

Səfa Qarayev

MİFİN TARİXƏ MÜDAXİLƏSİ:

21 dekabr 2012-ci il



**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU**

SƏFA QARAYEV

**MİFİN TARİXƏ MÜDAXİLƏSİ:
21 dekabr 2012-ci il**

Bakı – “Sabah” – 2018

Elmi redaktor:

Seyfəddin RZASOY
filologiya üzrə elmlər doktoru

Rəyçilər:

Sərxan XAVƏRİ
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Şakir ALBALIYEV
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Hikmət QULİYEV
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Səfa Qarayev. Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il. Bakı: "Sabah", 2018, – 204 səh.

ISBN 978-9952-8337-0-6

Kitabda yuxuların psixokulturoloji mahiyyəti, mifin tarixə müdaxiləsi, əkizlər mif modeli, İblis obrazının mifik semantikasi, triksterik davranış modelləri və epik mətnin ritual-mifoloji analizi kimi problemlər müasir elmi-nəzəri yanaşmalar kontekstində tədqiqata cəlb olunmuşdur.

safaqara@mail.ru

029 – 2018

© Səfa Qarayev, 2018

İÇİNDƏKİLƏR

Ön söz	4
Müəllifdən	9
Yuxular fərdi kollektiv simvollar sistemi ilə əlaqələndirən psixokulturoloji proses kimi	14
Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il	35
Nağıllarda şah-vəzir münasibətləri əkizlər mif modelinin təzahürü kimi	66
Əkizlər mif modeli kontekstində Qırat və Dürat	86
Psixoloji arxetiplərin mədəni arxetiplərə transformasiyası: İblis obrazının mifik semantikasi (H.Cavidin "İblis" faciəsi əsasında)	98
"Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy"un ritual- mifoloji semantikasi	120
Tanrı-Erlik qarşıdurması kontekstində triksterin davranış modelləri	152
Qəhrəman arxetipinin alp və aşiq funksionerləri: Qazan və Kərəm	162
Послесловие	191
Afterword	196

ÖN SÖZ

Azərbaycan folklorşünaslıq düşüncəsində psixanalitik diskurs

Hörmətli oxucu, mənə bir sıra yazılarımı “Qarşımda...” sözü ilə başlamaq qismət olur. İndi də Qarşımda folklorşünas Səfa Qarayevin “Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il” adlı kitabının bilgisayar nüsxəsi var.

Bu, bir tale diskursudur: sözün hər bir mənasında taleyimdən və taleyimizdən keçən diskurs...

Bu, həm də bir tarixdir: Azərbaycan elmi və alimlərinin taleyindən keçən tarix...

Həmin tarixdən danışmaq məni həmişə həyacanlandırır. Çünki bu “tarix” mənim üçün tamamlanmış, bitmiş “keçmiş” yox, bütün gerçəkləri ilə yaşamaqda olduğum, axmaqda olan, “nəticələrinə” yaşımın bu çağında ümid və çaşqınlıq, inam və inamsızlıq içərisində baxdığım, axınında heç bir möcüzəyə ümid bəsləmədən “peşəkar keyliklə” üzdüyüm bir tarixdir. Varlığın ilahi həqiqətinə inam bu tarixə ümid bəsləməyi təlqin edərsə, varlığın eybəcərliklərlə dolu həqiqətləri bütün hallarda ümitsizlik yaradır.

AMEA-nın yeni yaradılmış qurumlarından olan Folklor İnstitutunun fəaliyyətindən danışarkən vaxtı ilə biz folklor adına görülən geniş miqyaslı işləri ümumilikdə “folklor hərəkatı” kimi xarakterizə etmişdik. Sonralar da bu “termini” çox müzakirə etdik. Əvvəlcə eyforiyaya qapılsaq da, həqiqəti çox illər sonra anladıq.

Və təkcə anlamadıq, həm də bu həqiqəti yaşadıq.

Hörmətli oxucum, qarşıdakı bu kitab həmin “folklor hərəkəti”nin artıq reallığa çevrilmiş “tarix səhifəsi”-dir.

Bunu mən “tarix” adı ilə işarələyərkən heç bir hissiyata yol vermir, əksinə, bu işarə ilə belə bir əsər yaratmağın, sözün hər bir mənasında “tarix” olduğunu qabartmaq istəyirəm.

Azərbaycan “folklor hərəkəti”nin tarixi bu xalqın taleyindən keçən tarixdir. Folklor milli yaddaş kimi daim bu xalqı ayaqda saxlayıb. Yaddaşın folklor geni ən ümitsiz durumlarda belə bu xalqın immun sistemini hərəkətə gətirərək onun milli ruhunu oyadıb. Təsədüfi deyildir ki, sovet dönəmində türk-müsəlman xalqlarının milli mədəniyyətində eybəcər ideoloji eksperimentlərin aparıldığı sahələrdən biri folklor idi. Keçən əsrin 30-cu illərindən başlamaqla folklor mətnlərinin bütün milli mahiyyəti təhrif edildi, dövrün folklorşünasları, sadəcə divara söykənilib güllələndi. Azərbaycan humanitar-elmi düşüncəsi bütün sahələrdə dünyadan və hətta Moskva elmi səviyyəsindən belə təcrid olundu. Ancaq folklor bu tariximiz boyunca da öz milli yaddaş sxemi funksiyasını dayandırmadı. Keçən əsrdə milli mədəniyyətin hər bir nailiyyətində təzahür edən folklorizm faktı (obraz, ideya, motiv və s.) milli düşüncəyə oyanış impulsu verdi. Və təsadüfi deyildir ki, müstəqillik əldə etmiş Şimali Azərbaycanda elmin təşkilinin ən böyük uğurlarından biri Folklor İnstitutunun yaradılması oldu.

Mən bu tarixdən çox danışmaq istəmirəm: hədəfdən yayınmaq olmaz. Hədəf filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Səfa Qarayevin qarşınızdakı kitabıdır.

Bu kitab Azərbaycan folklorşünaslığında yeni bir səhifənin – folklor mətnlərinin psixoanalitik təhlilin başlanğıcıdır. Bu başlanğıc həmin folklor hərəkətinin tərkib hissəsidir.

Zaman daima hərəkətdədir. İnkişafın formulu bizim zamana qoşulmağımızdan keçir. Səfa Qarayevin bu yeni kitabı zamanla birgə addımlamağın nümunəsi kimi Azərbaycan folklorşünaslığının “saatını” müasir zamanın elmi ritminə kökləyir.

Kitab alimin son bir neçə ildə yazdığı yazılardan ibarətdir. Səfa Qarayev daima öz üzərində işlədiyi üçün yazılar onun intellektual inkişafının müxtəlif mərhələlərini əks etdirir. Məsləhətləşərkən öz praktikamdan çıxış edib yazıları yenidən işləməməyi tövsiyə etdim. Mənə görə, hər bir ciddi yazı öz yazıldığı vaxt üçün bitkin hadisədir.

Mən bu məqalələrin, demək olar ki, hamısının yazılmasının bu və ya digər dərəcədə şahidi olmuşam. Kitabın adının alındığı yazı öz problemi ilə Səfa Qarayevi çox düşündürürdü. 21 dekabr 2012-ci ildə dünyanın sonunun çatacağı ilə bağlı kütləvi informasiya vasitələrində bütün dünyaya yayılmış xəbər insanları az qala kütləvi psixoza düşür etmişdi. Həmin gün gəldi və keçdi, təbii ki, heç nə olmadı. Bu hadisə həttə unuduldu. Və unudulması da təbii idi. Belə məlumatlar mütəmadi olaraq yayılır. Lakin bu problem Səfa Qarayevi “mifik düşüncənin müasir tarixi şüura müdaxiləsi”, yaxud “mifin müasir tarixi şüurda yaratdığı partlayış” kimi düşündürməkdə davam etdi. Nəticədə, Azərbaycan folklorşünaslığı elmini zənginləşdirən bu yazı meydana çıxdı.

Qeyd etmək istərdim ki, kitaba daxil edilən yazıların hamısı tamamilə yeni və orijinal baxışın ifadəsidir.

Bu yazılar, onlarda qoyulan problemlər, yanaşma tərzı və metod tamamilə yenıdır. Hesab edırəm kı, Səfa Qarayevin bu kitabı folklorun humanitar-antropoloji prizmadan dərkı və izahı üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Hörmətli oxucum, kitabda qoyulan məsələlərin hamısı yenıdır. Burada yuxular ilk dəfə olaraq fərdi onun mənsub olduđu kollektiv simvollar sistemi ilə əlaqələndirən proses kimi götürülmüşdür. Müəllif fərdlə kollektiv simvollar arasında mediasiya vasitəsi olan yuxulardan bəhs edərkən öz topladıđı yuxu nümunələrinə əsaslanmışdır. Bu da öz növbəsində yazını “başqasının” psixi təcrübəsindən çıxarıb doğma “kollektiv simvolları” ehtiva edən kontekstə salmaqla “oxucunu” prosesin canlı iştirakçısına çevirir.

Yaxud başqa yazılarda nağıllarımızın sosial strukturu üçün xarakterik olan şah-vəzir, eləcə də məşhur Qırat-Dürat ikiliyi ilk dəfə olaraq əkilzər mifi kontekstində psixooanalitik təhlil müstəvisinə gətirilmişdir.

Kitabdakı digər yazılar psixoloji arxetiplərin mədəni arxetiplərə transformasiyası, trikster obrazının strukturu və s. kimi məsələləri əhatə edir.

S.Qarayev hazırda ardıcıl yaradıcılıq prosesindədir. Aramsız tədqiqat aparır və nəticələr elmi dövriyyəyə buraxılır. Biz də bu yaradıcılığı böyük bir maraqla izləyir, oxuyur, yeniliklərlə tanış olur və yeri gələndə öyrənirik.

Elmin yolu öyrənməkdən keçir. İlahi risalətin son peyğəmbəri (s.): “Beşikdən qəbr evinə qədər öyrənin” demişdir. Mən S.Qarayev kitablarını təkcə oxumuram, həm də öyrənirəm və bunu bu kitabı əlinə götürmüş hər bir oxucuya məsləhət görürəm: “Oxu, hörmətli oxucu,

bu kitab sənin də intellektində mövcud olan böyük bir informasiya ehtiyatını oyadacaq və sən, bəlkə də, elmin daha nəhəng nailiyyətlərinə imza atacaqsan”.

Seyfəddin RZASOY
AMEA Folklor İnstitutu
Mifologiya şöbəsinin müdiri,
filologiya üzrə elmlər doktoru

MÜƏLLİFDƏN

Dəyərli oxucu!

Kitabda müxtəlif mövzulu məqalələr cəmlənməsinə baxmayaraq, buradakı bir yazının adı – “Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il” həm də bütün kitabın adı olaraq seçilmişdir. Bu, təsadüfi deyildir. Həmin yazını digərlərindən fərqləndirən əsas xüsusiyyət canlı və dinamik prosesin tədqiqat obyektinə çevrilməsidir.

Məlumdur ki, uzun illər keçmiş sovet folklorşünaslığının təsiri altında Azərbaycanda arxeologiyanın tarix üçün oynadığı rolu folklor da ədəbiyyat üçün həyata keçirmişdir. Yəni folklor keçmişdən gələn inancları və estetik səciyyəli anonim yaradıcılıq faktlarını adlandıran termin kimi qavranılmışdır. Belə bir yanaşma kontekstində folklorşünaslar da keçmişdən gələn şifahi ədəbiyyat nümunələrinin mütəxəssisi işini həyata keçirmişlər. Lakin müasir dünya təcrübəsində bu yanaşmaya münasibət dəyişmiş, artıq nə folklora yalnız keçmişdən gələn artefaktlar məcmusu kimi baxılmır, nə də folklorşünaslar yalnız keçmişdən gələn anonim sözlü yaradıcılıq nümunələri üzrə mütəxəssislər hesab edilmirlər. Bu gün folklorşünaslar kollektivlik, variantlılıq və ənənəvilik prinsipləri əsasında mədəniyyətin bu və ya digər problemlərini araşdıran tədqiqatçı funksiyasını həyata keçirməkdədirlər. Əslində burada “kollektivlik” və “ənənəvilik” terminlərinə münasibət də ədəbiyyat-yönümlü folklorşünasların yanaşmalardan xeyli fərqlənir. Məsələn, Elliot Orinq yalnız iki nəfərə bəlli olan

mənalı vahidləri belə “diadik ənənə” (iki nəfərə məxsus ənənə) adı altında folklor hadisəsi kimi tədqiqata cəlb etmişdir. Müasir folklorşünaslıqda internet folklorunun öyrənilməsi təcrübəsi belə “folklor nədir?” sualı ətrafında aparılan geniş nəzəri müzakirələrdən boy vermişdir. Folklorşünaslıq elminin bugünkü inkişaf səviyyəsində folklor ən kiçik insan qrupundan tutmuş (iki nəfərdən ibarət) ən nəhəng informasiya platformalarında birləşən insan qruplarının fəaliyyətində özünü büruzə verən canlı dinamik proses kimi qəbul olunur. Bu baxımdan yanaşdıqda folklorşünaslığımızın təhlil obyektini yalnız “qədim ənənə”dən gələn folklor nümunələri deyil, həm də müasir həyatdakı hadisələrlə bağlı olan və müxtəlif səbəblərdən kollektivləşən yaradıcılıq məhsullarını öyrənməkdir. Bu mənada, folklorşünaslar həm də kollektiv informasiya mühəndisləri hesab edilə bilərlər.

