir Cəlaldır. Üçüncü fəslin ***"Ədəbi növlər və janrlar"*** bölümü daxilində ***"Dramatik növ"***[56] guşəsini isə professor Təhsin Mütəllimov hazırlamışdı. Niyə bunu xüsusi vurğulayıram? Səbəb budur: T.Mütəllimov bilə-bilə ki, ondan bir qədər əvvəl M.Məmmədov və Y.Qarayev (ölkədə faciə janrının tədqiqatçıları) öz əsərlərində tragediya əvəzinə faciə anlayışından yararlanmağı tərcih ediblər, götürüb "Dramatik növ" guşəsində tragediya terminini önə çəkib, bir janr kimi məhz tragediyanı təhlil etməyə başlayıb və faciə sözünü ikinci plana keçirib. Bu, T.Mütəllimovun (təbii ki, Mir Cəlalın dəstəyilə) fenomenal istedad sahibləri Mehdiyə və Yaşara ***gizli etirazıdır,*** Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı klassiklərinin ***düşüncə istiqamətinin düzgünlüyünü*** vurğulamaq cəhdidir, yoxsa ***konsensus sorağı?***

Hər üçü ola bilir.

Ancaq bir məsələ tamamilə aydındır ki, dərslik müəllifləri tragediya və faciə anlamlarını bir-birindən ayırıblar, onlar arasında sərhəd qoyublar, Azərbaycan tragediyası nümunəsi kimi yalnız C.Cabbarlının "Od gəlini" əsərini təhlilə çəkiblər, ötəri Ə.Haqverdiyevin "Ağa Məhəmməd şah Qacar" pyesini də "Makbet", "III Riçard" tragediyaları sırasında sadalayıblar, tragediya termini əvəzinə faciə kəlməsini bir dəfə belə işlətməyiblər və sonucda ya Azərbaycan məfkurəsi naminə, ya da tənqidə tuş gəlməməkdən ötrü milli ədəbiyyatda yazılmış faciələrin az qala hamısını tragediya adı altında zikr ediblər. Bütün bu məqamlar mənim müşahidələrimin doğruluğunu isbatlayır. Onu da isbatlayır ki, ədəbiyyatşünaslıq üzrə dərslik müəllifləri

tragediyanın faciəyə transformasiya edilməsinə qarşı bir oppozisiyada bulunduqlarını dolayısı ilə, amma qətiyyətlə eyhamlaşdırıblar. Beləliklə, aydın olur ki, Azərbaycan düşünərlərinin bir qismi "tragediya yoxsa faciə" dilemmasına heç də birmənalı münasibət bəsləməyib, tragediyanın faciə ilə əvəzlənməsini bəraətli saymayıb. Nəyə görə?

İndi mən qayıdıram harada qalmışdım, ora: tragediya və faciə nədir sualına. Dünya elmi hesab eləyir ki, ***"tragediyanın atası"***[57] ***elevsinli Esxildir*** (ingiliscə bu ad orijinala daha yaxın "Aysxilos" formasında yazılıb tələffüz edilir). Esxilsə hesab eləyirdi ki, onun özünün yazdığı tragediyalar ***"Homerin ziyafət masasının qırıntılarıdır".***[58] Esxildən haradasa VII-VIII əsr sonra yaşamış qədim yunan yazıçısı ***Navkratiyalı Afinusun*** (rusca Afiney) ***"Müdriklər ziyafəti"*** adlı əsərindən götürülmüş bu iqtibasa inansaq əgər, onda belə çıxır ki, ədəbi silsilədə Esxil kor şair Homerin varisidir, tragediya isə eposdan qopma böyük bir fraqmentdir. Niyə də yox, qutsal produktiv düşüncə modusudur. Hərçənd mən güman eləyirəm ki, bu, yazıçı Afinusun Esxilə dedirtdiyi fikirdir. Amma nə etməli: yazıya pozu yoxdur və Afinusun həqiqətini Esxilin həqiqəti kimi tarixiləşdirməklə razılaşıram.

Hərçənd epos dışında tragediyanı insan və toplum, fərd və xor münasibətləri üçün səciyyəvi problematikanın təcəssüm variantı kimi görürəm. Tragediya ***mövzu*** baxımından miflə, eposla əlaqələnir, onların bətnindən qopub düşür: lakin ***məzmunca*** nə mif, nə də dastan davamı olur.

Tragediya mədəniyyət tarixinin özgür hadisəsidir, dünya dərkinin yeni modusudur. O, eposdan çox-çox yığcamdır, çox-çox mobildir, şimşək kimi effektli və parıltılıdır, gerçəkliyə qarşı daha reflektivdir və müasirlərilə əlaqəni heç havaxt qırmır. Çünki ***tragediya eposdan yox, ritualdan doğub: yeni ictimai münasibətlərin yeni ritualı kimi meydana gəlib, Afina demokratiyasının təzahür formalarından biri olub, demokratiya dəyərlərini güzgüləyib.***

Tragediya Qədim Yunanıstanda söz və fikir azadlığının təmsilçisi qismində qavranılıb: burada sən hətta tanrılar haqqında nə düşünürsənsə, onu dilinə gətirə bilərsən, tanrıları, onların əməllərini müzakirə eləyə bilərsən, təpədən dırnağadək özünü öyrənib, özünü tanıyıb özünü danışa bilərsən. Burada sosial zülm, sosial ayrı-seçkilik, sosial şikayət yoxdur. Burada məişət yoxdur. Burada ruzgar yoxdur. ***Burada qəhrəmanlar var, bir də hamı.*** Burada müharibələr, döyüşlər, macəraların nəticəsi var, bir də tanrı iradəsi və idarəsi. Günah işlədiblərsə, ilahi qanunu pozublarsa, qəhrəmanlar, müqəddəslərin övladları olsalar belə, tanrı qəzəbinə hökmən tuş gəlirlər, cəzalanırlar.

Ona görə ***tragediya ictimai forumdur.*** Bu forumda günah və cəza müzakirə olunur. Lakin elə güman etməyin ki, tragediya ideyalar ruporudur, tribunadır; elə güman etməyin ki, janrı demokratiya görəvləndirib, ona kart-blanş verib. Əsla. Tragediya bu keyfiyyəti ritualdan (onun dialoqa maksimal yaxınlaşan sual-cavab sxemindən[59]) götürüb və ritualın diskursuna çevrilib. Gərək unudulmasın ki, haradasa ***ritual bəşəri məhkəmə variantıdır: günah sualdır, cəza – cavab.*** Əbəs deyil ki, janrın adı da mərasim kökənlidir.

Məsələ gəlib janrın adına dirənəndə tarixə deyil, janrın yaddaşına apellyasiya etməli olursan. Janrın yaddaşı da götürüb səni fərziyə və gümanlar labirintinə salır. Bu fərziyə və gümanlar labirintində miflər bir-birinə dolaşır: mövsüm mərasimləri, dini ayin və rituallar isə arxasında həqiqətin saxlanıldığı gizli qapını tanıtmamaqdan ötrü hər yerdə cazibəli holavarlar düzəldirlər.

Qısası: ***tragediya (və ya traqodi'a)*** qədim yunan dilində ***"traqos" və "oda"*** sözlərinin bir-birinə "lehimlənmə"sindən əmələ gəlib. ***Traqos*** keçi, ***oda*** nəğmə deməkdir. Əslində, oda mədhiyyədir, qəsidədir. Busa onu eyhamlaşdırır ki, tragediya keçi şərəfinə, keçiyə görə, keçi üçün söylənilən və ya ifa edilən mədhiyyədir, daha "keçi nəğməsi" deyil. Hərçənd bir sıra mütəxəssislər tragediyanı mərasim

halaylarından (***"traq"*** halay vurmaq mənasındadır) qopma bir hadisə qismində də dəyərləndirməyə meyllidirlər[60].

Amma soruşula bilər: keçinin bədii əsərə nə dəxli, birinin o birilə nə əlaqəsi? Söhbət ondan gedir ki, tragediyanın, bütövlükdə, teatrın mənbəyi qurbankəsmə mərasimilə ilişiklidir. Keçi isə, qədim yunanlarda, və təkcə onlarda yox, qurban gətirilən qutsal bir heyvan hesab olunur. Ona görə qutsal bir heyvan hesab olunur ki, ***xeyir-bərəkət, var-dövlət, müdriklik və sağlamlıq rəmzidir.*** V.N.Toporov bu xüsusda yazır ki, keçi "Zevsi və Dionisi, başqa sözlə, mifdə bir-birilə əlaqələndirilmiş ***atanı və oğulu, olumu (məhsuldarlığı) və ölümü, kahini və qurbanı, ritualı və tragediyanı*** birləşdirir".[61] Keçi Dionisin – ölüb dirilən tanrının – zoomorf bildiricisidir: əgər mif Dionisin özünü keçi kimi təsəvvür edirsə, deməli, ona gətirilən qurban da keçi kimilərdən olmalıdır.

Həmişəyaşar ***üzümçülük və şərabçılıq tanrısı, haradasa ölüb-dirilən xtonik mənşəli tanrı, torpağın məhsuldarlıq gücünün təmsilçisi Dionis (Vakx)*** şərəfinə düzənlənən bayram mərasimi ard-arda düz dörd aya sığışırdı: dekabrdan aprelə kimi. Bu şənliklərin əyləncəli oyunları da keçisayaq səciyyəsilə fərqlənirdi. Kənd Dionisilərində ***səthinə yağ sürtülmüş tüklü şərab tuluğunun üzərində yarış iştirakçıları bir ayağı üstündə tullanıb-düşməliydilər***[62]: bu hərəkəti kim daha çox icra edə bilirdisə, o da yarışın qalibi olurdu. Yəni ***dionisilərdə nə yaşanırdısa yaşansın, keçikimilik mütləq hər şeyə yansımalıydı:*** fallik nəğmələrdən tutmuş rəqslərə, oyunlara, ziyafətlərə, geyimlərə, maskalara qədər nə vardısa, hamısı keçini xatırlatmalıydı. Dionis-Keçi və ya keçi Dionis şənliklərin mərkəzi fiquru, sahibi və qurbanı idi.

Əslində, keçi qədim Babil mədəniyyətindən qədim Yunanıstana import edilmişdi. Qədim babillərin "Ea-nın (Ae və ya Enki, şumerlərin Ea-epeş-ili, Ea-ilu-ti-ibni – bütün tanrıların, aləmlərin yaradıcısı) emblemi təkcə balıq deyildi, həm də keçi idi, daha doğrusu, onların kombinasiyası idi".[63] Bu fikrin ardınca N.N.Yevreinov

qeyd eləyir ki, kənd dionisilərinin dekabrda təşkili və bu ayın qədim yunanlarda ***"posidonion"*** adlandırılması[64] Babil mədəniyyətinin rudimentidir. Dekabr-yanvar aylarında Günəş ***Oğlaq (Keçibuynuz)*** bürcünün taxtına qonur. Busa o deməkdir ki, keçi ***Qövs (Kous, Oxatan)*** ulduzlar pleyadasının əsarətini, başqa sözlə, "qarnını" buynuzları ilə yırtıb ***("Canavar və yeddi çəpiş" bu motivin nağıl inversiyasıdır)*** Günəşi azadlığa çıxaran və onu öz tərkinə alan Oğlaq bürcünü[65] simvollaşdırır. Buradan da belə anlaşılır ki, keçi həm yerüstü və yeraltı dünyalarla, həm də kosmik aləmlə ilişkidədir, ***solyar*** kultun təmsilçisidir.

İsa Məsihin dekabrın 25-də doğulması da Dionis şənliklərinin semantikasında (məsələn, ***"bu badənin içindəki mənim qanımda olan Əhdi-Cədiddir ki, sizə görə axıdılır"***[66]) oxunur. Tragediya rüşeymi özünü yenə də şərab – qan, tanrı – qurban dixotomiyasında aşkarlayır. Paralelə fikir verin: peyğəmbər İsa Məsih ağır bir cinayətkar kimi boyunduruqda aparılıb ***Keçəl (qafa taslarının yığıldığı yer) dağda*** çarmıxa çəkilir, bədəni mismarlarla dəlmə-deşik edilir. Bu, yəhidilərin ***İom Ha-Kippurim və ya Yom-Kippurim*** ("Günahları bağışladan keçi" və ya "Günahları keçinin üstünə atmaq") adlanan Əfv günündə, Qüsl günündə, Təmizlənmə günündə, Paklaşma günündə ***günah keçisinin*** səhrada gəzdirildikdən sonra tanrı ***Azazel*** (yəhudilərin səhra iblisi: görkəmcə Dionisi və onun əshabələrini xatırladır) şərəfinə uçuruma aşırılıb parça-tikə edilməsi[67] adətilə birbaşa səsləşmirmi? Marduk, Osiris, Enki, Azazel, Dionis, İsa eyni bir tanrının müxtəlif modifikasiyaları təəssüratını oyatmırmı? İsanın iztirabları Dionisin iztirablarını təkrarlamırmı? Müqəddəs Məryəm məgər Vakxın qadınlarını eyhamlaşdırmır? Və bütün bunların hamısı gəlib bir nöqtədə düyünlənir: bu düyün ***Tragediya*** adı ilə tanınır.

Dionis bayramlarının kulminasiya nöqtəsi qurbankəsmə mərasimidir ki, onun da hadisəsi və ya əsas eyləmi qurbanı öldürmək, dərisini soymaq, şaqqalamaq, parçalamaq, tikə-tikə doğramaqdır. Nə üçün? Çünki onun ətindən, qanından hamıya pay düşür. İsa Məsih çörəyi tikələyib demədimi ki, ***"yeyin, bu mənim bədənimdir"***[68]***?***

Qurbanın doğranması və paylanması məhsuldarlığı artırmaq, özünü çoxaltmaq, bolluq yaratmaq ideyasının təcəssüm konkretliyidir. Bu kontekstdən çıxış etsək, aydınlaşacaq ki, qurbanın, yəni keçinin bədəni tanrı Dionisin bədənidir və onun ətindən dadmaq bu müqəddəs ayinlə qovuşmaq, bir olmaq deməkdir; özündə katarsis effekti daşıyır, paklaşmağa, arınmağa xidmət edir. Ona görə də N.N.Yevreinov unikal dəyərə malik "Azazel və Dionis" əsərində yazır ki, "keçisəslilik=tragediya birbaşa ***qurbanlıq ziyafətindən*** yaranıb: camaat ya keçi qurbanlığını gözləyə-gözləyə, ya da qurbanlığı dadıb, üstündən şərab içib coşardı və ola bilsin ki, qurbanlıq heyvanı sevincli bir hadisənin səbəbkarı kimi tərifləyərdi. Mümkün ki, ***qədim yunan teatrlarında seyrçilərə çiy ət tikələrilərini pay kimi təklif etmək adəti*** keçi qurbanının ziyafətdə yeyilməsinin"[69] rudimentidir.

Beləliklə, ***keçinin qurban gətirilməsi və ya günah keçisinin müqəddəs qətli tragediya arxetipidir, tragediyanın ilkin modeli, gəlişmə lokusu, fundamental-universal oyun strukturudur; başqa sözlə, tragediya genomudur.*** Ritualı da, dramı da "ümumi oyun kateqoriyası birləşdirir".[70] Məhz "ritualın oyun versiyası"[71] tragediyanın və teatrın embrion vəziyyətini görükdürür, tragediyanın mənbəyi olur.

Tragediya Dionis bayramları müstəvisindən qopub formalaşır və bayram içində funksional qurbankəsmə mərasiminin ədəbi-bədii obrazına çevrilir.

Tragediya ritual diskursudur: burada tanrı-qurban ***(niyyət-nəticə)*** dixotomiyası simvolik qiyaslamada müzakirəyə çıxarılır. Tragediya ritual eyləmi, ritualda yaşananlar haqqında söhbətləşmədir. Təbii ki, müzakirə obyekti qədim yunanların sevdiyi tanrı Dionisdir, özlərinə yaxın saydıqları və özlərindən biri bildikləri Dionisdir, şeytan tanrı Dionisdir, "ləqəbi çəpiş"[72] Dionisdir: o Dionisdir ki, ölüb-dirilir, aktyorluq eləyir, cild dəyişir, əyninə qara keçinin dərisini geyinib görükür, insanların ovqatı ilə oynayır, coşub kef çəkməkdən usanmır, şənliyi kədərə, kədəri şənliyə döndərir. Onun ölümü iztirabdır, ağrıdır, dirilməsi – bayram, ölçüsüz şadyanalıq.

Dionis həm tanrıdır, yəni qurbanı qəbul edəndir, həm də qurbanın özü.[73] Göründüyü kimi, ***ritualda onun funksiyası ambivalentdir, ikili xarakter daşıyır.*** Dionis (Vakx) öz təbiətinə görə də ziddiyyətli personadır: gah pırpız divanədir, tükənməz enerjisindən iblisanəlik (Azazel kimi) yağır, ehtiras burulğanında hər şeyi uçurub-dağıtmağa, insanların ağlını və məntiqini əllərindən almağa qadirdir, gah da dünyaya bolluq, rifah gətirib yer üzü sakinlərini ideal ziyafət firavanlığına, sonsuz xoşbəxtliyə qərq etməyə gücü çatan birisidir. Miflə tragediyanın qaynağında, onların bir-birinə lehimləndiyi nöqtədə dayanan ***Dionis tragediya qəhrəmanının modelidir, örnəyidir, prototipi və arxaikasıdır.*** Məhz qurbankəsmə mərasimində mif tragediya ilə qonşulaşır və bu zaman ritualın oyun versiyası başlayır: günah keçisi guya ki tanrının özü kimi qəbul edilir, müqəddəsin proyeksiyası sayılır; mərasim tamaşaya dönüşür, sakral dünya oxucu və ya seyrçilərə hüzur gətirir. Ölmüş tanrı – qurban hamıya paylanır: o öz enerjisini hamıya ötürür, difiramb (mədhiyyə) və ağıların obyekti olur.

Mif ritualda tragediya vasitəsilə əyaniləşir, gerçəkləşir və görüntülənir. Mif tragediyada personalaşır.

Beləliklə: ***tragediyanın mənbəyi ritualdır,*** Dionis şənliklərinin tərkibinə daxil olan qurbankəsmə mərasimidir. Tragediyada ***qəhrəman-invariant Dionisdir;*** öldürən də, ölən də, ölənə görə iztirab çəkən də, yenidən dirilən də odur! Xəstəlik, ağrı, iztirab mifopoetik düşüncədə yeni cilddə, qiyafədə doğuluşun bildiricisidir: əhyanı, yəni dirilməni eyhamlaşdırır. ***Əgər elədirsə, onda İsa Məsih xristianlığın Dionisi, Dionisin modifikasiyası sayılmazmı?*** Mifopoetik düşüncə üçün yenidən doğulmaq, yeni qiyafədə doğulmaq ağrıdan, əzabdan qurtulmaq, günahlardan təmizlənmək, paklaşmaq deməkdir.

Tragediyanın da niyyəti seyrçini şərti şəkildə bu prosesə qoşub ona katarsis effektini yaşatmaqdır. Aristotelin katarsisini (arınma, təmizlənmə, saflaşma, paklaşma haqqında nəzəri ümumiləşdirməsinin mənasını) bu mifopoetik düşüncə

mexanizmini aydınlaşdırmadan anlamaq mümkün olmur. ***"Katarsis"***[74] terminini termalarda, yəni qədim yunan hamamlarında yuyunub təmizlənmiş adamlarla bağlı işlədirdilər. ***Hamamda yuyunmaq da, gərçi bunu mifopoetik təfəkkürün şifrələri ilə açsaq, yenidən doğulmaq variantı kimi mənalanacaq: nədən ki, sudan çıxmaq, dünyanın çirkindən qurtulmaq, yumşalmaq, təmiz olmaq elə ana bətnindən çıxmaq aktını eyhamlaşdırır.***

Xristianlığın adamı xaç suyuna salmaq adəti də özünəxas bir katarsis nümunəsi qismində semantikləşir: sadəcə, burada hamam axar çayla əvəzlənir. Amma funksiya dəyişmir: çimib təmizlənmək, paklaşmaq permanent aktualdır. Dəstəmaz da, qüsl də bu şakərin islam versiyasıdır.

Məhz Aristotelin katarsisi (qorxu və iztiraba şəriklik vasitəsilə arınma) də ölüb yenidən dirilməyi eyhamlaşdırır. Qorxu da ölüm variantıdır, iztirab da. Onlardan qurtulmaq ölümdən qurtulub yenidən dirilmək deməkdir, Dionis təbiətinə tay olmaq deməkdir, mənəvi və cismani yaraların sağalması deməkdir. Odur ki, bir də təkrarlayıram: ***tragediyanın arxaikası qurbankəsmə mərasimidir*** və o, bu arxaikanı daima öz yaddaşında saxlayır, onu simvollar, bildiricilər, eyhamlar səthinə köçürür.

F.Şellinq tragediyanın mənşəyini, bayaq söylədiyimiz kimi, ictimai münasibətlərin atmosferində axtarırdı. Bu, səhvdir: Şellinq ***tragediyanın mənşəyi ilə janrın təşəkkül tarixini*** qarışdırırdı; o, tragediyanın mənşəyi dedikdə Esxil dramaturgiyasını nəzərdə tuturdu. Onun fikrincə, tragediyanı bir janr kimi törədən antik cəmiyyətin məhvidir, tanrılar və insanlar arasındakı ideal münasibətlərin mövcud olduğu ***Qızıl Əsrin*** dağılmasıdır.[75] Düşüncə istiqaməti etiraz doğurmur; etiraz doğuran mənşə və təşəkkül anlayışlarının dəqiq işlədilməməsidir: Şellinq tragediyanın meydana gəlmə lokusundan, onun "cücərdiyi, boy atdığı" çevrədən yox, janrın təşəkkülündən danışır. Busa başqa-başqa şeylərdir.

Hərçənd bu məqam bir daha onu təsdiqləyir ki, "alman klassikləri özlərinin tragediya anlayışında Esxilin ***"Farslar",*** pyesin ən qədimi səhnə əsəri olmasına

rəğmən, tragediyasına yox, onun 458-ci ildə tamaşası göstərilmiş ***"Zəncirlənmiş Prometey"*** pyesinə əsaslanırdılar. Onlara elə gəlirdi ki, qədim yunan dramaturgiyası məhz "Prometey"dən başlayır"[76]...

Bu onu göstərir ki, mənim F.Şellinqə ünvanladığım irad haqlı iraddır. Nədən ki, tragediyanın lokusunu öyrənərkən mif, ritual mütləq şəkildə ictimai-sosial münasibətlərin önünə keçir. Mifə inanmaq, ritual zamanı mifləşmək, mif gerçəkliyinin real həyatla bağlılığını, tanrının üstinsan prioritetini qəbul etmək və özünü mif-taleyə tapşırmaq insanın təbiətlə, kollektiv şüurla əlaqələrini nizamlamaq bacarığına, özü ilə dışarı dünya arasında harmoniyanı pozmamaq istəyinə dəlalət edir.

Elə ki, insan kollektiv şüurdan fərdi bilincə keçir, tragediya aktuallaşır. İnsan özünü və taleyini təsəvvürünə gətirib "bu, niyə mənimlə baş verdi?" sualı ilə təkbətək qalanda tragediya qapılarından içəri girir. Çünki tanrını suçlamağa qalxır: onun ədalətini şübhə altına alır, daha cəmiyyəti ittiham eləmir. Ona görə ***tragediya özünü tanıma aktıdır.*** Tragediya, bu nə qədər paradoksal səslənsə də, qurbanın rituala etirazıdır. ***Janr bu etirazın mahiyyət və formasını sərgiləyir.***

Qədim yunan tragediyasında qəhrəman hələ nə fərddir, nə şəxsiyyət: kosmosun zərrəciyidir. ***Tragediya mifləri oynayır.*** Odur ki, onun seçdiyi personaj heç də ***qəhrəman deyil, sıradan götürülmüş nümunəvi qurbandır,*** taledən, qəzavü-qədərdən və falçı xəbərlərindən asılı tanrı variantıdır. Antik mədəniyyətdə "fərdiyyət" terminini "nümunəvilik" anlayışı ilə əvəzləmək gərəkir. ***Nümunəvilik qurbana aid bir xassədir.*** Bu məqamda Heqel fikri mənim dediklərimi isbatlayacaq faktor olur. Alman filosofu xatırladır ki, "dünyanın "qəhrəmanlıq" vəziyyəti antik tragediyanın boy atdığı zəmindir: bu vaxt ruhsal-mənəvi qüvvələr öz ilkin təzəliyində zühur edirdilər; onlar hələ nə dövlət qanunlarında, nə də əxlaq ehkamlarında fiksə olunmamışdılar və xalq ruhunun diriliyini görükdürürdülər. ***Antik dramın iştirakçıları sözün müasir anlamında xarakter deyillər.*** Fərdi psixologiya yox, müəyyən mənəvi güc antik tragediyada şəxsiyyətin özülünü təşkil edir".[77]

Tam haqlıdır Heqel. Qədim yunanların bilgiləri prizmasında ***Edip (Sofoklun "Tiran Edip" ya da "Edip-tiran" tragediyası: tərcümədə "Şah Edip") nə qəhrəmandır, nə də şəxsiyyət.*** Çünki Edip nə edəcəyini bilmir: bilgisizlik ucbatından nələr törətmiş olduğunu o, axırda biləcək. Nə etdiyini bilməyən insan qəhrəman niyə olsun ki? Edipin fərdiyyəti yoxdur: nə eşidirsə, ona reaksiya verir: özünə güvənmir, özünə inanmır; eşitdiyini doğru bulur və mif içinə girib öz qurban missiyasını gerçəkləşdirir.

Edip tanrıların seçdiyi qurbandır: nəslinin, şəcərəsinin günahları üstünə atılmış qurbanlıq keçi timsalıdır: daha sərt desək, günah keçisidir. Edip əslən kimlərdəndir? ***Lay oğlu, Labdak nəvəsi, Polidor nəticəsi, Kadm nəbibəsidir.*** Edip Fiv şəhəri çarlarının (şahlarının) vərəsəsidir: təkcə onların mənsəb və varidatına varis deyil, həm də günahlarına varisdir.

Kadm Fiv şəhərini ucaldarkən tanrı Aresin əjdəhasını öldürür. Ares bundan xoşlanmır və Kadmın əməli günah kimi qiymətləndirilir. Həmin günah ucbatından çəkdiyi iztirablara görə Kadm sonucda arvadı ilə bərabər ilana çevrilir. Lakin bu onun nəslini növbələşən qisaslardan xilas eləmir. Polidor da, Labdak da, Lay da günah yiyəsi olurlar. Edipin atasını isə çar Pelops hələ bir qarğıyır da: tanrılara yalvarır ki, Layı övlad üzünə həsrət qoysunlar. Çünki Lay çar Pelopsun oğlu qəşəng Xrissipə məftun olmuşdu və onu aldadıb Fiv şəhərinə gəirmişdi ***[əsatirin ayrı bir versiyasında Xrissip (Yusif peyğəmbərin əhvalatı variantı) qardaşları tərəfindən öldürülür].***

Lay və ya Laiy Fiv şəhərinə qayıtdıqdan sonra İokasta ilə evlənir, övlada sahiblənmək istəyir. Ancaq heç cür ata ola bilmir. Apollon məbədinə gedib, falına baxdırır. Onda orakul (tanrıdan birisinin tale xəbərini eşidib səsləndirən şaman-kahin) deyir ki, ***Lay oğul doğuzdurmağa qadirdir: amma bu oğul doğulsa, onu öldürəcək.***

Burada ***Zevs (ata) və Axilles (oğul)*** münasibətləri Lay – Edip münasibətlərinin invariantı kimi zühur edir. ***Deməli, Esxilin "Zəncirlənmiş Prometey"i də bu motivlə əlaqədardır.*** Məsələ o deyil ki, Prometey Zevsi aldadıb, odu oğurlayıb yer üzünə

gətirib, öküzün ətini insanlara, sümük və piyini tanrıya pay edib. Bu, sadəcə, Prometeyi zəncirləmək bəhanəsidir. Gərək Prometey zəncirlənsin, əzaba düçar olsun, iztirab və məşşəqqətlər çəksin ki, Zevsin taleyini Zevsə açıb danışsın: Olimpin sahibinə desin ki, əgər o, ***dəniz (çay) ilahəsi Fetida ilə evlənərsə, onların Axilles adlı övladı Zevsi öldürüb səltənətinə yiyələnəcək.*** Ona görə də Zevs Fetidanı Peleyə ərə verir. Lakin bununla da ürəyi soyumur: hətta onların izdivacından dünyaya gəlmiş ***Axillesi belə Troya müharibəsinin qurbanına*** çevirib özünü hər ehtimala qarşı sığortalayır. ***Zevs Troya müharibəsini Axillesə görə başlayır və bu işi elə bir hiyləgərliklə qurur ki, heç kim ondan şübhələnməsin...***

Lay isə, təbii ki, Zevs qədər ağıllı və fəndgir ola bilməz. Odur ki, içib kefləndiyi vaxt İokastanı böyrünə alır və özünü unudur. Həmin saatdan sonra şahzadə xanım hamilə qalır və nəticədə, Edip dünyaya gəlir. Lay ləngimədən nökəri çağıtdırıb tapşırır ki, körpəni Kiferon dağına aparsın və uşağı orada qətlə yetirsin.

İndi diqqətinizi tam şəkildə bu məqama yönəldin: ***Kiferon*** dağı Dionis və Zevsə ibadət edilən bir yüksəkliyin adıdır. ***Dionis və ya Adonis Zevsin Persefonadan doğulmuş oğludur.*** Zevs səma təmsilçisidir, Persefona – yeraltı dünyanın. Ona görə Zevsin iradəsinə tabe olub Dionis 6 ay yerin üstündə, 6 ay yerin altında yaşayır: yəni ölüb dirilir. Zevs ol səbəbdən belə qərar qəbul eləyib ki, ***Adonisə aşiq olmuş Afrodita da, Dionisin anası Persefona da onu həmişəlik öz dünyalarında saxlamaq arzusunda bulunublar[78].*** Sonucda Zevs heç kimin qəlbini sındırmayıb: tanrıçalardan heç birini incitməyib.

Amma hər halda buna rəğmən ***Adonis/Dionis ovda qaban və ya Afroditanı dəlicəsinə sevən savaş tanrısı Ares*** tərəfindən bir rəqib kimi öldürülür. Nə üçün? Bəlkə ona görə ki, Zevs Dionisdən ehtiyatlanıb? Axı tanrılar panteonunda Zevsdən sonra insanların hüdudsuz sevgisi məhz Dionisə ünvanlanır! Odur ki, Dionis hər il təkrar-təkrar qurban gətirilir: Zevs onu ölüb-dirilən tanrı eləməklə öz hökmranlığını

qoruyub saxlayır, coşqulu birisinin, nüfuzlu birisinin, insanların sevgisini qazanmmış birisinin mümkün təhlükələrindən sığortalanır, yayınır, qismən xilas olur.