Düşünürük ki, folklorə keçmiş haqqında hekayələr baxımından yanaşmaq müasir Azərbaycan folklorşünaslığında sosial həyatın müxtəlif səviyyələrində canlı dinamik proses kimi ortaya çıxan “müvəqqəti ənənələr”in öyrənilməsinə yetərinə diqqətin yönəldilməməsinə də gətirib çıxarmışdır. “Müvəqqəti ənənə” dedikdə biz müəyyən problemlər və əlamətdar hadisələr ətrafında ortaya çıxan və problemlərin təsiredici gücünün aradan qalxması ilə birlikdə prosessual təbiətini itirən folklorik informasiya mübadiləsi prosesini nəzərdə tuturuq. Belə ənənələrdən biri Maya mifologiyasının təsiri ilə 2012-ci ildə dünyanın dağılacağı ilə bağlı şayiələr əsasında formalaşmışdır. Belə ki, mayalıların mifoloji təqvimlərindəki 5-ci Günəş çağının sonunun miladi tarixdəki ekvivalenti, 21 dekabr 2012-ci il dünyanın da dağılacağı və

yaxud da qaranlığa qərq olacağı gün kimi “müəyyən-ləşdirilmiş” dir. Beləliklə də, qısa müddət ərzində arzu-olunmaz sonluqla bağlı çoxsaylı inanclar və “qorunma üsulları” internet və digər kütləvi informasiya vasitələri hesabına canlı sosial mühitdə yayılmağa başlamışdır. Bu hadisə dünya sakinlərini o qədər narahat etdi ki, NASA belə bir hadisənin mümkünlüyünü təkzib edəcəklə açıqlama ilə çıxış etməyə məcbur olmuş, dünyanın əksər nüfuzlu beynəlxalq mətbuat orqanlarında sözügedən məsələ ilə bağlı məqalələr dərc olunmuşdur. Lakin heç bir elmi cavab insanların narahatçılığına son qoymamış, sosial şəbəkələrdə və sosial mühitlərdə sözügedən inanclar yayılmaqda davam etmişdir. Həmin tarix ötdükdən sonra apokaliptik inanclar dayanıqlıq nöqtəsini (gələcək qorxusunu) itirdiyinə görə situasiyanın doğurduğu ənənə də aradan qalxmışdır.

“21 dekabr 2012-ci il” hadisəsi ilə bağlı ortaya çıxan folklor prosesi üzərində apardığımız müşahidələr əsasında belə bir qənaətə gəldik ki, elmi şəkildə təkziblərə baxmayaraq, bu inancların yayılmaqda davam etməsinin səbəbi sözügedən “tarix” vasitəsi ilə tanatoloji qorxuların (fərdi ölüm qorxularının) kollektiv ifa üçün münbit şərait əldə etməsi ilə əlaqədardır. Başqa sözlə desək, fərdi şəkildə oxumaqdan utanan adam müəyyən mərasim daxilində xor şəkilində oxuyarkən utanc hissi keçirmədiyi kimi, fərdi ölüm qorxusunu dilə gətirərkən utanan adam kollektivlə birlikdə (ənənəvi metaforalarla) ölüm qorxularının dilə gətirməkdən çəkinmir. Beləliklə, bu tarixdə dünyanın dağılması ilə bağlı inancların yayılmasında təkanverici emosiya fərdlərin ölüm qorxusu, həmin emosiyanın kollektiv dildə ifasının təminedicisi kimi isə ayrı-ayrı mədəniyyətlərdə bu barə-

də mövcud olan oxşar ənənəvi metaforalar çıxış etmişdir. Belə bir fərdi-psixoloji və mədəni konvensionallığın virtual mühitdə inikası isə oxşar tərkibli qlobal motivlərin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur. Qısa müddət ərzində ortaya çıxan bu ənənənin virtual mühitdə inikası və internetin yaratdığı imkanlar kontekstində müşahidə olunma imkanı folklorik ənənənin yaranma, yayılma və aradan qalxması prosesinin canlı şəkildə izlənilməsi üçün münbit şərait yaratmışdır. Biz də həmin ərəfədə sosial şəbəkələrdə və sosial həyatda yayılan sözügedən inancların müşahidəsi əsasında prosesin folklorik təbiəti barədə ayrıca məqalə yazaraq müvafiq tarixdən bir qədər öncə “21 dekabr: mif və tarixin qovuşduğu məqam” adı altında çap etdirdik. Qarşınızdakı kitabda həmin yazını “Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il” adı altında çap etdirməyi daha məqbul hesab etdik. Burada “Mifin tarixə müdaxiləsi” anlayışı bir tərəfdən Maya mifinin real tarixi (21 dekabr 2012-ci ilə) “esxatoloji günə” çevirməsini ifadə edirsə, digər tərəfdən də dünyanın sonu ilə bağlı yayılan inancların insanların real həyatına (başqa sözlə, tarixə) müdaxilə etməsini ehtiva edir.

Bir sözlə, “Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il” adının digər məqalələrin də çap olunduğu kitaba sərlövhə kimi çıxarılması həmin yazının canlı və dinamik proses kimi ortaya çıxan müvəqqəti ənənəyə həsr edilməsi ilə əlaqədardır.

Sizə təqdim olunan bu kitabdakı yazıların bir qismi müxtəlif elmi jurnallarda çap olunmuş, bəziləri isə elmi konfranslarda məruzə edilərək müvafiq toplularda dərc edilmişdir. Lakin “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boyun ritual-mifoloji semantikasi” adlı məqalədən başqa di-

gər yazılar ilk dəfədir ki, kitab halında dərc olunur. Bu məqalənin isə yenidən əlimizdəki kitaba daxil edilməsi həmin yazının “Mifoloji kaos: strukturu və poetikası” adlı kitabımızda müəyyən ixtisarla dərc edilməsi ilə əlaqədardır.

Kitabda müxtəlif mövzulu məqalələr əsasən arxetip metodun nəzəri bazası əsasında yazılmışdır.

Hörmətli Oxucu!

Kitabda rast gəlinən qüsurlar və nöqsanlar, mübahisəli və ziddiyyətli məqamlar barədə fikirlərinizi gələcək tədqiqatlarda nəzərə almaq məqsədi ilə bizimlə bölüşməyinizi xahiş edirik.

Yuxular fərdi kollektiv simvollar sistemi ilə əlaqələndirən psixokulturoloji proseslər kimi¹

Yaradıcılığa postmodernist yanaşmalarda insan emosiyaları ilə daha çox maraq kəsb edir. Yəni insanın nə düşündüyündən daha çox, nə hiss etməsi müxtəlif yaradıcılıq faktlarının əsasını təşkil edir. Bu təcrübə daha çox mədəniyyətlərdə ənənəvi modellərin destruksiyası kimi meydana çıxır. Bu zaman kosmik nizam kimi şüur sahəsində, mental ənənədə qorunan faktlar onun şüur altında yatan destruktiv modelləri ilə əvəz olunur. Və bu ənənənin öyrənilməsi zamanı isə daha çox psixooanalitikanın təcrübəsindən istifadə olunur.

Amma folklor törətdiyi mətn tiplərində insan şüurunun bütün qütblərini (şüuraltı və şüur) işarələyir. Belə ki, mədəniyyətlərdə mədəni qəhrəmanların fəaliyyətilə kosmik nizamın yaradılması və qorunması faktı ilə yanaşı, onun triksterin fəaliyyətilə dağıdılması ənənəsi də vardır. Qıssası, folklor düşüncəsinin hər hansısa cərəyan, təlim və maraqların düşünülmüş modelinə tabe olmaması onu qəlibə salmamış və nəticədə, onda insan emosiyalarını hərtərəfli şəkildə əks etdirmək imkanı yaranmışdır. Dünyanın müasir elmi təcrübəsinə nəzər salanda aydın olur ki, yaradıcılıq faktlarının öyrənilmə-

¹ Bu yazı "Yuxuların toplanılması və folklorşünaslıq üçün semiotik əhəmiyyəti" adı ilə "Folklorun toplanılması və sistemləşdirilməsi problemləri" mövzusunda Respublika Elmi konfransının materiallarında (Bakı, "Elm və təhsil", 2013, s. 187-204) nəşr olunmuşdur.

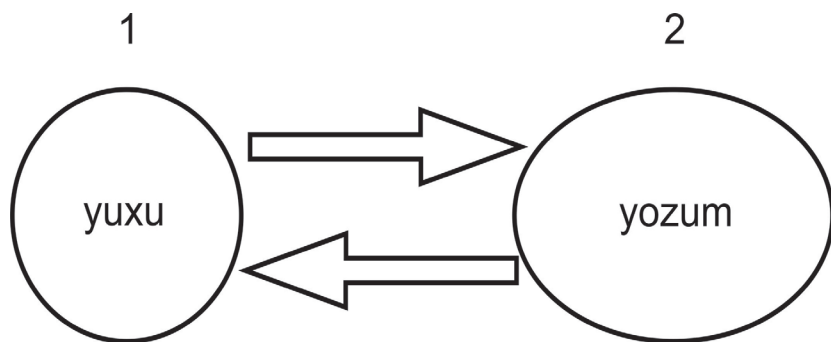
si zamanı psixoanalitikanın təcrübəsindən geniş şəkildə istifadə olunur. Ələlxüsus da bu araşdırmaların əvvəldən folklor və mifoloji mətnlər üzərində qurulması bu metodların folklorşünaslığın inkişafına böyük təsir göstərməsilə nəticələnmişdir. Danılmaz faktdır ki, bu gün hətta alimlər arasında belə elmi prinsipləri əsas götürmədən mətnlərə “əxlaq” və “əxlaqsızlıq”, “mənəvi dəyərlərə zidd amillər” kontekstində yanaşma “təcrübəsi” vardır. Halbuki həmin folklor mətnlərinin özləri müxtəlif folklor motiv və kataloqlarında yer almışdır ki, onların da hamısının psixoanalitik təhlil metodunda cavabı vardır. Özü də folklorun bu üsulla araşdırılması yalnız elmlərarası integrasiya kontekstində anlaşılmamalıdır. Psixoanalitik təcrübə artıq folklorşünaslığın öyrənilmə metodlarından biridir ki, bu gün biz də bu metoddan istifadə edərək yaradıcılıq faktlarının daha fundamental kontekstdə izahına nail ola bilərik. Şübhəsiz, bu metod həm də elmin “lokal poetikasını” yenidən dəyərləndirməyə imkan verəcəkdir. Məsələn, tez-tez şahidi oluruq ki, ayrı-ayrı xalqlarda və ya ərazilərdə oxşar motiv tapılan kimi bir sıra folklorşünasları dərhal belə bir sual maraqlandırır: “görəsən, bu süjet bizdən oraya, ya oradan bizə gəlmişdir?” Amma arxetiplər metodunun tətbiq edilməsi nəticəsində insan ruhunun vahid təşkil olunma modeli müəyyənlanmışdır və aydın olmuşdur ki, arxetiplərin təsiri ilə fiziki əlaqəsi olmayan xalqlarda oxşar motivlər meydana gələ bilər.

Müasir dünya elmində psixoanalitik araşdırmalar daha çox Avropa və Amerika xalqlarının materialları üzərində aparılsa da, artıq türk xalqlarının materialları üzərində də belə təcrübələr formalaşmaqdadır ki, bunlardan biri də Bilgin Saydamın “Dəli Domrulun şüuru”

(1) adlı monoqrafiyasıdır. Amma gələcəkdə elm ənənəsində belə təcrübənin inkişaf etdirilməsi üçün toplama ənənəsinə yenidən baxmaq labüddür. Bu baxımdan elə konfransın keçirilməsi çox vacibdir və burada ən vacib mövzu “toplama ənənəsində toplayıcının rolu” olmalıdır. Folklorşünasın folklor toplaması sadəcə bir texniki iş deyildir. Təsadüfi deyildir ki, Alan Dandes “Folklorun toplanılması barədə” adlı məqaləsində nə folklor mətnini, nə də söyləyici psixologiyasını araşdırmır (2, 414). O, məhz toplayıcılığın özünün psixoloanalitik təhlilini verir. Biz də anlamalıyıq ki, toplayıcı nə yalnız mikrofon tutandır, nə də yalnız mətni çapa hazırlayan. Bu iki iş toplayıcının ən üzdə olan və bəlli tərəfləridir. Hər şeydən əvvəl, toplayıcı bir “informasiya adaptoru”-dur. O, nəzəri biliklərə malik olmaqla, konkret mühitdə “süni mühit yaradıcı” və informasiya axınının nizamlayıcısıdır. Onun beynində nəyi toplamaq, niyə toplamaq, nə zaman toplamaq, harada toplamaq, necə görünmək, mühitə necə daxil olmaq, cinslərarası ünsiyyəti necə qurmaq, yaşlararası ünsiyyətə necə daxil olmaq, peşə və konkret sahələrin adamları ilə necə ünsiyyətə girmək, mühitin və “təəssübkeş” mühitin təəccübünə səbəb olacaq informasiyaları mətndə necə tərtib etmək kimi suallara cavab aydın olmalıdır ki, yalnız bundan sonra o, normal “informasiya adaptoru” rolunu oynaya bilər.

Bu gün bizim mövzumuzun əsas məqsədi yuxuların toplanılması ilə bağlıdır. Çap olunmuş nümunələrə göz gəzdirdikdə aydın olur ki, yuxuların toplanılması ənənəsi geniş yayılmayıb və daha çox yuxuların yozumu toplanılır. Amma bizim fikrimizə görə, bu təcrübə bir qədər korrektə olunmalıdır. Məsələn, yuxuda qan qovuşuqdur, ölmək ömrün uzanmasıdır, ağlamaq gül-

məkdir və s. kimi məlumatlarla kifayətlənmək sanki tapmacaların özünü təqdim etmədən cavablarını təqdim etməyə bənzəyir. Odur ki, yalnız yuxular ətrafında olan inanclarla, deyimlərlə, yozumlarla kifayətlənmək problemin poetikasını açmır və bu məsələdə toplayıcı öz mövqeyini dəyişməlidir. Yuxuların toplanılma əhəmiyyətini dərinlən anlamaq üçün onun araşdırılma perspektivinə dair bir neçə məqamı diqqətə çatdırmaq istədik: Yuxularda ünsiyyət semantikasi vardır. Hər hansısa bir adamın yuxu görməsi dərhal onu mövcud mühitdəki simvolik ünsiyyət çərçivəsində aktivləşdirir. Yuxunun danışılması ilə kommunikativ münasibət həyata keçirilir. Yəni yuxu görən psixologiyasında emosional “qabarma” meydana çıxır ki, ünsiyyətə daxil olmaqla onda psixoloji “boşalma” baş verir. Bu “qabarma” və “boşalma” kontekstində isə folklor hadisəsi üçün xarakterik olan ünsiyyət meydana çıxır. Bu ünsiyyətin özünəməxsus spesifikasi vardır. Burada ünsiyyət yuxu və yozumu modelində meydana çıxır:



Sxem 1

Bu ünsiyyət modelində ikinci tərəf ənənəvi olduğu düşünüldüyündən, folklor materialı kimi toplanıldığı

halda, birinci tərəf-yuxuların özləri isə ənənəvilikdən uzaq hesab edildiyinə görə diqqətdən kənarda qalmışdır. Amma birinci tərəf də arxetiplərin təsirilə ənənəvi modeli ortaya çıxara bilir ki, onu da nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Bir sözlə, yuxu və yozumların qarşılıqlı öyrənilməsi yuxunun folklor hadisəsi kimi daha dərinədən anlaşılmasına yardım edə bilər. Deyilənlərin dərinədən anlaşılması üçün aşağıdakı cədvələ diqqət yetirmək lazımdır:

Arxetiplər	Yozumlar
1. Ana 2. Müdrik qoca 3. Anima 4. Animus 5. Ego 6. Kölgə	• İlan • Ev • Saç • At • Diş • Ağac • Paltar • Kölgə • Alma • Su • Qadın • Ölmək • Yemək • Dağ • Papaq

Sxem 2

Cədvəlin birinci tərəfində yer alan məhdud arxetiplər mətnlərdə çoxsaylı faktlar timsalında təzahür edir. Yəni yuxu zamanı meydana gələn sonsuz obraz təsvirlərinin mənbəyi məhdud sayda arxetiplərdir. Daha dəqiq desək, yuxu prosesinin özündə də arxetiplərin təsiri ilə ənənəvi obrazlar törəyir. Odur ki, yozumlar ənənəvi olduğu kimi, yuxu görüntülərinin özləri də ənənəvi ola bilər. Arxetip emosiyalar və onlar üzərində

meydana gələn işarələr (və ya psixoloji obrazlar) folklor üçün xarakterik olan kommunikativ prosesə yalnız “yuxuların danışılması və yozulması” zamanı qoşulsa da, yalnız bu kommunikativlik özlüyündə onun mahiyyətini açmaq gücündə deyildir. Çünki yuxuların mahiyyətinin bir qismi emosional yuxu dünyasında, bir qismi isə kommunikativ işarələr (yozumlar və mənalandırmalar) kontekstində yatır. Kommunikativ mühitdə (yuxuların danışılması və yozulması prosesində) sanki emosional fərdi yuxunun davamı “qurulur” və müəyyən bir süjet çərçivəsinə düzülür. Tərəfimizdən toplanan konkret iki yuxu mətni üzərində fikrimizi izah etmək istərdik:

1. “-Yuxuda görürəm ki, evdi, qabağında yekə bir qara it var. Ustümə cumur, məni dişliyin, amma diş batmır. Görəsən, bu nədir ?

- Bu arxaca pis danışmaqdı, düşməndi, nəfisdir. Kiminsə həmin adamın nəyindəsə gözü qalmışdır. Amma danışmasına baxmayaraq, diş batmır dəə, heç nə edə bilmir dəə ona”.

Danışan: Natavan Əliyeva

Yozan: Reyhan Qarayeva ”(3)

2. “Nadirə hamiləydim. Gördüm ki, bizim bir skrupomoş şoferi vardı. Ata minmişəm, o məni dağdan aşağı yendirir. Mən deyirəm gəlib atdan düşərəm yerə. Dedi yox, düz yerə çıxardacam. Sora yuxum çin çıxdı, Nadir oldu.

Sücayyət Miraləm qızı Ağayeva

Füzuli rayonu Xələfşə kənd sakini, 1945” (3)

Birinci mətndə əsas məqamlar “it”, “dişləmək” və “diş batmamaq” motivləridir. Psixoanalitik təhlillərdən bəllidir ki, müxtəlif yırtıcı və mənfi qüvvələr “köl-

gə" arxetipinin təzahürləridir. Məsələn, Mariya-Luiza fon Frans yazır ki: "Müxtəlif dini sistemlərdə kollektiv kölgə arxetipi cin və şeytan vasitəsi ilə ifadə olunur" (4, 14). Sözügedən məndəki it də kölgə arxetipinin təzahürü olmaqla "nəfsin" işarəsidir. Beləliklə, yuxu və yozumu zamanı sehrli nağıllar üçün xarakterik olan drammatizm nöqtəsi ortaya çıxır. Sehrli nağıllarda daha çox belə bir modelə qarşılaşıq:

Nizamlı həyat yaşayan qəhrəmanın sevdiyi qız və ya əşya oğurlanır, qəhrəman onun arxasınca yeraltına düşür və həmin o düşməni məğlub etdikdən sonra qızı alaraq işıqlı dünyaya çıxır ki, bununla da bütün problemi aradan qaldırır.

Bu strukturu yuxarıda göstərdiyimiz yuxu və yozumu modelində də görmək olar:

Yatan adamı it dişləyir və yuxunun yozulması zamanı abstrakt düşmən müəyyənləşir (kiminsə onda nəfsi qalması diqqətə çatdırılır). Müəyyənləşmiş abstrakt düşmən üzərində qələbə çalmaq üçün bəzən yuxu görən şəxs dilənçiyə pay verir və yaxud da aid olduğu evdən nəzir çıxardır.

Daxili-psixoloji dinamika ilə əlaqədar olaraq yuxu və yozumu əsasında qurulan münasibət (dramatizm və onun aradan qaldırılması) və nağıllardakı drammatizm nöqtəsinə verilən reaksiyalar arasında bir uyğunluq vardır. Məhz bununla əlaqədardır ki, Mariya-Luiza fon Frans yazır: "Sehrli nağılların meydana çıxması ilə bağlı nəzəriyyələr müxtəlifdir: bir qisim alimlər hesab edirlər ki, nağıllar mif fraqmentlərini və dini təsəvvürləri təcəssüm etdirir, digər bir qrupun fikrinə görə isə onlar əfsanəvi tarixə çevrilmiş klassik məhsulların hekayət olunmasıdır. Həmçinin təsdiq olunur ki, nağıllar yuxu-

lar əsasında meydana gələn və ağızdan-ağıza ötürülən hekayələrdir" (4, 17).

K.Yunq məktəbinin məşhur davamçısı olan alimin yuxarıdakı fikri də yuxu və nağılların simvol dünyası arasında bir uyğunluq olduğundan xəbər verir. Bütün bunları nəzərə alaraq yuxu mətnlərinin izahına çalışaq.

İkinci yuxu mətnində isə "at", "dağ", "düz" motivləri xüsusilə diqqəti cəlb edir. Söyləyicinin xatirəsində bu əhvalatın çox önəmli yer tutmasının səbəbi isə "Nadir oldu" ritorikasıdır. Sonuncu ritorikadan anlaşılır ki, bütün yuxu mətni söyləyicinin yaddaşında vahid süjetin tərkibinə çevrilərək fərdi tarix yaratmışdır. Odur ki, bu mətnin də "at", "dağ" və "düz" motivlərinin semantikasından danışmaq mümkündür. Düzdür, belə olduqda deyilə bilər ki, tədqiqat özü yuxuyozma funksiyasını yerinə yetirir. Amma mətnlərin semiotik təhlili faktoloji tərəflərdən daha çox, real dünya faktları və psixoreallığın qovuşduğu məqamda ortaya çıxan semantikanı araşdırmaqdır. Odur ki, biz yuxarıdakı yuxu mətnini də mətn statusunda izah etmək hüququna malikik.

Hamiləlik zamanı ananın baş verən bütün əlamət və işarələri doğulacaq uşaqla əlaqələndirməsi məsələnin başqa tərəfidir. Amma burada bizim üçün daha maraqlı olan fakt ananın yuxuya münasibəti və sonrakı hadisələr fonunda öz münasibətlərini əsaslandırmasıdır. Yəni burada da yuxu və real hadisənin bir arada cəmləşdirilməsi fonunda xüsusi simvolik mətn meydana çıxmışdır ki, onun semantikasından danışmaqla fikrimizi daha aydın izah edə bilərik.

Diqqət edilsə, burada emosional simmetrizm vardır: dağın başı (göy) və düz (yer). Ananı dağın başından düzə endirməsinə kömək edən at isə əslində mediator-

dur. Bu fəaliyyətin psixosemantikası sakral dünyadan profana doğru hərəkəti təcəssüm etdirməkdir. Bütün bunların psixosemantik əsasında isə ananın öz övladını “göydən gələn uşaq” kimi əsaslandırması dayanır.

Yuxu mətnlərinin folklor aspektlərini təcəssüm etdirən digər məqamlar vardır ki, onlara da nəzər salmaq istərdik.

Yuxuların toplanılması zamanı o da aydın olur ki, müəyyən yuxular “kommunikativ” mühitdə yeni həyata keçidin (pis və ya yaxşı planda) xəbərvericisi olmaqla ritual xarakterə malik olur. Yaşanılan sonrakı həyat müəyyən yuxunun davamı kimi anlaşılır. Çünki həmin yuxularda nağıl və dastanlardakı keçidə uyğun gələn məqamlar vardır ki, həmin nöqtəyə çatan qəhrəman (yəni yuxu görən) epik qəhrəmana xas olan psixologiyanı imitasiya edir. Həmin nöqtəni özü üçün həyatının hər hansısa bir mərhələsi üçün keçid kimi qəbul edir. Fikrimizi daha aydın izah etmək üçün BDU-nun Filologiya fakültəsinin tələbəsi Fəridə Məmmədova tərəfindən toplanılan yuxu mətninə nəzər salaq:

“Novruz axşamı idi, biz qızlarla adətə uyğun olaraq nişan konfeti tapdıq və onu hamı yastığının altına qoydu. Mən yuxumda gördüm ki, rəfiqəmlə bulağa getdik, amma əlimizdə sənək yerinə kitab var. Gördüm ki, bulağın başında mənim də, dostumun da sevgilisi bizi gözləyir. Biz bulağa yaxınlaşıb kitabın için su ilə doldurmağa başladığımızda da çoxlu sinif yoldaşlarımız var idi. Sonra içi su ilə dolu bir kitabı götürüb gözləməyə başladığımızda, dostumun sevgilisi gəlib onun əlindən tutub apardı. Amma mənim sevgilim üzünü çevirib getdi. Mən onu nə qədər çağırdımsa da, dönmədi. Mən də kitabımı götürüb yoluma davam etdim.

- Sizcə, bu yuxu nə mənə kəsb edir?
- Məncə, o məni qoyub gedirsə, mən nişan konfetini başımın altına qoyub yatmışdım, o mənə qismət deyilmiş (Qazax rayonu, Daşsalahlı k., 1995-ci il təvəllüdlü).