Edip də Dionis variantıdır: günahları körpənin üstünə atıb ***onu Dionis-Keçi kimi, günah keçisi kimi, yəhudilərin İom Kippurim bayramında olduğu kimi, Layın malikanəsindən uzaqlaşdırırlar***[79]**.** Faktiki olaraq bu, Edipin simvolik ölümü və dəfnidir. Edip qətlə yetirilmək üçün Kiferon dağına Layın nökəri tərəfindən gətirilində ***qurbanlıq keçini rəmzləşdirir.*** Lakin rəhmdil çoban şəcərəsini bilmədiyi körpəyə qıymır və körpəni Korinf hökmdarına göstərəndə çar Polib uşağı oğulluğa götürür. Kiferon dağında simvolik qətlə yetirilən Edip Korinf şəhərində sanki yenidən dirilir.

Qəribədir, Edip Fivdən uzaqlaşanda ölümündən uzaqlaşır, Fivə yaxınlaşanda ölümünə yaxınlaşır. Elə bil ki ***Fiv tragediya zonasıdır.*** Nədir bunun sirri?

Kadm (Kadmus), kimin ki Edip nəbibəsidir, öldürdüyü əjdəhanın dişlərini torpağa səpmişdi, torpaqdan əskərlər (spartlar – əkilmişlər) cücərmişdilər: böyüdükcə dalaşmışdılar, bir-birlərini qırmışdılar: kim sağ qalmışdısa, Kadm həmin əskərlərlə bərabər Fiv şəhərini ucaltmışdı. Təməlinə şər səpilmişdi, qan tökülmüşdü bu şəhərin. Günahkarı, baisi Kadm idi.

Ona görə yunan tragediyası hansı tərəfə dönürsə dönsün, hökmən gəlib Fivə çıxır, hökmən Fiv şəhərinin ətrafında dönür. ***Fiv maqnit kimi tragediyanı özünə çəkir.*** Təkcə Kadm sayılırmı burada günahkar? Yox. Fiv şəhərinin tragediya mərkəzi olmağının daha mühüm bir səbəbi var. O da Dionisdir. ***Dionis də Fiv şəhərində doğulub.*** Bu isə Kadmın özündən daha güclü bir maqnitdir. Əgər elə isə, onda ***Fiv qurbankəsmə ritualının məkanıdır: Fiv şəhəri bütövlükdə qurban mehrabıdır.***

Dionislə Edip həmyerlidirlər və bu məsələdə də eyniləşirlər. Fiv şəhəri torpaqdan cücərmişlərlə salınıb. Dionisin də kökü – anası torpaqdadır. Deməli, spartlar dolayısı ilə Dionisin qardaşlarıdır. Zevsin qızı Afrodita qardaşı Dionisi sevir. Edip isə atasını öldürüb anasına evlənir. Günahların tərkibi də oxşardır.

Kadmın Fiv şəhəri ilə bərabər günahları da onun nəslinə ötürülüb. Şəcərənin günahı Edipin boynundadır: onun bədəni də buna şahidlik edir. Edipin babası Labdak çolaq idi, atası Lay – solaxay, özü isə yoğunayaqdır: qaça bilmir. Qaça bilməmək Edipin alın yazısıdır: o, zatən, buna proqramlaşdırılıb.

Dahi antropoloq Klod Levi-Stross bu naqislikləri insanın xtonik (torpaq) mənşəyini[80] sübut eləyən əlamət kimi yozurdu. Qismən razılaşmaq olar. Əgər razılaşırıqsa, onda təsdiq eləyirik ki, Edip də tanrı Dionisin qardaşıdır. O zaman bu versiyanı da dilə gətirmək mümkündür ki, Edip tanrı Dionis variantıdır, tanrını eyhamlaşdırır, tanrını təmsil edir.

Ancaq mən hesab eləyirəm ki, bədən naqisliyi bir işarədir: ***günahı göstərir, günahı yada salır.*** Edipin (və bəlkə də bütün nəslinin) taleyi, qəzavü-qədəri onun bədənində şifrələnb. Bu kontekstdə günah nəslin əmanəti kimi çözülür. Edip özü isə günahsızdır, təmizdir, safdır, bir qurban qədərincə müqəddəsdir. ***Edip şəcərə günahları ucbatından tanrıların tələb etdiyi qurbandır.*** Qurbanın fərdi cizgiləri olmur. Edip qurban olduğu üçün qəzavü-qədərin icraçısıdır: harada ki, o, iradə, xarakter göstərir, taleyində bataqlıqda batan kimi batır və öz qurban missiyası ilə barışır. ***Edip yaşamır: Edip nəslin cəzasını çəkib nəslin günahını yuyur, günah keçisi olur, yəni Dionis olur.***

Burada artıq Edipin Dionis variantı olduğuna heç bir şübhə qalmır.

Yunan tragediyalarınıın hamısının qəhrəmanları qurbandırlar: bu qənaət Edip kimi ***Prometey, Orest, Antiqona, İfigeniya, Elektra, Medeya, Fedra, İppolit*** və digərlərinə də həmən-həmən aiddir. Evripidin "İfigeniya Avliddə" tragediyası da sıranın məntiqinin düzgün ifadə edildiyini isbatlayır. Arqos hökmdarı Aqamemnon Troya müharibəsinə yola düşmək ərəfəsindədir. İlahə Artemida ona deyir ki, qızı İfigeniyanı qurban gətirsin. Aqamemnon tanrıçanın sözündən çıxmır. Lakin son anda Artemida qıza rəhm edir, onu buluda bürüyüb mehrabdan götürür və yerinə ***xallı maral (ya da keçi)*** qoyur.[81] Gənc qız İfigeniyanın Avliddə qurban gətirilməsi və

qurbanın xallı maralla (keçiylə) əvəzlənməsi islamda İsmayıl qurbanıyla (oğul əvəzinə göydən düşürülən qoç) eyniyyət təşkil etmirmi?

Harada qurban varsa, orada Dionis var: Dionis ***"o elementdir ki, mif və tragediyanı birləşdirərək qədim yunan tragediyasının həm mənşəyini, həm də süjetini izah edir".***[82] Alman filosofu Fridrix Nitşe əbəsdən demirdi ki, ***"qədim yunan səhnəsinin məşhur fiqurları – Prometey, Edip və başqaları – yalnız bu birinci qəhrəmanın – Dionisin – maskalarıdır"***[83] və bununla da praktiki olaraq tragediya qəhrəmanının xarakter kimi, fərdiyyət kimi yozulmaq şansını əlindən alırdı.

Dionisin, və onun maskasında digər qədim yunan tragediyası qəhrəmanlarının qurban gətirilməsi hansı anlama gəlir? Tanrılar, və bəlkə də ən ali bəşəri qanun, ona görə bu qurbanları tələb edir ki, onların əcdadlarından kimlərsə yunan dünyasına xas kosmik harmoniyanı nə vaxtsa pozublar, dünyanın ədalət düzənini öz əməlləri və ya niyyətlərilə laxladıblar. Ona görə bu qurbanların missiyası xaosu qovmaq, kosmosu bərpa etmək, harmoniyanı yenidən dünyaya qaytarmaqdır.

Deməli, ***qədim yunan tragediyasının və teatrının ilkin şərti, lokusu qurbandır, qurbankəsmə ayinidir və qəhrəmanın şəxsiyyətini tam örtmüş Dionis maskasıdır.*** Təbiətin dəyişmə dinamikası, təbiətin kosmosla həmahəng gərdişinin simvoludur Dionis. Onun maskasını taxmış qəhrəman artıq potensial Dionisdir, Dionis-Keçinin obrazıdır, günah keçisinin rəmzidir.

Dionis maskasında olmaq ritualın oyun versiyasına işarədir: tragediya-oyunun başlandığını bildirir.

Tragediyanı yaradıb formalaşdıran əsas əlamətlərdən biri də difirambdır: hətta inamla söyləmək mümkündür ki, ***tragediya bir janr kimi difirambdan pöhrələnir.*** Difiramb ritualdan kənarda deyil, ritualın içindədir, ritual partiturasının vacib bir bölümüdür. Məsələ gəlib mətnin söz və ifadə fakturasına dirənəndə aşkar görünür ki, difirambla tragediyanın bir-birinə genetik qohumluğu çatır. Buna görə V.N.Toporov yazırdı ki, ***"difirambın növbələşən xarakteri tragediyanın dialoji strukturunu, onun***

sual-cavab təbiətini ertələyir və müəyyənləşdirir, trageiyanın qəhrəmanını və qəhrəmanın mövzusunu təyin edir".[84]

Qədim yunan tragediyasının qəhrəmanı əzab və iztirab çəkən tanrı-qurbanın və tanrı qurbanının təcəssümüdür. Parça-tikə edilib əti paylanan keçinin əzabı nədirsə, traqodi'a qəhrəmanı da buna bənzər ruhsal və fiziksəl ağrılar, yaşantılar içindədir. Antik tragediyada qəhrəman-qurbanın ağrıları, iztirabları ilə birgə dünya da dağılır və yenidən yığılır: xaos kosmosa dönür; bu kosmosu isə qurban-qəhrəman öz bədəni və əməli ilə bərpa eləyir. Bax, bu dağılma ilə yenidən yığılma müddətində sanki dünyanın özü təmizlənir, paklaşır. Aristotel də iztirabı tragediyanın mühüm hissəsi kimi təqdim edib deyirdi ki, o, ***"fəlakət və ağrı törədəci bir eyləmdir".***[85] Deməli, müsibət tragediya deyil, tragediya müsibət törədir.

Fəlakət və ağrı törədəci eyləm qədim yunan üçün qüsurların ləğv edilməsi, günahların yuyulması vasitəsi idi. Bu prosesdən hər bir insan keçə bilərdi: bir şərtlə ki, gərək özünü iztirab çəkən qəhrəmanla eyniləşdirəsən, qəhrəmanla empatidə olasan, özünü onun yerinə qoyasan və öz ağrı-acılarının gedəcəyinə, qəlb yaralarının sağalacağına ümid edəsən. Amma ***"bu qurtuluşa yalnız simvolda çatmaq mümkündür ki, onu da tragediya təmsil edir".***[86]

Mən bu fikri biraz da gəlişdirmək istərdim. Qədim ***yunan tragediyası simvoldur, yaranış əsatirinin simvoludur, mərasim qurbanının simvoludur;*** elə bir simvoldur ki, özünü qurbanla eyniləşdirib tanımaq üçün qapı açır: kosmosa qapı açır. Medeya bütün törətdiklərinin əvəzini qurbanlarla ödəyib göyə çəkilir; Edip özünü kor eləyib ağrı zirvəsində kosmik qaranlığın sonsuzluğunda itir. İlahi qanunları pozmaq olmaz. Sən onları pozanda bəşəri harmoniya dağılır: ***xaos kosmosu "yeyir". Elə bu zaman xaosun ağzına qurban atılır ki, kosmos xilas edilsin.***

Olsun elə bu tendensiya qədim yunan tragediyasını o həddə gətirib çatdırır ki, traqodi'anın özü ideal harmoniya nümunəsi olur. Bəlkə də mən bu fikri söyləməyə cəsarətlənməzdim, gərçi Rixard Vaqner, – o müdhiş alman bəstəkarı, – olmasaydı.

Vaqner deyirdi ki, ***"tarixdə cəmi bir dəfə sintetik və bütöv sənət heyrətamiz formada öz həllini tapıb. Bu, yunan tragediyasıdır, aktyor sözünün, xor musiqisinin və səhnə rəqsinin parçalanmaz qarışığı tragediyadır".***[87] Razılaşaq ki, antik tragediyaların bədii dünyası bənzərsiz bir dünyadır, strukturu, qanunları, diskursu təkrarsızdır və o tragediyaları yazmağı yalnız qədim yunanlar bacarıblar (hətta qədim romalıların tragediyaları da janrın yunan sələflərinə mənsub əsərlərin sırasında xeyli arxada qalır).

Antik yunan demosu, yunan toplumu dağıldıqda tragediyanın üzərinə də qara örtük atılır. Odur mən o fikri qəbul etmirəm ki, guya tragediya antik cəmiyyətin çökməsinə refleksiyadır. Xeyr, heç elə deyil: bu, ifrat sosial yanaşmanın nəticəsidir; ***tragediya sosiumla yox, miflə, ritualla bağlı reflektivdir.***

Bəlkə də elə buna görədir ki, antik dəyərlərin tarix arxivinə ötürülməsilə bərabər antik tragediya da gerçək bədii müstəvidən sanki buxarlanıb duman kimi çəkilir və haradasa İntibah (Dirilmə, Əhya) dövrünə qədər unudulur. Lakin İntibah faciəsi gələcəkdə qədim yunan tragediyasının davamçısı yox, tamamilə yeni bədii-estetik mərhələ, tarixi dünyanın və bu tarixi dünyada yeni insan münasibətlərinin carçısı olur, hətta genetik yaddaşında nələrisə saxlasa belə...

Məhz bu səbəbdən də janrın tarixilə qədim yunan tragediyasının əfsanəvi taleyini bir götürmək olmaz. Qədim yunan tragediyasının payı janrda bir cıqqılıdır: ***faciə janrının nümunəsi, etalonu bütün zamanlar üçün U.Şekspirin "Hamlet"idir.*** Tragediya janrı nəzəri bilgilər paradiqmasında "Hamlet" faciəsinə görə biçilib.

Məsələ bu ki, tragediya Esxil dramaturgiyasında rəsmiləşir, rəsmi yaşamaq hüququ qazanır. Ancaq ***qeyri-rəsmi şəkildə bu tragediya xirtdəyəcən mifopoetik düşüncənin içində olur, ritualı görükdürür, ritual üçün səciyyəvi patetik nitq ilə iztirab zirvəsində danışır.***

Həqiqətən, qədim yunan tragediyasına nəsə bənzədib yazmaq, janrın ritual stixiyasını əks etdirən bütün qanunlarını gözləyib yazmaq, ayin qutsallığına qədim

yunanlar kimi inanıb yazmaq çox çətindir və hətta mümkünsüzdür. Bu o deməkdir ki, qədim yunan tragediyası janrın möhürüdür? Qətiyyən. İş bu ki, ***janr konkret tarixi zaman içrə insan resurslarının keyfiyyətinə uyğun mutasiya edib dəyişməyə başlayır.*** Ona görə mən qədim yunan tragediyasını janr tarixinin eksklüziv sifarişi kimi dəyərləndirirəm.

Tragediya antik dövrün estetikası hüdudlarını aşdıqdan sonra qayıdıb bir daha ***"traqos-oda" və ya "traqodi'a"*** olmur: zamandan zamana addımladıqca çox sərt bir tərzdə dekonstruksiya edilir. Müəyyən qisim avropalı filosof və nəzəriyyəçi də dəfələrlə, amma yetərincə aşağı registrlərdə vurğulayıb ki, janrın tarixində qədim yunan tragediyasının yeri xüsusidir: ***janr çərçivəsində antik tragediya sıranın yalnız assosativ üzvüdür.*** Ancaq heç bir tədqiqatçı qəti şəkildə söyləməyib ki, qədim yunan tragediyası bütün digər "xələf"lərinə nisbətən həm mahiyyətcə, həm də struktur baxımından başqadır.

Azərbaycanlıların faciə kimi tanıtdığı əsərlər də qədim yunan ***traqodi'a***sından işıq ili qədər uzaqdır.

Orta çağlar qədim yunan tragediyası qarşısında kilsə divarları hörüb bu divarlar arxasında janrı kastrata çevirir. Kilsə janrın mutasiya prosesini xristianlığın mənəvi-əxlaqi dominantlarına uyğun rəsmiləşdirir. Zatən, bu proses artıq latent şəkildə Lusiy Anney Senekanın tragediyalarında başlanmışdı: o, qədim yunan ***"traqodi'a"***larını xristianlıq üçün səciyyəvi sayıla biləcək ritorik moizələrlə əməllicə ağırlaşdırmışdı: Dionis mərasimlərinə xas coşqunu, ehtiras pırpızlığını və niyyətsiz spontan insan alicənablığını öz filosof-məmur barmaqları arasında boğmuşdu. Kilsəyə bu ölünü, sadəcə, basdırmaq qalırdı. Orta əsrlər Avropasında tragediya guya ki "dəfn edilib" unudulur. Unutmamaqdan savayı başqa bir əlac da yox idi. Axı xristanlıq çoxallahlı qədim yunan tragediyalarını necə qəbul edə bilərdi? Əxlaq doqmalarının üstünə çıxmış iblisanə əməllərlə necə barışa bilərdi? Necə barışa bilərdi ki, bütün dünyanı qara rahib cübbəsinə bürümək istəyirdi?

Tarixi gerçəklik isə budur ki, kilsə Ortaçağ mədəniyyəti kontekstində öz dini teatrının janrlarını təqdim edir: ***liturgiya, misteriya, mirakl, moralite.*** Bu janrların özülündə nə dayanır? İsa Məsih üçün mədhiyyə, İsa Məsihə görə ağı və moizə. Əslində, ***liturgiya da, misteriya da, moralite və mirakl da qədim yunan tragediyasının kastrat formalarıdır, İsa Məsihin müsibətlərini görükdürən janrlardır.***

Əgər qədim yunan tragediyası Dionisin taleyindən, xoşbəxtlik və bədbəxtliyindən, şərəfinə oxunan mədhiyyə nəğmələrindən, onun ağrı və acılarından yoğrulmuşdusa, Orta yüzillər dini teatrının janrları İsa Məsihin həyatına, missiyasına və iztirablarına refleksiya kimi meydana çıxmışdı. Əgər qədim yunan tragediyasının çoxsaylı qəhrəmanları yalnız assosativ planda Dionislə əlaqələndirilirdisə və Dionisin özü heç harada (antik tragediyalarda) gözə dəymirdisə, liturgiya, mirakl, moralite və misteriyada cəmi bir qəhrəman vardı: o da əsərin bütün fakturasına proyeksiya edilmiş Allah oğlu İsa Məsih idi, İsa Məsihin lütfü və iztirabı idi. Əgər qədim yunan tragediyası Dionis şənliklərinin kontekstindən boy atıb cücərmişdisə, Orta əsrlər dini teatrının janrları İsanı şərəfləndirən kilsə bayramlarından, təmtəraqlı dini paradlardan qopub ayrılmışdı və bu təmtəraqlı dini paradlarda İsa Məsih Dionisin maskasından başqa bir şey deyildi.

Liturgiya, misteriya, mirakl, moralite xristianlığın ibadət formasının bədiiləşdirilmiş reprezentasiyasıdır.

Janrın tarixində bu, antik tragediyanın ilkin mutasiya mərhələsidir. İndi, görün, bu mutasiya necə gerçəkləşir? Yunanların tragediya qəhrmanları sırasında bir dənə də olsun kölə yoxdur; onlar ya siyasi və hərbi elitaya mənsub, ya da damarlarında tanrı qanı axan adamlardır, talelərilə barışmayan azad, özlərinə əmin, özlərindən arxayın, üsyana, etiraza hazır, ləyaqətlərini elə tanrı ucalığında tutan adamlardır: heç kimdən və heç nədən qorxmurlar ***(Frakiyalı Protoqor: "Hər şeyin meyarı insandır").***

Ortaçağ kilsə teatrı janrlarında isə hamı ucdantutma Allahın köləsidir: hamı

qorxu içində mütidir, özünü kölə kimi duyur, kölə kimi düşünür, kölə kimi davranır; yəni ki, ***hər şeyin meyarı Allahdır.*** Qədim yunan tragediyasının pazlları nə idi? ***Qurbankəsmə ayini, Dionis maskası, difiramb, mübahisə-müzakirə, iztirab.*** Ortaçağ dini teatrının janrları isə bu pazllardan yalnız ikisini seçib saxlayır: ***difirambı və iztirabı, və bura moizəni əlavə edir.*** Aşkar sezilir ki, liturgiya, misteriya, moralite, mirakl kimi janrlar qədim yunan tragediyasının korpusunda yaradılıb, janrın mutasiyasından peyda olub. Heç şübhəsiz ki, Orta yüzillərin dini teatrı antik tragediyadan etkilənir, amma onu tanınmaz bir hala salır: tanınmaz bir hala salsa da, janrın yaddaş fayllarını poza bilmir.

İntibah (Əhya, Dirilmə) dövrü janrın mutasiya prosesinin yeni mərhələsidir. Düzdür, İntibah qədim yunan mədəniyyəti dəyərlərinə qayıdışı manifestləşdirir, bu dəyərlərə, yunanların zövqünə və özünüifadəsinə aşırı sayğı ilə yanaşır. Lakin buna rəğmən İntibah zamanında janrın mutasiya prosesi daha dərin sosial-psixoloji və kulturoloji amillərlə şərtlənir.

Qədim yunan tragediyası ilə bu çağlarda nə baş verir? ***1506-cı ildə Aristotelin "Poetika" əsəri İtaliyada yunanca nəşr edilir*** və təbii ki, bir çox düşünərlərin ədəbiyyat və sənət qavrayışına effektiv təsir göstərir. Təsadüfi deyil ki, ilk Avropa və italyan tragediyası ***"Sofonisba"*** da Aristotelin "Poetika"sına özgür bir reaksiya kimi qiymətləndirilə bilər. İtalyan ***Trissino Cancorco*** öz "Sofonisba"sında Aristotelin göstərişlərinə uyğun hərəkət edərək ***üç vəhdət prinsipini gözləyir, üç aktyordan bəhrələnir, faciəni aktlara bölmür, xordan, xəbərçilərdən, sirdaşlardan faydalanır.***

Elə təəssürat oyana bilər ki, bu, qədim yunan tragediyasının bütün "cah-cəlalı" ilə əhyasıdır. Xeyr, əsla. Qəribəsi (və mənim düşüncələrimi təsdiqləyən amil) bilirsiniz nədir: italyan faciələri qədim yunan dramaturqlarının tragediyalarından daha çox Senekanın əsərlərinə refleksiyadır! Bu faciələr üçün mif yox, tarixi əfsanələr süjet bankı rolunu ifa edir. Deməli, qədim yunan tragediyasının pazlları İntibah çağlarında bir daha dəyişdirilib köhnə qaydada, amma yeni mozaikada düzülür. Bu simbioz

sonucda ***qanlı faciə*** janrının meydana gəlməsilə nəticələnir və qısa bir müddət ərzində ingilis dramaturqlarının səyilə ***qanlı intiqam faciəsi*** (T.Kid, C.Marston, G.Çetql, T.Midlton), ***borc faciəsi*** (U.Şekspir, C.Çapmen, F.Messincer, N.Fild) və ***cinayətkarlıq faciəsi*** (S.Tyorner, C.Meyson, T.Midlton) kimi formalaşır.

Qanlı intiqam faciəsi artıq qədim yunan tragediyasının mifopoetik ovqatından, bu tragediyalara xas antipessimist ruhdan çox uzaqdır və əbəsdən "qeyd eləmirdilər ki, ingilis ***ədliyyəsinin "içalatı boşaldılıb, asılıb, şaqqalanıb" formulu intiqam faciələrində öz təcəssümünü tapıb".***[88]

U.Şekspirin faciələri də İntibah dövrü faciələri sırasının keyfiyyətindədir və onun pyeslərində müxtəlif faciə tiplərinin əlamətlərini tapmaq mümkündür: amma bütün hallarda üstünlük qanlı intiqam faciələri tərəfindədir. ***"Hamlet"*** borc faciəsi, qanlı intiqam faciəsi, cinayətkarlıq faciəsi kimi də yozulmaq şansını həmişə özündə saxlayır: çünki semantikası heç vaxt qapanmır. ***"Makbet", "Kral Lir", "Yuli Sezar", "III Riçard"*** (tarixi xronika kimi təsnif edilsə belə) öz partiturasına görə cinayətkarlıq faciələridir, ***"Tit Andronik", "Romeo və Cülyetta", "Otello"*** intiqam faciələri, ***"Hamlet", "Antoni və Kleopatra"*** borc faciələri.

Lakin fərq eləməz: bunların hər biri qədim yunan tragediyasının janr partiturasından çox uzaqdır. Düzdür, bəzi mütəxəssislər V.N.Yarxonun fikirlərindən itələnərək söyləyirlər ki, ***"Hamlet" Şekspirin ən antik tragediyasıdır"***[89]***,*** yəni antik tragediya poetikasına maksimal yaxın faciəsidir. Müəlliflər belə bir versiya irəli sürürlər ki, ***Horatsio*** bir tərəfdən ***qədim yunan xorunun reliktidir,*** digər tərəfdən isə ***Orestin dostu Pilad variantıdır;*** "Hamlet" pyesinin süjetisə "Oresteya"nın fabula bünövrəsində qurulub: Klitemnestra məşuqu Egisflə əlbir olub Troya savaşından qayıdan əri Miken çarı Aqamemnonu qətlə yetirirlər. Əvəzində ***Orest anası Klitemnestranı və Egisfi öldürüb atasının intiqamını alır.***[90]

"Hamlet" əsərində də eynilə bu faciəvi macəra yaşanılır. Orest Piladla birgə Aqamemnonun məzarı başında bacısı Elektra ilə qarşılaşır. Hamlet isə Ofeliyanın

yenicə qazılan qəbri üstündə Layertlə qızğın mübahisəyə girişir. Fiksturalar, diskurs müxtəlifdir, epizodun fakturası isə identik.

Mən bundan da o yana gedib hətta söyləyə bilərəm ki, "Şah Edip" (Sofokl) və "Hamlet" (Şekspir) məhz "Oresteya"nın (Esxil) inversiyası və ya, əgər belə demək caizsə, revers variantıdır. Hər üçündə ***ata – ana – oğul*** üçbucağı, cüzi modifikasiyalarla (əmi – ana – oğul, məşuq – ana – oğul), ***aktant model*** kimi çıxış edir. Yerdə qalanı diskursun tərtibi məsələsidir.

Lakin bu onu bildirmir ki, janr poetikasına görə qədim yunan tragediyaları ilə Şekspir faciələri, və ya digər İntibah dövrü dramaturqlarının faciələri eyni bir müstəvini bölüşürlər. "Hamlet" faciəsi öz ruhu, ovqatı və qəhrəmanının təbiəti etibarı ilə ***daha çox liturgiya, ya da misteriya janrına yaxındır,*** nəinki yunan faciəsinə. Hamlet, diqqətlə fikir vesəniz görəcəksiniz ki, İncil qəhrəmanı ***İsa Məsih kimi danışır, sakit-sakit, eyhamlarla danışır, hər sözü, hər davranışı semantik polifonizmə çıxardıb danışır.*** Hamlet aqibətini təxmin edə-edə sanki İsa Məsih kimi çarmıxa – ölümünə sarı gedir. Onun gücü, xarizması bilgisindədir. Qədim yunan tragediyasının qəhrəmanları isə bilgisizlikdən Homer kimi kordurlar və onları öz talelərinə doğru tanrılar aparır. Hamlet bilginin ***faciəsini, müsibətini*** yaşayır, qədim yunan qəhrəmanları isə bilgisizliyin ***traqodi'asını.***

İntibah dövrü qədim yunan tragediyasının, bir daha təkrar eləyirəm, köklü mutasiya mərhələsidir. U.Şekspir faktiki olaraq qədim yunan tragediyasının xarabalıqlarında yeni faciə janrının ideal nümunələrini yaradır, janrın dəb etiketini formalaşdırır.

(Qədim yunan tragediyalarında qəhrəman ölümdən yüksəkdədir: çünki ritual parametrlərində yaşayır. Şekspir faciələrində isə qəhrəman daim ölümün içindədir.

Qədim yunan tragediyalarında insanlar sanki hər zaman kosmosu fikirlərində tutub işıqlı səma altında söz söyləyirlər. Şekspir faciələrində isə insanlar elə bil saraylarda yox, qaranlıq qəbiristanlıqda yaşayıb danışırlar.

Qədim yunan faciələrində insan tanrılardan küsür; Şekspir faciələrində qəhrəman hamıdan küsür: çünki dünya teatrdır və hamı bir-birini aldadır.

Qədim yunan tragediyalarında, qəzavü-qədər mütləqliyinə baxmayaraq xilas və xilaskar assosativ planda həmişə personajlarla bir yerdədir. Şekspir faciələrində isə insan sanki dünyanın sonuna gəlib çatır.)

Mümkünsüz idi ki, klassisizmin nümayəndələri Şekspir faciələrindən və bu faciələrlə qədim yunan tragediyaları arasında mövcud fərqdən xəbərsiz olsunlar. Yəqin elə ona görədir ki, fransız N.Bualo-Depreo öz "Poeziya sənəti" adlı bədii-nəzəri risaləsində antik mədəniyyətin ***sözlə şəklini çəkir, mənzərə janrında onun tablo təsvirini verir***: tarixlə poetikanı bir-birinə calayır, ***qədim yunan tragediyasını qızılı çərçivə içinə salır.***

Klassisizm ***üç vəhdət prinsipi*** ideyasını Aristoteldən götürüb onu daha sərt bir formatda kanonikləşdirir, müəllifin fantaziya və improviz imkanlarını daraldır. Məhz bu çağlarda ***P.Kornel və J.Rasin*** dramaturgiyasında qədim yunan tragediyası sanki yenidən, amma bu dəfə XVII əsrə mənsub klavesin musiqisinə uyğun "bəstələnir". Bu da janr içində gerçəkləşən bir deformasiya, bir mutasiya əlamətidir: qədim yunan tragediyasının özünəməxsus dekonstruksiyasıdır.

Maarifçilik dönəmi və hərəkatı klassisizmi ədəbi bir cərəyan kimi, bir ifadə üslubu kimi öz içinə alır. Mən güman eləyirəm ki, Klassisizm və Maarifçiliyin qədim yunan tragediyalarına üstünlük verməsinin, antik mədəniyyətə aludəçiliyinin bir səbəbi də onların nümayəndələrinin dinə neqativ münasibətindən qaynaqlanırdı: hətta ***F.M.A.Volter – Maarifçiliyin senatoru –*** aşkar deyirdi ki, ***"Allah yoxdur",***[91] ***"mən xristian deyiləm".***[92]

Amma Volter ateizmə də tənqidi yanaşırdı və deist mövqe sərgiləyirdi. Kornel və Rasin kimi onun üçün də qədim yunan tragediyası ***traqodi'adan*** daha çox maarifpərvər öyüd və moizələrin etkiləndirici mif süjeti platformasında təqdimindən ötrü yardımçı vasitə idi. Maarifçiliyin patronajlığı altında yaradılan yunansayağı

faciələrdə artıq emosional kollapslar ağıl və borc məngənəsilə sıxışdırılıb aradan götürülürdü, ***antik traqodi'aların qəhrəmanları saray xidmətçiləri kimi kuklalaşırdı.*** Yəqin Volterin özü də bunu duyurdu: duyurdu ki, yazdığı faciələr yunan tragediyalarını xatırlatsa da, onlarla yarışa bilmir, onlara uduzur. Odur ki, Volter qədim yunan tragediyasının süjet platformasına müxtəlif innovativ desantlar çıxarırdı, mifdən ayrılıb Şekspir kimi tarixi hadisələr və əhvalatlar ətrafında dolaşırdı.