Buradakı bir çox simvolların özlərini də geniş şəkildə izah etmək mümkündür. Amma burada maraqlı olan məqamlar “bulaq başı”, “kitab” və “ayrılıq” məsələsidir. Məlum olduğu kimi, folklor qəhrəmanları bulaq başında görüşür və buradakı əhdlərinə bir ömür boyu əməl edəcəklərinə and içirlər. Daha sonra heç bir hadisə onların əhdlərini pozmalarına səbəb ola bilmir. Semiotik planda bunun əsas səbəbi “bulaq başında” qovuşmaları və əvvəlcədən “alın yazılarının” müəyyənləşməsidir. Amma yuxu mətnində gördüyümüz kimi, bulaq başındakı görüş yerində isə sevgililər qovuşmamışdır. Məlum olduğu kimi, istənilən sevgi münasibətində tərəflərin hər biri ayrı-ayrılıqda “qəhrəman” arxetipini təcəssüm etdirirlər. Bulaq başındakı ənənəvi kosmik aktın yuxu mətnində baş tutmaması öz münasibətlərində şüuraltı şəkildə “qəhrəman” arxetipini imitasiya edən adamda (yuxu görəndə) sevgilisi ilə münasibətlərinin baş tutmayacağı fikrini oyatmışdır. Təsədüfi deyildir ki, Y.Lotman “yuxunu semiotik prosesin atası” (5, 125) adlandırmaqla yanaşı yazır: “...yuxular o sferalardan təşkil olunmuşdurlar ki, onları ayrılmış, müstəqil və yaxud da izolyasiya olunmuş təəssüratlara bölmək olmaz” (5, 123). Məhz onunla əlaqədardır ki, yuxularda insanlar 1) iştirak edir, 2) düşünür, 3) danışır, 4) real dünyadakı kimi çətin vəziyyətlər qarşısında qalır və real zəmindəki kimi məsələləri həll edir, 5) Real dünyanın bütün ölçülərini dağıdaraq fantastik davra-

nışlarla fəaliyyət göstərməli olur, 6) Ani baş verən metamorfozalar qarşısında dəhşətə gələrək qorxur və yaxud da hər şey elə belə olmalıymış kimi davranır, 7) Yuxularda zamanın xətti düzümü itir, keçmiş və gələcək bir nöqtədə cəmlənir.

Bu xüsusiyyətlərin sayını çox artırmaq olar. Amma önəmli olanı bir məsələni anlamaqdır: əgər yuxu prosesində insan realist xüsusiyyətlərini itirərək fantastik dünyaya qoşulursa, axı onda o, niyə həmişə qarşıya çıxan problemləri fantastik ölçülərdə həll etmir və ya o, tamamilə realist ölçüdə yuxuya daxil olursa, niyə baş verən fantastik davranışları normal hal kimi qəbul edir?

Bizim fikrimizə görə, bu məsələ yuxunun semiotik proses kimi anlaşılmasının əsasını təşkil etməlidir. İnsanın yuxularındakı kodlaşma modelini arzularında kodlaşma modeli ilə müqayisə etmək olar. Arzuların bir qismi realist zəmində, bir qismi də fantastik zəmində olduğu kimi, yuxularda da insan belə kodlaşır. Amma “arzular”da insan kənardan baxdığı halda, yuxularda onunla iç-içədir. Bununla belə insanın yuxularında da arzu və xəyallarındakı kimi semiotik işarələr öz funksionallığını dayandırmırlar. Və odur ki, yuxu söyləyicisindən alınan mətni də (yozumu olmadan belə) semiotik planda tədqiqata cəlb etmək olar. Topladığımız bir mətnə diqqəti cəkmək istərdik:

“Yuxuda gördüm ki, həyatım üçün bir önəmli hadisə baş verir. Bir oğlan gedir. Ağ paltarda idi. Bu nəşə mənə önəmli idi. Qaçıram onun dalınca. Yanımda da adamlar var idi. Qaçıram oğlanın dalınca, amma onu itirirəm. Amma üç qollu çay görürəm. Çayın o tərəfində tunellər görürəm. Hardasa 5-6 tunel var idi. Tunel qaranlıq idi, amma başında işıq var idi. Çayı keçəndə

gördüm daşlıqdı. Ayaqyalın idim. Tuneldə gedirdim, amma qorxurdum. Tunel deyirlər cinni olur. Ora gedirəm, o tuneldə burnu, qulağı, sifəti uzun idi, quzğuna oxşayırdı qara yel kimi idi. O, tez-tez o tərəf- bu tərəfə keçir. Amma bir az dayanıb ona deyirəm ki, səndən qorxuram. Tuneli keçəndə bir ev görürəm. Evdə otururam, bir nənə, iki qadın, iki oğul üzbəüz oturub. Oğlanın biri ağ, biri qara idi. Amma mən oturmuşam, ağ oğlan mənə dönmək, baxmaq istəyir. Amma anası deyir ki, qızı qorxuzma. Mən də yuxuda düşünürəm ki, bu oğlanla bağlılığım var. Amma bilmirəm bu nədir. Sonra burdan istəyirəm onların şəkili çəkim, amma şəkili çəkirəm çəkəndən sonra hamısı itirlər. Mən bilmirəm bu mənim dalınca düşdüyüm oğlandı, ya o yel kimi qara şeydi. Ailə nənə, bir sarı saç xala, bir qız, iki oğlandan ibarət idi. Amma mənə əlaqəsi olan oğlan ağıydı. Amma elə bil onlar məni gözləyirdilər e"(3) (Natavan Əliyeva).

Yuxarıdakı yuxu mətninin nağılla oxşarlığı tam şəkildə göz qabağındadır. Təsadüfi deyildir ki, Josef Campbell "Min üzlü qəhrəman" əsərində yazır: "Nağıl və mifin məntiq və nizamının arxaik insanların çoxdan bəri güvənilməyən yuxularına, kabuslarına uyğun gəlməsinin kəşfi müasir şüurun önünə həyəcanverici bir tərzdə geri döndü" (9, 283).

Yuxarıdakı yuxu mətnində də biz nağıl mətnləri ilə müqayisə edilə biləcək faktlar tapa bilərik. **Amma öncə onu deməliyik ki, yuxulardan "həll olunmuş" süjet gözləmək sadələvhlik olardı. Çünki həll olunmuş və müəyyən məqsədə tabe olunmuş süjet şüurun yaradıcı işidir. Şüur motivləri elə bil məntiqlə düzür ki, sonda məzmun alınır. Amma yuxularda isə hər şey spontan**

olduğuna görə dolğun məzmun yaradıcı düzüm olmur. Yuxuların xautik motivləri yalnız şüur “korrektəsi” ilə qarşılaşdıqdan sonra (yozulduqdan və yuxu görən tərəfindən müəyyən şərtlərə məruz qaldıqdan sonra) məzmun qazanır. Odur ki, yuxarıdakı yuxu mətnində dolğun, məzmun yaradıcı süjet olmasa da, nağıllara xas olan münasibət və keçidlərin yer aldığını görə bilərik.

Yuxarıdakı yuxu mətnində qaçma-qovma motivi aydın görünür. Şəxs qabaqda gedən oğlanın arxasınca qaçır. Oğlanın qaçdığı təsvir olunmasa da, qəfildən onun yoxa çıxması oğlanın da qaçması semantikasını yaradır. Görürük ki, yuxu söyləyən daha sonra çay və tunelin olduğu yerə gəlir. Nağıllardakı kimi burada da xtonik məkana keçid haçalanmış çoxsaylı yollarla simvolizə olunur (üç qollu çay və beş-altı tunnel). Keçid məkanına gələn yuxu görən elə oradaca yeraltı dünyaya keçid yolunun nəzarətçisi ilə qarşılaşır (Məlikməmmədin nağılında bu, quyunun ortasındakı isti ilə işarələnir). Biz diqqətlə fikir verəndə görürük ki, yuxu söyləyicisi bu obrazın folklorik adını tapıb deyə bilməsə də, onu çoxsaylı xtonik metaforalarla xarakterizə edir. Axırı o, özünün də razı qalmadığı (çünki nə qədər fikirləşsə də, bu obrazın adını deyə bilmədi və təsvirini də dəqiq ifadə edə bilmədiyini dedi) “quzğun” adından istifadə etdi. Amma nağılların bu məqamında daha çox əlamətlər sadalanmadan müəyyən obraz adı çəkilir ki, əlamətlər özlüyündə şüurda canlandırılır. **Deməli, fərq oradadır ki, nağıllarda konkret məqamların hər birinin özünəməxsus obrazı olduğu halda, yuxuların həmin məqamlarında ənənəvi əlamətləri vardır.** Amma əslində diqqət edilsə, yuxarıdakı mətndəki “yeraltı dünyaya keçid”in gözətçisi və nağılların həmin məqamında rastlanılan əjdaha,

div, ilan və s. kimi obrazların eyni semiotik işarə daşıdığını görmək olar. Təsadüfi deyildir ki, yuxu söyləyicisi “tunel” ağzındaki obrazı təsvir edərkən onu “cin”lə bir sıraya qoyur. Çünki xatırladır ki, “deyirlər tunel cinli olur”. Və o burada gözətçi ilə sanki hesablaşır və dayanaraq ona qorxduğunu deyir. Söyləyici həmçinin tunel başındakı xtonik obrazın burada sürətli şəkildə var-gəl etdiyini deyir. Əslində bu hərəkət onun qoruyuculuq semantikasından doğur. O, bu hərəkəti ilə dünyalararası keçidi əngəlləyir və əslində, keçid üçün ritual situasiya yaradır. Bu obraz quyu başında yatan və nəfəs almaqları ilə hər şeyi, o cümlədən yolçuları udan div və əjdahanı yada salır. Bu əcaib varlığın “tunel” başında sürətli şəkildə o tərəf-bu tərəfə getməsi div və əjdahanın nəfəs alması ilə eyni semantik məzmun daşıyır. Təsadüfi deyildir ki, həmin o qərribə varlığın tunel başındakı hərəkəti “yel kimi” metaforası ilə xatırlanır.

Burada ən maraqlı məqamdan biri də “tunel başı”ndakı işıqdır. Və daha sonra söyləyici deyir ki, “tunelin o başında işıq” görünür. Biz bu işığı anlamaq üçün “Cırt-dan” nağılındakı situasiyaya nəzər salmalıyıq. Məlumdur ki, orada uşaqlar iki istiqamətdə seçim qarşısında qalırlar: it hürən tərəfə getməli, ya işıq gələn tərəfə? Işıq gələn tərəfə getməyi qərarlaşdıran uşaqlar orada divlə qarşılaşırlar. Uzun mübarizədən sonra onlar divi aldadaraq çaydan keçir və onun çayda boğulmasına nail olurlar. Bu məqamlarda işıq “macərəyə səsləmə” semantikasi daşıyır. Nağıllardan bəllidir ki, suyun başında həmişə xtonik varlıqlar məskən saldıqları kimi, işığın da ətrafında nahamar varlıqlar yaşayırlar. Amma mifoloji rəvayətlərdə toy-bayram görüb ona yaxınlaşan şəxs birdən hər şeyin yox olduğunu və yerdə yalnız “təzə-

yin" qaldığını gördüyü kimi, burada da işıq "maskalanmış" məzmun daşıyır. Işıq gələn tərəfdə həm də xtonik təbiətli varlıqlar yaşayırlar. Bunu semiotik planda belə anlamaq olar: işıq mübarizəyə çağıran emosional işarə, onun yanındakı xtonik varlıq aşılması vacib olan maneəni işarələyir. Yuxarıdakı yuxu mətnindəki tunel başında görünən işığı da bu kontekstdə anlamaq lazımdır.

Daha sonra isə yuxugörənin tuneli keçməsindən sonra bir ev görünür. "Tunel" in o üzündə yerləşən ev də xtonik məkana məxsus xüsusiyyətlər daşıyır. Artıq burada xtonik dünyaya məxsus olan yasaqlar və tərsinəliklər aktuallaşır. Belə ki, yuxuda təsvir olunan oğlan qıza baxmaq istədikdə anası ona deyir ki, baxıb qızı qorxuzma. İndi sual ortaya çıxır: axı baxışları ilə qorxu oyadacaq və baxılması yasaq edilən oğlan kimdir? Niyə yuxu görən onunla özü arasında bir əlaqənin olduğunu düşünür? Və yaxud niyə bilmir ki, ona baxmağı qadağan olunan şəxs arxasınca qaçmaq istədiyi oğlandır, ya o tunelin başlanğıcındakı xtonik görkəmli varlıqdır?

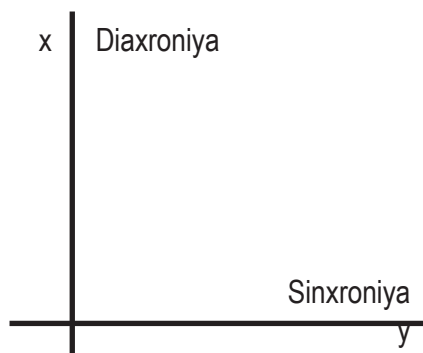
Bizə bəllidir ki, nağıl süjetlərində bəzən o dünya varlıqları baxışları ilə insanları ovsunlayırlar. Burada da "baxış" altında ovsun qorxusunun yatdığını düşünmək olar. Bu tilsimdən xilas olmaq üçün qoruyucu ana arxetipi "baxış yasağı" tətbiq etmişdir ki, bu da öz növbəsində qəhrəmanın xilasediciliyinə xidmət edir. Emosional yuxu görüntüsünü oxumağa çalışan yuxu görən buradakı oğlanın (ona baxması yasaq edilən) arxasınca düşdüyü və yaxud da tunelin astanasında duran adam olduğunu bilmədiyini deyir. Əslində buradakı adam elə onların hər ikisinin işarəsi hesab edilə bilər. Nağıllarda gecə qiyafəsini dəyişib oğlan, gündüz isə yenidən ilan olan oğlan barədə təsvirləri yada salaq. Qızı tilsimdən

xilas etmək üçün arxasına düşdüyü şəxs ilan və oğlan cildində gözə dəyir. Bu modeldə yanaşanda xtonik məkandakı baxışı yasaq edilən oğlan həm mətnin əvvəlində önəmi vurğulanan, həm də tunelin başlanğıcındakı qorxunc varlığın simasını özündə birləşdirir. Məhz bu xüsisiyyətlə əlaqədar olaraq yuxugörən “görəsən, bu onların hansıdır?” sualı ilə qarşılaşır.