Düzdür, Maarifçilik dövrünün ikinci yarısında teatr və dramturgiya üzrə lider mövqelərə yiyələnmiş Q.E.Lessinq ***tragediyanı mənəvi dünyanın hadisəsi***[93] kimi dəyərləndirsə də, ***klassisizmin manifesti və prioritetlərilə barışmırdı,*** öz sələflərinə müəyyən ironiya ilə yanaşırdı.

Bir zamanlar müasirləri Volteri suçlandırırdılar ki, onun faciələrində sevgi yoxdur. O da acıqlanıb saçmalayırdı ki, faciə sevgi yeri deyil. Hər halda dediyinə rəğmən, bir də dramaturq məharətini göstərmək istəyindən, Volter Parisin sənət kuluarlarında ***"xristian tragediyası"*** adlandırılan ***"Zaira"*** pyesini yazıb uğur qazanır. Soruşacaqsınız niyə bu xırdalığı işıqlandırıram? Məsələ bu ki, "Zaira"nın tənqidində Lessinqin Volterə münasibəti bütün spektrlərdə bəlli olur. Müasirləri Volteri Şekspir tonqalından məşəl götürmüş dramaturq kimi qiymətləndirirdilər. Lessiq isə yazırdı ki, bu məşəl deyil, ***"kösövdür və yanmaqdan daha çox tüstülənir":*** sonra da əlavə edirdi ki, Volter fəci sevginin nə olduğunu bilə bilməz; çünki onun öyrəşdiyi sevgi aşağı registrlərdə danışmağa vərdiş eləmiş ehtiyatlı ***"dəftərxana sevgisidir".***[94]

Beləliklə, zamanın dalğaları pipiyində tragediyanın aqibəti gözönündəcə dəyişirdi: fəci ehtiraslar şübhəli və gülünc görünürdü. Hətta Volter kimi qatı maarifçinin birisi də razılaşırdı ki, janrların (tragediya və komediya nəzərdə tutulur) qarışdırılması labüddür və dövrün tələbidir; qədim yunan tragediyasını imitasiya etmək cəhdisə ədəbiyyat və teatrda fenomenal hadisələr yaratmağa, çağdaş həyata, gerçəkliyə adekvat olmağa qadir deyil: söz və səhnə sənətinə yeni tip personajlar lazımdır.

Ancaq fakt bu ki, Klassisizm və Maarifçilik tragediya janrının üfüqlərini azacıq da olsa genişləndirə bilmədi. Maraqlı mülahizələrinə rəğmən Lessinqin "Emiliya Qalotti" faciəsi U.Şekspirin müxtəlif əsərlərindən götürülmüş epizodların ***yamaq mozaikası və ya yamaq kolleksiyası*** təəssüratını oyadırdı: orada "Otello"nun, "Romeo və Cülyetta"nın izləri maarifçilik parametrlərində bir-birinə dolaşmışdı. Onun yazdığı faciələr, hətta Şekspir qarşısında bayğınlığına baxmayaraq, ***"pudra və parik"*** effektindən uzaqlaşmamışıdı.

Lakin hər halda Maarifçiliyin son inqilabi mərhələsi faciə janrının yeni modifikasiyasına ***F.Şiller və İ.V.Göte*** timsalında imza atdı: "Veymar klassisizmi" romantizmin pəncərələrini aralayıb içəri boylandı. Şillerin "Qaçaqlar", "Orlean bakirəsi", Götenin "Faust" faciələri XVIII əsr klassisizminin rasionallığına bir etiraz kimi formalaşmış ***"Fırtına və təzyiq"in*** (almanca Sturm und Drung) bədii-estetik platformasını görükdürdü. Şillerin "Qaçaqlar", "Orlean bakirəsi", "Məkr və məhəbbət" əsərlərində ***traqodi'a*** birbaşa sosial faciəyə transformasiya olunurdu: faciə janrı üçün sosial etiraz, üsyan mövzusu aktuallaşırdı. Götenin "Faust"u isə faciədən daha çox ***fəlsəfi dram*** kimi dəyərləndirilirdi.

XIX əsrdə tragediyanı ***faciəvi və ya romantik dram*** (V.Hüqo, C.Bayron, A.S.Puşkin, Y.Lermontovun əsərləri) adı ilə təsnif edilən daha bir janriçi mutasiya gözləyirdi. Bu elə bir mutasiya idi ki, ***traqodi'anın*** qapılarını birdəfəlik möhürləyəcəkdi və daha bir kimsə bu möhürü qırmağa cəhd etməyəcəkdi.

Tragediya janrının tarixi artıq sona çatırdı: bu janrda resipiyentlə empati yaratmaq, insanları çılğın ehtiraslara inandırmaq gün-gündən çətinləşirdi.

Hərçənd həqiqət bu ki, tragediyanın antik dövrdən üzü bəri yaşadığı ***mutasiyalar dram janrına doğru mütəmadi atılan bir lağım*** kimi anlaşılır: sanki tragediya çoxsaylı dəyişmələrə uğraya-uğraya drama dönür.

Düzdür, XX yüzildə birdən-birə P.Klodel, J.Anuy və J.P.Sartrın ekzistensional fəlsəfəyə söykənən pyeslərində antik tragediya müəlliflərilə mübahisəyə girişmək,

onlara qələbə çalmaq, məntiq dərsi keçmək həvəsi aşkarlanır. Ona görə bu nümunələr əsatiri dekonstruksiya etmək qabiliyyətini, XX əsr adamının intellektual deduksiya aparmaq məharətini, təhlil bacarığını, özünə, dünyaya və yapma teatral ehtiraslara kinayəsini antik tragediya materialında virtuozcasına sərgiləməkdən başqa bir şey deyil. Bu pyeslərin, əslində, tragediya janrına heç bir aidiyyəti yox idi.

Beləliklə, tragediya janrının mənim risaləmdə eskizlənən tarix xəritəsinə nəzər salarkən hansı nətəcələri aktuallaşdırıb elmin gündəminə gətirmək mümkündür?

Birinci nəticə budur ki, ***antik dövrün bitməsi ilə qədim yunan tragediyasının da bir janr kimi sonu çatır;*** ikinci nəticə budur ki, ***xtistianlıq qədim yunan traqodi'asının mirakl, moralite, misteriya variantında kastrat nümunələrini cəmiyyətə faciə nümunəsi kimi təqdim edir;*** üçüncü nəticə budur ki, ***təqribən XV əsrlik fasilədən sonra innovativ diriltmə meyllərinin yekununda tragediya ciddi mutasiyalara uğrayır;*** dördüncü nəticə budur ki, ***mutasiya prosesləri tragediyanın sanki genomunu ("cinsini") dəyişib onu drama çevirir;*** beşinci nəticə budur ki, ***elm (dram nəzəriyyəsi, janrologiya) tragediyanın zamana və sifarişçi-resipiyentə uyğun başqalaşan formalarına dəqiq təyinlər verməkdə, onları ayrı-ayrı təsnif etməkdə çətinlik çəkir.***

Bu sarıdan Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı və teatrşünaslığı daha şanslıdır: çünki biz "tragediya" və "faciə" anlamlarının məna tutumunu fərqləndirəndə elmi definisiya genişliyinə çıxırıq. Rəsmi şəkildə heç bir mütəxəssis tragediya və faciə arasında ayrıntı sərhədini göstərməsə də, hər halda bəziləri (M.Rəfili, T.Mütəllimov, Y.Qarayev, M.Məmmədov və başqaları) bunu çox ehtiyatla eyhamlaşdırıblar.

Şərqin müsəlman məmləkətlərində, o ölkələrdəki ərəb və fars tərkibli sözlərdən istifadə edilir, tragediya anlayışı çox zaman faciə sözü ilə əvəzlənir.[95] Ərəb dilinin flektiv imkanları bu kəlmə ətrafında böyük bir semantik çənbər yaradır. ***Faciə*** ərəbcə kədər, iztirab vermək mənasında anlaşılan ***fəcəə*** məsdərindən alınmadır, ***müdhiş hadisə, hüznlü olay, bədbəxt vaqiə, qəza, bəla, müsibət*** deməkdir. Faciənin yanında

cərgələşən ***fəccəun və mufəcuun*** sözləri məhvedici, öldürücü, fəlakətli, ziyanlı nəsnə, vərdiş, hadisə kimi, ***fəcəətun*** kəlməsi acgözlük, qarınqululuq, görməmişlik kimi mənalanır. Bundan əlavə ərəb dilində ***hailə*** (məsdəri ***hövldür,*** mənaca qorxutmaq, dəhşətə gətirmək deməkdir: ərəblər sfinksi ***Əbuhövl,*** yəni "dəhşətin atası" adlandırırlar) sözü də var ki, onunla ***nəticəsi qorxunc və faciəli qurtaran dramaturji əsər, yəni tragediya*** bildirilir. Dəyişmiş, maneə, çəpər, hasar, əngəl, azman, çox iri, hövlnak mənaları da bu kəlmənin semantik haləsində sayrışır.

Buradan da belə aydınlaşır ki, faciə sözünün mənaları ilə tragediya (***traqodi'a***) anlayışının eyhamlaşdırdığı mənalar heç də üst-üstə düşmür, bir-birilə uyuşmur, bir-birinə adekvat deyil, ara-sıra sözlərin semantik çənbərləri bir-birinin sferasına daxil olsa belə. Böyük masştabda bu onu vurğulayır ki, tragediyanı faciə kimi təqdim etmək anlayışın özünü şikəst, natamam etmək deməkdir. Tragediya (***traqodi'a***) heç bir dilə tərcümə olunmayan sözlər kateqoriyasına aiddir, eynilə komediya, dram kimi.

Traqodi'a ritualdan ayrılıb tragediya olur. Tragediya həmişə ritualı öz bətnində daşıyır, rituala isnad verir, ritualı eyhamlaşdırır: ona görə də tragediya mütləq (substansional) ideyalara[96] obrazlı refleksiyadır.

Faciə isə, sadəcə, müsibətdir, dərddir, bəladır, bədbəxt hadisədir, hüzndür.

Tragediya nadir hadisədir; faciə hər vaxt ola bilir.

Tragediya harmoniyanın pozulmasıdır, kosmik düzənin dağılmasıdır; faciə isə daha lokal bir olaydır, həyat acısıdır, ağrıdır, iztirabdır, fəlakətdir.

Mən, zənnimcə, bu anlayışların təsəvvür edilən mümkün fərq sərhədini cızdım. Bir fərq daha var və o fərqi vaxtilə alman filosofu Heqel söyləyib: deyib ki, "Şərq dünyagörüşü lap başlanğıcından dram sənətinin inkişafına imkan vermir".[97] Tam razıyam və açıqcasına bildirirəm ki, Y.Qarayev, M.Allahverdiyev, M.Məmmədov kimi teatr düşünərlərinin Heqelə etirazı adi cığallıqdır, özgəsinin başmağını öz ayağına geyinmək cəhdidir.

Birinci ondan başlayım ki, ***Allah olan yerdə tragediya olmur.*** Allah olan yerdə mübarizə də, üsyan da qəbul edilməzdir. Deyəcəksiniz ki, mənim fikrim müsəlman Şərqini əhatə edir. Amma qəribəsi budur ki, Çində, Hindistanda, Yaponiyada (sıranı uzatmıram) da bu belədir: heç nə tragediya masştabında qavranılmır. ***Şərqdə teatr yalnız ritualın icazə verdiyi qədər teatrdır***. Başqa sözlə, ***teatr ayin müstəvisindən kənara çıxmır, ayindən ayrılmır.*** Elə ona görə də Şərq ölkələrinin ənənəvi teatr formaları həmişə ritualdır və heç vədə avropalıların tanıtdığı əsl teatra dönüşmür. Sonradan bunu V.E.Meyerhold, S.M.Eyzenşteyn, A.Arto, P.Bruk, Y.Qrotovski və başqaları da anladılar, Şərq teatrı formalarının hüsnündən bəhrələndilər: amma fərqin mahiyyətini izah etmədilər, ya da izah etmək istəmədilər...

İkinci: ***Şərq adamına körpəlikdən dünya ilə barışmağı öyrədirlər, Qərbdə isə dünya ilə mübarizə aparmağı.*** Ölüm şərqliyə görə ədalətsizlik deyil, ali ədalətin təzahürüdür. Şərqdə ölümə qarşı etiraz yoxdur: ölüm xilasdır, qurtuluşdur. Qərbli isə hesab edir ki, ölüm insana qarşı ədalətsizlikdir: əbədiyyəti onun əlindən alır və həyatını hər cür mənadan məhrum edib absurdlaşdırır. Qərb adamı əbədi olmadığı üçün tanrıya paxıllanır, tanrı ilə mübarizəyə başlayır: "niyə mən ölməliyəm, tanrı qalmalıdır?" sualı onu rahat buraxmır. Qərblinin bütün iradəsi, axtarışları, mübarizəsi əbədiyyəti qazanmağa yönəlib. Bax, qədim yunan tragediyası həmən bu nöqtədə qurulur və bu nöqtədə ritualdan ayrılır.

Şərqdə bu çabalar yoxdur. Şərqli inanır ki, bilgilər mənasızdır, heç nəyi dərk etməyə kömək eləmir; ancaq o, başa düşür ki, toz zərrəciyi, qum dənəsi, su damlası qədər cıqqılıdır və ***gücsüzlüyün gücündən faydalanır,*** varlıqda tanrını nəfəs kimi sevməyə və bu sevgisində "əriməyə", öz mənindən qurtulmağa köklənir.

Qərblisə inanır ki, bilgilər dünyanı dəyişdirir və ona görə də varlıq içində insanı tanrının yerinə qoyur, Herakl kimi öz gücünü fövqəl güc sanır, kainatı, hətta qalaktikaları bu gücə tabe etdirməyə çalışır, öz məninin azadlığını təmin etmək üçün hər zaman mübarizədə olur; iradəsini dişlərində tutub elə hey tanrıya qarşı gedir: gedir

ki, onu tapıb hülqumundan yapışsın və soruşsun: məni niyə əbədi etməmisən? Ona görə rus filosofu, ilahiyyatçısı S.N.Bulqakovun ***"Qərbdə tragediya əqlin və hissin tragediyasıdır, Rusiyada – imanın"***[98] ***fikrini mən çox simptomatik buluram.***

Rusiya Qərbdən Şərqə, və əksinə, keçidin təminatçısıdır, Şərq-Qərb marşrutunda özünəməxsus bir çilləxanadır, adaptasiya tunelidir, möhtəşəm bir transformatordur. Əgər diqqət etmisinizsə, rus ədəbiyyatında janrı faciə olan orijinal pyesləri barmaq hesabı ilə saymaq mümkündür: bu sayı Avropa tragediyaları ilə qiyaslamaq isə hətta gülüncdür. Düzdür, F.M.Dostoyevski Rusiya adamının batini dünyasını tragediya məkanı kimi aşkarlayırdı və bunun bir ucunu iman zəifliyindən qaynaqlanan tərəddüdlərə, şübhələrə bağlayırdı. Amma razılaşaq ki, onun əsərlərinin tragerdiya janrı ilə müstəqim heç bir əlaqəsi yox. Bu da o anlama gəlir ki, Rusiyada faciə janrı üçün həmişə son dərəcə əlverişli bir zəmin olduğu halda orada tragediya janrında əsərlər çox nadir bir hadisəyə çevrilib. Şərq mədəniyyətinin təsirindənmi?

Heqel haqlı idi: fərq dünyagörüşü fərqidir və şərqlinin dünyagörüşü ona tragediya zonasına adlamağa izn vermir. ***Tragediya şərqli üçün yad bir nəsnədir, yasaq zonadır.***

Bayaqdan tragediya və faciə anlayışlarını bir-birindən ayıran sərhəd zolağını cızmağa çalışırdım. İndisə onları yaxınlaşdıran məqamları, tragediya və faciə sözlərinin semantik çənbərlərinə daxil mənaların kəsişdiyi koordinatları bulmağa səy göstərəcəyəm.

Birinci koordinat: "Oresteya", "Şah Edip", "Antiqona", "Fedra", "Medeya", "İppolit", "Elektra" tragediyaları Orest, Edip, Antiqona, Fedra, Medeya, İppolit, Elektranın ***şəxsi müsibətidir,*** zorən qurban getmək, qurban olmaq müsibətidir, nəsil günahı ilə şərtlənən müsibətidir.

İkinci koordinat: ***traqodi'a kimi faciə də mədhiyyə variantıdır, ağıdır.*** Ərəbistan yaylasından ta gündoğan ölkəsinə qədər Şərq aləmində, dolayısı yolla da olsa, qədim yunan ***traqodi'alarını*** xatırladan bir nəsnə varsa, o da təziyələr zamanı ifa

edilən şəbih pyesləri və tamaşalarıdır. Qədim hind dramaturqları, Pekin operası, Noo və Kabuki teatrları üçün mətnlər hazırlayan müəlliflər pyes yazıblar, yaxşı pyeslər yazıblar, amma tragediya yox. Odur ki, Şərq aləmində bir tək tragediya nümunəsi şiə müqəddəslərinin faciəsidir və bu faciə, əslində, başdan-ayağa mədhiyyədir, ağıdır, nouhədir, mərsiyədir.

Bu kontekstdə ***faciə könüllü şəhid düşmək, şəhid olmaq müsibətinin diskursudur.*** Şəbih müsibətlərinin mövzusu tanrıya qarşı mübarizə deyil, tanrı uğrunda mübarizədir; hansı ki, tanrının özünün istək və iradəsi kimi qavranılır. Ol səbəbdən burada qalibiyyətin və ya məğlubiyyətin heç bir önəmi yoxdur: qəhrəmanlar da, düşmənlər də yalnız Allahın rəhminə və mərhəmətinə sığınırlar. Bu faciələr ona görə tragediya sayılmır ki, orada iztirab var, qorxu yox; iddiasa sıfır həddindədir. Qəhrəmanlar həyatda və ölümdə özlərini Allahın qulu kimi hiss edib davranırlar (uzaqdan-uzağa bu, hindlilərin ***"Mahabharata"*** eposundan bəlli mübarizə motivlərilə səsləşmirmi?). Qədim yunan tragediyasının qəhrəmanları bilmirlər ki, irəlidə onları nə gözləyir; şiə qəhrəmanları isə aqibətlərini bilə-bilə ölümə gedirlər.

Üçüncü koordinat: ***traqodi'anın və faciənin*** yemək-içmək kultu ilə bağlılığı. Qurbankəsmə mərasimi həm də bolluq və ziyafətə eyhamdır: bu məqam ***traqodi'anın*** iç strukturunda kodlaşdırılıb və daim latent vəziyyətdədir. Faciə – müsibət (rouzə, şəbih) isə yuğ mərasiminin islam modifikasiyasıdır. Əski oğuzlarda həlak olmuş qəhrəmanı şərəfləndirmək məqsədilə keçirilən yuğ mərasimi qəbristanlıqda ölümün acığına düzənlənən karnaval ruhlu yeyib-içməklə və cütləşməklə sonuclanır. M.Allahverdiyev bu sözü "yuq" kimi yazır və deyir ki, onun mənası ***"ölü aşı"***[99] kimi anlaşılır. M.Seyidov isə bu sözün ***"yağ"*** (qəbir, adi yağ) mənasını da ağı, matəm, ağlamaq, yas, hüzn mənaları ilə yanaşı ***"yuğ"*** kəlməsinin semantik cərgəsinə düzür[100].

Əslində, isə bu söz nə yuq, nə də yuğdur: onun həqiqi mənası ***"yux"*** kimi yazılıb tələffüz ediləndə ortaya çıxır. Belə ki, ***yux*** ölümə – ***yoxluğa*** gedən, ***yoxluğa*** aparan yolun mərasimidir; əbədiyyət ***yuxusu*** qarşısında özünəxas bir layladır,

mədhiyyədir, ağıdır və nəhayət, olumla ölüm, varlıqla yoxluq arasında ***yuxa*** qədər nazik, zərif bir pərdədir. ***Ölüm – "yox olum" və ya "olumun yoxluğu" deməkdir. Yuxu ölüm variantıdır. Olumla ölümün arası yuxa kimidir. Yuxa o nəsnədir ki, insana olmaq şansı verir (azərbaycanlılarda ölü basdırıldıqdan sonra camaata yuxa arasında halva paylanılması keçmiş adətin reliktidir).*** Məhz bu zaman aşkarlana bilər ki, qədim türk tayfaları niyə ölü aşına yux deyiblər.

Bu üç koordinata istinadən faciə sözünü tragediya anlamının əvəzləyicisi kimi götürmək heç də günah, yanlışlıq sayılmaz: hətta tragediya janrını faciə janrı adlandırmaq da mümkündür. Lakin qədim yunan ***traqodi'alarına*** faciə demək böyük elmi xətadır. Zatən, ***traqodi'alar*** prinsipcə fərqli hadisələrdir və odur ki, janriçində özünəməxsusluğu, təkrarsızlığı haqq ediblər. Odur ki, mən kontekstə görə həm faciə, həm də tragediya sözlərinin Azərbaycan dilində işlədilməsinin tərəfdarıyam.

FACİƏ: STRUKTUR VƏ SƏCİYYƏ

Traqodi'a Aristotelin təqdimində.

Aristoteldən üzü bu yana çoxsaylı filosof və yazarlar, içi Didro, Bualo, Lessinq, Şlegel, Göte, Heqel, Şopenhauer, Nitşe, Kirkeqor, Vaqner, Hüqo, Froyd və başqaları qarışıq, faciənin təyinini müəyyənləşdirməyə, onun səciyyəsini verməyə çalışıblar. Amma yenə də birmənalı şəkildə heç nə aydın deyil: hər şey nisbidir, hər şey şərt müqabilindədir: faciə semantikası daim qalaktika kimi genişlənməkdədir.

Ondan başlayım ki, ***təbiətdə faciə yoxdur.*** Fikir müzakirəyə çıxarılmır: çünki aksiomdur. Ölüm faciə sayılmır. Olum ölümün davamıdır, ölüm də olumun: onların ikisi də əbədi indidədir; bu onun yedəyində gedir, o – bunun. Hər bir cıqqılı zərrəcik hansı formada olursa olsun, harada olursa olsun, həmişəlik buradadır. Varlığın qanunu belədir, vəssalam.

İnsan ağlı, insan düşüncəsinin "eynəyi" təbiətin gündəlik oluşunda faciə motivləri görür; görür ki, təbiətdə ölən və öldürən var, "güclü" və "zəif" var. Di gəl ki, bunu görə-görə insan özünə heç vədə qatil demir: hərçənd bütün ömrü boyu öldürüb yeyir. Amma nədənsə fikirləşmir ki, yaşamaq enerjisi kosmosda həmişə balansdadır: sadəcə, bu enerji birindən digərinə silsilə qanunu ilə ötürülür: yəni ***güclü zəif qədər zəifdir, zəif güclü qədər güclüdür.*** Buna rəğmən insan ölümə qarşı üsyan edir: ölümə qarşı çıxanda (yəni ölmək istəməyəndə, bunu ədalətsizlik biləndə) silsiləyə qarşı çıxır, harmoniyanı pozmağa, bəşəri qanunu dəyişməyə iddialı olur.

İnsan yaşadığı cəmiyyəti təbiətə proyeksiya eləyib də orada faciə aşkarlayır, olmayan faciəni aşkarlayır. Mən öndə söylədiyim fikri bir də təkrarlayıb onun arxasında möhkəmcə dayanıram ki, ***faciə bütün hallarda düşüncənin faciəsidir və birmənalı şəkildə toplum kökənlidir.***

Çünki toplum insanların birlik manifestinin təzahürü ola-ola həm də onların mənafelərinin toqquşma zonasıdır. Bu ona görə belədir ki, təbiət ideal balansı

tənzimləyib daimi saxlamağa qadirdir; cəmiyyətsə bunu bacarmır: orada dəngə ədalətsizlik ucbatından hər an pozulur.

Ədalətsizlik ictimai taundur: elə bir taun ki, birinci insanın tanrıya və insana inamını, ikinci birgəyaşayış prinsiplərinə etibarını, üçüncü ictimai-sosial güvənini öldürür. Belə olduqda toplum dağılmaq zərurətilə qarşı-qarşıya qalır və üzü faciəyə doğru gedir. Mən cəmiyyətdə ədalətin pozulma səbəbini özümdən soruşanda çox qəribə bir qənaətə gəldim ki, toplumda balansın pozulmasının ilkin şərti insanın sabahı düşünmək, sabahı fikirləşmək, sabahı sığortalamaq və sabahda özünü təsəvvür etmək qabiliyyətidir. Odur ki, ***faciəni dünyaya insan gətirir,*** onun ağlı, şüuru və əməli gətirir.

Təbiətdə eyləm (əməl, fəaliyyət; rusca "deystviye") yoxdur, yalnız aramsız, fasiləsiz silsiləvi, özünə dönən, özünə qayıdan hərəkət var.

Təbiət təkrarlar mexanizmilə qurulur.

Saat təkrarların ideal modelidir.

İnsansa təkrarları sevmir: təkrarlardan bıkır, darıxır. Məhz elə bu anda insan öz düşüncə və əməliyə təkrarlar silsiləsini dayandırıb yenisini yaratmağa iddialanır. Yenisi həmişə ideyadır. Əslində, ***yenisini planlaşdırmaq, yenisini tasarlamaq gizlinlərdə uyuyan tanrı olmaq, tanrılaşmaq iddiasının təzahürüdür.*** İnsanın altyapısının mərkəzi basqısı "tanrı mənəm" iddiasıdır. Bütün kəşflər, icadlar, çabalar və çalışmaların özülündə bu məxfiləşdirilmiş iddia (istək, ideya) dayanır. Odur ki, ***cəmiyyəti faciəyə ideya, iddia və eyləm sürükəyir.*** Təbiətdə isə bunların heç biri yoxdur.

Aristotel yüz kərə haqlıdır deyəndə ki, ***"tragediya insanların yox, onların eyləm və həyat bədbəxtliklərinin təsviridir (təqlididir – kursiv A.T). Xoşbəxtlik və bədbəxtlik əməldə təcəssüm eləyir və tragediyanın məqsədi hər hansı bir eyləmi göstərməkdir, keyfiyyəti yox".***[101] Aristotelin təqdimində (mən qiyaslamaya əsasən N.Novosadskinin tərcüməsini V.Appelrot və M.Qasparovun tərcüməsindən daha

aydın, daha səlis, daha anlaşıqlı bilirəm) ***"tragediya müəyyən tutumu olan, ciddi və tamamlanmış, nitqlə bəzədilmiş eyləmin eyləm vasitəsilə görükdürülməsidir, iztirab və qorxu vasitəsilə bu sayaq duyğuların təmizlənməsidir".***[102]

"Nitqlə bəzədilmiş" ifadəsini işlədərkən filosof ritmi, harmoniya və ölçünü nəzərdə tutur. Bu tərifin bir gizli mənası da odur ki, Aristotel nəqli, narrativliyi deyil, eyləmi və eyləmin diskursunu tragediya üçün önəmli sayır, tragediyanı eyləmin təqlidi kimi definisiya edir. Aristotel eposu və tragediyanı bir-birindən fərqləndirib əbəsdən demir ki, "tragediya adətən günəşin bir günlük dövrünə sığışmağa çalışır: sığışmayıb kənara çıxanda da səy göstərir ki, kənara lap bir qırıq çıxsın; epos isə zaman içində məhdudlaşdırılmayıb; bax, buradadır fərq; halbuki əvvəllər bu, epos və tragediyada eyni cür həll olunardı. Tragediyanın bəzi qismləri epos hissələrinə uyğundur, bəzilərisə yalnız onun özünə məxsusdur; çünki eposda nə varsa, ***tragediyada onların <hamısından> var; tragediyada nə varsa, onların <hamısından> eposda yoxdur"***[103]

İndi mən keçirəm qədim yunan tragediyasının Aristotel modelinə. O, əvvəlcə tragediyanın ***altı hissəli bir bütövcə*** olmasından danışır və janr üçün onların hər birinin mütləqliyini vurğulayır. Bunlar ***fabuladır, xarakterlərdir, fikirlərdir, səhnə şəraitidir, mətn və musiqili kompozisiyadır.***

Qədim yunan tragediyası ibarətdir Aristotelə görə:

- ***fabuladan ki,*** eyləmin təcəssümüdür, hadisələrin əlaqələndirilməsidir, onlar arasında ahəngin, uyğunluğun tapılmasıdır, tragediyanın ***başlanğıcı və qəlbidir.*** Başqa sözlə, fabula mövzu ətrafında birləşdirilmiş olaylar sistemidir, təsadüf və zərurət variativliyidir;
- ***xarakterdən ki,*** iştirakçıların keyfiyyət göstəricisidir. İnsanların qəbul etdiyi qərara əsasən onların kimliyi, necəliyi, ayrı cür desəm, xarakteri bəlli olur. Xarakter, yəni insanın necəliyi, onun qərarından bilinir. Qərar, bura mən bir seçim sözünü də əlavə edirəm, insan xarakterinin xəritəsini cızır;
- ***fikirlərdən ki,*** nəyisə sübut etmək, rəy bildirmək vasitəsidir;
- ***mətndən ki,*** eyləmin (əməlin) sözlər vasitəsilə izahıdır;
- ***musiqi kompozisiyasından ki,*** tragediyanın yaraşığıdır;

- ***səhnə şəraitindən ki,*** insanın qəlbini cəzb edir: "hərçənd bizim sənətə aid deyil və poeziyadan çox uzaqdır. Axı tragediya bəhsləşmə (yarış – A.T.) və aktyor oyunu"[104] olmadan da heç nə itirmir.

Aristotel deyir ki, ***eyləmin iki təbii səbəbi var: fikir və xarakter.*** Dəqiqliyə heyran qalmamaq olmur. Həyat boyu insan ***eyləminin*** (bu sözlə "action", "deystviye" ifadələrinin bütün məna spektrlərini kontekstə uyğun vermək mümkündür) ***səciyyəsi bu iki faktorla müəyyələşir.*** İnsan fikrin və xarakterin yardımı ilə ya məqsədinə nail olur, ya da olmur. Bu baxımdan ***fabula (süjet) qəhrəmanın eyləm (əməl) xəttidir,*** onun ***eyləminin*** təqlididir.