Mətnə söyləyicinin nəql etdiyi yuxu hadisəsinə “sanki onlar məni orada uzun müddət imiş ki, gözləyirmişlər” deyərək münasibət bildirməsi də çox maraqlı faktdır. Hadisələrinə yekun vurulmadan qurtaran yuxu mətninə bu münasibət şüurun yarımçıq mətnə olan münasibəti kimi anlaşılmalıdır. Nağılı dolğun, bitkin edən yuxu mətninin gəlib çatdığı bu mərhələdən sonra baş verən hadisələrin də onda yer almasıdır: xilas etmək və rəğbətləndirmək. Amma göründüyü kimi, yuxu mətnində hadisələr məzmunlu süjet yaratmadan sona çatır. Və “sanki məni orada çoxdan gözləyirmişlər şübhəsi” yarımçıq süjetə şübhədir və semantik olaraq süjetləşməyə ehtiyacın olmasından doğur. **Çünki şüurun nəzarətində bitmiş macəradan ibarət süjet qəlibi vardır.** Bu mənada yuxu və nağıl mətnləri arasında bərabərlik işarəsi qoymaq düzgün yanaşma deyildir.

Yuxarıda yuxu mətninə verdiyimiz şərh oxuyan hər kəsdə belə bir sual yaranacaq: “Görəsən, bu izah mətnin hansı reallığını əks etdirir?” Məsələyə fikir bildirmək üçün Y.Lotmanın “Mədəni sistemdə simvol” məqaləsindən bir fikrə nəzər salmaq yerinə düşər. O, sözügedən məqalədə simvoldan danışarkən bildirir ki, simvol bir sintaqmatik düzümdən çıxıb başqa bir sintaqmatik düzümə girsə də, özünün məna və struktur müstəqilliyini saxlayır. Simvol heç zaman mədəniyyətin sinxron bir kə-

siminə aid olmur. Alim bu sinxron materialı keçmişdən gələn vertikal xətt olaraq kəsərək gələcəyə doğru hərəkət edir. Odur ki, həmişə simvol yaddaşı mətn mühitində simvolik olmayan digər hissələrdən daha qədim olur (6, 192). Bu məsələni belə sxemləşdirmək olar:



Sxem 3

Beləliklə, Y.Lotmana əsaslansaq, simvollar timsalında diaxroniya və sinxroniya bir nöqtədə cəmlənir. Yəni sinxronik baxımdan indiki halda bütün folklor janrları və mədəni faktlar “y” oxu boyunca düzülmüşdür ki, onlarda da simvollar öz struktur və müstəqil məna yükü ilə təmsil olunurlar. Simvolların müstəqil məna yükünə malik olması onların öz güclərini işləndikləri nağılda, dastanda, mifoloji rəvayətdə, atalar sözü və məsəllərdə də saxlaması ilə nəticələnir. Biz də yuxarıdakı yuxu mətni timsalında yuxunun məzmununu yox, simvol dünyasını araşdırdıq ki, onlar eyni dərəcədə digər janrlarda da iştirak edə bilərlər. Odur ki, biz nağılları təhlil zamanı məqbul hesab edilən üsulu yuxu mətninə də tətbiq etdik.

K.Yunq da yazır ki, arxetiplər yuxularda, nağıl və mif kimi şifahi nümunələrdə və sənətçilərin əsərlərin-

də aydın şəkildə ortaya çıxırlar (7, 51). Deməli, ayrı-ayrı janrlarda əks olunan, ilk baxışdan çoxsaylı görünən simvolların təkanverici mənbəyi arxetiplərdir. Beləliklə, biz nağıllara əsasən arxetipləri və onun metamorfozlarını öyrənə bildiyimiz kimi yuxu mətnlərinə əsasən də eyni işi görə bilərik.

Simvolların insanın hiss və emosiyalarının yerini necə tutması məsələsini anlamaq üçün Sigmund Freudun “yuxuların yerdəyişdirməsi” məsələsini anlamaq lazımdır: “Yerdəyişmə nəticəsində yuxunun məzmununun yuxu düşüncəsinin nüvəsinə bənzəmədiyi və yuxunun şüuraltında var olan istəyin təhrif edilməsindən başqa bir şey olmadığı aydın olur”. Bu yerdəyişmənin əsas səbəbi isə şüuraltı istəyin şüurun tətbiq etdiyi “senzuradan xilas olmaq məcburiyyətindəndir” (8, 43). Özünü maskalayaaraq şüurun senzurasından keçmək məcburiyyətində qalan şüuraltı emosiyalar artıq mədəniyyətdə potensial olaraq var olan ənənəvi simvolların da baza olaraq istifadə edir ki, bu zaman sinxron planda digər janrlarla oxşar olan yuxu mətnləri meydana çıxır. **Sadə dillə desək, kollektiv şüuraltını ənənəvi mədəniyyətdə kodlaşdıran simvollar yuxularda fərdin emosiyalarının kodlaşmasına xidmət edir. Fərdin emosional istəkləri kollektiv şüuraltının tərkib hissəsi olduğuna görə onun yuxularındakı simvolları mədəniyyətin simvol bazasından (yuxularda, dastanlarda, miflərdə və digər yaradıcılıq məhsulunda əks olunan) kənarda təsvir etmək mümkün deyildir.** Odur ki, biz yuxuların da simvol dünyasını mədəni fakt, folklor hadisəsi kimi öyrənə bilərik.

Yuxuları mədəni kontekstdə daha dərindən araşdırmaq üçün bəzi məqamlara xüsusi diqqət yetirmək

lazımdır ki, biz onlara aşağıdakı bəndlərdə qısa olaraq münasibət bildirmək istərdik:

1) Yuxu ölüm semantikasına malik olduğuna görə xaos dünyasını işarələyir və oradakı bəzi hərəkətlər bu dünyanın tərsini ifadə edir. Yəni bu dünyadakı varlıqlar yer altında necə tərsinə düzülürsə (atın qabağında ət, itin qabağında ot və s.), o dünya “nizamı” da bu dünyada elə tərsinə açılır. Məsələn, gəlinlik paltarı darlığı, ölmək çox yaşamağı, çox yaşamaq isə tezliklə ölməyi ifadə edir.

2) Yuxular ənənəni konservasiya etmə qabiliyyətinə malikdir. Yuxuda görülən bir hadisə və fakta qarşı yozulma zamanı ənənəvi olaraq eyni münasibətin göstərilməsi simvolların mədəniyyətdə ənənəvi semantika-larını qorumaqlarına imkan yaradır.

3) Yuxular “yuxu yozan” - bilgin obrazı ilə real dünya hadisələrinə uyğunlaşdırılır. Burada “yuxu yozan” mediator obrazdır, o dünya və bu dünya arasında əlaqələndiricilik funksiyasını yerinə yetirir.

4) Yuxuların yozumları, yəni simvolik açıqları yalnız yuxuların özlərini deyil, mədəniyyətin simvolik semantikasının “oxunması” üçün lüğət verə bilər. Çünki burada yaradıcılıq faktlarındakı donuq simvolik semantika öz funksional semantikasını saxlamaqda davam edir.

5) Bizə elə gəlir ki, yuxuların toplanılması gələcəkdə onların süjet kataloqunun tərtibinə imkan verməsə də, motiv kataloqunun yaradılmasına imkan verəcəkdir. Çünki süjet məntiqə, motiv isə emosional təşkil olunmaya aiddir. Süjetdə motivlər mənyaradıcı və müəyyən məqsədə xidmət edəcək bir tərzdə düzüldüyü halda, simvol mənasında motivlər emosional duyumun öz işarəsidir. Onun bütün semantik yükü obyekt və sub-

yekt arasındakı münasibətin özündədir. Odur ki, süjet motivlərin məqsədyönlü düzümündən ibarət olduğu halda, motivlər müstəqil semantikalı faktlardır. Süjetlər insan emosiyaları ilə motivlər vasitəsilə “tanış olduğu” halda, motivlər insan emosiqlərinin birbaşa işarələridirlər. Yuxuların da şüuraltı emosiyaların spontan ifadəsi olduğunu nəzərə alaraq deyə bilərik ki, burada ənənəvi süjet düzümündən daha çox, ənənəvi motivlərdən (və ya simvollardan) danışmağa əsasımız vardır.

Bu cür araşdırılma imkanlarını nəzərə alaraq yuxuların ayrıca mətn tipi kimi öyrənilməsinin zəruri olduğunu düşünürük. Bunun bir tərəfdən folkloru daha geniş ampulada öyrənməyə imkan verəcəyi kimi, gələcəkdə yeni istiqamətli araşdırmalara təkan verəcəyini də düşünürük. Artıq biz həmkarımız H.Quliyevlə birlikdə bu işə başlamış və yüzə qədər yuxu mətni toplamışığı ki, onların folklor kontekstində araşdırılmasının əhəmiyyətli olacağını düşünürük.

Ədəbiyyat

1. Bilgin Saydam. Deli Dumrulun Bilinci. İstanbul, “Metis Yayınları”, 1997, 260 s.
2. Alan Dundes. The meaning of folklore : the analytical essays of Alan Dundes / edited and introduced by Simon J. Bronner/ Utah State University Press, Logan, Utah, 2007, 443 s.
3. Material arxivimizdədir.
4. Мария-Луиза фон Франц. Феномены тени и зла в волшебных сказках. Москва, “Класс”, 2010, 360 s.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург, “Искусство”, 2000, 704 s.
6. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры, том I . Таллинн: Александра, 1992, 479 s.

7. Jung Carl Gustav. Analitik Psikolojinin temel ilkele-
ri,/çev. Kamuran Şipal/, İstanbul, "Cem Yayınları", 1996.
8. Sigmund Freud. Düşlerin yorumu II c., "Payel yayın-
ları", 2004, 405 s.
9. Joseph Campbell. Kahramanın sonsuz yolculuğu/
çev. Sabri Gürses/Ankara, "Kabalıcı Yayınevi", 1999, 457 s.

Mifin tarixə müdaxiləsi: 21 dekabr 2012-ci il²

Dünyanın elə bir xalqı yoxdur ki, onlarda esxatoloji təsəvvürlər olmasın. Bu təsəvvürlər ayrıca mif mətni formasında ortaya çıxdığı kimi, dini təsəvvür və inanclar əsasında da ifadə oluna bilər. Amma esxatoloji təsəvvürlər yalnız mif və inanclarla məhdudlaşdırılacaq məfhum deyildir. İnsan psixologiyasının arxetip layından qaynaqlanan “dünyanın sonu” duyumu insanın özünü ifadə etdiyi bütün sahələrə də öz təsirini göstərir. Yəni düşüncə hadisəsi kimi esxatologiya yalnız yaradıcılıqda müxtəlif mətnlərin tərkib hissəsi kimi ortaya çıxan təsəvvürlərlə məhdudlaşmır. Bu, hər şeydən əvvəl, təbii qanunauyğunluğun insan şüurunda ritmi və ya ritmin obrazıdır. Daxili emosiyalar bioloji qanunauyğunluğu və ümumiyyətlə, bütün dünyanı bu gerçəklik (yaranma və son) qəlibinə yerləşdirir. Mifoloji şüurda bu gerçəklik obraz simvolikası ilə ifadə olunduğu halda, müasir dövrdə insanlığın esxatoloji təsəvvürləri daha çox real dünya çərçivəsinə sığdırılmışdır. Nüvə təhlükəsi, ekoloji problemlər, planetlərin düzümü barədə müxtəlif rəylər dünyanın sonu barədə olan “arxetip duyumu”un təzahür sahəsinə çevrilmişdir. Şüur tipindən, zamandan və məkandan asılı olmayaraq nəticələri

² Bu yazı “Dünyanın sonu esxatoloji paradigma kimi: 21 dekabr fenomeni “ adı ilə “Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlərdə” (Bakı, 2013, 43-cü sayı, s. 110-132) toplusunda çap olunmuşdur.

doğuran insanlığın daxili emosiyalarıdır. Odur ki, haqlı olaraq elmi ədəbiyyatlarda esxatologiya belə dəyərləndirilir: “Esxatoloji obraz bütün mifoloji sistemlərin bir hissəsi olmaqla yanaşı, müasir mifologiyanın da tərkib hissəsidir. “Dünyanın sonu” arxetipi və “dünyanın sonu”nda insan obrazı çox universal bir hadisədir (əlbəttə ki, esxatoloji motivin inkişafında xristianlığın böyük rolu olmuşdur). Bir qayda olaraq esxatologiyaya həyatın sonu, dünyanın məhvi, zamanın bitməsi haqqında nəzəriyyə kimi kosmoloji və tarixi-fəlsəfi planda baxılır. Esxatologiyanın fərdi planı və antropoloji ölçüləri bəzən refleksin predmeti olur” (1, 80).

“Dünyanın sonu” və “zamanın sonu” arasında çox ciddi əlaqə vardır. Əslində, bu məsələnin düzgün izahı “son” təsəvvürünü də anlamağa imkan verəcəkdir. Burada hər şeydən öncə, tarixi və mifoloji zaman arasında münasibətləri qısa olaraq şərh etmək məqsədəuyğundur. Zaman anlayışının izahında aşağıdakı məsələləri nəzərə almaq lazımdır:

1) Zaman anlayışı təbii ritmin bir hissəsi kimi (mifoloji, təkrarlanan zaman).

2) Zaman özünüifadənin məntiqi qəlibi kimi (tarixi zaman).

3) Zaman anlayışı daxili psixoreallıq kimi (hibrid zaman).

Zaman anlayışı təbii ritmin bir hissəsi kimi təkrarlanan zaman qəlibini formalaşdırır. Təkrarlanan kiçik gündönümləri (səhər və axşam) və böyük gündönümləri (fəsil dəyişiklikləri) daxilində reallaşan insanın dünyaduyumu da bu qəlibə uyğun şəkil almışdır. Bu zaman təkrarlanan ritm dövrəvi zaman qəlibi formalaşdırır ki, bu da mifoloji zaman qəlibinə uyğundur. Bu modeldə

zaman bir nöqtədən başlayır və yenidən həmin nöqtəyə dönür. Məsələn, Novruz bayramında mart ayının 21-dən 22-ə keçən gecə köhnə zaman qurtarır və elə həmin vaxt yeni zaman başlayır. Zamanın sonu mövcud olan bütün varlığın ölümü, zamanın başlaması isə mövcud olan bütün varlığın dirilməsi kimi xarakterizə olunur. Zamanlar arasındakı bu keçid anı “ağac başını yerə qoyub qalxır, axan sular dayanır, nə arzu eləsən yerinə yetir” və s. kimi inanclarda öz təsdiqini tapır. İnsanlar özləri də od üzərindən atılmaqla əslində “zamandan zamana keçid” edirlər. Evlərinin hər yerinə su çiləməklə “su basqını”, “daşqın” mifologemi imitasiya edilir ki, yenidən doğu təmin edə bilsin. Bu kimi faktların sayını çoxaltmaq da olar, amma burada yadda saxlamalı olduğumuz önəmli fakt mifoloji təkrarlanan zamanın bitməsi və başlaması ilə bütün mövcudatın ölüb dirilməsi faktıdır. Amma mifoloji çağda insan şüurlu olaraq “mifoloji zaman modelini” təkrarlamırdı. Bu, təbiətin bir hissəsi olan insanın təbiət ritmində yaşamıydı. Mifoloji çağda zaman da, reallığın düzümü də təbiətin ritmi kontekstində duyulurdu. Həm də unutmaz olmaq ki, dünyanın daxili emosional duyumu da “mifoloji təkrarlanan zamana” uyğun gəlir. Bunun ən bariz nümunəsi psixoloji krizis keçirən insanın keçmişdən və gələcəkdən “xəbər verməsi” faktıdır. O, bunu etmək üçün “xətti zamanda” yox, intuiativ “daxili-psixoloji zamanlar çevrəsi boyunca” səyahət edərək öz qənaətlərini ifadə edir. “Daxili-psixoloji zaman” boyunca səyahət etdiklərinə görə həmin şəxslər danışdıqları faktın konkret məkan və zamanını göstərmirlər. “Universal motivlər” və “qeyri-müəyyən gələcək” bu xəbərvermələrin əsas detallarını təşkil edir. Şüuraltının aktuallaşması ilə həmin

şəxslər şüur zamanından uzaqlaşaraq zaman və məkanın, bütün instinktlərin obrazının cəmləşdiyi “şüuraltı, arxetip zamana” keçirlər ki, burada keçmiş və gələcəyin xətti prinsipi tamamilə yoxdur. Odur ki, həmin şəxs bəzən “həqiqətlər” söyləyir, amma bu həqiqətlər universal həqiqətlərdir. Ən azı, ya biz onu gözləyirik, ya arzulayırıq, yaxud da onunla əlaqədar daxili dramatism yaşayırıq. Deyilən “həqiqət” dərhal “universal” gözləmələri aktivləşdirir ki, bu da “gələcəkdən xəbər vermə” kimi dəyərləndirilir. Bir sözlə, mifoloji zaman heç də yalnız insanın təbiəti imitasiyası deyil, o, həm də insanlığın universal, təkrarlanan özünüifadə keyfiyyətlərinin mərkəzləşdiyi, intuitiv perspektivlərin cəmləndiyi psixoenergetik mərkəzdir.

Mifoloji şüur üçün xarakterik mifoloji zamanın əsas əlamətləri aşağıdakılardır:

1) Zamanın çevrə boyunca təkrarlanma xüsusiyyəti vardır.

2) Mifoloji zaman simmetrikdir, yəni mifoloji zamanın bir “ölçüsü” təkrarlanan digər ölçülərlə eynidir.

3) Zamanın başladığı nöqtəyə qayıtması ölüb-dirilmə metaforaları ilə müşahidə olunur.

4) Bu zaman tərkibində hərəkət həm də insanların psixoloji cəhətdən təkrar-təkrar özlərini təşkil etməsinə imkan verir. Yəni insan ruhən bu zaman kontekstində mövcuddur. Məsələn, bu zaman çərçivəsində hərəkət etmək insanlara ağırlıq və uğurluqlarını, günahlarını “o dünyada” qoyma, yenidən doğulma şansı verir. Yəni zamanın bu formada qavranışı insanlara təzələnmək, təbiət ritmində ölüb dirilmək imkanı verir. Bu isə öz növbəsində psixoloji yüngülləşməyə imkan yaradır.

İnsan təbiətin bir hissəsi kimi yalnız onun təqdim etdikləri ilə məhdudlaşdıqca mifoloji zaman da öz gücünü saxlayırdı. O, daxili-psixoloji mühit və xarici düzümün təqdim etdiyi ritmik, təkrarlanan mühitin vəhdətində mifoloji şüurla yanaşı, mifik zamanı da yaşadırdı. İnsanın şüur aparatı onun özünüifadə imkanlarını tədricən dəyişdi. Zamanla insanın özünüifadə imkanlarının genişlənməsi, insanın təbiətin təsirində olan varlıqdan həm də təbiətə təsir edən bir varlığa çevrilməsi onun üçün yeni bir mühit formalaşdırdı. Bu tədrici prosesin əsas təkanverici mənbəyi insanlığın növ olaraq şüur aparatına sahib olması idi. İnsan tədricən təbii mühitlə məhdudlaşmayaraq özü üçün “süni mühit” formalaşdırmağa başladı. “Süni mühit” də təbii mühitlərin yenidən dəyərləndirilməsi prosesi başladı. Tədricən təbiətin təqdim etdiyi qidanı həm də özləri yetişdirməyə başladılar, bəzi çöl heyvanlarını əhliləşdirərək onları ev heyvanlarına döndərdilər, ünsiyyət üçün yazı forması yaradıldı, birgəyaşayış dövlət mərhələsinə qədəm qoydu. Bütün bu tədrici proseslərin fonunda insan zamanı da “yenidən yaratdı”. Təbiətlə konvensional (razılaşdırılmış) şəkildə mövcudolmanı şərtləndirən mifoloji şüur (həm də zaman) öz yerini “cəmiyyət zamanı”na verdi. Şərti olaraq “cəmiyyət zamanı” adlandırdığımız zaman rəqəmlənmiş, xətti zaman idi. Bu halda dünyanı yenidən dəyərləndirmə ilə əlaqədar olaraq bir cəmiyyət hadisəsi zamanın başlanğıc kimi qəbul olunur. Bu hal insanların həyatında çox ciddi dəyişikliklər etdi. Xətti zaman intuitiv deyil, məntiqi zaman idi. Burada bir hadisənin digərini doğurması və şərtləndirməsi qəbul olunurdu. O, həm dədə-babasının, həm də özünün bütün ömrünün varisi idi. O, mifik şüur üçün xarakterik olan

ritual vasitəsi ilə yenidən doğrularaq bütün günahlarını da geridə buraxmırdı. Yəni artıq mifoloji şüura xas olan “ölüb-dirilmə” vasitəsi ilə yeniləşmə qəbul olunan deyildi. Beləliklə, “süni mühit”in xətti-tarixi zamanı mifoloji şüurun “dövrəvi zamanı”nı inkar edir. Amma yuxarıda dediyimiz kimi, insanın duyumu, emosiyaları təbiətin ölüb-dirilmə modelinə uyğundur və bu bioloji təzələnmədən daha çox psixoloji təzələnməyi və insanların psixoboşalmasını da təmin edirdi. İnsanın emosiyalarının tələb etdiyi ölüb-dirilməni təmin edən mifoloji modeli tarixi zamanda ölüb getmədi. Dinlərdə insanların tövbə ilə bağışlanması, şamanizm, sufizm institutları və müxtəlif ritual mahiyyətli mistik addımlar psixi boşalmanı təmin edən (mifoloji şüurda bunu təbiət ritmində ölüb-dirilmə özü təmin edirdi) fəaliyyətlər kimi tarixi şüurun bətnində öz mövcudluqlarını saxlayırdı. Bir daha təkrar edirik ki, bu, insanın psixoneurogenetik mövcudolma şərtidir.

Tarixi zamana xas olan əsas əlamətlər aşağıdakılardır:

1) İnsanların özü üçün qəbul etdikləri müəyyən cəmiyyət hadisəsindən öz başlanğıcını götürür.

2) Rəqəmli, xətti keyfiyyətə malik olmaqla həm də məntiqi zamandır. Hər hansı bir mədəni mühitdə və fərdi yaşantıda “yığılmalara” səbəb olur.

Beləliklə, tarixi zaman şüur zamanıdır və o öz xüsusiyyətlərinə görə insanın ruhi-emosional tələbatı olan mifoloji zamanın inkarı əsasında qurulmuşdur. Mifoloji zamana xas ölüb-dirilmə təbiət ritmində mövcudolma tələbatı isə şüuraltına sıxışdırılmışdır. Beləliklə, ölüb-dirilmə ritmi ilə yenilənmə psixosomasiyal tələbat olaraq şüuraltında öz varlığını saxlamaqla şüurun xəttilik

prinsipi ilə qarşıdurmadadır. Və bu qarşıdurma insanın emosional özünüifadəsi zamanı daha qabarıq şəkildə göstərir. Bu kontekstdə dünyanın sonu ilə bağlı müasir dünyada yaranan deyim və ifadələri araşdırmaya cəlb etməzdən öncə bu təsəvvürün geniş şəkildə vüsət tapmasının səbəblərini izah etməyə çalışaq.

Bu məsələnin təkanverici mənbələrindən biri Maya mifologiyasıdır. Maya mədəniyyəti Orta Amerikada meydana gəlmişdir. Bugünkü Meksikanın Honduras, Salvador, Qvatemala və Belizyə qədər olan bir əraziləri əhatə edir. Bu mədəniyyət miladdan öncə 1500-cü ildən miladın 900-cü illərinə qədər davam etmişdir. Miladdan sonra III yüzillikdə özünün ən yüksək qızıl dövrünə yüksəlmişdir. Miladdan sonra 900-cü illərdən etibarən çox sürətlə tənəzzülə uğramış və İspaniyanın işğalından sonra isə bu mədəniyyət tamamilə məhv olmuşdur.