Aristotel ***"gözəlliyi əzəmət və sahman"*** kimi düşünür. O, məhz bu meyardan çıxış eləyib söyləyir ki, fabulanın müəyyən və yadda qalan uzunluğu olmalıdır: bu elə uzunluqdur ki, ***"hadisələrin inkişaf ardıcıllığı hüdudlarında ya təsadüfə, ya da zərurətə görə bədbəxtlik xöşbəxtliklə və ya xoşbəxtlik bədbəxtliklə əvəzlənsin".***[105]

Beləliklə, Aristotel gəlib çıxır tragediyada eyləm vəhdəti anlayışına. ***Eyləm vəhdəti fabulanın, kompozisiyanın bütövcəliyi deməkdir.*** Bu vəhdətdə lazımsız, ikinci dərəcəli heç nə olmur; heç nə bir-birindən qopmur, bir-birindən ayrı yaşaya bilmir: əgər fabulada nəyinsə yeri dəyişilirsə, onda bütövcə də tamamən çökür, mənasızlaşır. Fabula elə bir tikilidir ki, oradan bir kərpic belə götürsən, uçub dağılacaq. Fabulalar ***sadə və dolaşıq*** olur, eynən eyləmlərin özləri kimi. Sadə fabulada, eyləm ardıcıllığı və vəhdəti gözlənilmək şərtilə, hər şey ***peripetiya və tanıma*** epiozodlarına ehtiyac qalmadan gerçəkləşir. Dolaşıq (hörüklü) fabula peripetiya və tanımanın köməyilə reallaşır.

Qədim yunan traqodi'asının daxili bölgüsü Aristotelə görə:

- ***Peripetiya*** hadisə qütblərinin dəyişməsidir, pyesin münasibətlər gedişatında, eyləm xəttində (ya da protaqonçunun taleyində) gözlənilməz, kəskin dönüşdür, xoşbəxtliyin bədbəxtliyə, ya da əksinə, növbələşib birbirinə çevrilməsidir.
- ***Tanıma*** peripetiyanın içinə daxildir: hadisələrin axarını yeni bir istiqamətə yönləndirir. Çünki bilgisizlikdən bilgiyə, dostluqdan düşmənçiliyə və

xoşbəxtlikdən bədbəxtliyə keçidin fəlakət məqamını eyhamlaşdırır.[106] ***Qədim yunan tragediyasında 6 tip tanıma var: a) əlamətlər yolu ilə tanıma; b) şairin tapdığı tanıma yolu; c) xatırlama yolu ilə tanıma; d) düzgün əqli nəticə yolu ilə tanıma; e) seyrçilərin aldadılması yolu ilə mürəkkəb tanıma; f) hadisələrin axarından bəlli olan tanıma.*** Peripetiya ilə tanıma birlikdə ***qorxu və iztirab*** oyadır. Tanımadan sonra ya xoşbəxtlik olur, ya da bədbəxtlik. Janrın nəzəriyyəsində tanıma ***mübarizə üçün mühüm informasiyanın alınma cəhdi*** kimi yozulur.

- ***Ehtiras burulğanı*** və ya patos (pafos) səhnələri, iztirabın coşquyla, çılğınlıqla bildirilməsidir, yaşanmış fəlakətə güclü emosional reaksiyadır, aşırı duyğusal münasibətdir.
- ***Kastastrofa (fəlakət, hər şeyin və ümidin məhv olduğu an, apokaliptik çöküş)*** bəzi mütəxəssislərin hesab etdiyi kimi qədim yunan traqodi'asının daxili bölgüsünün sonuncusu, – dördüncüsüdür. Düzdür, Aristotel öz "Poetika"sında məsləhət görür ki, dramaturqlar ondan pyesin axırında bəhrələnsinlər; amma konkret demir ki, katastrofa bölgüdür. Yunanca ***"katastrofa"*** sözü dönüş, çevriliş kimi mənalanır və həqiqətən, sonun əlaməti qismində anlaşılır. Q.Freytaqın sxemində katastrofa konflikt düyününün açılma nöqtəsi kimi səciyyələndirilir. Hərçənd antik ***traqodi'aların*** böyük əksəriyyətində katastrofa elə tanımanın özü ilə ilə üst-üstə düşür: orada tanıma qəhrəmana sübut edir ki, o, fəlakət, faciə yaşayır.

Qədim yunan traqodi'asının zahiri bölgüsü Aristotelə görə:

- ***Proloq*** – xorun çıxışından əvvəl söylənən parça: ön söz, giriş deməkdir.
- ***Parod*** – xorun ilk nitqi: xor orxestraya tərəf yönlənərkən oxunur.
- ***Episodi*** – xor nəğmələri arasında ifa edilən parça: çıxışçı və ya daxil olan deməkdir; gəlib səhnədə dayanmış xora, ya da başqa bir kimsəyə qoşulur.
- ***Stasim*** – anapest (üçtərkibli şeir bölgüsü: vurğu sonuncu hecaya düşür) və troxeya (üçtərkibli şeir ölçüsü: ona xorey də deyirlər) olmadan xor nəğməsi.
- ***Eksod*** – xorun və ya iştirakçıların səhnədən gedişi ərəfəsində ifa edilən yekun parça: ondan sonra xor nəğməsi olmur.
- ***Kommos*** – aktyorların və xorun birgə fəryadı, ağısı.

Tragediyanın 4 növü Aristotelə görə:

- ***Dolaşıq tragediya –*** yalnız peripetiya və tanımadan ibarətdir;
- ***Patetik tragediya –*** ağı və təmtəraqlı nitq üzərində qurulur;
- ***Əxlaq tragediyası –*** ədəb qaydalarına laqeydlikdən qaynaqlanır;

- ***Fantastik tragediya –*** irreal dünya hadisələrini görükdürür.

Lakin sonucda Aristotel belə bir qənaətə gəlir ki, əgər tragediya növləri bir əsər daxilində müəyyən bir sintez halına gətirilsələr, bu, qavrayış və empati baxımından daha uğurlu olar.

Xarakter məsələsini də Aristotel janr üçün çox önəmli sayır. Mənim fikrimcə, xarakter deyəndə antik yunan filosofu məhz ***qəhrəmanı*** nəzərdə tutur, qəhrəmanı oriyentir götürür və deyir ki, xarakterin birinci şərti ***alicənablıqdır,*** ikinci şərti xarakterin ***eyləmçi personajlara müvafiqliyidir***, üçüncü şərt ***həyat həqiqətinə uyğunluqdur,*** dördüncü şərt ***ardıcıllıqdır*** (davranış təməlində dayanan ardıcıllıq vurğulanır).[107]

Mən Aristoteldən etkilənərək söyləyirəm ki, ***xor eposun təmsilçisidir, qəhrəman – tragediyanın.*** Başqa sözlə, biri xalqdır, o biri – fərd. ***Qəhrəman xordan "doğur"*** və ya ***qəhrəmanı xor "doğur";*** ya da ***qəhrəmanı xor yaradır.*** Odur ki, qəhrəman xorla əlaqəsini heç bir vəchlə itirmir, xorla ünsiyyətini qırmır, xora qarşı həssas və sıcaq olur. Qədim yunan tragediyası öz mahiyyətində faktiki şəkildə ***xor və qəhrəmandan ibarət*** bir bütövcədir. F.Nitşe bica söyləmirdi ki, ***"tragediya öz ilkinliyində yalnız "xordur", "dram" deyil".***[108]

Xor əxlaqdır, məntiqdir, qanundur, toplumun səsidir, qəhrəman – cəmiyyət nizamını bərpa etmək üçün xor içindən seçilmiş qurban.

Hətta onu da demək mümkündür ki, ***xor ritualdır, qəhrəman – tragediya; xor ağıldır, qəhrəman – ehtiras.***

Hərçənd F.Nitşenin belə bir fikri var ki, ***"xor dionisi ehtiraslardan coşmuş kütlənin simvoludur"***.

Xeyr, əsla: bu, uydurma bir cümlədir, ritorikadır. Hətta F.Nitşe bu barədə növbəti dəfə söz açanda elə bir tutarlı müddəa irəli sürür ki, bu müddəanın özü onun əvvəlcə dediyini təkzib edir; filosof yazır ki, ***"səhnə, orada baş verən eyləmlə birlikdə, xəyal kimi düşünülüb və burada yeganə "reallıq" xordur: o, təxəyyülü***

(yəni mif və qəhrəmanı – A.T.) özündən yaradır və onun haqqında halayın, səsin və sözün simvolikası ilə danışır. Bu xor təxəyyülündə öz cənabı və ustadı Dionisi müşahidə eləyir və ona görə də xor əbədi xidmətçilər xorudur".[109]

Təzadı duydunuzmu? Xor əgər xidmətçilər xorudursa və yeganə reallıqdırsa, onun coşqu yaşaması nə dərəcədə məntiqidir? Xor Dionisin əshabəsi deyil ki, dionisi divanəliyə qoşulsun? Gərçi xor dionisi ehtiraslardan coşmuş kütlənin simvolu olsa, o, qəhrəmanın davranışını necə qiymətləndirə bilər, onu necə dinləyib məsləhət verə bilər? Əks təqdirdə xor heç vədə müşahidəçi kimi qala bilməz: qəhrəmanın mütləq ya şəriki olar, tərəf tutar, ya da opponenti.

Mən bu xüsusda F.Şillerin fikrini daha çox bəyənirəm: o, xoru gerçəkliyin təzyiqi, hücumu, təpkisi qarşısına çəkilmiş, tragediyanı dövrələmiş ***canlı divar*** qismində qiymətləndirirdi. Bu "divar" dörd cür yozula bilər:

a) inam divarı kimi;

b) qəhrəmanın seyrçilərdən müdafiə divarı kimi;

c) reallıqla mif arasında sərhəd divarı kimi;

d) yuxu aləmini görükdürən divar-monitor kimi.

Birincidə xor ideal, nümunəvi seyrçidir, etibar oyadır; ikincidə qoruyucudur, qanundur; üçüncüdə birləşdiricidir, ortaq məxrəcdir; dördüncüdə virtual gerçəkliyin bələdçisidir.

Xor qədim yunan dramaturgiyası və teatrının ən ekspressiv elementlərindən biridir: elə bu səbəbdəndir ki, tragediya müxtəlif mutasiyalara uğrasa da, xor rudimentlərindən heç vaxt tam azad ola bilmir.[110] Amma kim nə deyirsə desin, məhz xor güclü mutasiyalar nəticəsində tragediyanın strukturunu tərk edib yoxa çıxır və yalnız tədqiqatçılar onun rudimentlərini aşkarlamağa müvəffəq olurlar.

Sonucda qədim yunan ***traqodi'asının*** niyyəti, ali məqsədi ***qorxu və iztirab yolu ilə seyrçinin qəlb güzgüsünü təmizləməkdir, ağlın, düşüncənin arınmasını*** təmin etməkdir. Qorxu və iztirab elə bir emosional kollaps, elə bir affekt halıdır ki, insanın

ehtiraslarını qırma kimi ətrafa səpələyib onun aydın düşüncəsi üçün cığır açır. ***İnsan ehtiraslardan təmizlənəndə ağıl arınır.*** Aristotel bunu ***"katarsis"*** adlandırıb, bunu tragediya effekti bilib.

Katarsis (kafarsis) və ya katarzis qədim yunanların sözüdür, estetika terminidir: Aristotelin fəlsəfi sistemində ***bədənin ziyanlı nəsnələrdən, ruhunsa pisliklərdən təmizlənməsini*** eyhamlaşdırır; ***kəskin neqativ yaşantıların pozitiv duyğulara keçidini*** bildirir. Katarsis məhz qorxu və iztirab affektinin köməyilə gerçəkləşir.

Qədim yunan termaları, yəni hamamları insanın bədəninə, qədim yunan tragediyaları isə onun ruhuna katarsis yaşadırdılar.

Katarsis emosional və psixoloji yüngülləşmə kimi də anlaşılır. Katarsis o zaman mümkündür ki, nə vaxt əsərin strukturu seyrçidə empati oyadır.

Platon sənətin əleyhinə idi: deyirdi ki, sənət ***gizli, "namünasib", "xəstə"*** emosiyaları (***"basqıları"*** kimi də oxumaq mümkündür), hansıları ki borcumuz söndürməkdir, qıcıqlandırıb coşdura bilər. Busa cəmiyyət üçün, insanın psixikası üçün potensial təhlükə deməkdir.

Aristotel isə bu mövqeyi heç qəbul eləmirdi və haradasa Avstriya psixiatrı Z.Froydu iki min il qabaqlayıb söyləyirdi ki, ***tragediyada iztirabı görə-görə seyrçinin mərhəmət, rəhm duyğusu güclənir və o, ayıb, "iyrənc" yaşantıları neytrallaşdırıb öz içindən kənara qovur, dışarıya tullayır.*** Nəticə də bu olur ki, seyrçi öz ruhsal harmoniyasına qovuşur. Təsadüfi deyil ki, Z.Froyd psixoterapiya metodunun mənasını "katarsis" sözü ilə bildirirdi. Hərçənd bu metod Yozef Breyer tərəfindən təklif edilmişdi.

Lakin katarsisi belə də yozanlar var ki, ***katarsis birbaşa tragediya qəhrəmanına aid olan bir hal, bir yaşantıdır***: söhbət məhz onun ruhən saflaşmasından, sağalmasından gedir. Çünki qəhrəman əsərin əvvəlində günah içindədir, nifrət oyadacaq pisliklər müəllifidir, mənən idbar və "natəmizdir". Həqiqət

ona yalnız ***tanıma (öyrənmə, bilmə, agaholma)*** zamanı əyan olur: sonrası isə etirafdır, iztirabdır, fəryaddır. Bax, seyrçini bu tanıma dəhşəti, bu hadisələr müsibəti qorxudur və onun qəhrəmana nifrəti tədricən mərhəmətlə əvəzlənir:[111] məhz bu vaxt seyrçi (oxucu) qəhrəmanın şərikinə çevrilir; qədim yunan tragediyası da öz missiyasını sona yetirmiş olur.

Artıq buradan aşkar görünür ki, Aristotelin nəzəri modelində təqdim olunan tragediya janrı (tragediya resepti) antik dövr mədəniyyəti üçün bitmiş, tamamlanmış, başqa sözlə, möhürü vurulmuş sənəddir, bir sxemdir, əsl poetika nümunəsidir. Orta əsrlər Avropası tragediya janrını qəbul eləməyəcək; İntibah onu qanlı faciəyə döndərəcək, ***traqodi'anı*** su yerinə axan qan və sıralanan ölümlər sırası kimi, intiqam müsibəti kimi qavrayacaq və praktiki olaraq Aristotel prioritetlərindən imtina edəcək, resepti təkrarlamayacaq, onu yaddaş faylına tullayacaq, dövrün tələblərinə və tarixi vəziyyətə uyğunlaşdıracaq: epizod dəyişmələrini sürətləndirəcək, münasibətləri dinamikləşdirəcək, konflikti son həddə qədər gücləndirəcək, uzun ritorik monoloqları çevik dialoqlarla əvəzləyəcək, müzakirə aparmaq, bəhsləşmək tendensiyasını minimallaşdıracaq, qəhrəmanın intiqamında zəmanəyə qarşı sosial üsyan motivlərini qabardacaq, qanlı intiqamı mübarizə və xilas yolu biləcək.

Halbuki qədim yunan ***traqodi'ası*** istər Orest, istər Medeya variantında qəhrəmanların intiqam pafosunu dəstəkləmirdi: burada qatı cinayət əlamətləri görürdü.

Hər bir intiqam cəza olduğu kimi həm də cinayətdir.

Qədim yunan demosu bunun əleyhinə çıxırdı: intiqamı ali qanunların, kosmos harmoniyasının pozulması hesab eləyirdi. İntibah isə intiqamı rəşadət, cəsarət, qəhrəmanlıq bildi və öz faciə şedevrlərini də elə buna uyğun tənzimlədi.

Faktiki olaraq İntibah yeni faciə modeli yaradır ki, məhz bu mutantlaşmış model janrın poetika əlamətlərini təsbitləyir. Heç də təsadüfi deyil ki, ***Şekspir bütün dövrlərin dramaturqu sayılır, "Hamlet" isə bütün dövrlərin bir nömrəli faciəsi.*** Bu

da o anlama gəlir ki, nəzəriyyədə faciənin janr ölçüləri qədim yunan ***traqodi'alarına*** görə yox, Şekspir faciələrinə uyğun götürülür; başqa sözlə, janr Şekspir faciələrinin əyninə biçilir. Çünki nə Klassisizm, nə Maarifçilik, mən daha Romantizmi demirəm, elə bir pyes ortaya çıxarmır ki, bu əsər faciənin yeni modeli kimi təqdim olunsun, janrın strukturu üçün innovativ məqamlar təklif etsin: klassisizm faciələri öz kastrat səsilə didaktik şüarlar səsləndirə-səsləndirə, insanı cəmiyyətdə ağlın, hər cür borcun, vəzifənin girov marionetkasına çevirə-çevirə, antik tragediyanı səliqə ilə "geyindirə-geyindirə" zaman, məkan və eyləm üçbucağında "boğulur"; "Fırtına və təzyiq" faciələri Şiller variantında öz dağıdıcı üsyankarlığı, qanunlara meydan oxumaq, ədalətsizliyi ayaqlar altına salıb tapdalamaq əzmilə ürəkləri fəth etsə də, yeni faciə tipi ola bilmir: Şekspir faciələri üçün biçilmiş janr formatında qalır.

Odur ki, biz janrdan danışanda, Şekspir faciələrini fikrimizə gətirib, onları nümunə kimi qəsd eləyib danışırıq; əgər biraz daha sərt, daha düzgün, daha konkret olsaq, deməliyik ki, biz faciə mumiyalarından danışırıq. Çünki faciə janrı praktiki şəkildə ***"ölü janr"dır. Tragediya janrı bugün Misir fironlarının mumiyası kimi bir şeydir.*** Müasirlik içrə faciədən danışıb faciəni araşdırmaq isə mumiyadan danışmaq, mumiyanı tədqiq eləyib sirlərini öyrənməklə paralelləşir.

Faciə nəzəri fikir tarixində.

Primitiv, bəsit düşüncə ***faciəni sonu ölümlə (bədbəxtliklə) nəticələnən əsər***[112] bilir.

Təəssüf ki, insan ölümü müdhiş hadisə kimi qavrayır. Ona görə də hər zaman ölümdən qorxur. İnsan əgər dərk etsə ki, ölüm dünyalara, qalaktikalara açılan yolun əvvəlidir, haradasa toy variantıdır, olumun davamıdır,[113] ölümdən qorxmaz, onu düşmən gözüylə görməz. Odur ki, ölümü tragediya kimi yozmaq, onu problemə, faciəyə çevirmək, bu xüsusda ağı düzəltmək, yas qurmaq, heyfsilənmək, məncə, absurddur. Çünki nə olumu durdura bilirsən, nə də ölümü. Olüm olumun gecəsidir,

olum – ölümün səhəri. Ol səbəbdən E.Bentli yazanda ki, ***"faciənin işi ölümlədir"***, mən bunu ciddi qəbul eləmirəm; onu da qəbul eləmirəm ki, ***"ölüm yoxluqdur; yoxluğu dərk etməkdən danışmaq isə boşluğa sahiblənməkdən danışmaq kimi bir şeydir".***[114]

Bax, səhvin kökü buradadır: yoxluq yoxdur, yalnız varlıq var və varlıq həmişə mövcuddur; sadəcə, formalar dəyişir. Formalar dəyişəndə isə biz elə güman edirik, elə təsəvvür edirik ki, nəsə və ya kimsə yox olur, itir, ölür. Bu belə anlaşılır: ***həqiqət yoxdur, çünki hər şey həqiqidir; ölüm yoxdur, çünki hər şey həyatdır. Ölüm həyatın çoxsaylı libaslarından biridir.***

Faciəni ölüm maraqlandırmır, ***ideya uğrunda ölümə gedən qəhrəman maraqlandırır, imtina maraqlandırır, azadlıq və xilasolma maraqlandırır, mütləq xeyir maraqlandırır, yaxşılığın yaşamaq qüvvəsi maraqlandırır***. Bu, qəhrəmanın ideyasının pozitiv və ya neqativliyindən asılı olmadan belədir. Fəlsəfə, ədəbiyat və incəsənətin bir nömrəli vəzifəsi insan üçün yaxşı və pisin, xeyir və şərin nədən ibarət olduğunu müəyyən etməkdir. Hələ heç kim dəqiq söyləməyib ki, yaxşı nədir, pis nədir. Hər şey nisbidir, hər şey abstraksiyadır. Gündüzlə gecə hansı bir münasibətdədirsə, yaxşı ilə pis, xeyirlə də şər, bax, elə həmən münasibətdədir. ***"Nə olursa, hətta faciəvi və dəhşətli olsa belə, yaxşılığa doğru olur, yoxsa Allah izn verməz ki, o olsun".***[115] Hətta cəza yaxşılığı planlamaq niyyətinin gerçəyidir. Deməli, hər şey yaxşılıqdır.

Onda Edipin, Hamletin faciəsi də yaxşılıq əlamətidir? Əlbəttə ki. Edip katarsisdən keçdi, özünü tanıdı, özünə qayıtdı, özü oldu: sonucda əsl ata və anasının kimliyini öyrəndi. Hamlet də katarsisdən keçdi, özünə sübut elədi ki, əsl oğul adlanmağa layiqdir və ədaləti bərpa etməyə hünəri çatır. ***Hamletin (Edipin) yaşadığı faciə onun həyat missiyasıdır.*** Bu o anlama gəlir ki, ***Edip və Hamletin faciələrini mən onlar üçün seçilmiş yaxşılıq kimi*** dəyərləndirirəm. Doğrusu bilmirəm, bunu məndən öncə bu sayaq yozan olub, ya olmayıb: hərçənd mənə məlum olanı budur ki,

"biz gerçəkliyi qavramırıq, yalnız ətraf mühitdən siqnalları alıb onları gümanlar formasında təşkil edirik: özü də elə tez təşkil edirik ki, heç onların güman olduğuna fikir belə vermirik".[116] Deməli, gerçəklik bizim qavrayışımızda həqiqi gerçəklik deyil, bizim gümanların modelləşdirdiyi gerçəklikdir.

Elə isə, onda mənim bu risalədə faciə barədə formatlaşdırdığım mənzərə faciə janrı ilə bağlı tarixən ortaya çıxmış gümanlar mozikası haqqında gümandır. ***Traqodi'a*** mif gümanıdır, ***faciə*** – gerçəklik gümanı. ***Traqodi'a xorun yuxusunda gördüyü mifi görükdürür, faciə gerçəkliyin gümanla mifləşən modelini.*** Dünyanı kvant psixologiyasının meyarları ilə fikirləşəndə bu, elə həqiqətin özü olur.

F.Şiller güman eləyirdi ki, ***"faciənin birinci qanunu əzab çəkən təbiəti təsvir etməkdir. İkincisi iztiraba qarşı mənəvi müqavimət göstərməkdir".***[117]

Təbiət (qəhrəmanın xarakteri kimi anla) ona görə əzab içindədir ki, qanun pozulub. Bütün faciələr qanun pozuntusundan "cücərir". Fransız tədqiqatçısı A.Rötif yazanda ki, ***"öz mənşəyində faciə duyğusu hüquqi konfliktlə ilişiklidir"***[118], yüzdə yüz haqlıdır.

Hər bir qanun pozuntusu günahdır. Biz qanun, yasaq, qadağa pozuntusunu günah adlandıranda, onu mənəviyyat, əxlaq, ruh sferasına doğru yönləndiririk, ona dini don geyindiririk. Günah qədim yəhudilərin ***quni'ah*** sözündəndir; duyğu, ehtiras mənalarını özündə qapsayır, ***"qızarmaq"*** felindən törəmədir. Görünür ki, bu söz semit dillərinə qədim sanskritdən keçib və kəndir, keyfiyyət, xassə bildirən, ağ, qara, qırmızı rəngləri semantikləşdirən ***"quna"*** sözünün müəyyən məna aspektini özündə fokuslaşdırıb.

"Günah" sözü "qanun pozuntusu" ifadəsinə insani və dini mahiyyət verir, ifadəyə fəlsəfənin qırçın fikir köynəklərini geydirir və öz semantikası etibarı ilə genişliyə açılır. ***Faciə janrında bəşəri qanunlar, kainat masştablı qanunlar pozulur: kosmosa, ideala, təbiətə, aliyə qarşı günah işlədilir.*** Bu, janrın ilk mühüm əlamətidir.

Qanunu pozmaq insan və tanrı qarşısında günah işlətmək, günaha batmaq deməkdir. Mən bir də qısa ekskurs eləyirəm əvvələ: əvvəldə demişdim ki, təbiətdə faciə ola bilməz. Ona görə ola bilməz ki, təbiət içrə heç kimin "günah"ı olmur; çünki ***yer üzündə insandan savayı heç bir canlı qanunu pozmur; çünki hər şey instinkt və refleksdir, yəni hərə öz funksiyasını yerinə yetirir və bu barədə düşünmür.***

Deməli, dünyada düşüncəli insandan başqa günahı olan məxluq yoxdur.

Bəlkə düşünməyin özü günahdır?!

Günah yalnız mədəniyyət və toplum mənşəli bir təzahürdür. Bu da ona dəlalət eləyir ki, təbiət günah və qanun pozuntusunun, məntiqi şəkildə faciənin, nə olduğunu bilmir. Bütün estetik kateqoriyalar, gözəllik, fəcilik, eybəcərlik, komiklik və sairə anlayış oluban bizim beynimizdən dışarıya proyeksiya edilir. ***Dışarı, gerçəklik, təbiət bizim beynimizin qavradığı qədərincə dışarıdır, gerçəklikdir, təbiətdir.*** İnsan təbiəti öz duyğuları ilə rəngləyib onu öz beynində qurduğu kaleydoskop içinə yerləşdirir və bu kaleydoskop ona nə göstərirsə, onu da görür, hiss edir, qiymətləndirir.

Faciənin digər mühüm əlaməti budur ki, o, həmişə insan varlığının əbədi-əzəli məsələlərinə toxunur: bu məsələlər ***azadlıq və zərurətdir, xarakter və taledir, günah, cəza və tövbədir, Mən və dünyadır, insan və Allahdır***[119]; onlar faciə janrının mövzu amplitudasını görükdürür.

Fransız teatrşünası Patris Pavi öz "Teatr lüğəti"ndə faciə janrına bu cür təyin verir: ***tragediya fələyin hökmü ilə şərtlənən "hər hansı bir insan eyləmi haqqında elə bir pyesdir ki, əksərən əsas qəhrəmanın ölümü ilə nəticələnir.*** Faciə əsərini bir neçə mühüm element səciyyələndirir: ***katarsis,*** yəni qorxu və iztirab yolu ilə təmizlənmə; ***hamartiya,*** yəni qəhrəmanın davranışı, hansından ki onu fəlakətə sürükləyən proses başlayır; ***hibris,*** yəni qəhrəmanın qüruru və ya inadı (mətanəti – A.T.): xəbərdarlıqlara rəğmən qəhrəman nəyəsə və ya kiməsə sadiqliyini axıracan qoruyub saxlayır, ona xəyanət eləmir; ***pafos,*** yəni qəhrəmanın iztirabları".[120] Göründüyü kimi bu definisiya yenə də antik yunan ***traqodi'asının*** Aristotel

“Poetika”sında göstərilmiş hüdudlarında qalır, Aristotelin dediklərini model miqyasında təkrarlayır.

Bu yöndə mən V.Volkenşteynin, faciə tərifini, sovet ideoloji basqısının təsirilə yazılsa belə, daha ümumi və əhatəli sayıram: “***Faciə böyük sosial (tarixi) əhəmiyyətə malik konflikti təsvirləyən dramatik əsərdir;*** onu da nəzərə almaq lazımdır ki, faciənin qəhrəmanı (qəhrəmanları) ya öz sosial vəziyyətilə təhrik edilən bağışlanmaz bir səhv buraxır, ya da ***ali məqsədə doğru can atarkən namuslu adam səmimiyyətilə yanılır və labüd şəkildə həlak olur”.***[121]

Sosializm dönəmində də faciə janrı müəyyən mutasiyalara məruz qalır və hətta bu mutasiyalar janrın poetikasını da etkiləyir. Faciə sovet ideologiyasının basqısı ilə ustacasına qəhrəmanlıq dramına sarı istiqamətləndirilir. Bu kontekstdə qəhrəmanlıq dramı faciə əvəzi kimi təqdim olunur. Tarixən qəhrəmanlıq dramı XVII yüzildə bir ***subjanr*** (janriçi müstəqil janr və ya alt janr) kimi klassisizm estetikası müstəvisində formalaşıb: hesab edilir ki, subjanrın və ***“qəhrəmanlıq dramı”*** anlayışının müəllifi dramaturq, tənqidçi və nəzəriyyəçi ingilis Con Draydendir. Amma rus tədqiqatçılarının fikrincə, qəhrəmanlıq dramının ilk nümunəsi italyan intibahının parlaq simalarından biri Lope de Veqanın “Fuente Ovexuna” (“Quzu bulağı”) əsəridir; hansı ki “ideal inqilab”ın bədii təcəssüm variantı sayılır. ***“İdeal inqilab”*** qansız və ölümsüz inqilabdır ki, bu da utopiyadır.

Sovet ədəbiyyatşünaslığı təbliğat eyforiyası içində hətta qəhrəmanlıq dramını “inqilabi dram” adlandırmaqdan belə çəkinməmişdi. Bu da bica deyildi: çünki getdikcə qəhrəmanlıq dramlarının əsas personajları statusunda sosialist inqilabı və bolşeviklər partiyasının liderləri çıxış etməyə başlamışdılar. Razılaşaq ki, qəhrəmanlıq dramı faciəyə bənzəyir, amma faciə deyil: ***janriçi mutasiyadır.***

V.M.Volkenşteyn də doğru yazırdı ki, “qəhrəmanlıq dramı faciə kimi yüksək daxili gərginliyə malik mübarizə sərgiləyə bilər... Qəhrəmanlıq dramı faciə qədər hiperbolikdir, poetikdir”.[122] Bəs onda niyə faciə yox, məhz qəhrəmanlıq dramı sovet

ideoloqlarını etkiləyirdi? Məsələ bu ki, "kommunizm" və "işıqlı gələcək" qarabasmaları ilə yaşayan partiya liderləri faciədən, faciə qəhrəmanından, onun güzəştsiz, sərt mübarizəsindən, dönməzliyindən və ən çox da ideya uğrunda ölümündən qorxurdular, qəhrəmanlıq dramının əsas personajını isə özlərinə, öz ideologiyalarına daha müvafiq, daha faydalı, daha üzüyola sanırdılar. Odur ki, nəzəriyyə də faciəni bu qavrayış modusuna uyğun çözürdü.

Həmin dövrdə sovet normativ estetikasının avtoritetlərindən biri Y.B.Borev deyirdi ki, ***"faciə əvəzedilməz itki haqqında qəmli boydur, insan əbədiyyətinə bəstələnmiş təntənəli himndir*** (zatən, təntənəsiz himn olmur – A.T.)***. Şəxsiyyətin hələkı yalnız o zaman fəci mahiyyət kəsb edir ki, o vaxt ən ali dəyər – insan – başqaları naminə yaşayır və ictimai maraq onun şəxsi həyatının məzmununa çevrilir".***[123] Başqaları naminə yaşayan faciə qəhrəmanı (bəlkə F.Şillerin "Orlean bakirəsi" romantik faciəsinin qəhrəmanından savayı: onu da belə cəsarətləndirən qeybdən eşitdiyi səslərdir) mən tanımıram. Nə Prometeyi, nə Oresti, nə Edipi, nə Hamleti, nə Otellonu, nə Kral Liri, nə də Karl Mooru mən bu missiyada görmədim.