Astek-maya əfsanəsinə görə, bundan əvvəl dörd dünya və yaxud da Günəş mövcud olmuşdur. Bu dünyalar ardıcılıqla yaquarlar, qasırğa, alovlarla və ən sonda qorxunc bir sellə yox edilmişdir. İnsanlar indi beşinci Günəşi yaşayırlar və bu Günəş dəhşətli zəlzələ ilə sona çatacaqdır. Mifologiyalarında, sadəcə olaraq beş Günəşdən söhbət getdiyi üçün yeni bir yaradılış gözlənilmirdi. Bu Günəşlərin hər biri 5125 illik dövrü əhatə edirdi. Maya yazılarına görə, beşinci Günəş m.ö. 12 avqust 3114-cü ildə başlamışdır və 21 dekabr 2012-ci il başa çatacaqdı. Maya mifologiyasına görə, beşinci Günəş 21 dekabr 2012-ci ildə sona çatdıqdan sonra yeni bir zaman dövrünə və yeni bir zaman çağına girmiş olacağıq. Burada əsas olan təqvimin dəyişməsindən daha çox, dünyanın sonuna səbəb olacaq fəlakətlərin baş

verməsidir. Mayalıların qaya üzərində çəkilmiş rəsm əsərlərinin izahı zamanı alimlər burada dünyanın sonu motivindən bəhs olunduğunu düşünürlər. Bu öncəgörmələrə görə, 21 dekabr tarixində bir planet Günəş sistemə girəcək və bu planetin kütləsi və cazibəsi Günəş sistemindəki tarazlığı pozaraq kosmik nizamı məhv edəcəkdir. Bu planetin adı Nibirudur. NASA bütün bu deyilənlər üçün verdiyi açıqlamasında Nibiru deyə bir planet olmadığını bildirməklə yanaşı, 2012-ci ildə Yer kürəsi ilə toqquşacaq və ya onun yaxınlığından keçəcək hər hansı bir obyektin olmadığını da bildirmişdi. Lakin 21 dekabr 2012-ci il tarixində “mifoloji çevrə”nin bitməsi ilə üst-üstə düşən bəzi təbii hadisələr bu real zamanı təkrar mifləşdirmişdir. Planetlərin qeyri-adi formada düzüləcəyi, eləcə də həmin günü qış gecə-gündüz bərabərliyinin yaşanacağı və Günəşin çox nadir görülən bir vəziyyət alıb samanyolunun (kəhkəşan) mərkəzi ilə eyni sırada duracağı barədə astronomik proqnozların 21 dekabra təsadüf etməsi bu günə emosional dəyər qazandırmışdır. (2) Mifik dünyanın “öncəgörmələri” və elmi-astronomik proqnozların üst-üstə düşməsi mifləşmə üçün lazım olan bütün şərtləri tamamlayır. Mifikləşmə bu kontekstdə baş verir: Real şərait mistik mahiyyətin təzahürü, mistik mahiyyət isə real şəraitin səbəbi kimi dəyərləndirilir. Sözsüz ki, “bu zaman” artıq emosional münasibətlər kontekstinə keçir. Bizim məqsədimiz nə Maya mifologiyasını öyrənmək, nə də 21 dekabrda baş verə biləcək təbii hadisələrin təsvirini verməkdir. Məqsədimiz bunların ikisinin qovuşması nəticəsində “mifikləşən zaman”a emosional münasibətləri araşdırmaqdır. Bu münasibət, hər şeydən öncə, insanlığın esxatoloji arxetipinin dilə gəlməsidir ki, bu motivlər ay-

rı-ayrı xalqlarda dünyanın sonu barədə mövcud olan mifoloji təsəvvürlərlə oxşardır və ya üst-üstə düşür.

Biz xalq arasında material toplamaqla yanaşı, internet vasitəsi ilə digər xalqların nümayəndələrinin də iştirak etdiyi sorğu apardıq. Bu işdə mənə həmkarım H.Quliyev və Bakı Dövlət Universitetinin bir neçə tələbəsi də yardım etdi. Müşahidələrimiz zamanı əldə etdiyimiz materiallarda dünyanın sonu bir neçə məhdud motivlə xarakterizə olunurdu. Burada elə onu xatırlatmalıyıq ki, bu motivlərin yayılmasında texniki vasitələrin, xüsusən internetin çox böyük rolu olmuşdur. Amma burada bizim üçün maraqlı olan məsələ onların hansı mənbədən yayılmasından daha çox insanların bu informasiyalara göstərdikləri reaksiyadır. Bu məlumatlar insanların şüuraltına sıxılmış esxatologiya duyumuна sanki bir təkan rolunu oynamışdır. Ötürülən məlumatların insanların hamısında həyəcan oyatmasının səbəbi apokalipsisin arxetip düşüncə hadisəsi olması ilə əlaqədardır. Yəni məkan və yaşadıkları mədəni sistemdən asılı olmayaraq, bütün insanlar bu qorxunun daşıyıcısıdır. Bütün insanlarda bu qorxunun olması və texnoloji vasitələrin dünyanın hər yerinə oxşar məlumatlar ötürməsi “qlobal motiv”in formalaşması ilə nəticələnmişdir. Yəni biz unutmalı deyilik ki, bu məlumatlar apokalipsis düşüncəsinin ayrı-ayrı xalqlarda törətdiyi mətn faktlarının tutuşdurulması ilə yox, arxetip modelin oyanmasına səbəb olan vahid məlumatların texnoloji vasitələrlə ötürülməsi ilə formalaşdırılmışdır. Ayrı-ayrı xalqlardakı dünyanın sonu barədə təsəvvürlərdəki oxşarlıq “beynəlxalq motiv” kimi xarakterizə olunduğu halda, informasiya vasitələrinin vahid məlumat ötürmələri nəticəsində formalaşan esxatoloji motivlərini biz

“qlobal motiv”lər hesab edirik. Qlobal motivlər daha az rəngarəngdir və bu, daha çox bir mədəni sistem faktının texnoloji vasitələrlə ötürülərək “dünya səviyyəsində” yayılması nəticəsində ortaya çıxır. Yaxud da elmi texnologiyanın populyar bir tərzdə ötürülməsi zamanı da “qlobal motiv” formalaşa bilər. Məsələn, NASA-nın hansısa bir meteoritin yerə yaxınlaşması barədə xəbər tipli məlumatı dərhal insanlarda dünyanın sonu motivini tərpədir. Qlobal motivin formalaşması üçün bütün hallarda ötürülən məlumatlar arxetip emosiya ilə əlaqədar olmalı və insanlarda oxşar təəssürat yaratmalıdır. Bu motivlərdə insanlar hər hansısa bir məkanla, mədəni sistemlə, dövlətlə deyil, daha böyük maraq, DÜNYA problemləri ətrafında birləşirlər.

Təhlil zamanı aydın olur ki, dünyanın sonu barədə ötürülən qlobal məlumatların izlərini hər hansı bir mədəni sistem daxilində də tapmaq mümkündür. Yayılma mənbəyindən və formasından asılı olmayaraq, apokaliptik insanlığın daxili emosional duyumu olmaqla şüuraltında daima fəaliyyət göstərir və onun mahiyyətini də biz elə şüuraltında axtarmalıyıq. İlk olaraq daha ətraflı təəssürat yaratmaq üçün topladığımız bir neçə məlumatı söyləyicinin dediyi kimi təqdim etmək istərdik:

A) “Deyilənə görə, dekabrın 21-i günündən dörd gün hər yer qaranlıq olacaq, insanlar öz əllərini görməyəcəklər, ən azı dörd günlük azuqə hazır etmək lazımdır” (Söyləyən: Yusifova Sona Əlirza qızı).

B) “Televiziya eşitdim ki, Çində bir falçı deyib ki, mən sadəcə bunu bir falçıdan eşitmişdim. Zarafat kimi yaymışam. Belə bir şey olmayacaq. Sadəcə, planetlərin yerdəyişməsi gözlənilir” (Söyləyən: Paşayeva Sədaqət İsgəndər qızı).

C) "Eşitdiyimə görə, dekabrın 21-də dörd günlük qaranlıq olacaq. Heç nəyi görmək mümkün olmayacaq. Hətta bəlkə bu hadisədən sonra gecə və gündüz yerini dəyişsin. Yəni indiki gecə vaxtı gündüz, gündüz vaxtı isə gecə olacaq. Yaxud da gecə vaxtları çox qısalacaq və yaxud da həmişə ya gecə, yaxud da gündüz olacaq". (Söyləyən: Paşayeva Nari İsgəndər qızı) (3).

Ümumilikdə, dünyanın sonu ilə bağlı mətnlərdə rast gəldiyimiz motivləri əsasən aşağıdakı kimi təsvir etmək olar:

1. Bütün yer qaranlıq olacaq.
2. Texnika, telefon işləməyəcək, yalnız şamdan istifadə etmək olar. Azuqə yığıb saxlamaq lazımdır.
3. Maşınların akkumulyatoru cərəyan verməyəcək və işini dayandıracaq.
4. Qaranlıqdan adam öz əlini görməyəcək.
5. İnsan qabağa istəsə, arxaya gedəcək.
6. Kibriti yandıracaqsa, yanmayacaq.
7. Üçüncü növ insan formalaşacaq. Bunlar ya tərsalar, ya da robotlar olacaqdır.
8. Qış vaxtı ağaclar meyvə gətirəcək.
9. Səs dalğaları belə eşidilməyəcək.

Bu motivlərin təhlilinə keçməzdən öncə biməliyə ki, "Son onilliklərdə dünyanın hər yerində tez-tez rastlanılan kataklizm, katastroflar dünyanın sonu və dünyanın inkişafının indiki mərhələsinin başa çatmasının işarəsi kimi düşünülür. Həmin hadisələrin bu formada anlaşılması, onların güc və tendensiyaalarının şərtləndirilməsi tez-tez bu və ya digər dərəcədə mifoloji simvolizmi özündə ehtiva edən arxetip assosiasiyalar vasitəsi ilə ifadə edilir" (4, 154). Bu assosiasiyaları öyrənməklə şüurun gerçəkliyə münasibəti zamanı ortaya çıxan arxetip motivləri öyrənmək mümkündür.

İlk olaraq yuxarıda göstərdiyimiz motivlərlə ənənəvi mifologiyalar arasında bəzi oxşarlıqlara qısa nəzər salmaq istərdik. Bunun üçün dünyanın sonu ilə bağlı təsəvvürlərin spesifikasiyasına bir neçə nümunə əsasında nəzər salmaq məqsədəuyğundur.

Azərbaycan ərazisindən Nuh tufanı ilə bağlı xeyli sayda mətn toplanılmışdır. Bu mətnlərin hamısında bir ortaq nöqtə var: Tufan başlayarkən Nuh bütün canlılardan gəmiyə götürür. Tufandan sonra isə yenə də Nuh götürdüyü canlıları yer üzərinə buraxaraq həyatın yenidən qurulmasına şərait yaradır (5, 141). Diqqət edilsə, burada dünyanın sonu ilə yanaşı, ölüb-dirilmə motivini də görmək olar. Dünya ölüm nöqtəsinə qədəm qoyur və bu zaman Nuh mifik xilaskar olaraq süni mühit (Gəmi) yaradır və dünyanın növbəti dirilməsinin, həyatın davam etməsinin ritual təminatçısı olur. Dünyanın dağılması və insanların cəzalandırılması Günəş və Ayın məhvi ilə yanaşı, qidanın qəhətə çəkilməsinin də önəmli motivlərdən olduğunu görmək olar. V.Radlovun topladığı teleüt və Altay rəvayətində dünyanın sonu barədə təsvirlərdə bunu aydın görürük. Burada deyilir ki, dünyanın sonunda atın başı böyüklüyündə bir altun bir qab yemək dəyərində olmayacaqdır (6,183), bitkilər yox edilmiş, toxumlar tükənmiş olacaqdır, Günəşin və Ayın parlaqlığı qalmayacaq (6,184), su quruyacaqdır (6, 185). Topladığımız aşağıdakı mətnə isə insanların cəzalandırılmasının yenə də qida vasitəsi ilə həyata keçirildiyini görmək olar: “Bir dənə qancıq qadın olub. Gedib kündəni götürüb uşağın yanını siləndə Qurban olduğum çörəyi çəkib dara. Deyib qoy bunlar acından qırılsın, olmasın. Bu vaxt itlər ulaşib. İtlər gecə-gündüz ulaşib-ulaşib, Qurban olduğumdan səda gəlib ki, bu

çörəyi itlərə yendirin. İtin hesabına biz çörək yeyirik bu dünyada. Ancaq dilsiz-ağızsız it hesabına yeyirik ha!” (3). Bundan əlavə, dünya mifologiyasında dünyanın dağılması və yenidən yaradılması hadisəsinin təkrarlanan hadisə kimi dəyərləndirilməsinin şahidi oluruq. Bu zaman dünyanın sonu yuxarıda sadaladığımız motivlərlə təsvir olunmaqla yanaşı, yenidən doğulma motivini də ehtiva edir. İstərdik ki, bu səpkidə hind və german mifologiyasından olan nümunələrə nəzər salaq.

Hind mifologiyasında dünyanın dağılması və yenidən yaradılması barədə təsəvvürlər belədir: Dünya sonsuz davam edən təkrarlarda yaradılır, yox edilir və yenidən yaradılır. Davamlı olaraq hər biri 4.430.000 il sürən bir Maha Yuqadan (böyük çağdan) digərinə ötürülür. Hər Maha Yuqanın özü də bir-birindən daha az sürən qısa yuqadan ibarətdir. Hər Maha Yuqada Vişnu üç biçimdə var olur: dünyanın yaratıcısı Brahma, həyatın qoruyucusu Vişnu, dünyanı dağıdan Şiva-Rudara (7, 514).