Hərçənd bu qəhrəmanların davranışında müəyyən ictimai məzmun aşkarlamaq, onların rəftarını bu kontekstdə yozmaq da mümkün olası bir iş. Bu xüsusda diqqəti K.Marksın ifadəsinə, düzdür, o bu cümləni dahi Heqel davamçısı sayılan T.F.Fişerin "Estetika və ya gözəllik haqqında elm" kitabından götürüb, cəlb etmək istərdim: ***"İnqilablar faciənin həqiqi mövzusunu təşkil edir".***[124]

K.Marks faciədə şəxsən özü axtardığını dilə gətirir. Faciə inqilabdan, üsyandan, qiyamdan bəhs etməyə də bilər. Qədim yunan ***traqodi'alarında*** bunlardan heç biri yoxdur. Prometey, Edip, Orest, Antiqona, Fedra, Medeya üsyançı deyillər, ictimai missiyanı yerinə yetirmək əzmində bulunmurlar: ancaq onların hamısının bu cür təfsir edilmək şansı həmişə realdır. Ona görə də antik mədəniyyətin əksər sovet tədqiqatçıları qədim yunan ***traqodi'alarının*** personajlarını tanrıya qarşı mübarizlər, tanrı əleyhdarları kimi yozmağa çalışırdılar. Bu kontekstdə onlar yalnız qismən haqlı

idilər. Nədən ki, qədim yunan ***traqodi'aları*** bütün hallarda və hər zaman Ata – Oğul münasibətlərinin, Ata – Oğul konfliktinin təcəssüm modifikasiyaları olaraq qalırdı.

Faciə ilə utopiyanı qiyaslayan tanınmış filoloq L.M.Batkinin fikri də K.Marksın dedisilə səsləşir: "Faciədə qəhrəman keçmişin bətnindən zühur edir, ayrı sözlə desək, o hələ lap əvvəllərdə sahmana düşmüş, şübhə altına alınmamış, yaşamaq gücünə malik ideallarla birgə peyda olur və zəmanənin qəmli həqiqətini öyrənir. Keçmiş və indi döyüşə girirlər, gələcək isə məchul və anlaşılmazdır. Utopiyada isə keçmiş yoxdur; yalnız inkar edilən indi və gələcəyin sosial proyekti mövcuddur: yəqin ki, onların hər ikisi döyüşsüz ötüşə bilməz".[125] Diqqətli olsaq, görəcəyik ki, L.M.Batkin də faciə üçün inqilabi situasiyanı önə çəkir. Nədən ki, ***hər hansı bir döyüş özünütəsdiq vasitəsidir, mübarizə aşkarlığıdır və eyni zamanda əlacsızlıqdır, son çıxış yoludur.***

Deməli, faciə janrının mövzu dairəsinin impulsiv mərkəzi iki nüvəlidir; başqa sözlə, janrın bütün mövzuları bu ikinüvəli mərkəz ətrafında dönür, onların enerji cazibəsində olur. Janrın mövzular xarakteri müəyyənləşir:

- ***qurbankəsmə ayinilə;***
- ***inqilablarla.***

Bunlardan hansı daha düzgün və məntiqidir? Hər ikisi. Çünki faciə janrının mövzu və məzmun dairəsi hər iki təfsir, şərh səmtinə açıqdır: zatən, onlar bir-birilə yan-yanaşıdırlar; oxşayırlar, amma eyniyyət təşkil eləmirlər: məqsədləri fərqli-fərqlidir.

Qurbankəsmə mərasimi xilasolma mərasimidir və bu kontekstdə qurban xilaskar kimi yozulur. Dünya, toplum, ailə xilas olmaq naminə qurban gətirir, yaxşıların yaxşısını qurban gətirir. Qurban həmişə günahsız xilaskardır. Şəhidliyin özü də qurbankəsmənin davamı, onun variantıdır.

İnqilab döyüşdür, mübarizədir, ideyalar uğrunda çarpışmadır; qurbankəsmə isə döyüşün, mübarizənin üstünə su səpir, əksilkləri barışdırır. Əgər inqilab

hücumla, təcavüzlə xilasolma cəhdidirsə, qurbankəsmə özünəqayıdışla, özünütanıma ilə xilasolmadır.

Bu fərqə rəğmən qurbankəsmə mərasiminin cövhərindən inqilab anlayışının mahiyyətinə doğru ***semantik lağımlar*** atmaq mümkündür. Hər ikisi qanla, qanın axıdılması ilə ilişiklidir. ***Qurbankəsmə mərasimində keçmişi qanla ovundurub yenini qəbul etməyə onu razı salırlar; qan axıdıb xilas olurlar. İnqilab zamanı isə keçmişin qanı üzərində, keçmişin qanı ilə yeninin proyekti cızılır: keçmişin qanı yeniyə qurban gətirilir.*** Qurbankəsmə ayini inqilabı dayandırmaq üçündür, keçmişlə indini, köhnə ilə yenini konsensusa gətirmək üçündür, ideal nizama yetmək üçündür. Bu, alınmayanda, harmoniyanı bərpa etmək, zaman içrə cəmiyyətdə toplanmış neqativ enerjini zərərləşdirmək mümkün olmayanda inqilab özü qurbankəsmə mərasiminə çevrilir, onun funksiyasını öz boynuna götürür və ayinin kütləviliyini maksimal həddə çatdırır. Çünki qurbankəsmə ilə inqilab, sadəcə, bir medalın iki üzünü təmsil edirlər: bir nöqtədən aralanıb iki qütbə gedirlər.

Qurbankəsmə indinin xilası naminə keçmişlə sazişə girir, inqilab gələcəyə görə keçmişi və indini qurban verir. Faciə qəhrəmanı onların təmas nöqtəsində qərarlaşır, onların buluşma nöqtəsinin qəhrəmanı olur: hansı tərəfə səmtlənsə də, heç nə dəyişməyəcək, mütləq qurban gətiriləcək.

Sergey Averintsevin – Rusiyanın M.M.Baxtin, D.S.Lixaçevdən sonra üçüncü ən məşhur filoloqunun – Ediplə əlaqədar belə bir təfsiri var. O, yazırdı ki, ***"Edip atasını üç yol ayrıcında öldürür. İnsest ideyasına doğru aparan xətt; hakimiyyət ideyasına doğru aparan xətt, hansı ki erotik tabe etdirmə və sahiblənmə kimi başa düşülür; bilgiyə doğru aparan xətt, hansı ki yenə də utanmazcasına müqəddəsliyin içinə girmək kimi anlaşılır. Edipin özünü, öz istəklərini gerçəkləşdirdiyi məşum üç yol ayrıcı belədir. Antik dövr sona çatanda Avqustin yeni din adından bütpərəst çağların "bərq vuran qüsurları"nı mühakimə edəcək və bu üç yolu belə adlandıracaq – libido carnalis, lidido dominandi, curiositas, yəni xilasa yetirməyən***

bilgi. Ancaq bu üç yolun hamısı Edipi özünü ilahiləşdirməyə gətirib çıxarır". [126] Bu üç yol, hər necə yozursansa yoz, Edipin qurban getdiyi yoldur, Edipi Fiv şəhərinə qurban aparan yoldur, onu igidlikdən rəzilliyə gömüb Kolon şəhərinə kor müdrik kimi aparan yoldur.

Əslində isə faciə qəhrəmanı üçün məqsəd heç də üsyan, inqilab deyil; ***o, devirməyə yox, xəbərdarlığa gəlir:*** bilin və agah olun, əgər yenə bu cür davransanız, dünya qopacaq. Faciə qəhrəmanı devrimçi sayılmaz; o, xilaskardır, ilk növbədə öz xilasını düşünən xilaskardır. Axı o, Korinf şəhərindən xilas olmaq amacı ilə qaçır. Qaçdıqca Fiv şəhərinə – qurban gətiriləcəyi mehraba daha çox yaxınlaşır. Bu qurban mütləqdir, bəşəri hökmdür, məcburidir. Çünki Edip nəslinin bədəlini ödəməlidir: tale – tanrı – ali bəşəri qanun, necə adlandırırsınız, adlandırın, şəcərənin günahı əvəzinə Edipi qurban tələb edib. Orest də, Edip də, Hamlet də öz nəsillərinin, öz əcdadlarının girovudurlar, onların günahlarına görə cavabdehdirlər. Burada hansı üsyandan söhbət gedə bilər?

Faciə qəhrəmanı az qala boynuna peyğəmbərlik yükü qoyulmuş bir kimsədir: onun davranışının məzmunu bəşəridir. ***Faciə qəhrəmanı kainat masştablı missiyanı yerinə yetirir: bu missiya məqamın, vəziyyətin, hadisənin kosmik mənalı sirrini açmaqdır.*** Hətta Makbetin də öz missiyası var: hüdudsuz hakimiyyətin törədə biləcəyi fəlakəti, heç nəyin səma altında əbədi olmadığını insanlara göstərmək, onları öz nümunəsində agah etmək. Makbet ona görə faciə yaşadı ki, ölümsüz olduğuna, bir anlıq əbədi olduğuna inandı: buna inananda özünü tanrı hesab elədi; özünü tanrıya tay tutanda[127] cəza onun başının üstünü aldı.

Mən fikirləşirəm ki, ***faciə ədalətin (kosmos, harmoniya, nizamın) bərpası uğrunda özü də bilməyə-bilməyə qurban seçilmiş qəhrəmanın yaşantılarını və mübarizəsini yansıdır.***

Faciə bəşərin ədalət tərəzisinin ta binadan niyə düzgün tarazlanmaması ilə əlaqəli adi insanın özünə verdiyi bir sorunun patetik-emosional təcəssümüdür.

Təbiətdə hər şey ədalət və balans içindədir. Yalnız insan bəşəri ədalətin içində ədalətsizlik görür. Çünki insanın yaşadığı cəmiyyətdə ədalət dəngəsi müvazinətini hər an itirib aşağı-yuxarı oynayır və insan bu pozuntunu təbiətə də proyeksiya eləyir. ***Dramı da, tragediyanı da, komediyanı da insan toplumdan təbiətə daşıyır.*** İnsan heç cür bir fikirlə barışa bilmir ki, həyatda yaşamağa yalnız güclülərin haqqı çatır. Təbiətdə zəif ölümə məhkumdur və bu, normaldır, ədalətdir, tanrının canlılara əta etydiyi bir lütfdür. İnsan bu fikri qəti yaxına buraxmır: hətta burada faşizmin müəyyən nişanələrini tapır. Daha demir ki, insan humanizmə bürünüb zəifləri yaşatmağa, ölümləri dayandırmağa çalışanda tanrıya asi olur, bəşəri qanun əleyhinə gedir. Bax, bütün faciələr bu konfliktdən, bəlkə də çox sadə "nə üçün?" sualından çıtlayır. ***Hamı yaşamaq istəyir: heç kim də ölmək istəmir.*** İnsan ölürsə, günahı tanrı qərarında, tanrı əmrində görür: bunu bəşəri ədalətsizlik sanır. Faciə konflikti üçün önəmli bir səbəb: mən niyə ölməliyəm? İnsan tanrı ilə danışığa, sövdələşməyə gəlməkdən ötrü iki üsuldan faydalanır: ***bunlardan biri yalvarmaqdır, digəri – dalaşmaq.*** İnsan birincini dua eləyib qurban gətirmək, ikincinisə üsyan, inqilab etmək vasitəsilə gerçəkləşdirir. Deməli, faciə konfliktinin rüşeymi lap başlanğıcda tanrı – insan münasibətlərindən və insanın düşüncəsində cücərir.

Faciənin səciyyəvi əlamətlərini mən indi V.M.Volkenşteynə istinadən[128] sadalayıb ora öz kommentlərimi də əlavə edəcəyəm:

- Janrın ***birinci*** mühüm nişanəsi ***şəxsiyyətlə "ali qüvvələr" (Heqelin fikri), şəxsiyyətlə tale, qəzavü-qədər, şəxsiyyətlə tanrı, şəxsiyyətlə təbiət və ya cəmiyyət arasında yaşanan konfliktdir.*** Bu xüsusda V.M.Volkenşteynə məntiqi düzəliş: a) faciə qəhrəmanı öz fəlakətini yaşayıb da şəxsiyyət adlanmağı haqq edir; bu məqamadək o da adi əsilzadələrdən biridir, adi insandır; b) ali qüvvələr, tale, qəzavü-qədər, təbiət və tanrı anlayışları bir-birini rahatca əvəz edə bilər: belə ki, ali qüvvələr, qəzavü-qədər, tale, təbiət ifadələrinin mənası tanrı anlayışının semantikasında fokuslaşır. Düzdür, qədim yunan mifologiyasında hətta Olimp tanrıları belə qəzavü-qədərdən, taledən ("rok" deyilən bir şey) asılıdırlar. Ancaq bu, heç nəyi dəyişmir: əgər tanrı nədənsə asılıdırsa, deməli, tanrının da asılı olduğu o nəsnə daha böyük tanrıdır,

üsttanrıdır, fövqəl tanrıdır. Bunların hamısını "bəşəri qanun" anlayışının içinə yığmaq mümkündür. Ona görə də faciədə insan ya bəşəri, ya da ictimai qanunla konfliktdədir. Faciə qəhrəmanını ucaldan da elə konfliktin xarakteridir. Di gəl ki, qəhrəman bəşəri qanunu və ya dövlətin, cəmiyyətin qanununu pozanda "fəci günah" işlətmiş olur: bilməyərəkdən bu günaha batmış olur və elə bu günah ucbatından da cəza çəkib qurban gedir.

- ***İkinci*** vacib əlamət: ***faciə qəhrəmanı maksimal güc təmsilçisidir və ya faciədə təsvirlənən şəxsiyyət maksimal güc sahibidir.*** V.M.Volkenşteynə qısa, lakin zənnimcə, tutarlı bir əlavə. Faciə qəhrəmanı heç də maksimal gücə malik deyil: o, yalnız ***sanır ki, gücü hüdudsuzdur.*** Bu da heç səbəbsiz sayılmaz: çünki ***faciə qəhrəmanında enerji artıqlığı var.*** Gərçi enerji artıqlığı olmasaydı, qəhrəman özündən qat-qat üstün qüvvələrlə konfliktə girişməzdi. Əgər o, həqiqətən maksimal güc yiyəsi olsaydı, mübarizəsini uduzmazdı. Əgər uduzmasaydı, iztirablar içində qovrulmazdı. Əgər uduzmasaydı, bizim ona yazığımız gəlməzdi. Əgər uduzmasaydı, katarsisin qapıları qapalı qalardı.
- ***Üçüncü*** zəruri bildirici: ***faciə qəhrəmanının bütün cəhdləri, bütün çabaları məşum bir aqibətlə nəticələnir;*** onun yolu elə bir yoldur ki, geriyə, sağa və sola dönüş yoxdur. İrəliləmək isə "mən qurban gedirəm" konseptinin gerçəkliyilə qarşılaşmaq və hər şeyi itirmək labüdlüyüdür. Amerika ədəbiyyatı tarixçisi Nortrop Fray deyirdi ki, tragediyada həmişə bir ***"fəci ögümə"***[129] var. Fəci ögümə "fəci günah" və fəlakət mütləqliyinin qəhrəman tərəfindən dərkidir. Fəlakət mütləqliyisə "fəci günah"a görə cəzadır. Qəhrəman bunu anlayanda həyatı, amalı, ideyası tamamən alt-üst olur, bədəni sanki zəifləyir, süstləşir, ölümlə göz-gözə gəlib sarsılır: faş eləyir ki, günah içindədir; başa düşür ki, sağda və solda, arxada faciə divarlarıdır, faciə məngənəsidir, önündə isə qurbangah; başa düşür ki, üzüntü və iztirab quyusunun dibindədir. Bu, ***qəhrəmanın "fəci ögümə"sidir, onun qorxuya və öz müdhiş tənhalığına bədənsəl, psixi, ruhsal-mənəvi reaksiyasıdır.*** Yəqin ki, N.Fray "fəci ögümə"ni kulminasiya məqamının emosional keyfiyyəti kimi konkretləşdirib. Tragediya protaqonçuları buna ya dəlicəsinə bağırmaqla (Edip kimi, Makbet kimi), ya səbəbkarı lənətləməklə (Kral Lir kimi), ya günahın faş olduğu yerdən başılovlu uzaqlaşmaqla (Orest kimi), ya da kiməsə qəsd etməklə (Romeo kimi, Medeya kimi) eyhamlaşdırırlar.
- ***Dördüncü*** mühüm nişanə dialoq zamanı səsləndirilən ***fikirlərin müdrikliyi, dərin məna ilə aşılanmasıdır.*** Təbii ki, bu tərz dialoji struktur faciə əsərlərinə müəyyən pafos gətirir. ***Dialoq eyləmçi personajlar arasında söz mübadiləsidir:***[130] yunanca ***"iki adamın sözü", "iki adamın danışığı"*** deməkdir, tərcümədə mənası ənənəvi olaraq ***"dasnışıqlar"*** kimi verilir.

Epizodda personajın gözəgörünməz tərəfmüqabillə (tanrı, ruh, kabus, orakul, maşın, telofon da ola bilir) dialoqu ***teyxoskopiya*** adlanır ki, bu da daha çox faciə janrı üçün səciyyəvi bir keyfiyyətdir. Faciə dialoqları öyüd, nəsihət xarakterli, yaranışa, insanın xislətinə dair fəlsəfi söyləmlərlə seçilir. Faciədə ***ehtiraslar mübarizəsi parlaq ifadə olunmuş fikirlər mübarizəsilə müşayət edilir.***[131]

- ***Beşinci*** mühüm əlamət odur ki, ***faciə tarix və məişətin dəqiq təsvirindən yayınır,*** personajların münasibətlərini gerçəkçi həyat parametrlərində götürmür, xarakterləri mühitə yox, süjetə bağlayır, haradasa olağanüstü hadisələr gərginliyi içində tarix və məişəti lazımsız eləyir.

Hərçənd bu sonuncu əlamət F.Engelsin faciə haqqındakı deyimilə heç uyuşmur. Çünki F.Engels söyləyirdi ki, faciə kolliziyası (kolliziya latınca toqquşma mənasında işlədilir) ***"tarixən zəruri tələblə onun praktiki gerçəkləşməsinin mümkünsüzlüyü arasındadır".***[132] Gərçi elədirsə, onda faciənin beşinci zəruri əlaməti şübhə altına alınır. Lakin F.Engels bu ifadəni özünün F.Lassala göndərdiyi məktubunda onun "Frans fon Zikkingen" adlı faciəsinə rəy bildirərkən işlədib. Bu əsər XIX əsrdə yazılıb: o zaman yazılıb ki, artıq tarixi şərait, ictimai mühit insanın düşüncə və davranışını, onun yaşam modusunu daha aktiv şəkildə yönləndirirdi.

Halbuki Hamletə tarixin heç bir dəxli yoxdur: o, fikirləşmir ki, tarix onun davranışını ictimai məsələlər prizmasından necə dəyərləndirəcək. Axı Hamlet faktiki olaraq satqındır: Danimarka ***qonşuların hücumundan qorunarkən, özünü müdafiə etməyə hazırlaşarkən***[133] o, kral əmisini öldürür, özü isə Layertin zəhərli qılıncından ölür və sonucda krallığı, dövləti, vətəni şahzadə Fortinbrasa hədiyyə edir. Razılaşaq ki, bu, tarixi bir nümunə kimi neqativdədir və Hamleti antiqəhrəmana çevirir. Ancaq məsələ ondan ibarət ki, Şekspir faciəsi Hamletin tarixi və ictimai missiyası barədə deyil.

Onda bəs bu uyğunsuzluğun səbəbi nədir? Təbii ki, yenə janriçi mutasiyalar, dövrün tragediya poetikasına müdaxiləsi, qəhrəmanın səciyyəsinin, günahının, məfkurə və mübarizə üsulunun dəyişməsi.

QƏHRƏMAN – GÜNAH – QURBAN
(bəzi ümumiləşdirmələr)

"İnsan xülyaya qapılanda tanrıya bənzəyir,
tərəddüd etməyə başladımı, dilənçiyə oxşar".
İ.X.F.Hölderlin

Dünyada yazılmış irili-xırdalı bütün əsərlər ***günaha refleksiyadır.*** Günah mənəvi kateqoriyadır. Cismi, məkanı yoxdur. Bədən günah eləmir. Günahın ideoloqu ruhdur, nəfsdir, generalı – iradədir və yalnız icraçısı bədəndir**.**

Günah niyyətlə nəticə arasında gerçəkləşmiş eyləmə ruhsal-mənəvi reaksiyadır: həmin eyləmin mənəvi-əxlaqi müstəvidə dəyərləndirilməsidir.

Qədim İsraildə əskərlər hədəfi düzgün nişan alıb (sapandla daş atmaq nəzərdə tutulur) onu vura bilməyəndə buna ***"günah"*** deyirdilər. Bu o anlama gəlir ki, keçmiş dönəmlərdə günah konkret eyləm zamanı buraxılan səhvin, fiziksəl bacarıqsızlığın adı olub. Ancaq sonralar günah dini terminə çevrilib, qadağa, qanun pozuntusunun mənəvi aspektini işarələyib, ruhun əzab və iztirablarını bildirib.

Günah haramın arxasında gizlənir. İnsan haramı aşanda günaha batır. Haram yasaqdır: yasaq pərdəsi götürüləndə, günahın üzü görsənir. Günah isə siniri açıq diş kimi bir şeydir: qəfildən dəhşətli ağrısı ola bilir, insanın mənəviyyatına, ruhuna zaman-zaman iynə kimi sancılıb onu sonucda dəli edə bilir.Ona görə xoşbəxtlik günahsızlaşmaqdır. İnsan biləndə ki, əmin olanda ki, günahı yoxdur, xoşbəxt olur. Təmizlənmə, arınma, katarsis məhz günahdan qurtulmaqdır.

Günah o nəsnədir ki, hər hansı bir formatda işlədilən kimi cəmiyyəti eybəcər, çirkin bir halətə gətirir, topluma qorxu toxumları səpir. ***Cinayət qurtarır, günah qalır.*** Cəmiyyəti qorxular məhv eləyir, insanı – günah. İnsan öz günahı ucbatından qorxaq olur. Qorxaq adam günah işlətməyə daha çox meyllənir. Deməli, cəmiyyət insanların törətdiyi permanent günahlar üzündən dağılır: belə ki, günahla qorxu bir-birinə proporsional olaraq artır.

Çünki ***günah o nəsnədir ki,*** mənəviyyat parametrlərində dərk edilən kimi həməncə qavrayış paradiqmasını, psixikanı pozur, dəliliyin qapılarını açır. ***Depressiya günahın faş olması qorxusundan qaynaqlanır.***

Günah o nəsnədir ki, xılt kimi insanın mənəviyyatına çökür və orada həmişəlik qalır. Günah o nəsnədir ki, sən "olmaz"ı saymırsan, qadağanın əleyhinə gedirsən, istədiyini eləyirsən.

Günah o nəsnədir ki, Muhammməd peyğəmbərin dedisinə istinadən, səni içdən narahat edir və sən bunu bir kimsənin bilməsini istəmirsən[134].

Günah o nəsnədir ki, ədəbiyyat və incəsənət onun ətrafında fırlanır.

Amma günahın digər adı həm də sevgidir.

İnsanlıq günaha sevginin köləsidir.

Günah duyğusu insana təbiətlə verilmir, tərbiyə ilə aşılanır. Davud peyğəmbər deyir ki, ***"mən təqsir içində dünyaya gəldim".***[135] İncildə isə belə bir fikir ortaya atılır: "hamı günah işlədir", çünki ***"heç kəs Allahın cəlalını əks etdirə bilmir".***[136] Sonucda, günah Adəm və Həvvanın günahıdır: onlar tanrı bənzərində yaradıldılar, ancaq qadağaya məhəl qoymadılar, kamillikdən məhrum oldular və günah işlətdilər: bir-birini sevdilər, cinsəl olaraq tanıdılar. Bütün günahların önündə həmin günah dayanır və qeydə alındığı gündən ta indiyəcən nəsildən nəslə ötürülür. Əgər hamı günahkardırsa, onda, deməli, günah yoxdur: hamının işlətdiyi günah niyə günah sayılsın ki?

Doğrudan da, ***təbiət günahın nə olduğunu bilmir.***

Günah duyğusunu dinin timsalında mədəniyyət tərbiyə eləyir: ona görə tərbiyə eləyir ki, cəmiyyəti, insanların rahat birgəyaşayışını hər cür cinayətdən, vandalizm və zorakılıqdan qorusun. Sonradan mədəniyyət ədəbiyyat və incəsənəti də bir yardımçı kimi bu işə qoşur. Toplumun təbliğat sistemi insana aşılayır ki, öldürmək günahdır, nikahsız ciftləşmək günahdır, oğurluq günahdır, tanrıya asi olmaq, üsyan etmək, harama əl uzatmaq və daha yüz-yüz yasağı pozmaq günahdır...

Günah toplumun radar şəbəkəsidir.

Amma hər bir insan öz praktikasında bunun əksini görür: görür ki, onun həyatı üçün lazım olan bütün nəsnələrin gizli kodunda ölüm faktoru, öldürməyə yönəlik eyləm şifrələnib. İnsan öldürüb yeyir, ətin (faktiki surətdə leşin) başına min cür mətbəx oyunları açıb yeyir. Elə bu zaman insan çaşqınlıq burulğanına düşür: ***xislət və tərbiyə ziddiyyəti ona psixoloji stress yaşadır.***

İnsan anlayır ki, tərbiyə onu aldadır və nə edəcəyini kəsdirə bilmir; ona görə də özü ilə günah arasında tanrını yerləşdirir və tanrıdan xahiş edir ki, onu günahdan – şeytandan – özündən qorusun. Bu kontekstdə ***şeytan xislətdir, tanrı – tərbiyə.*** Xislət azadlığı sifariş eləyir, tərbiyə – çərçivəni, çərçivə hüdudlarını qapadan yasağı. Insan sona qədər bilmir, bilməyəcək də ki, bunlardan hansı xeyirdir, hansı şər... Bu, onun ictimai varlıq kimi mövcudiyyətinin konfliktidir: xislətlə tərbiyənin, təbiətlə mədəniyyətin əbədi konfliktidir. İnsan bütün ömrü boyu xislətilə mübarizədədir ki, nurlansın, ruha dönüşsün, tanrıya çatsın. Bunun ucbatından insan özünü daim psixoloji diskomfortda hiss eləyir və çalışır ki, xislətlə tərbiyəni balanslaşdırsın.

Günah duyğusu insan beynində mədəniyyətin təpkisi ilə iradə və güc əleyhinə yandırılan qırmızı işıqdır.

Bu qırmızı işıq qadağadır, yasaqdır; zəiflərin hüququnu qoruyur. Əgər o, olmasa, öz istəyini gerçəkləşdirmək yolunda insanın qarşısını almaq mümkünsüz olar. Artur Şopenhauerin fikrincə, insan doğulduğu gündən iztiraba məhkumdur; insan məhz insan olduğuna görə əzab çəkir: "Faciənin həqiqi mənası daha dərin əqidə ilə ilişiklidir: qəhrəmanın bəraət qazandırmaq istədiyi əməllər onun şəxsi qəbahətləri deyil, ***ilkin zinadır,*** yəni varlığın öz günahıdır".[137] Bu fikir öz-özlüyündə xristian avropalı düşüncəsini səciyyələndirir: belə ki, bu düşüncəyə görə, Şopenhauerin düşüncəsinə görə insan bu həyata Adəm və Həvvanın günahının cəzası kimi gəlir, cəza çəkməyə gəlir, ***əcdadın günahını yumağa gəlir.***

Ömür cəza və sınaq müddətidir.

Odur ki, insan hər zaman bəraət qazanıb bağışlanmağa ehtiyac duyur. Həyat insan üçün sınaq labirintidir. Burada yalnız fasiləsiz ibadət, xeyirxahlıq, nəfsdən və iddiadan qurtulma, məhrumiyyətlərə dözüm insanı xilas edə bilər. Çünki ***sınaq-həyat-labirintin*** cəmi bir qapısı var: bu qapı iki yola açılır – cənnətə və cəhənnəmə.

Xristian məfkurəsində insan həyatı günahdan bağışlanmaya qədər olan məsafədir; bağışlanıb ölmək, günahların əvəzini ödəyib ölməksə xoşbəxtlikdir. Faciə qəhrəmanının da yolu bu deyilmi? O, sınaq körpüsü ilə günahdan bağışlanmağa doğru getmirmi?

Bütün basqılar mədəniyyətin xislətə yaşatdığı basqılardır.

Günah eləmək qorxusundan istəklər basqılara dönüşür. Ya istəyin əlindən qurtulmaq, istəyə yetmək üçün günah işlətməlisən, ya da istəyi günah qorxusundan öz içində basdırmalısan: hər ikisi insan xislətinə əzabdır. İnsan xisləti daim tanrı, din, mədəniyyətin hördüyü zindanın sakinidir. Bir tərəf günah uçurumu, digər tərəf basqı uçurumu: ***o da bəla, bu da bəla.*** İnsan əbədi dilemma qarşısındadır və bu dilemmadan çıxış yoxdur. Ona görə hamı xilası bir tək bəraət qazanmaqda görür: ***"Faciə süjetinin dinamikası öz günahsızlığımızı sübut etmək cəhdlərimizin israrlı təbiətinə"***[138] bənzəyir. Bax, bizim faciə qəhrəmanına bəslədiyimiz simpati, ona münasibətdə yaşadığımız empatinin sirri burada gizlənir. Çünki dünyada elə bir adam tapmaq mümkün deyil ki, desin mənim günahım yoxdur. Hamının günahı (səhv, xəta günahın ptimitiv təzahürüdür) var və hamı da günahını rəsmən danır: hərçənd çox aydın bilir ki, suçu nədir, günahları nədir.

Amma fəlsəfədən hüquqşünaslığa enək. Günah törədilmiş qəbahət, təqsir və ya qanunsuz davranışın əsas hissədidir, ***cinayətin subyektiv tərəfidir, şəxsin gerçəkləşən eyləmə (eyləmsizliyə) daxili münasibətidir.***[139] Onda belə çıxır ki, günah insanın mənəvi dünyasının hadisəsidir.

Günah dini qaydaların pozulması, pis əməllərin tərcih edilməsi kimi də həmişə gündəmdədir. Hətta insanın təsəvvürü də onun günahlarının məkanı ola bilər. Cinayət,

qəbahət təkcə gerçəklikdə törədilmir: onları düşünərkən belə insan artıq günah etmiş olur.

Faciə ona görə faciədir ki, ***günahların ictimai və ruhsal fəsadını göstərir.*** Faciə günahlar əleyninə yazılmış əsərdir. Günah faciənin problematikasının nüvəsidir. Amma burada da qəribə bir dilemma aşkarlanır: günah və günahsızlıq. Bütün günahlar yalnız tanrı qarşısında günahdır. İnsan özünü heç vədə günahkar saymır. Çünki öz aləmində həmişə bəraəti var və ətrafından da gözləyir ki, onu bəraətli saysınlar. ***Xislətin günahı olmur: günah tərbiyənindir. Xislət yox, məhz tərbiyə xəta eləyir.***

Traqodi'a arxaikası tanrı Dionisi qəhrəman – qurban dixotomiyasının təcəssüm obrazı kimi görükdürür. Faciə protaqonçusu (yunanca birinci, yarışıram, mübariz mənalarını özündə qapsayır: teatr lüğətində əsas eyləmçi personajı, baş qəhrəmanı bildirir) həmişə bu arxaikaya eyhamdır. Əgər qəhrəman qurbandırsa, onda hansı günahdan söhbət gedə bilər? Qurbanın günahı olmur; o öz fərdi keyfiyyətlərilə seçilmişlər arasında birincidir və nöqsansızdır. Bir sözlə, ***qurban idealdır.*** Faktiki olaraq faciə qəhrəmanı da günahsızdır: günah obyektiv gerçəkliyin ziddiyyəti kimi, qavrayış və idrak ziddiyyəti kimi sanki ona tapşırılıb, ona həvalə edilib. Qəhrəman bu günahı daşıyır, məsuliyyətini və ağırlığını çiyinlərində duyur və onu yumaqdan ötrü özü qurban gedir. Ayrı cür desək, qəhrəman ziddiyyətə, konfliktə qurban gətirilən adamdır və bu, aborigen tayfa adətlərinin relikti kimi çözülə bilər. ***Edip şəcərə günahının təzahürüdür və bu günaha görə cavabdehdir.*** Hamlet "zamanlar arasında qırılmış əlaqə"nin bərpası naminə bəşəri ədalət qanununun müəyyənləşdirdiyi qurbandır.

Bəzi nəzəriyyəçilər Heqel ənənələrini davam etdirərək faciə qəhrəmanının günahını onun günahsızlığında görürlər. İlk baxışda adama elə görünür ki, bu, abrakadabra və məntiqsizlikdir. Günahsızlıq necə günah ola bilər ki? Ancaq bunun son dərəcə məntiqi bir izahı var: ***cəmiyyət, zəmanə eybəcərləşəndə ləyaqətli olmaq***

günah sayılır. Çünki sən ləyaqətli olanda başqalarına mane olursan, onların sərbəst və layəqətsiz yaşamasını əngəlləyirsən. Onda həmin cəmiyyət uf demədən səni aradan götürür.

Hələ 1965-ci ildə Y.Qarayev yazırdı ki, "tragik qəhrəmanlar təqsirsiz olduqları qədər də təqsirlidirlər. Əslində günah burada ləyaqət kimi meydana çıxır və başdan-başa günahkar, eybəcər cəmiyyətdə şəxsiyyət öz ləyaqətinin qurbanı kimi məhv olur... Tragik günah burada rəmzi günahdır, yüksək günahsızlıq mənasında günahdır. Heqelin dediyi kimi "böyük xarakter üçün əsl bir şərəf" sayılacaq günahdır. Bütün bu hallarda həqiqi tragik zəmin – ümumi, obyektiv əxlaqi vəziyyətin mövcud mənzərəsi, mahiyyətidir. Tragik qəhrəmanlar cəmiyyətin məhz bu əxlaqi mənzərəsini aşkar edir və onu dəyişmək zərurətininin təsdiqi və sübutu faktı kimi həlak olurlar".[140]

Əgər Orest atasının intiqamını alıb Klitemnestra və onun sevgilisi Egisfi qanına qəltan eləyirsə, ***ləyaqət zirvəsinə ucalır;*** ana qatili qismində isə ***ləyaqətsizliyin dibinə yuvarlanır.***

Edip öz ləyaqətsizliyini görməmək üçün (qızları onun bacıları, oğulları qardaşlarıdır) özünü kor edir. Makbetlə, III Riçardla əlaqədar, ümumiyyətlə, ***hansı ləyaqətdən danışmaq olar?*** Praktiki olaraq öz dediləri və rəftarı ilə Ofeliyanın intiharına bais olmuş Hamletin ləyaqəti ***şübhəlidir.*** Makbetin günahı tanrılaşmaq, III Riçardın günahı isə tanrıya diz çökdürmək iddiasıdır (hər şeyə sahiblənmək, hamıya ağalıq etmək tanrılaşmaq istəyinin əlamətidir). Kral Lir özünü tanrı bildiyinə, özünü hər şeyə qadir bildiyinə görə[141] cəzalandırılır, ləyaqəti ayaqlar altına atılır. Bu da o anlama gəlir ki, ləyaqəti "fəci günah"ın dominantı kimi götürmək hər vəziyyətdə özünü doğrultmur.

A.Anikstin "fəci günah"la bağlı gəldiyi nəticələr də təqribən bu qəbildəndir. Bir qisim nəzəriyyəçilər, elə A.Anikst də daxil olmaqla, Heqel davamçılarına tənqidi yanaşıb deyirlər ki, bu tip faciələrdə sevgililər heç bir günah işlətmədən ruhsal və fiziksəl müsibət yaşayırlar: yəni tamam günahsız məxluqlardır. A.Anikstin fikrincə,

Romeo və Cülyetta heç bir fəci günah sahibi deyillər. Razılaşmıram, yanlışdır və həmənçə Romeo Montekkinin günahlarını xatırladıram: ***dözümsüzlük, itaətsizlik, məsuliyyətsizlik və intiqam qığılcımından alovlanmaq.*** Bundan əlavə Romeo ilə Cülyettanın xəlvəti görüşləri öz ailələrinə, öz şəcərələrinə qarşı gizli üsyandır, adəti, ənənəni pozmaqdır. Qəribədir, Edip kimi Romeo da özü getmir: onu nəsli aparır, qanı qanla yumağa, Merkusio əvəzinə Tibaltı öldürməyə və qəbilələr nifağına qurban olmağa aparır...

Hələ Aristotel deyirdi ki, faciə qəhrəmanı öz aqibətində tam şəkildə nə "günahkar"dır, nə də "günahsız". Amma qədim yunan filosofu nə dediyini sonacan aydınlaşdırmırdı. Buna rəğmən bir çox dünya düşünərləri Aristotelin fikrini öz nəzəri müddəaları üçün əsas götürmüşlər, o cümlədən Heqel də. Halbuki Aristotelin tanıdığı, bildiyi ***traqodi'a*** əsrlər boyu mutasiyalara uğrayıb dəyişmişdi.

Heqel faciə qəhrəmanının günahını onun üsyanında (heç şübhəsiz, K.Marksın kimdən təsirləndiyi burada bəlli olur) görürdü, halbuki Aristotel üsyanla bağlı heç nə söyləməmişdi. ***Bu üsyanı təhrik edən, labüdləşdirən amil qəhrəmanın mütləq azadlığa çatmaq istəyidir.***

Azadlıqla yasaq bir araya sığmır. Yasaq pozulanda, günah işlədilir.

Filosoflar fkirləri dolaşdırıb elə bir düyünlə düyünləyiblər ki, onu qırıb atmaq üçün İskəndər qılıncı lazımdır: adi insansa bu düşüncələrin ziddiyyətindən qurtula bilmir.

Üsyan həmişə qadağalara, yasaqlara qarşı üsyandır. Qadağaları pozmaq günah etmək deməkdir. Günah etmədən azadlığa çatmaq olmur.

Prometey, Orest, Edip, Antiqona, Hamlet, Makbet, Kral Lir, Karl Moor öz davranışları ilə məhz azadlıq ideyasını gerçəkləşdirməyə çalışırlar: kimisində bu iradə xeyirlə, kimisində isə şərlə ilişiklidir. Onların hamısının əməlində bir üsyan tərkibi aşkardır. ***Hər bir üsyan[142] məsuliyyətsizlikdir:*** həm özünə, həm başqalarına qarşı. Qəhrəman öz məsuliyyətsiz üsyanı üzündən həlak olur. Çünki qüvvəsini, imkanını

düzgün hesablamır. Kimsə bu an soruşa bilər ki, bəs Edipin üsyanı nədir və özünü nədə görükdürür? Mən də cavab verəcəyəm: Edipin üsyanı öz taleyindən qaçmaqdır ***("Qaç, Lola, qaç" filminin arxaikası burada!).*** Əgər Edip özünə arxayın olsaydı, eşitdiklərinə təbəssümlə yanaşsaydı və Korinfi tərk etməsəydi, heç bir tragediya olmayacaqdı.

Deməli, ***"fəci günah" janrın tələbidir;*** yəni "fəci günah" yalnız konkret faciə dünyası, onun bədii aləminin şərtilikləri və qanunları çərçivəsində günahdır. Faciə qəhrəmanının günahı onun "məşum səhv"inin (o səhv ki, ondan qurtulmaq mümkün deyil) nəticəsidir. ***Korinfdən qaçmaq, faktiki surətdə üsyana başlamaq, Edipin məşum səhvidir:*** onun fəci günahı isə atası Layı bilməyərəkdən öldürüb, anası İokastaya evlənməsidir. "Məşum səhv" günahın, qəhrəmanı əzab və iztirablar cəhənnəminə sürükləyən konfliktin səbəbidir. Bu elə bir konfliktdir ki, onu "adi mürəkkəbləşmə kimi həll etmək, aradan qaldırmaq mümkünsüzdür. ***Konflikt insanı bütövlükdə öz çoxilməli toruna salır: o, hökmən öz həllini tapmalıdır. Bu, olum ya ölüm məsələsidir. Bizdə hər hansı bir zərrə artıq əvvəlki kimi yaşamaq istəmir...*** Əsl konflikt predmeti həmişə ümumbəşəri, tarixi xarakter daşıyır".[143]

Hər bir konflikt mənafelərin toqquşmasıdır. Dünyada mövcud bütün mənafe toqquşmalarının arxaikasında ***dişiyə yiyələnmək və əraziyə sahiblənmək*** istəyi dayanır. ***Dişi dəyərdir, ərazi isə özünü təsdiqləmək məkanı.*** Hər şey çox sadə və primitivdir. Yer üzündə nə ki dava, savaş, müharibə olubsa, bu iki səbəb ucbatından olub. Lakin insan bu iki təbii əzəli səbəbə ictimai bir varlıq qismində üçüncü səbəbi də əlavə edir: bu, azasdlıqdır. İnsan təbii seçimə qarşı azad seçim ideyasını qoyur və bununla da konfliktləri çıxılmaz bir düyün nöqtəsinə salır. Çünki azadlıq təbiətə zidd bir nəsnədir. Təbiətdə azadlıq olmur: gərçi olsa, təbiət dağılar. Nədən ki ***təbiət sistem möcüzəsidir,*** mətriksdir. İnsan seçim azadlığı ideyası ilə yaşadıqca təbiət əleyhinə addımlayır, təbiətlə mübarizə aparıb onu öz ritmlərinə uyğunlaşdırmağa, iradəsinə

tabe etdirməyə çalışır: amma uduzur və dramatik vəziyyətlərin provakatoruna, təhrikçisinə çevrilir.

"Məşum səhv"in mənbəyi də məhz buradadır. Faciə qəhrəmanı da olum və ölüm sualı ilə gündəmə gəlir. ***Əslində, bu insanın sualı deyil: bunu sistem həll edir: "ol" deyilincə olursan, "öl" deyilincə ölürsən.*** Ancaq insan deyir ki, olumu da, ölümü də mən özüm seçim. ***Təbiətdə intihar yoxdur. İntihar cəmiyyətin hadisəsidir.*** İnsandan başqa heç bir canlı özünə əzab vermək, özünə xəta yetirmək iqtidarında deyil. Bu, azadlığın ona ərməğanıdır, hədiyyəsidir. İnsan təbiət içrə bacarmasa da, cəmiyyətdə azadlıq tapır.

Cəmiyyət təbiətin alternatividir: harada ki insan təbiətə qarşı direniş gətirməyi öyrənir. İnsanlar toplumda üfqi xətt üzrə birləşirlər və cəbhə yaradırlar. Cəmiyyət insana onun təbiətdə gerçəkləşdirə bilmədiyi istəkləri cəbhə vasitəsilə kompensasiya edir.

İnsan təbiətdə tanrı ola bilmir: cəmiyyətdə isə tanrılaşmaq, tanrını imitasiya etmək mümkündür. İnsan toplum içrə taxt-taca, vəzifəyə, pula, sonucda, sözə yiyələnmək istəyir ki, tanrı qüdrətinə çatsın və arzularının birini də sıfırlanmağa qoymasın.

Seçmək azadlığı ictimai üstünlükdür və bu akt cəmiyyət üçün səciyyəvi bir dominantadır, yəni əsas ideyadır. Təbiətin mərkəzində mövcud olmaq, yaşamaq ideyası dayanır, cəmiyyətin mərkəzində – azad yaşamaq ideyası. Bu o qədər cəzbedici bir düşüncə, bir ideyadır ki, insan azadlıq uğrunda özündən, ömründən, dünyadan əl çəkib ölə bilir.

Azadlıq istismardan və siyasi-ideoloji basqılardan qurtulmaqdır. Bu da praktiki olaraq mümkünsüzdür: toplumda "yaşayıb cəmiyyətdən kənarda qalmaq" (ifadə V.İ.Leninindir) xam xəyaldır. ***"Dərk edilmiş zərurət"*** (azadlıq anlayışının V.İ.Lenin tərifi) azadlıq yox, ***köləlikdir.*** Sən zərurəti dərk edəndə razılaşırsan, barışırsan. Barışmaq boyun əyməyin yüngül variantıdır.

Faciə qəhrəmanı məhz bundan imtina edir və olum ya ölüm hökmünü özündə saxlayır. Yalnız toplumun azad adamı seçim eləmək səlahiyyətinə malikdir. Ona görə istər yunan traqodi'alarının, istərsə də dünyanın digər faciə əsərlərinin qəhrəmanları ***əsilzadələrdir.*** Qəribədir, qədim hind dramaturgiyasının protaqonçuları da ancaq ali brəhmən və kşatri kastalarından seçilirdi. Yapon Noo və Kabuki teatrları üçün də yazılmış pyeslər tanrı və əsilzadələrin əhvalatlarını dramatik süjetə çevirirdi. Bu, qanunauyğunluqdurmu? Görünür ki, hə və bu qanunauyğunluq risalənin lap əvvəlində söylədiyim müddəanın doğruluğunu təsdiqləyir: ***faciə düşüncənin faciəsidir.***

İş bu ki, düşüncə aliliyinə və düşüncə üsyanına yetmək üçün gərək mükəmməl tərbiyə və təhsil olsun. Ayrı cür üsyan nonsensdir. Çünki üsyan öncə düşüncədə formalaşır, düşüncədə başlayır. Məlum məsələdir ki, tərbiyə də, təhsil də əsilzadələrin boyuna biçilmiş bir üstünlükdür ki, onların daha dəqiq seçim eləmək şansını artırır.

Seçmək səhvlərlə müşayət olunan bir eyləmdir. Səhv məşum, qaçılmaz da ola bilir. Səhv məşum olanda faciənin alovlanması üçün qığılcıma dönür. Səhv günahı labüdləşdirir.

Bir məqama diqqətimizi fokuslaşdıraq. Seçmək tragediya kontekstində əsilzadəyə verilmiş böyük bir şansdır. Amma digər tərəfdən əsilzadənin özü də bir qurban kimi intixab edilmişdir. O, çoxlarının arasından seçilmiş tək qəhrəmandır. ***Onun faciəsinin birinci səbəbi elə müdhiş tənhalığıdır:*** o, ağ qarğa (Edip, Orest, Antiqona, Medeya, Hamlet) kimi bir şeydir, zəmanələrin qırılmış əlaqəsini, dağılmış kosmosun harmoniyasını bərpa etmək üçün gətirilən qurbandır; ***elə bir qurban ki, cəmiyyətin mərkəzilə periferiyasını özündə birləşdirir.*** Faciə qəhrəmanı əsərdə gələcəyə atılmış körpüdür. Onu əvvəlcə başa düşmədiklərinə görə öldürürlər, sonra da üzəri ilə adlayıb gələcəyə gedirlər ***(bütün faciələr "Hamlet"ə, "Hamlet" isə "Oresteya" traqodi'asına bənzəyir)***. Dionis (və ya qədim misirlilərin tanrısı Osiris) motivi, yəni ölüb-dirilmək motivi faciə qəhrəmanı üçün bütün modifikasiyalarda yüzdə yüz işləyir.

Qəhrəmanın faciəsinin ikinci səbəbi budur ki, yaşadığı mühit onun üçün həbsxanadır (yenə azadlıq ideyasına bağlı bir müddəa): burada qanunlar, qadağalar, hüquq və əxlaq normaları həddən ziyadə möhkəm, davamlı və sərtdir. Mühiti yaxşılaşdıracaq yeganə faktor isə qəhrəmanın özünü qurban gətirməsidir. Nağıllarda qəhrəman əjdəhaya qalib gəlir, faciədə isə mühit əjdəhaya dönüb qəhrəmanı qurban tələb edir. Mif faciədə hər zaman diridir: belə ki, qəhrəman Osiris, Dionis variantı olub ölümü ilə yeni həyat silsiləsinin başlanğıcını müjdələyir. Ancaq A.Şopenhauer deyəndə ki, ***"faciə həyatın məğzini ifadə edir"***[144]**,** bunu qəsd eləyib demirdi. Mühit faciə qəhrəmanının məhvinə fərman verən obyektiv amildir, "məşum səhv" – subyektiv amil. A.Şopenhauer isə fəciliyi varlığın həlledilməz ziddiyyəti kimi görürdü və şübhəsiz ki, yanılırdı. Ziddiyyət varlığın ziddiyyəti deyil (zatən belə bir ziddiyyət yoxdur), yalnız bizim qavrayışımızın ziddiyyətidir, düşüncəmizin ziddiyyətidir, yaratdığımız cəmiyyətin ziddiyyətidir.

Dünya, Şopenhauerə görə, ***yaranışından fəci olduğu üçün iradənin təzahürü insanı yalnız əzab və iztiraba doğru sürükləyir.*** Tuhaf bir fikirdir. Dünya niyə fəci olsun ki? Faciəni dışarıya bizim qavrayışımız proyeksiya eləyir: çünki ölümü açarsız bağlı qapı kimi görür; öz səylərinin hamısını puç, mənasız, absurd görür və bu zaman fikirləşmir ki, qalaktikalar masştabında adi toz dənəciyindən heç nə ilə fərqlənmir. Yaşamaq iradəsi insanı fəaliyyətə sövq edir: fəaliyyət isə əzab və iztirabların, narahatçılığın, əsəbiliyin mənbəyidir. Şopenhauer belə düşünür. Səhv düşünür. Çünki başqa cür həyat yoxdur. ***Həyat eyləmdir. Həyat əbədi hərəkətdir.*** Fəaliyyət məcburidir: nədən ki insan yaşamaq üçün özünə yem əldə etməlidir.

İnsan bütün canlı məxluqlar kimi yaşamağa və ölməyə proqramlaşdırılıb. Lakin o, bu proqrama müdaxilə eləmək, proqramı dəyişdirmək istəyir. Çünki öz ölümünü faciə kimi qavrayır və varlığı da bu rakursdan qiymətləndirir. İnsanlığın məşum səhvi buradadır. Şopenhauer insanın yaşamaq iradəsini ***"kor qüvvə"***[145] adlandırır. Bu "kor qüvvə" öz-özlüyündə zərərlidir, dağıdıcıdır və təhrikçidir: çünki

sən daim özünü düşünürsən, yeyəcəyini, geyəcəyini düşünürsən. Belə olduqda məkr və şər ortaya çıxır. Lakin bu da ***insanın uydurmasıdır və cəmiyyət kökənlidir.*** Təbiətdə heç bir şər və məkr yoxdur. Biz şər və məkri cəmiyyətdən təbiətə daşıyırıq. Odur ki, A.Şopenhauer bütün fəlakət və faciələrin səbəbini tərəddüd etmədən insanın xislətində, onun məkrli iradəsində görür və insanı ***"ən vəhşi zülmkar"***[146] bilir. Çünki ***insan yer üzünün yeganə məxluqudur ki, zülm etmək xatirinə zülm edir, zülmdən, öz zalımlığından həzz alır, zülmü əyləncəsinə çevirir. Zülm istehzanın fiziki zorakılıq formasıdır. Odur ki, istehzanın özü zorakılıqdır.***

Hər bir zülm bütün təzahür maskalarında bəşəri qanuna ziddir, ədalətsizlikdir. Ona görə ***faciə zülm əleyhinə yazılmış əsərdir,*** zorakılığı lənətləyən əsərdir. Sən qəhrəmanın əzab və iztirablarına şərik olanda, məğlubiyyətinə, məşəqqətlərinə acıyanda, onunla empati quranda ixtiyarsız zülmə etiraz edirsən, ölümə, savaşa, zorakılığa, hər cür ədalətsizliyə "yox" deyirsən: çünki ölümü, müharibəni zülm kimi anlayıb, zülm kimi çözürsən. Bu da tam normal bir şeydir. ***Dünyada insandan savayı elə bir canlı yoxdur ki, etiraz edə bilsin. Təbiət etiraz qəbul etmir: etiraz yalnız cəmiyyətdə mümkündür və cəmiyyətə qarşı keçərlidir. Toplum dışında etiraz, üsyan, inqilab absurddur.***

Faciə qəhrəmanının yaşantılarına şərik olmaq üçün gərəkdir ki, mütləq onun şəxsiyyətinə münasibətdə bir simpati duyasan. Elə buna görə də faciə qəhrəmanları həmişə müstəsna, xarizmatik, böyük daxili enerjiyə və cazibəyə malik şəxsiyyətlər olurlar. F.Nitşe deyəndə ki, qədim yunanların ilahi harmoniyanı eyhamlaşdıran sənətinin kamillik və gözəllik səbəbi "apollonçu" və "dionisi" başlanğıcların sintezindədir, heç də yanılmırdı. Apollon və Dionis, əslində, Hörmüzd və Əhrimən ikiliyinin modifikasiyasından başqa bir şey deyil ki, bunu da F.Nitşenin özü qayət yaxşı bilirdi. Alman filosofuna görə Apollon harmoniyadır, ağıldır, intellektdir, dürlü bir qurumdur, düzəndir, məntiqdir, Dionis isə təbii, instinktiv, dağıdıcı, tarmaredici

bir qüvvə[147] simvoludur; kor, azğın iradəni ehtiva edir. F.Nitşe apollonçu və dionisi başlanğıcları həm də insan xislətinin cövhəri bilir.

Həqiqətən, Apollon öz ilahi harmoniyasında donuq və soyuqdur, mərmərdən ya da fil sümüyündən hazırlanmış fiqur kimi şümal və incədir, rahatlıq və sakitlik içindədir. Dionis isə öz pırpızlığında canlı və qaynardır, qaba ağac kimidir, kobuddur, dəlisovdur, ehtiraslar fırtınasında dinamik dəyişmələr yaşayır. Məhz ***faciə qəhrəmanı timsalında bu iki başlanğıc (intellekt və ehtiras, məntiq və iradə) ilanlar kimi bir-birilə hörüklənir.*** Bu başlanğıclar arasında F.Nitşe dominant mövqeyi, birinciliyi iradəyə, ehtirasa, təbii və instinktiv olana verir: çünki ***"qandallardan azad iradə"***[148] hər şeyə qadir yüyənsiz gücdür və bu güc bir tərəfdən əxlaq normalarının inkarına, digər tərəfdən isə "üstinsan" ideyasına doğru aparıb çıxarır. Qandallardan azad iradə Dionisdir və qaytansız gücdür, heç nə ilə hesablaşmayan azman gücdür.

Elə bu güc, bu enerji artıqlığı, risalənin bir neçə məqamında artıq vurğulandığı kimi, qəhrəmanın faciəsinin üçüncü mühüm səbəbidir. Əgər azman gücdürsə, qandallarddan azad iradədirsə, hökmən günah işlədəcək. Faciə nə istədiyini və nə edəcəyini kəsdirə bilməyən insanın təzadlı düşüncələrini yansıdır. Məhz F.Nitşe də "Faciənin musiqi ruhundan pərvazlanması" adlı əsərində qədim yunan traqodi'asının mahiyyətini iradə əzablarının bağışlanması kimi yozur. Bu baxımdan ***faciə bağışlanmaq naminə oxunan qəmli nəğmədir.***

Traqodi'ada F.Nitşeyə görə apollonçu başlanğıcın təmsilçisi dialoqdur; o dialoq ki, bütövlükdə qədim ellinin sima və məfkurəsini əks etdirir. Həmin bu ellinin təbiəti, xislətisə onun rəqsində (satir dramları üçün səciyyəvi) aşkarlanır. Düzdür, rəqsdə ən ali güc potensialı məxfidir, hərçənd bu güc hərəkətlərin uyuşqanlıq, təmtəraq və dəbdəbəsində özünü ələ verir.[149]

Rəqs sevincin də, kədərin də zirvəsini eyhamlaşdırır. Antik tragediyada xor nəğməsi (Evripid dönəmində, sadəcə, musiqi) coşmuş ehtirasların yan aldığı liman kimidir. Bu liman traqodi'a qəhrəmanı ilə seyrçilərin görüşdüyü katarsis – arınma

limanıdır. F.Nitşenin təbirincə, ***"tragediya heyrətedici bir məftunluq içində uzaqdan gələn nəqarəti dinləyir: nəqarət varlığın Anaları haqqında danışır; kimlərin ki, adları Arzudur, İradədir, Kədərdir".***[150] Lakin janrın mutasiyası prosesində, qəribədir ki, musiqi və nəğmə tragediyanı tərk edib gedir.

Faciə qəhrəmanı teyxa iradədir və bu iradə üstinsan iradəsidir, onun müəmmalı xarakterinin nüvəsi, cövhəridir. Elə üstinsan iradəsini də tanrılar faciə qəhrəmanında bəyənmirlər: nədən ki, burada öz hakimiyyətlərinə qarşı yönəlik təhlükəli üsyan əlaməti görürlər. Qərinələr boyunca nəzəriyyəçilər deyirlər ki, qədim yunan traqodi'asını formalaşdıran amil tale və şəxsiyyət iradəsinin toqquşmasıdır. Məncə, burada bir balaca yanlışlıq var. Məsələ ondan ibarət ki, əlbəttə, mən belə düşünürəm, ***tale qəhrəmana tanrılar tərəfindən göndərilmiş cəzadır.*** Ol səbəbdən tanrılar bu tale-cəzanı qəhrəmana göndərirlər və ya qəhrəmanı qurban seçirlər ki, ***o özünü üstinsan bilir, üstinsan kimi davranır və tanrılara tay olmaq istəyir.*** Faciə qəhrəmanının xarakterindəki müəmma da buradan qaynaqlanır: odur ki, onu sonacan tanımaq heç vədə mümükn olmur. Qədim yunan traqodi'asında qəhrəman taledən qaçanda cəzadan qaçır: tanrılar əleyhinə getmir, tanrıların göndərdiyi cəzaya qarşı dirəniş göstərir.

Üstinsan olmaq ideyası insanın xislətində kodlaşdırılıb. L.N.Tolstoyun belə bir hekayəsi var: ***"Çoxmu torpaq lazımdır insana?".***[151] Hekayədə əlinə ucuz qiymətə böyük torpaq sahəsi almaq imkanı düşmüş bir kəndçidən danışılır: o sübh tezdən axşam düşənədək qayıtmaq şərtilə nə qədər torpaq sahəsi gəzib əhatə edə bilərsə, həmin sahə kəsilib ona veriləcək. Kəndçi hərisliyi ucbatından səhər açılınca başlayır qaçmağa: qaçır, qaçır, qaçır ki, bacardıqca daha çox, daha çox, daha çox torpağa sahibləsin və axırda dözəmmir, ürəyi partlayıb ölür. Kəndçini öldüyü yerdəcə dəfn eləyirlər. L.N.Tolstoy bu hekayəsilə demək istəyirdi ki, insana heç də çox torpaq lazım deyil: hər şey fani və ötəridir. Ancaq digər dahi rus yazıçısı A.P.Çexov bu hekayəni oxuyub da onun sonluğuna belə bir cümlə yazmışdı: ***"İnsana bütün dünya lazımdır".***

Hər iki yazıçı bir həqiqəti təsdiqləyir ki, insanın daxilində həmişə əzəli bir istək var: sahiblənmək, üstinsan olmaq, tanrı ilə bərabərləşmək, yəni əbədiləşmək və hər şeyi idarə eləmək. Hərçənd maraqlıdır ki, insanın içindəki başqa bir qüvvə və ya tanrı ya da bəşəri qanun buna "yox" deyir və kim bu istəkdə bulunursa, anındaca həmən adamı cəzalandırır.

Faciə cəzadır, cəza – faciə... Qədim yunanlar deyirdilər ki, ***tanrılar insanı cəzalandırmaq istəyəndə əvvəlcə onun ağlını əlindən alırlar*** və o, özünə elə bir cəza fikirləşib tapır ki, bu heç kimin xəyalına belə gəlməz. Zatən ***ağlını itirmiş insan səhv etdiyini heç cür kəsdirə bilmir.*** [152] Sanki bütün bu deyilənlər məhz faciə qəhrəmanı haqqında deyilib, onu nəzərdə tutaraq deyilib.

Faciə qəhrəmanı ağlını itirmiş qəhrəmandır. Ağlı itirmək dəli olmaq deməkdir. Faciə qəhrəmanı potensial dəlidir. Elə ona görə də ***tarixən faciə qəhrəmanının xarakterilə bağlı konkret heç bir fikir söyləmək mümkün deyil: indiyəcən də nə söylənilibsə, hamısı təxmindir, yozumdur, şərhdir.*** Dəli heç zaman faciədə olduğunu anlamır, faciəni oyun, cəzanı oyunun davamı qismində qavrayır. Burada "dəli" kəlməsi klinikanı bildirmir. ***Bu dəlilik iddianın dəliliyidir, enerjinin dəliliyidir, gücün dəliliyidir, pırpızlığın dəliliyidir, dionisi divanəlik variantıdır.***

Ağıllı adamları dəli edən onların iddiaları olur. ***İddia zamanı insan özünü qeyb edir, unudur, iddiasını tutur və elə bu zaman "məşum səhv"lərin qapısı açılır.*** Edip iddiasını tutub getdiyi üçün səhv ardınca səhv eləyir. Hamlet gümanlara istinadən formalaşmış iddiası ucbatından əmisi Klavdilə heç cür konsensusa gələ bilmir. Daha öncə Makbet və Kral Lirin iddiasından danışmışdım, amma deməmişdim ki, onlar öz iddiaları üzündən dəli olmuş personajlardır.

Faciə qəhrəmanı ideyası uğrunda ölən, iddiasına qurban gedən qəhrəmandır.

Tanrı iddianı cəzasız buraxmır. Qəhrəmanın cəzası yaşadığı faciədir. Onun xarakteri də, əgər beləsi varsa, məhz bu yöndən araşdırılmalıdır. F.Nitşe Edipi ***passiv qəhrəman***[153] adlandırır. Əslində isə Edip qorxu içində başılovlu Korinf şəhərindən

qaçıb. O, instinktiv qorxur və qorunur. Bu hal dəlilik astanasıdır. Çoxları məhz öz qorxularından, fobiyalarından dəli olurlar. Edipin eşitmiş olduğu xəbər də onun üçün qarabasma kimi bir şeydir. Edip də gərçi şaşqınlıq, heyrət, qorxu içində qaçmasaydı, qaçıb qurtulmağa tələsməsəydi, yəqin Layın yaşına hörmət eləyib Fiv çarını və öz həqiqi atasını öldürməzdi. Bu o deməkdir ki, qorxu, tələş, həyacan və birincilik iddiası Edipin gözləri önünə pərdə çəkməsəydi, o fərqinə vara bilərdi ki, kimi və niyə öldürür və çəkilib də Fiv çarına yol verərdi.

Görünür ki, F.Nitşe elə bunun ucbatından Edipin əməllərinin ***iradə dışında olduğunu***[154] söyləyir. Mənsə deyərdim ki, onun etdikləri məntiq və düşüncə xaricindədir: çünki Edip şaşqınlıq, qorxu, heyrət, iddia, S.S.Averintsevin sözü olmasın, "ilahiləşmək" dumanına bürünüb affektiv davranır, özünə nə edəcəyi barədə hesabat vermədən dəli kimi davranır.

Ölmüş atasının kölgəsilə təmas qurmuş Hamletin psixi ovqatı Edipin vəziyyətini təkrarlamırmı? Bəs Makbet, hər zaman ölümlə qarşılaşan sərkərdə Otello? Bəs gözlərini qan tutmuş Riçard? Bəs sevgidən məst olub gerçəkliyi görə bilməyən Romeo? Bəs öz ucalığından başı gicəllənmiş Kral Lir? Onların heç biri reallığı adekvat qiymətləndirə bilmir. ***Çünki divanədirlər, pırpızdırlar, affekt içindədirlər: hər hansı bir olağanüstü olaydan aşırı etkilənmiş, gözləri bərəlmiş, şizofreniya həddinə yaxınlaşmış qəhrəmanlardır.*** Elə bu səbəbdən də gerçəkliyi öz içlərində modelləşdirib ona uyğun rəftar edirlər, ona uyğun nəticə çıxarırlar.

F.Nitşenin ***aktiv qəhrəman saydığı Prometey***[155] belə özünəxas bir divanədir: onun əməlinin tərkibində oğurluq və yalan var; o, Zevsi aldadarkən, əslində, kosmik düzəni pozur. Esxil heç də öz əsərilə yunanları Prometeyə bənzəməyə səsləmirdi: əks təqdirdə onun bu cəhdi yaxşı qarşılanmazdı. Çünki Prometey öz əməli ilə, odu oğurlayıb insanlara verməsilə, Zevsə xəyanət etməsilə, əslində, böyük bir ***iddia*** ortaya qoyur: perspektivdə insanları öz tərəfinə çəkib onlara sahiblənməyi, baş tanrı olmağı hədəfləyir. ***Makbet (kral olmaq iddiası) haradasa Prometey (baş tanrı olmaq iddiası)***

variantı kimi götürülə bilərmi? Ona görə Esxil Prometeyi təbliğ eləmirdi: xoru da özünə qoşaraq oğru və hiyləgər Prometeyin əzab və iztirablarına ağrıyırdı, yunanları bu faciədən dərs alıb tanrıların iradəsi əleyhinə getməməyə çağırırdı. Odur ki, qədim yunanlar üçün Esxilin Prometeyi heç də qəhrəman sayılmır: ***o, iddiası ucbatından tale xoşbəxtliyini bədbəxtliyə dəyişmiş zavallıdır, insanlara görk üçün Qaf dağında zəncirlənmiş miskindir.*** Onun əzablarına yalnız acımaq olar: taleyinə empati ilə yanaşıb bu empati dalğasında Prometeyin də bir qurban olduğunu anlamaq və arınıb saflaşmaq olar.

Faciə qəhrəmanı məhkum personajdır. Onun üçün dönüş yoxdur, xilas yoxdur: Hamleti də, Makbeti də, Kral Liri də, Romeonu da, Otellonu da, personajların səciyyəsinin neqativ və pozitivliyindən asılı olmayaraq, qarşıda labüd ölüm gözləyir. ***Bu, zamanın, əsrin, dövrün tələbi və hökmüdür. Faciə qəhrəmanı xəbərdarlıq və agahlıq qurbanıdır. İndi faciə qəhrəmanını tanımır:*** dramaturq həmişə onu keçmişdən götürüb indiyə gətirir. Müasirinin faciəsi resipiyenti şaşırda bilər, onun psixi durumunu poza bilər, onu aşırı üzə bilər, iradəsini iflic edə bilər. Odur ki, ***indiyə katarsis yaşatmaq üçün faciə qəhrəmanı keçmişdən nümunə kimi götürülür.***

Əslində, faciədə keçmiş indiyə qurban verilir. Bu baxımdan faciə qəhrəmanının geriyə qayıdıb sağ qalmaq ehtimalı sıfırdır. F.Nitşe heç də əbəsdən yazmırdı ki, faciə gerçəkliyin bir tək təqlidi deyil, həm də onun metafiziki şəkildə tamamlanmasıdır[156]: bu, gerçəkliyin özünə qalib gəlmək, gerçkəlikdən üstün olmaq üçündür. Metafizikliyi isə artıq qurban ideyası özündə ehtiva edir. Ona görə mən bayaq söylədiyim fikri bir də, ancaq azacıq dəyişmiş formada, təkrar eləyirəm: faciə qəhrəmanı – qurban keçmişdən gələcəyə gedən yoldur. Bu kontekstdə mən E.Bentlinin fikrini tam qəbul eləyirəm ki, ***"faciə xaos duyğusunu təcəssüm etdirir"***[157]***,*** daha doğrusu, sahmanlı dünyaya, kainatın harmoniya vəziyyətinə keçidi eyhamlaşdırır: lakin faciə əsəri ***"naümidlik nəğməsi"***[158] kimi yox, naümidlikdən doğan ümid çırağı kimi yozulmalıdır. ***Qurban gerçəkləşmiş ümidlərlə gələcək ümidlərin görüşdüyü***

məqamın vizuallaşmasıdır. Qurban gələcəyi sığortalayır sanki: bir növ gələcəyi satın alır. Ol səbəbdən faciə inamı azaltmır, inamı gücləndirir: mahiyyətində çünki... arınma, təmizlənmə, saflaşma var. Bu da onu bildirir ki, qurban ümid və inamın girovudur: qurban ümidi çoxaldır, inamı artırır.

Sən ***indi*** qurban gətirəndə ***keçmişə*** təşəkkür eləyirsən, ***gələcəyi*** planlayırsan: tanrıya və sabaha niyyət mesajı göndərirsən. Deməli, ***qurban zaman kapsuludur və bu kapsul insannın fəlsəfi qavrayışı üçün səciyyəvi zaman konsepsiyasını (vaxt keçmiş, indi və gələcəkdən ibarətdir: əbədiyyət statikdirsə, zaman dəyişən qrafikdir) özündə fokuslaşdırır.*** Əski xalqların kosmoqonik bilgilərinə görə insanlar həyatda üç məqamla bağlı qurban gətirirlər:

- ***məhsuldarlıq tanrısına bolluq naminə;***
- ***mifik bədheybətlərə şəhəri, eli, obanı xilas etməkdən ötrü;***
- ***tanrılara şəxsi niyyətə çatmaq üçün.***

Qurban həmişə ayin tələb edir. Ayinsiz qurban pislənilir, doğru bulunmur, qəbul edilmir. Çünki qurban ambivalentdir: həm bayrama, şadyanalığa açıqdır, həm yasa, hüznə. Qurbankəsmə mərasiminin paradoksal xüsusiyyəti təkcə bu deyil: kəsilən qurban öz keyfiyyətinə görə ideal, nümunəvi olmalıdır. Məhsuldarlıq tanrısına heyvanların ən yaxşısı qurban gətirilir. Çayın axarına əngəl olub camaatı susuz qoymuş əjdəhanın və ya divin zülmündən qurtulmaq naminə bu bədheybətlərə vilayətin, şəhərin ən gözəl qızı və ya igidi qurban verilməlidir. Odur ki, bütün faciə qəhrəmanları nümunəvi şəxsiyyət və əsilzadələr olurlar. Edip hökmdardır, tirandır, qoçaqdır, ədaləti və ağlı hamıdan üstündür. Hamlet (Oresti xatırlayın!) oğullar sırasında birincidir, dillər əzbəri olmuş bir qılıncoynadandır, dövrünün filosofudur, şahzadədir. Makbet sərkərdədir, cəngavərdir, mərdlik, qorxmazlıq simvoludur, fenomenal döyüşçüdür, tayı-bərabəri yoxdur. Otello da Makbet kimi fatehdir, öz döyüşçülərinin sonsuz sevgisini qazanmış dəniz canavarıdır, bənzərsiz güc və iradə sahibidir. Deməli, ***faciənin təsir enerjisinin, fəcilik duyğusunun, fəcilik ovqatının***

artması məhz ideal birisinin öldürülməsi – ölməsi – qurban gətirilməsi faktı ilə əlaqədardır.

Yaxşıların yaxşısının ölümü bəşəri ədaləti haradasa şübhə altına alır: qəhrəman niyə ölməlidir ki? Əvvəla, o ona görə ölməlidir ki, tanrı əbədiyyətinə şərik olmasın: yaxşıların yaxşısı tanrılaşmağa, tanrı kimi qəbul edilməyə yeganə potensial namizəddir. İkincisi ona görə ölməlidir ki, ***yalnız qurban ideyası bəşəri ədalətə bəraət qazandırır:*** yəni qəhrəman, – yaxşıların yaxşısı, – bir qurban qismində doğru seçilib. Əgər ana südü ilə deyil, maral beynilə yemlənmiş qəhrəman Axilles Troya savaşında iştirak etməsə, döyüşməsə, ölməsə, yunanların qələbəsi mümkünsüzdür. Bu mənada Axilles igidlər igidi kimi qələbə üçün, sahman və ədalət naminə gətirilən qurbandır. Digər tərəfdən isə Axillesin ölümünü mütləqləşdirən şərt, risalənin əvvəlində bu haqda qısaca danışmışam, budur ki, onun mövcudluğu Zevsin hakimiyyətinə təhlükədir.

Beləliklə, hər şey aydınlaşır. Deməli, ***ideal qurban oğul qurbanıdır. Ata oğlunu öz hakimiyyətinə, nüfuzuna qurban gətirir.*** Yadınıza salın, Edipin çağa ikən evdən dışarı atılmasına, ölümünə qərar verilməsinə bais səhlənkar Laydır: Lay faktiki olaraq Edipi öz salamatlığı naminə qurban gətirir. Dionis də qurbandır: çünki Zevsin oğludur və ona il boyu yaşamaq yasaqdır; gərçi yaşasa, Zevsə əngəl ola bilər. İbrahim peyğəmbər ən ali bir zinət kimi oğlu İsmayılı qurban deyir. İslam mifologiyasında bundan əlavə Əbdül-Mütəllib Muhammməd peyğəmbərin atası Abdullahı qurban qismində Kəbəyə aparır, lakin onun əvəzinə sonucda yüz dəvə kəsməli olur. Məhz ***Hamletin atasının kölgəsi Hamleti qorumaq, yaşatmaq əvəzinə öz oğlunu təhlükəyə atır, onu ölümə, intiqama təhrik edir, ədalətin bərpası xatirinə qurban verir.***

Buradan da belə anlaşılır ki, ***oğul ata üçün hər zaman potensial təhlükədir.*** Çünki oğul gələcəyi eyhamlaşdırır: oğul gələcəkdir, idealdır. Qurban isə gələcəyin yaxşı olmasını təmin etmək, qarantlamaq mənasını özündə daşıyır. ***Oğul da qurban kimi gələcəyə göndərilən zaman kapsuludur.*** Bir tərəfdən oğul həm qəhrəmandır

(Dirsə xan və Buğac əhvalatı da Lay – Edip tarixçəsinin inversiyasıdır), idealdır, digər tərəfdən təhlükədir, əngəldir, üçüncü tərəfdən isə gələcəyə ünvanlanan, gələcəyin harmoniyasını şərtləndirən qurbandır. Dünyada yazılmış əksər faciələrin konflikt genotipi Ata – Oğul münasibətlərində... ***Ata*** köhnədir, zəifləyən gücdür, yorğundur, özünü müdafiə ilə məşğuldur, passivdir, mühafizəkardır; ***Oğul*** isə yenidir, artan gücdür, aktivdir, hücumdadır, üsyançı və islahatçıdır. Deməli, qurban fiksiyadır, aldanışdır, Atanın özünü qorumaq, oğlu qurban gətirməklə hakimiyyətini xilas etmək niyyətində bulunur. Qurban Atanın qatilliyi üstünə atılmış teatral pərdədir.

Atalar və Oğullar problemi heç vədə həll olunmayacaq.

Bütün faciə əsərlərinin diskursu məhz Ata – Oğul (iki erkəyin qarşılaşması) aktant sxeminin mahiyyəti ətrafında improvizdir. Tanrı, hökmdar, sərkərdə, böyük qardaş Ata arxetipinin təzahür variativliyidir; varis, şahzadə, döyüşçü, igid, inqilabçı isə Oğul arxetipinin variativliyi. Həmin bu sxemin müxtəlif əsərlərdə gerçəkləşmə fiksturasına nəzər salaq:

1. ***Zevs – Prometey ("Zəncirlənmiş Prometey". Zevs atanı təmsil edir, tragediyada görünməsə də, diskurs onun iradəsinin və əməllərinin nəticəsi kimi meydana çıxır; Prometey isə bir titan kimi birbaşa onun oğlu olmasa da, bacısının – ya Heya, ya da Heranın – oğludur);***
2. ***Aqamemnon – Orest ("Oresteya": Egisflə Klitemnestra Aqamemnonun hakimiyyətidir və Orest bu hakimiyyətə qarşıdır);***
3. ***Lay – Edip ("Şah Edip");***
4. ***Kreont – Antiqona ("Antqona": Ata – Oğul münasibətləri dayı – bacıqızı müstəvisinə köçürülüb);***
5. ***Klavdi – Hamlet ("Hamlet": ata əmi ilə əvəzlənib, kölgə isə təhrikçidir);***
6. ***Dunkan – Makbet ("Makbet": atanın yerində Şotlandiya kralı dayanıb);***
7. ***Kral Lir – Qonerilya, Reqana, Kordeliya ("Kral Lir": qızlar oğul variantını eyhamlaşdırır);***
8. ***Karl – Frans ("Qaçaqalr": böyük qardaş ata əvəzidir).***

Bu siyahını istənilən qədər genişləndirsən də, yenə hər yerdə aktant sxem səviyyəsində eynisi aşkarlanacaq: bütün faciələr ata – oğul modelinin müxtəlif tipli modifikasiyalarıdır. Əgər belədirsə, onda bəlli olur ki, faciə qəhrəmanınn portreti

(xarakteri) hər zaman standart bir çərçivə-kvadrat içindən görünəcək. Bu çərçivə-kvadratın bir tili ***oğul,*** bir tili ***ideal,*** bir tili ***qəhrəman,*** bir tili ***qurban*** kimi semantikləşir. Faciə protaqonçusunun xarakteri bu çərçivə hüdudları ilə müəyyənləşir: hansını ki ***faciə qəhrəmanının maskası*** da adlandırmaq mümkündür.

Maska isə həmişə müəmmadır: çünki həm bəlirtəndir, həm gizlədəndir. Bir tərəfdən aydın, fiksə edilmiş cizgi və ifadələr qoyur ortaya, digər tərəfdən isə məxfiliyin semantikasını yaradır. Ona görə də faciə qəhrəmanının xarakteri heç vədə birmənalı olmur: heç vədə axıracan bilmək olmur o, kimdir.

Məsələ ondadır ki, faciə qəhrəmanının xarakteri müəyyənlik, konkretlik dışındadır. Çünki ***faciə qəhrəmanı xarakter yox, missiyadır.*** Lakin bu heç də tragediya qəhrəmanının şəxsiyyət gücünü inkar edən faktor deyil. Nədən ki, onun xarakteri özündə üsyanı, dirənişi, sərtliyi, cəsarəti, dönməzliyi, sadiqliyi, mücahidliyi ehtiva edir. Faciə qəhrəmanının bu səciyyə əlamətləri şəxsiyyətin ekzistensional obrazından daha çox onun missionerliyini önə çəkir.

Missionerlik isə yalnız xarakterin ölümündən sonra mümkündür.

Ondan ötrü ki, xarakter fərdin varlığa reaksiyasıdır: birbaşa ekzistensiya ilə əlaqəlidir. Faciə qəhrəmanı da missionerdir: hər bir missioner kamikadze variantıdır; ona görə də xarakterdən, yaşantıdan (ağrı, həyəcan və qorxudan) üstündür. Missionerlik ekzistensiyanı ikinci plana atır. Faciə qəhrəmanı haradasa ***kamikadze tipli bir kimsədir:*** kamikadze o kimsədir ki, xarakterindən imtina edib və təmkinlə, igidcəsinə öz qurban gedəcəyi məqamı gözləyir. Kamikadze-qurban xarakterindən əl çəkmiş, xarakter göstərməyən adamdır: çünki o, şüurlu şəkildə öz ölümünə fərman verib və bu yoldan dönməyəcək. Ona görə də faciə qəhrəmanının, – potensial kamikadzenin, – xarakteri müəyyənlikdən, konkretlikdən məhrumdur və yozduqca yozulur. Lakin bu heç də faciə qəhrəmanının şəxsiyyət gücünü inkar edən fakt deyil.

Xarakter nədir? Yunancadan dilimizə əlamət, xüsusiyyət kimi tərcümə edilir, əksərən "səciyyə" sözü ilə əvəzlənir; dramaturgiyada ***tipləşdirmə vasitələrindən***

biri[159] sayılır. Ədəbiyyatşünaslıq fikirləşir ki, ***xarakter obrazın sosial, milli, psixoloji və məişət müəyyənliyidir***[160]**.** Patris Pavi düşünür ki, xarakter ***personajın əxlaqi-psixoloji əslidir, həqiqətidir***[161] ***və deməli, fərdidir.***

Faciə qəhrəmanı isə nə tipdir, nə də fərd: ***arxetipdir,*** təzədən insan cildinə girmiş ***totemdir:*** əcdadın kosmosu bərpa etmək naminə geri dönüşünü eyhamlaşdırır. Faciə qəhrəmanı arxetipin zaman və məkan içrə konkret formada təcəssümüdür. Bu o deməkdir ki, faciə qəhrəmanının faktiki olaraq xarakter deyil: çünki o, missiyanı gerçəkləşdirən alətdir, instrumentdir, qurbandır. Ona görə faciə qəhrəmanının xarakteri haqqında konkret fikir yürütməyə çalışmaq mənasız bir işdir. T.S.Eliotun ***"Hamlet" ədəbiyyatın Mona Lizasıdır"***[162] dedisi mənim düşüncə istiqamətimin doğruluğunu isbatlayan faktdır.

Faciə qəhrəmanı xaraktersiz güzgüdür: hərə onda özünü görür, özünü eşidir. Əbəs deyil ki, müxtəlif zamanların dahi adamları şəxsiyyətlərini Hamletlə eyniləşdirib özlərini Hamlet kimi dərk ediblər[163], özlərini çağın Hamleti biliblər, hamletsayağı davranmağa, hamletsayağı danışmağa çalışıblar. Xüsusilə də bu, müəyyən tarixi dönəmlərin fikir işçilərinə, filosoflarına, estetlərinə aid bir cizgi olub. Nədən ki, ***Hamlet ideal natiqdir,*** özünü yüzdə yüz dəqiqliklə və sərrastlıqla ifadə edə bilir. Bu, bütün faciə qəhrəmanlarına xas bir keyfiyyətdir. Onların mahircəsinə danışmaq, mübahisə etmək, inandırmaq, sözlə qalib gəlmək bacarığı janrın tələbidir. Söz faciə qəhrəmanının mübarizəsində qılıncdan da önəmli silahdır: onun iti ağlının, çevik toparlanmaq və reaksiya vermək, hamıdan yüksəkdə dayanıb başqalarını heyran qoymaq, mat qoymaq, mat eləmək qabiliyyətinin verbal təcəssümüdür. Faciə qəhrəmanı sözü filosof sözüdür və bu söz xarakteri yox, missiyanı bildirir. Missiyanın məğzi ondan ibarətdir ki, faciə qəhrəmanı, əslində, mübarizə aparmağa yox, qurban gedib mübarizəni birdəfəlik bitirməyə, sona çatdırmağa gəlir.

Bu məsələyə psixologiyanın anlayışlar müstəvisindən yanaşdıqda da nəticə yenə həmən-həmən alınır. Psixologiyada deyilir ki, xarakter insanın ətraf mühitə,

topluma, dünyaya münasibətini görükdürür; bir də deyilir ki, insanın nəyəsə və ya kiməsə münasibəti onun rəftarında öz ifadəsini tapır; üstündən bir də o deyilir ki, xarakter adət, şakər halına düşmüş, vərdişə çevrilmiş davranış formalarına yansıyan münasibətdir və ***"şəxsiyyətin məzmunudur".***[164] Buradan da aydınlaşır ki, ***xarakterin altyapısında insanın qıcığa reaksiya tərzi*** dayanır. İnsanın gerçəkliklə əlaqələr sistemində faydalandığı stereotip davranış formalarının məcmuyunda onun xarakteri bəlirtilənir, mövcud olur. Bu stereotip davranış formalarının toplusu xarakter üçün hər şey deməkdir: həm hücumdur, həm müdafiədir, həm özünü təsdiqləmə vasitəsidir, həm istirahətdir, həm də mühit və gerçəkliklə sövdələşmədir. Əslində, biz insanı yox, onun xarakterini sevirik və ya bu xarakterə nifrət edirik. ***İnsan siması ilə tanınır, xarakterilə yadda qalır.*** İnsandan "mən" yapan onun xarakteridir. Əslində, cəmiyyət insanların deyil, "mən"ləri prezentasiya edən xarakterlərin toplumudur.

Faciə qəhrəmanı isə hər cür streotip və şakərə düşmüş davranış formaları, yəni xarakter dışında yaşayan bir kimsədir. Onun xarakterindən çıxış edib bu adamın növbəti addımını proqnozlaşdırmaq olmur. Bu da belə mənalandırılır ki, ***faciə qəhrəmanının bütövlükdə xarakteri yoxdur: faciə qəhrəmanı xaraktersiz adamdır.*** Lakin bir dəqiqə: məgər onun üzləşdiyi şərait, qarşılaşdığı vəziyyət müstəsna deyil? ***Müstəsna vəziyyət müstəsna xarakter tələb edir.*** Odur ki, faciə qəhrəmanının hər bir rəftarı, davranışı hər zaman orijinaldır, bənzərsizdir, olağanüstüdür və məntiqə sığmır.

Faciə qəhrəmanının xarakteri istisnanın xarakteridir. İstisnanın xarakteri dahinin və ya dəlinin xarakteridir. Faciə qəhrəmanı dahi ilə dəli arasında ortaq bir mövqedə qərarlaşır və həmişə adi həyat, məişət normalarından kənarda olur. Elə ona görə də faciə qəhrəmanı ətrafında dolaşan adamlardan ötrü müəmmadır: hamı onun davranış məntiqini anlamaqda acizdir. Müəmma da elə buradan qaynaqlanır. ***Faciə qəhrəmanın müstəsnalığı onun müəmmasıdır.*** Onun müəmmasını yalnız ölüm həll edir. Çünki faciə qəhrəmanının bir müstəsna kimi cəmiyyətə yenidən qayıdışı mümkünsüzdür. Axı müstəsnalıq insanları həm də qorxudan faktordur. Müstəsnalıq

bütün formalarda həmişə ***yenidir, əcayibdir, təhlükəlidir;*** nədən ki, onu dərk edib mənimsəyə bilmirlər.

Müstəsnalıq dahiliyə, peyğəmbərliyə, bədheybətliyə və diktatorluğa aparan yolun əsas əlamətidir. Ona görə də faciə qəhrəmanının ölümü labüddür. Faciə qəhrəmanının ölümü elə bir faktdır ki, orada qalibiyyətlə məğlubiyyət bir-birinə qovuşur.

Faciə qəhrəmanının xarakterini bir ifadə ilə təyin etmək qeyri mümkündür. Onun xarakteri hər bir paradiqmada bir cür modelləşir, hər konsepsiyada bir cür yozulur ki, bu da mənim fikirlərimə bəraət qazandırır. Çünki faciə qəhrəmanının xarakteri fenomen yox, noumendir, mahiyyəti özündədir və hər bir tarixi zaman kəsimi onun xarakterini öz mənəvi-əxlaqi, toplumsal və bədii-estetik dəyərlərinə görə fenomenə çevirir.

Odur ki, biz faciə qəhrəmanının xarakterindən yox, onun səciyyəsindən danışa bilərik. Xarakter səciyyə deyil: insanın özünə aid olandır, onun xislətinin təzahürüdür. Xarakter daha çox xasiyyətdir, nəinki səciyyə. Səciyyə isə bu xislətin dışarıdan dəyərləndirilməsidir. Bu aspektdən yanaşanda aydınlaşır ki, ***faciə qəhrəmanının xarakteri xislətin ifadəsi kimi noumenaldır, səciyyə kimi – fenomenal.*** Nədən ki, hər bir dövr və cəmiyyət öz fəlsəfi, sosial-ideoloji konseptlərinə uyğun faciə qəhrəmanının səciyyəsini yaradır. Bu səciyyə ilə faciə qəhrəmanının həqiqi xarakteri bir-birindən çox fərqlidir. Çünki, bir daha təkrar eləyirəm, ***faciə qəhrəmanı xaraktersiz güzgüdür:*** hər bir tarixi-ictimai dönəm bu güzgüdə özünü görür, öz xarakterini həmin güzgüyə yansıdır və sonucda deyir ki, bu, faciə qəhrəmanının səciyyəsidir.

Faciə qəhrəmanının xasiyyəti həmişə onu vaxtaşırı kəşf edən epoxaların, dövrlərin səciyyəsilə eyniləşir. Bu, nə deməkdir? Bu o deməkdir ki, faciə qəhrəmanının səciyyəsi "xarakter" anlamının çərçivələrinə sığmır. Bu bir də o deməkdir ki, ***faciə qəhrəmanı idealdır.*** İdealın isə heç vaxt aydın, dəqiq xarakter

əlamətləri olmur. İdeal xarakterlər fövqündə dayandığı üçün idealdır. İdeal üstinsandır: tanrıya yaxınlaşır.

Ona görə də faciə qəhrəmanı tip deyil: ***arxetipi təmsil edir.*** Qəribəsi budur ki, arxetip də idealdır. Nədən ki, xalis enerji, suggestiya, cövhər, məxfi güc simvoludur. Arxetip mənanın maqmasınını, şüalanan nüvəsini eyhamlaşdırır. ***Faciə qəhrəmanı arxetipi təmsil etdiyi üçün də daim mif şəbəkəsindədir; arxetipi təmsil etdiyi üçün də onun xarakteri yoxdur, təzahür variantları isə hüdudsuzdur. Totem məhz faciə qəhrəmanında diri və canlıdır. Faciə qəhrəmanın taleyində biz totemin tarixçəsini izləyirik.*** Ol səbəbdən hər dövr, hər teatr dönəmi faciə qəhrəmanı ilə istədiyi tərzdə və istədiyi kimi davranır; daha doğrusu, totemi istədiyi kimi oynadıb, semantikləşdirib yoza bilir. Bica deyil ki, faciənin ***"mehvəri qəzavü-qədər, qütbləri isə misteriya və təlxəklikdir"***[165]**.**

NƏTİCƏLƏRİN NÖQTƏSİZLİYİ

Əslində, ***"Faciə: janriçi mutasiyalar"*** risaləsinin özü bir bütövcə kimi tamamən ümumiləşdirmədir, nəticələrin nəticəsidir, bu istiqamətdə mövcud bilgilərin polifonik səslənməsinin təşkilidir, mövzu açımına obyektiv və subyektiv yanaşmaların tətbiqidir, müəllifin nəzəri mülahizələrinin zənciridir. Yəni mən dediklərimi bura qədər artıq demişəm: indisə son gəzişmələrdir.

Faciə XX və XXI əsrə mənsub bir janr deyil: onun yeri tarixdədir, müasirlikdə yox; ədəbiyyatçılar bu janrı keçmişdə buraxıb irəliləyirlər, rejissor və aktyorlar isə hərdən öz sənətlərinin aliliyinə yetmək üçün, özlərini yüksək ədəbi meyarlarda sınamaq üçün faciə janrına müraciət eləyirlər.

Tragediya dünya harmoniyasını, kosmosu bərpa etmək istəyinin gerçəkliyidir, qurbankəsmə mərasiminin səhnə versiyası və modifikasiyasıdır.

Faciə qəhrəmanı dünyanın pozulmuş ahəngini dünyanın özünə qaytarmaq naminə dramaturqun rəmzi şəkildə gətirdiyi niyyət qurbanıdır. Tragediya həmin qurbanın zaman və məkan içrə eyləmini göstərmək üçün düzənlənən simvolik mərasimdir: burada katarsis insanlığın yeganə mümkün xilasolma variantı kimi təqdim edilir.

Əgər belədirsə, onda dramaturq öz üzərinə haradasa Zevsin missiyasını götürmüş olur; yazdığı pyesin kontekstində "zevsləşir" və qəhrəmanını bir qurban statusunda dünyəvi ziddiyyətlərin burulğanına atır: ***Ata funksiyasını özünə saxlayır, Oğul funksiyasını qəhrəmana verir. Bu mənada dramaturq rəmzi Atadır, oğul – qəhrəman. Janr isə Atanın Oğula münasibətidir.***

Faciə qəhrəmanı bütün çağlarda qurbanı – ölüb-dirilən tanrı Dionisi eyhamlaşdırır.

Tragediya köhnəyə, ölənə təziyə tutur, yeniyə, oluma himn qoşur. Katarsis olumun ölümlə təmizlənməsinə, ölümlə yenilənməsinə bir işarədir.

Dionis Zevsin oğlu kimi Zevsin istəyilə insanlara qurban gedən tanrıdır. Ona görə faciə qəhrəmanının kodunu sındıranda, ayrı cür desəm, deduktiv metodla faciə qəhrəmanını "sökəndə" içindən Dionis çıxır. Mən elə bu səbəbdən deyirəm ki, ***dramaturq simvolik şəkildə Zevsi təmsil edir, qəhrəman – Dionisi.***

Faciə qəhrəmanı elə bir qəhrəmandır ki, dünya onun ətrafında sanki burulğan kimi burulur, dönür. O, mərkəzdir, totemdir, onqondur, yaradıcı və dağıdıcı başlanğıcların birgəlik simvoludur: məhv edir, məhv olur, amma hər halda yeni dünya düzənini imzalamağa macal tapır.

Lakin tragediya məhz ritualdan uzaqlaşdıqca sənətə çevrilir və mutasiyalar zəncirinə qoşulur. Bu janriçi mutasiyaların impulsverici nöqtəsi artıq Dionis kultunun özündə qırmızı bir işıq kimi lap öncələrdən közərməkdə idi.

Qədim yunan traqodi'asının ritual arxaikasında insanlar tanrılaşmağa, tanrılar isə insaniləşməyə meyllənirdilər. Xor xalq təmsilçisi kimi səsini, mesajını Olimpə göndərməyə, Dionis isə, əksinə, xalqın yanına gəlməyə, enerjisini zərrə-zərrə, bədənini tikə-tikə insanlara ötürməyə çalışırdı. Ona görə qədim yunan ***traqodi'ası*** öz ritual arxaikasında xorla xor rəhbəri, – ***ekzarx (eksarx),*** – arasında dialoq idi; strukturca diada idi.

Əvvəlcə Dionis, – ekzarx, – protaqonçuya dəyişdirilir: ***xor rəhbəri qəhrəman olur.*** Xorun tərkibində isə Vakxın menadalarının (Dionisin divanə qadın pərəstişkar və həmrahlarının) yerini yunan kişiləri tuturlar və ruhsal atmosferi tamam fərqli bir səmtə yönləndirirlər: qadın duyğusallığı, emosionallığı, vəcdə gəlmək qabiliyyəti kişi amiranəliyi və məntiqi mühakiməsilə əvəzlənir, xor iki yerə bölünür, protaqonçu isə ant-aqonçu ilə qarşılaşdırılır, ritual iştirakçıları üfqi müstəvidən amfiteatra qaldırılır, Dionis başıpozuqluğu Apollon sahmanı ilə ülgülənir[166], amfiteatr və səhnə Olimp qismində modelləşdirilir.

Bu, ritualdan ayrılmanın və mutasiyanın ilk əlamətləridir ki, faciə janrını sona qədər izləyir və tədricən onun ədəbiyyat üfüqlərindən silinməsini şərtləndirir.

Mümkün ki, bunun səbəblərindən biri faciə qəhrəmanının ideal kimi götürülməsilə əlaqəlidir. Dünya qavrayışından romantika pərdəsi qalxdıqca isə ideala etibar, güvən azalır. İdeala etibar, güvən azalanda faciə digər janrlar tərəfindən küncə sıxışdırılır.

Mümkün səbəblərdən biri də budur ki, tragediya zaman və məkan xaricindədir, tarixi dəqiqlikdən, məişətdən kənardadır. Çünki faciə dünya kosmosunun vəziyyətini ifadə eləyir. Bu aspektdə tragediya tarixə yox, mifə daha yaxındır. Mif isə XX əsrin ikinci yarısından üzü bəri praqmatik insan üçün cizgi filmi kimi, kubik-rubik oyuncağı kimi bir şeydir. Onu kosmosun vəziyyətindən daha çox özü, yaşantısı, müasiri və cəmiyyətin konkret durumu maraqlandırır.

Müasir insan ən çox ikili standartlardan əziyyət çəkir: sözdə bir şey deyilir, əməldə başqa şey yaşanılır: yəni insan daimi aldanışlar cərgəsinə sürüklənir: ətrafda hər şey dekordur, butafordur, rekvizitdir. Bugün cəmiyyətdə olmaq teatrda olmaq deməkdir: hamı bir-birilə teatr-teatr oynayır. Çağdaş toplumda fasiləsiz artan intiharların mühüm bir səbəbi də elə bu. İnsan aldanışlara dözə bilmir, ilğımlarla yaşamaqdan bıkır. Çünki həyatda həyat qalmayıb: hər şey fasadlaşıb, teatrallaşıb.

Postdramatik teatr isə bu yalanların, bu ikili standartların, bu teatr-teatr oyunlarının axırına çıxmaqla, sanki insana ən sonuncu həqiqəti danışmaqla, aydınlatmaqla, onun əsl mahiyyətini özünə göstərməklə, pisliyini başına qaxınc eləməklə məşğuldur.

Postdramatik teatr intiharlar dövrünün teatrıdır. İntihar faciə sayılmır, sosial-psixioloji təzahür kimi, cəmiyyətin və fərdin xəstəliyi kimi qavranılır. Əslində isə faciə bir janr kimi toplumun sağalma reseptidir, intihardan qurtuluş reseptidir, saflaşma reseptidir.

Faciə cəmiyyətin sağalma ritualıdır.

Teatr bu ritualı, yəni saflaşmaq üçün olan resepti çoxdan itirib. Mən fikir vermişəm posdramatik teatrın rejissorları bu gün tamaşaya nəsə hazırlayarkən ***eyləm***

məkanını intihar məkanı kimi təqdim edirlər. Çünki xilasa, katarsisə ümid yoxdur. Çünki insan gün-gündən daha çox oyuncaq dünyada yaşadığını dərk edir. Çünki insan yediyi "plastmas" meyvələr, "plastmas" tərəvəzlər, plastmas oyuncaqları xatırladan bişintilər, yaşadığı penoplast evlər ucbatından daha çox plastmastlaşır, emosiyalarını, duyğusallığını itirir, empati qurmaq qabiliyyətindən məhrum olur. Çünki insan sonucda anlayır ki, bu cür dünyanı onun özü sifariş eləyib, düşüncəsi sifariş eləyib və ətrafda hər şey feykdir. Belə olduqda faciə bir janr kimi lazımsızlaşır.

Ola da bilsin ki, bu, faciə janrının heç də yox olub getməsi kimi yox, onun tarixdə yenidən fasilə götürməsi kimi dəyərləndirilməlidir. Nədən ki, ədəbiyyat tarixi faciə janrının bir vulkan qismində püskürmə və sönmələrinin dəfələrlə şahidi olub.

Odur ki, nəticələr nöqtələnmir, nədən ki, faciə janrının gələcək aqibətini, yeni mümkün mutasiyalarını heç kim bilmir və proqnozlaşdırmaq iqtidarında da deyil.

Ona görə nöqtələnmir ki, düşüncələrin nöqtəsi olmur... Çünki düşüncələrdə fikir və gerçəklik bir-birinə su torpağa qarışan kimi qarışıb axır...

İSTIFADƏ EDILMIŞ ƏDƏBIYYAT

1. Ozik Sintiya. Nevozmojnost bıt Kafkoy http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/ozik/0/j1.html
2. Mexti N.M. Svyornutıye diskursı obo vsyom. – Palmarium akadenic publishing, 2017. – s.9.
3. Bax: Model https://ru.wikipedia.org/wiki/Модель
4. Bax: Potebnya A.A. Estetika i poetika. – M.: Nauka, 1976. – s.7-12; Averintsev S.S. Poetika rannevizantiyskoy literaturı. – M.: Nauka, 1977. – s.5; Talıbzade A.A. Teatr i teatralnost v kulture islama. – Baku, Sabax, 2006. – s.9-10.
5. Sazonova E.V. Teoriya dramı i osnovı stsenarnoqo masterstva. – Barnaul, AQAKİ, 2012. – s.8.
6. Bax: Cəlal M.Ə., Xəlilov P.İ. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. – Bakı: Maarif, 1972. – S.93-174; Qarayev Y.V. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı: faciə və qəhrəman. – Bakı: Azərnəşr, 1965; Məmmədov M.Ə. Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri. – Bakı: Azərnəşr, 1968; Dadaşov A.Ə. Ekran dramaturgiyası: mövzu, struktur, üslub, janr. – Bakı: Maarif, 1999; Qafarov V.R. Azərbaycan teatrının janr xüsusiyyətləri. – Bakı: Qanun, 2009.
7. Anikst A.A. Teoriya dramı ot Aristotelya do Lessinqa. – M.: Nauka, 1967; Anikst A.A. Teoriya dramı na Zapade v pervoy polovine XIX veka. – M.: Nauka, 1980; Anikst A.A. Teoriya dramı ot Qeqelya do Marksa. – M.: Nauka, 1983; Asmus V.F. Antiçnaya filisofiya. – M.: Vısşaya şkola, 2005; Losev A.F. İstoriya antiçnoy estetiki v 8 tt. // T.4: Aristotel i pozdnyaya klassika. – M.: AST; X.: Folio, 2000; Losev A.F. Problema Rixarda Vaqnera v proşlom i nastoşem // Voprosı estetiki. – M., 1968, s.138-162; Borev Y.B. O tragiçeskom. – M.: Politizdat, 1961; Bentli E. Jizn dramı. – M.: İskusstvo, 1978. – 239-273; Volkenşteyn V. Dramaturgiya. – M.: Sov. Pisatel, 1969, s.126-175; Polyakov M.Y. Teoriya dramı. Poetika. M.: QİTİS, 1980; Xaustova D.O. Evolyusiya janra krovavoy tragedii mesti v anqliyskom teatre epoxi Vozrojdeniya // Avt. diss. na soisk. uç. stepeni kand. iskusstvovedeniya. – M., 2012; Pavlova A.A. Janr, gipertekst, intertekst, konsertosfera. – Minsk: BQU, 2004; Kasatkina T.A. Struktura kateqorii janra // Kontekst: literaturno-teoretiçeskiye issledovaniya. – M., İMLİ RAN, 2003. – S.62-97. Teoriya literaturnıx janrov / Pod red. N.D.Tamarçenko. – izdaniye 2-e, dop. – M., Akademiya, 2012; Dronova T.İ. Kateqoriya janra v sovremennom literaturovedenii // seriya filologiya, jurnalistika. – İzvestiya Saratovskoqo universiteta, Vıpusk 2, 2012. – S.49-55.
8. Aristotel. Poetika: ob iskusstve poezii // Aristotel. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kateqorii. – Minsk: Literatura, 1998. – S.1064-1112.
9. Dharma oğlu Yudhişhiranın xilaskar cavabları http://www.kangtega.name/index.php/2010-01-10-00-13-28/273-2013-01-27-00-35-59
10. Şeffer J.M. Çto takoye literaturnıy janr? – M.: Editorial URSS, 2010. – S.9.
11. Baxtin M.M. Tetralogiya. – M.: Labirint, 1998. – S.110-296.
12. Zubov A.A. Stanovleniye populyarnoqo janra kak diskursivnıy proses: nauçnaya fantastika v Rossii kontca XIX – naçala XX veka. – diss. Na soisk. stepeni kand. filol. nauk. – M., 2016. – S.42.
13. Medvedev P.N. Formalnıy metod v literaturovedenii. – L.: Priboy, 1928. – S.183.
14. Todorov S. Vvedeniye v fantastiçeskuyu literaturu http://royallib. com/read/todorov _tsvetan /vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu.html#0
15. Frolov V.V. Sudbı janrov dramaturgii. – M.: Sov.pisatel, 1979. – S.12.
16. Lukov V.A. Janrı i janrovıye generalizatsii // Problemı filologii i kulturologii. – № 1, 2006, s.142.
17. Teoriya literaturnıx janrov / Pod red. N.D.Tamarçenko. – izdaniye 2-e, dop. – M., Akademiya, 2012. – S.4.
18. İoffe İ.İ. Sintetiçeskoye izuçeniye iskusstva i zvukovoye kino. – L.: İskusstvo, 1937. – S.8.
19. Vasilyev A.Z. İz istorii kateqorii “janr” // Problemı istoriçeskoy poetiki. – № 1, 1990, s.12.

20. Lukov V.A. Janrı i janrovıye generalizasii // Problemı filologii i kulturologii. – № 1, 2006, s.141-149; Vasilyev A.Z. İz istorii kateqorii "janr" // Problemı istoriçeskoy poetiki. – № 1, 1990, s.11-21; Polyakov M.Y. Teoriya dramı. Poetika. M.: QİTİS, 1980; Xaustova D.O. Evolyusiya janra krovavoy tragedii mesti v anqliyskom teatre epoxi Vozrojdeniya // Avt. diss. na soisk. uç. stepeni kand. iskusstvovedeniya. – M., 2012; Pavlova A.A. Janr, gipertekst, interteks, konsertosfera. – Minsk: BQU, 2004.
21. Teoriya literaturnıx janrov / Pod red. N.D.Tamarçenko. – izdaniye 2-e, dop. – M., Akademiya, 2012. – S.8.
22. Baxtin M.M. Dostoyevski poetikasının problemləri / Rus dilindən tərcümə, giriş məqalə və qeydlər M.Q.Qocayevindir. – Bakı: Kitab aləmi, S.147-148.
23. Bax: Tipologiya janrov v istorii literaturovedeniya: vzaimodeystviye janrov v proizvedeniyax İ.S.Turgeneva 1864-1870 qq. http://www.ivan-turgenev.ru/referats/146-3.html
24. Bu haqda daha ətraflı bax: Zubov A.A. Stanovleniye populyarnoqo janra kak diskursivnıy proses: nauçnaya fantastika v Rossii kontca XIX – naçala XX veka. – diss. Na soisk. stepeni kand. filol. nauk. – M., 2016. – S.16.
25. Kasatkina T.A. Struktura kateqorii janra // Kontekst: literaturno-teoretiçeskiye issledovaniya. – M., İMLİ RAN, 2003. – S.12-13.
26. Baxtin M.M. Estetika slovesnoqo tvorçestva. – M.: İskusstvo, 1979. – S.244.
27. Bu haqda bax: Zubov A.A. Stanovleniye populyarnoqo janra kak diskursivnıy proses: nauçnaya fantastika v Rossii kontca XIX – naçala XX veka. – diss. Na soisk. stepeni kand. filol. nauk. – M., 2016. – S.17.
28. XVIII əsrdə yaşamış Fransız riyaziyyatçısı Jorj Lui Leklerk de Büffonun zərb-məsələ dönmüş məşhur deyimi.
29. Hakamada İ. Velikaya jenşina http://recepti.kz/velikaya-zhenshina/4562-quotstil-eto-dekor-lichnostiquot-irina-hakamada.html
30. Bart R. Smert avtora // Bart R. İzbr. trudı: Semiotika. Poetika. – M., 1994. – S.284-391.
31. Bax A.Z.Vasilyevin məqaləsinə: Gupta A.N, Gupta S.N. A dictionary of literary terms. – Bareilly, 1976. – p. 72-73.
32. Bax: Teoriya literaturnıx janrov / Pod red. N.D.Tamarçenko. – izdaniye 2-e, dop. – M., Akademiya, 2012. – S.5.
33. Bax A.Z.Vasilyevin məqaləsinə: Tudor A. Genre // Film genre: Theory and criticism. – N. Y.; London, 1977. – P. 19.
34. Şklovski V. Konçilsya li roman? // İnostrannaya literatura. –№ 8, 1967. – S.220.
35. Kopıstyanskaya N.F. Ponyatiye "janr" v eqo ustoyçivosti i izmençevosti // Kontekst: literaturno-teoretiçeskiye issledovaniya. – M., 1987. – S.182.
36. Tyupa V.İ. Janr i diskurs // Kritika i semiotika. – Vıpusk 15. – M., 2011. – S.31-42.
37. Mixaylov N.N. Teoriya xudojestvennoqo teksta. – M.: Akademiya, 2006. – S.14.
38. Tyupa V.İ. Göstərilən əsəri, S.32.
39. Mixaylov N.N. Göstərilən əsəri, S.14.
40. Bu haqda ətraflı bax: Dımarski Y.M. Sootnoşeniye kateqoriy teksta, diskursa i xudojestevennoqo teksta // V kn. Problemı tekstoobrazovaniya i xudojestvennıy tekst (na materiale russkoy prozı XIX-XX vv.) http://linguistics-online.narod.ru/index/0-247
41. Yenə orada.
42. Bu haqda daha ətraflı bax: Tyupa V.İ. Göstərilən əsəri, S.33.
43. Bax: yenə orada, S.39.
44. Zubov A.A. Stanovleniye populyarnoqo janra kak diskursivnıy proses: nauçnaya fantastika v Rossii kontsa XIX – naçala XX veka. – diss. na soisk. stepeni kand. filol. nauk. – M., 2016. – S.20-21.
45. Yenə orada, S.33.
46. Yenə orada, S.32.

47. Buckingham D. Children Talking Television: the making of television literacy. – Washington: D.C. Falmer Press, 1993. – P.137.
48. Miller C.R. Genre as Social Action // Quarterly journal of Speech. – NCA, 1984. – № 70. – P.151-157; internet ünvanı: http://dx.doi.org/10.1080/00335638409383686
49. Feuer J. Genre study and television // Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism / edited by Robert C. Allen. - Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992. – P. 145.
50. Platon. Qosudarstvo. – Kniqa 3-ya. – S.394 http://khazarzar.skeptik.net/books/plato/polit/03.htm
51. Zubov A.A. Göstərilən əsəri, S.23.
52. Sultanlı Ə.A. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azərnəşr, 1964. – 304 s.; Qarayev Y.V. Azərbaycan dramaturgiyasında tragediya janrının yaranması // Ədəbiyyat məcmuəsi. XVI c. – Bakı: Azərb. SSR EA-nın nəşri, 1962. – S.100-124; Qarayev Y.V. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı. – Bakı: Azərb. SSR EA-nın nəşri, 1965. – 192 s.; Cəfərov C.H. Vilyam Şekspir // Əsərləri 2 cilddə / I c. Dramaturgiya və teatr. – Bakı: Azərnəşr, 1968. – S. 146-158.; Cəlal M.Ə., Xəlilov P.İ. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları: dərslik. – Bakı: Maarif, 1972. – 280 s.; Məmmədov M.Ə. Maqbet // Teatrlar. Aktyorlar. Tamaşalar. – Bakı: Azərnəşr, 1936. – S.175-182; Məmmədov M.Ə. Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri. – Azərnəşr, 1968. – S.269-351; Məmmədov M.Ə. Estetika haqqında söhbətlər. – Bakı: Gənclik, 1975. – S.56-65; Əsgərli Z.Ş. N.Vəzirovun "Müsibəti-Fəxrəddin" faciəsi. – Bakı: Elm, 1985. – 98 s.; Qafarlı V.R. Azərbaycan teatrını janr poetikası. – Bakı: Qanun, 2012. – 158 s.; İsayeva P.B. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında faciə janrının tədqiqi problemləri // Fil. elm. namizədi diss.-nın avtoref. – Bakı, 2003. – 22 s.
53. Rəfili M.H. N.Vəzirovun realizmi və "Müsibəti-Fəxrəddin" // Ədəbiyyat və İncəsənət. – № 9, 1955. – 25 fevral.
54. Məmmədov M.Ə. Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri. – Azərnəşr, 1968. – s.272.
55. Talıbzadə A.A. Ağılar və mərsiyələr padşahı // Azadlıq. – B., 2000. – 19 aprel, S.10.
56. Mütəllimov T.M. Dramatik növ // Cəlal M.Ə., Xəlilov P.İ. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. – Bakı,1972. – S.160-163;
57. Ətraflı bax: Gilenson B.A. http://oldevrasia.ru/library/Boris-Aleksandrovich-Gilenson_Istoriya-antichnoy-literatury--Kniga-1--Drevnyaya-Gretsiya/50
58. Yarxo V.N. Dramaturgiya Esxila i nekotorıye problemı drevneqreçeskoy tragedii. – M.: Xudlit, 1978. – s.14-15.
59. Toporov V.N. Neskolko soobrajeniy o proisxojdenii drevneqrçeskoy dramı // Tekst: semantika i struktura. – M., 1983. – S.96.
60. Yenə orada, S.105-106; Lauenştayn D. Elevsinskiye tragedii: otrajeniya tainstv https://astronline.pro/lib/eleusis/26.htm
61. Toporov V.N. Göstərilən əsəri, S.109.
62. Skrijinskaya M.V. Drevneqreçeskiye prazdniki: Dionisiyskiye prazdniki v Ellade http://www.sno.pro1.ru/lib/skrzhinskaya_prazdniki_v_ellade/7.htm
63. Yevreinov N.N. Azazel i Dionis: o proisxojdenii stsenı v svyazi s zaçatkami dramı u semitov. – L.: Academia, 1924. – S.17-18.
64. Yenə orada, S.18.
65. Elçin M.E. Gün çıx, çıx, çıx. – Bakı: Nurlan, 2009. – S.5-11.
66. Yevangeliye ot Luki, 20-22.
67. Toporov V.N. Göstərilən əsəri, S.39-55.
68. Yevangeliye ot İoanna, 6:52.
69. Yevreinov N.N. Göstərilən əsəri, S.73.
70. Toporov V.N. Göstərilən əsəri, S.107-108.
71. Yenə orada.

72. Frezer C.C. Zolotaya vetv: issledovaniye magii i religii. – M.: Politizdat, 1980. – S.433.
73. Bu haqda daha ətraflı: Uspenskiy B.A. Filologiçeskiye razıskaniya v oblasti slavyanskix drevnostey – M.: İzd-svo MQU, 1982. – 248 s.
74. Bax: Aristotel. Poetika / Tərc., ön söz və şərhlərin müəl. A. Aslanov. – Bakı: Şərq-Qərb, 2006. – 120 s.
75. Bu haqda daha ətraflı bax: Estetika i teoriya dramı obyektivnoqo idealizma: Şellinq // Anikst A.A. Teoriya dramı ot Qeqelya do Marksa. – M., 1983. – S.14-19.
76. Lauenştayn D. Elevsinskiye tragedii: otrajeniya tainstv https://astronline.pro/lib/eleusis/26.htm
77. Anikst A.A. Estetika i teoriya dramı obyektivnoqo idealizma: Şellinq // Anikst A.A. Teoriya dramı ot Qeqelya do Marksa. – M., 1983. – S.103.
78. Frezer C.C. Göstərilən əsəri, S.435.
79. Yevreinov N.N. Göstərilən əsəri, S.95.
80. Levi-Stross K. Struktura mifov / Srukturnaya antropologiya. – M.: EKSMO-PRESS, 2001. – S.223-224.
81. Mifı i legendı narodov mira http://www.legendami.ru/bod/greece/greece102.htm
82. Toporov V.N. Göstərilən əsəri, S.111.
83. Nitsşe F. Soç. v 2-x tt. / T. 1: Rojdeniye tragedii, ili Ellinstvo i Pessimizm. M.: Mısl, 1990. – S.93.
84. Toporov V.N. Göstərilən əsəri, S.110.
85. Aristotel. Poetika: ob iskusstve poezii // Aristotel. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kateqorii. – Minsk: Literatura, 1998. – S.1081.
86. Toporov V.N. Göstərilən əsəri, S.116.
87. Losev A.F. Problema Rixarda Vaqnera v proşlom i nastoyaşem // Vopr. estetiki. – M, 1968. – Vıpusk № 8. – S.150.
88. Xaustova D.O. Evolyusiya janra krovavoy tragedii mesti v anqliyskom teatre epoxi Vozrojdeniya // Avt. diss. na soisk. uç. stepeni kand. iskusstvovedeniya. – M., 2012. – S.7.
89. Şeloqurova Q.N., Peşkov İ.V. Xor ratio v "Qamlet"e // Novoe literaturnoye obozreniye. – M., 2008. – № 94 http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/sh6.html
90. Yenə orada, s.62-67.
91. Volter http://alekseletskih.livejournal.com/82224.html
92. Volter F.M. Za i protiv (Pslaniya k Uranii) http://lib.ru/INOOLD/WOLTER/urania.txt
93. Lessinq Q.E. http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/lesgamb.pdf
94. Yenə orada.
95. Mütəllimov T.M. Dramatik növ // Cəlal M.Ə., Xəlilov P.İ. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. – Bakı,1972. – S.162.
96. Qeqel Q.V.F. Soçineniya. Tom 14. Leksii po estetike. Kniqa 3. – M.: AN SSSR, 1958. – S.362-365.
97. Yenə orada, S.371.
98. Çistyuxin İ.N. Teoriya dramı: analiz dramatiçeskoqo proizvedeniya. – Oryol: OQİK, 2015. – S.127.
99. Ətraflı bax: Allahverdiyev M.Q.Göstərilən əsəri, S.69.
100. Seyidov M.M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. – Bakı: Yazıçı, 1983. – S.299 .
101. Aristotel. Poetika: ob iskusstve poezii // Aristotel. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kateqorii. – Minsk: Literatura, 1998. – S.1072-1073.
102. Yenə orada, S.1073.
103. Aristotel. Poetika: Otliçiye tragedii ot eposa (1449b9) http://nevmenandr.net/poetica/1449b9.php
104. Aristotel. Poetika: ob iskusstve poezii // Aristotel. Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kateqorii. – Minsk: Literatura, 1998. – S.1075.
105. Yenə orada, S.1076-1077.
106. Yenə orada, S.1079-1081.
107. Bax: yenə orada, 1085-1086.
108. Nitsşe F. Soç. v 2-x tt. – T. 1: Rojdeniye tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm. – M.: Mısl, 1990. – S.87.

109. Yenə orada.
110. Şeloqurova Q.N., Peşkov İ.V. Göstərilən əsər: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/sh6.html
111. Tamarçenko N.D. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks//Literat/Tamar/33.php
112. Bentli E. Göstərilən əsəri, S.253.
113. Talıbzadə A.A. Dünyanın astana tamaşaları // Ulduz jurnalı. – №1-2, 1998. – S.76-85.
114. Bentli E. Göstərilən əsəri, S.254.
115. Uilson R.A. Kvantovaya psixologiya. – M.: Yanus, 1998. – S.18.
116. Yenə orada, S.15.
117. Şiller F. Sobr. soç. v 7 tt. / T.6: Statyi po estetike. – M.: Xudlit, 1957. – S.200
118. Bax: Tamarçenko N.D. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks//Literat/Tamar/33.php
119. Yenə orada.
120. Pavi P. Slovar teatra / Pod red. K.Razloqova. – M.: Proqress, 1991. – S.382.
121. Volkenşteyn V.M. Dramaturgiya: izd. 5-e, dopolnennoye. – M.: Sov. Pisatel, 1969. – S.142.
122. Yenə orada, S.149.
123. Borev Y.B. Estetika: uçebnik dlya vuzov. – M.: Politizdat, 1975. – S.77.
124. Bax: Anikst A.A. Teoriya dramı ot Qeqelya do Marksa. – M.: Nauka, 1983. – S.266.
125. Batkin L.M Renessans i utopiya // İz istorii kulturı srednix vekov i Vozrojdeniya. – M., 1976. – S.232.
126. Averintsev S.S. K istolkovaniyu simvoliki mifa ob Edipe // Antiçnost i sovremennost. – M., 1972. – S.98.
127. Qolosovker Y.E. Mifin məntiqi. – Bakı: Kitab aləmi, 2006. – S.84.
128. Volkenşteyn V.M. Göstərilən əsəri, S.136.
129. Bentli E. Göstərilən əsəri, S.259.
130. Pavi P. Göstərilən əsəri, S.74.
131. Volkenşteyn V.M. Göstərilən əsəri, S.143.
132. Engels F. Pismo k Lassalyu // K.Marks i F.Engels ob iskusstve. – M.: İskusstvo, 1957. – S.31.
133. Barkov A.N. “Qamlet”: tragediya oşibok http://lib.guru.ua/SHAKESPEARE/hamlet_b.txt
134. Günah nədir http://www.meneviyyat.az/gunah-nədir/
135. Zəbur 5:15.
136. Romalılara 3:23.
137. Anikst A.A. Teoriya dramı ot Qeqelya do Marksa. – M.: Nauka, 1983. – S.183.
138. Bentli E. Göstərilən əsəri, S.242.
139. Vina (pravo) https://ru.wikipedia.org/wiki/Вина_(право)
140. Qarayev Y.V. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı: faciə və qəhrəman. – Bakı: Azərnəşr, 1965. – S.46-47.
141. Talıbzadə A.A. Kral Lirin həqiqəti və cəzası // Azərbaycan jurnalı. – №12, 2005. – S.124-126.
142. Talıbzadə A.A. Üsyan və cəza: fikir kəndirbazının aqibəti // Azərbaycan jurnalı. – №6, 2004. – S.145-153.
143. Bexer İ.O. O poetiçeskom // Novıy mir. – №2, 1959. – S.177.
144. Bax: Anikst A.A. Teoriya dramı ot Qeqelya do Marksa. – M.: Nauka, 1983. – S.175-180.
145. Yenə orada.
146. Yenə orada.
147. Nitsşe F. Soç. v 2-x tt. – T. 1: Rojdeniye tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm. – M.: Mısl, 1990. – S.177-190.
148. Yenə orada, S.67.
149. Yenə orada, S.88.
150. Yenə orada, S.138.
151. Tolstoy L.N. Mnoqo li çeloveku zemli nujno http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_10/01text/0259.htm
152. Bax: Serov V. Ensiklopediçeskiy slovar krılatıx slov http://www.bibliotekar.ru/encSlov/10/115.htm
153. Nitsşe F. Göstərilən əsəri, S.89.

154. Yenə orada.
155. Yenə orada.
156. Yenə orada, S.159.
157. Bax: Bentli E. Göstərilən əsəri, S.41-42.
158. Yenə orada.
159. Kuptsova O. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/HARAKTER.html
160. Kormilov S.İ. Xarakter // Literaturnaya entciklopediya terminov i ponyatiy. – M.: İntelvak, 2001. – S.1165.
161. Pavi P. Göstərilən əsəri, S.418.
162. Eliot T.S. Naznaçenie poezii. Statyi o literature. http://noblit.ru/node/1192
163. Bentli E. Göstərilən əsəri, S.262.
164. Ponyatiye i struktura xaraktera http://cito-web.yspu.org/link1/metod/met121/node21.html
165. Meyerxold V.E. Statyi. Pisma. Reçi. Besedı: Ç. I – M.: İskusstvo, 1968. – S.126.
166. Bu haqda daha ətraflı bax: Pavlenko A.N. Teoriya i teatr kak orudiya predstavleniya. – SPB., İzd.-stvo S.Peterburqskoqo Universiteta, 2006. – S.87.

MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ ***3-16***

JANR: İNKİŞAF YOXSA MUTASİYA? ***17-40***

TRAQODİ'A: MİF VƏ YA İNSAN MƏNTİQİ ***41-71***

FACİƏ: STRUKTUR VƏ SƏCİYYƏ ***72-92***

QƏHRƏMAN – GÜNAH – QURBAN ***93-117***

NƏTİCƏLƏRİN NÖQTƏSİZLİYİ ***118-122***

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT ***123-128***