Mifdə təsvir olunur ki, Maha Yuqanın sonunda böyük tanrı Vişnu Şiva-Rudaraya çevriləcək. Bütün dünyanı yox edəcəkdir. Bu zaman Yer kürəsi Günəşin şüalarına qərq olacaq. Və o Yer üzündəki bütün suyu buxarlandıracaq. Göyüzü, yerüzü və yeraltı dünya bu istidən qovrulacaqdır. Böyük quraqlıq və yandırıcı alov bomboş çöl yaradacaqdır. Qıtlıq bütün dünyanı gəzəcək, yüz il sonra heç bir canlı varlıq qalmayacaq. Vişnunun yandırıcı qismi olan Şiva Rudra qorxunc fırtına buludları püskürəcəkdir. Ürəklərə qorxu salan göy gürultusu və ildırımların müşahidə etdiyi buludlar Günəşi gizlədərək, yer üzünü qaranlığa boğacaq. Yüz illər boyunca gecə və gündüz dünyadakı hər şeyi selə qərq

edən sellər başlayacaq. Atəş və sellər yaşayışla birlikdə digər tanrıları da yox etdiyinə görə yer üzündə təkcə böyük tanrı Vişnu öz varlığını sürdürəcəkdir. Böyük tufan bütün yaşayışı yox etməyə başlayanda böyük bir qızıl yumurta ortaya çıxacaqdır. Bu qızıl yumurta dünyada olan bütün həyat biçimlərinin toxumlarını daşıyacaqdır. Və bu yumurta həyatın yox olmasına baxmayaraq, intəhasız sular içərisində təhlükəsiz şəkildə üzəcəkdir. Okiyan üç dünyanı sular ilə əhatə etdikdə Vişnu quruducu bir külək üfürəcək. 1000 Maha Yuqanın qalanında isə Vişnu yatacaq və bununla dünya da yatacaq.

1000 Maha Yuqanın sonunda Vişnu oyanacaqdır. Göbəyindən möhtəşəm bir Lotus çiçəyi çıxacaq və Vişnu dünyadakı yaşamın yaradıcısı Brahma şəkilində bu çiçəkdən çıxacaqdır. O, qızıl yumurtanı sındıraraq dünyanı yeni bir 1000 Maha Yuqa zamanı ilə müjdələyəcək. Tanrılar, şeytanlar və insanların hamısı Brahmada yerləşməkdədir. Yaradılış zamanı dünyada nə varsa hamısını Brahma yaradır (7, 514). Göründüyü kimi, burada “tarix” kontekstində olsa belə, dünyanın ölüb-dirilməsindən, yox olub yenidən yaradılmasından bəhs olunur. Bir dövrün qurtarması ilə zaman çevrəsi yenidən yaranır. Mifologiyalarda bu formul dünyanın (varlığın) da davam etmə modeli kimi xarakterizə olunur.

German xalqlarının mifologiyasındakı dünyanın sonu barədə olan təsəvvürlərə də nəzər salmaq fikrimizin izahı üçün əhəmiyyətli ola bilər. Öncə qeyd edək ki, bu mif Snorri Strulson tərəfindən 1920-ci ildə yazılmış “Qylfaging”də (Qylfinin aldatması) qeydə alınmışdır. Burada təsvir olunur ki, Kral Qylfi bu gün İsveç deyilən torpaqlarda hökm sürdüyü günlərin birində özünü Gangler adlı bir yaşlı adama çevirir. Tə-

biət və dünya haqqında bilgi əldə etmək üçün böyük tanrıların Asqarddakı salonunu ziyarət edir. Qylfi qılıq dəyişdirərək gəldiyi üçün tanrılar ona gerçək kimliklərini açıqlamırlar. Özlərini Uca olan, Ucalığa tay olan və Üçüncü kimi adlandırırlar. Tanrılar qılıq dəyişmiş Ganglərə bildirirlər ki, o, bunlardan ayrıldıqdan sonra bilgin olacaqdır. Bundan sonra Gangler dünya və bəşəriyyət haqqında suallar verməyə başlayır. Belə suallardan biri də dünyanın sonu barədə olur. Ganglerin dünyanın sonu (Ragnarok) barədə sualına isə Uca Olan cavab verir ki, Balderin ölümü (Odin və Friqqin oğlu, tanrıların ən mülayimi və sevimlisi) Ragnarokun (dünyanın sonunun – S.Q.) ilk işarəsi olacaqdır. Loki Balderin ölümünə səbəb olacaq. Cəza olaraq tanrılar Lokini Ragnarok gələne qədər mağarada həbs edəcək. Sonra dünyanın hər yerində üç qış boyunca qanlı savaşlar olacaq, qardaşlar bir-birlərinə hücum edəcək və ikisi də öləcəkdir. Haram və zina baş alıb gedəcək, heç bir insan digərinə mərhəmət etməyəcək. Şeytanlıq dünya üzərində ailələr, dostlar, qəbilələr arasında münasibətləri yox edərək gəzəcək. Dünya xarabaya dönəcək. Hər biri bir il boyunca sürən, aralarında yaz olmayan qış olacaqdır. Qurd Hati günəşi, Qurd Skol isə ayı udacaq. Surt Div göyləri yandıracaq, bu da ulduzların alovlanaraq yerə düşməsinə səbəb olacaqdır. Ormandakı ağacların kökləri yerdən çölə çıxacaq və dağlara çevriləcək. Bu dəhşətli qarmaqarışıqlıq vaxtı Lokini və Midqardı əhatə edən duzlu dənizlərin altında yatan Dünya İlanı adlı yırtıcı oradan çıxıb dənizi və göyü zəhərləyəcək. Nəhəng dalgalara səbəb olacaq. Fenrir burnundan alov çıxaraq Vigird düzənliyinə doğru sürünəcək. Orada Buz divləri, Dünya İlanı və digər pis varlıqlar toplanacaq və Heim-

dall Ragnarokun gəldiyini söyləyəcək. Odin Fenrirlə, Thor Dünya ilanı ilə, Frey Surtla döyüşəcək. Qurd Fenriri udacaq, amma döyüşçülərin ən yırtıcısı olan Vidor Fenririn çənəsini cıracaq və onu öldürəcək. Thor Dünya İlanını öldürsə də, onun zəhərindən özü də öləcək. Heimdal və Loki bir-birlərini, Surt da Freyi öldürəcək. Ucalar məhv edilmiş olacaqlar. Surt atəş saçan qılıncla bütün dünyanı yandıracaq. Sonda kömürlənmiş dünya məhv olacaq. Gankler bu təsvirlərdən sonra soruşur ki, dünya yandıqdan və tanrılar, insanlar öldükdən sonra nə olacaqdır? Bu zaman Uca olan bildirir ki, Dünya bir daha yaşıl və həyatı formada suların altından qalxacaq. Qartal balıq tutmaq üçün qayalıqlardan uçacaq, Günəş və Ay öz əvvəlki yerlərini tutacaqlar. Surtun alovu dünyanı məhv etdikdən sonra Odinin oğlanları Vidar və Vali bir zamanlar Asgard yerləşən yerdə yaşayacaqlar. Odinin nəvələri Modi və Magni də onlara qoşulub babasının Myollnir adlı çəkicini əldə edəcək. Sonra Balder Helin ölkəsindən dönərək onlara qoşulacaq. Hamısı da uca olanların, Dünya İlanının, Fenririn və Raqnaroqun bilgilərinə sahib olacaq. Dəhşətli qış bütün dünyanı məhv edərkən kişi Lif (Həyat) və qadın Lifthasir çıxış yolunu (xilas olmaq yolunu) Ygdrasillinin budaqları arasında axtarırlar. Orada onlar alovlardan gizlənməyi bacarır və dünya yenidən yarananda yeni insan nəsli-nin yaradıcısı olurlar (7, 339)

Göründüyü kimi, yuxarıdakı mətndə də dünyanın yox olması, anında gizlənən yenidən yaranma motivindən söhbət gedir. Emosional duyum məhsulu olan mətnlərdə bitmiş sondan söhbət getmir. Bu son özü yenidən yaranma elementlərini gizləyir ki, bunu da insan psixologiyası kontekstində anlamaq lazımdır. Bu ya-

naşma yalnız miflər üçün deyil, eyni zamanda ayrı-ayrı fərdlərin psixologiyası üçün də eyni dərəcədə keçərli-dir. Belə ki, ölüb-dirilmə esxatoloji motiv olmaqla yanaşı, həm də tanatoloji motivdir. Yəni fərdin ölüm və son kompleksi özündə bir yenidən doğulma arzusunu gizlədir. Dünyanın sonu və fərdi son bu baxımdan eyni sxem üzrə hərəkət etdirilir. Odur ki, dünyanın sonu və fərdi son adətən simvolik olaraq bir-birlərini törədirlər.

Tanatologiyada olan ölüb-dirilmə motivinə ən yaxşı nümunə kimi “Monqolların gizli tarixi”ndə yer alan aşağıdakı hadisəni göstərmək olar: Çingiz kağanın oğlu Ogidey kağan dovşan ilində (12, 31) kitan xalqına qarşı hücum edir. Bu zaman orada xəstələnir və dili tutulur. Falçılar kağanın Kitan xalqına aid olan yer və suların hakimi ruhlar tərəfindən xəstə edildiyini söyləyirlər. Nə qədər qızıl, gümüş, alınmış torpaqların geri qaytarılmasını vəd etsələr də, xanın vəziyyəti düzəlmir. Əksinə, daha da pisləşir. Onlar daha sonra “Xanın nəslindən bir adam versək, olmazmı?” dedikdə xan gözünü açır və nə olduğunu soruşur. Aydın olur ki, can əvəzinə can vermək lazımdır. Xan gözünü açaraq şahzadələrdən kimin burada olduğunu soruşur. Və bu zaman hazır vəziyyətdə olan şahzadə Toluy yaxınlaşaraq qardaşının əvəzinə can verməyə hazır olduğunu söyləyir. Və daha sonra təsvir olunur: “Mənim üzüm gözəl, boyum da uzundur. Kahinlər, əfsunlarınızı söyləyin, dualarınızı oxuyun!” Toluy bunları söylədi və kahinlər əfsunu oxuyarkən o da əfsunlanmış suyu alıb içdi. Bir az oturduqdan sonra yenə “Birdən-birə sərxoş oldum. Ağam, xanım! Mən oyanıb özümə gəlincəyə qədər yetim uşaqlarıma, kiçik qardaşlarıma, dul ailəm Berüdəyə bax!” Söyləmək istədiklərimin hamısını söylədim. Ah, sərxoşam”, – dedi

və yerindən qalxaraq dışarı çıxar-çıxmaz, dərhal öldü” (12, 250). Göründüyü kimi, ölməyi qəbul edən şahzadə Toluy, həm də doğulmaq arzusundadır və odur ki, qardaşına dönənə qədər onun arvadına, uşağına yaxşı baxmağı xahiş edir.

Dəfələrlə dediyimiz kimi, miflər bir mənada da insanlığın emosional özünü dəyərləndirmə (və yaxud da öz arzu və qorxularını metaforik ifadə etmə) hadisəsidir. Bu baxımdan arxetip model olaraq izahatımız zamanı bizə lazım olacaq mifoloji istiqamətləri önə çıxartmaq istəyirik:

- 1) Dünyanın sonunda Günəş öz parlaqlığını itirir.
- 2) Dünyanın sonunda növbəti məqamı başlamaq üçün xilasedicilər və xilasedici vasitələr ortaya çıxır.
- 3) Dünyanın sonu insanların müəyyən bir günahı müqabilində baş verir.
- 4) Dünyanın sonu və başlanğıcı arasında adətən aralıq bir müddət təsvir olunur.
- 5) Dünyanın sonu qida və azuqələrin qəhətə çəkilməsi ilə müşayiət olunur.
- 6) Dünyanın sonu bəzi təbiət və sosial hadisələrdə nizamsızlıq və yerdəyişmələrlə də müşahidə olunur.

Tam əhatəli olduğunu iddia etmədiyimiz yuxarıdakı məqamlar insanlığın son kompleksinə daxil olmaqla arxetip hadisədir. Bu baxımdan makro (dünya) və mikro (insan) səviyyədə ortaya çıxan “son” kompleksində yuxarıdakı məqamları görmək mümkündür.

İnsan şüurunun qeyri-normal vəziyyətinin araşdırıcılarından olan Stanislav Qrof “2012 və insanlığın taleyi: Dünyanın sonu, ya şüurun çevrilişi?” məqaləsində irəli sürdüyü bəzi fikirlər bizə sözügedən məsələni daha dərindən anlamağa imkan verir. O yazır: “Maya

öncəgörmələri maddi dünyanın fiziki məhvindən daha çox ölüm və yenidən doğulmaya, insanlığın daxili transformasiyalarına əsaslanı bilər” (8). Məqalənin digər yerində isə yenə o yazır: “Modern şüur tədqiqatçılarının araşdırmaları maya öncəgörmələri ilə əlaqədar şərhlərin apokalipsisdən daha çox, holotrofik hallarla, yəni psixospiritual ölüm və yenidən doğum cəhdləri ilə əlaqədar olduğunu göstərməkdədir. Bu cəhdlərə insanlığın ritual və ruhsal tarixində; şamanizmdə keçid ayinləri, antik dünyanın ölüm və yenidən doğulma sirlərində və dünyanın böyük dinlərində (xristianlığın “yenidən doğuş” və hinduların “dvija” anlayışında) rast gəlmək olar” (8).

Göründüyü kimi, Qrof Maya mifologiyası və onun təsiri ilə meydana gələn şərhləri ruhi-psixoloji baxımdan ölüb-dirilmə kontekstində izah edir ki, bu izahı məsələyə yanaşmada ən optimal variant hesab edirik. Belə ki, şüuraltı ətraf dünyaya insanın şüurundan asılı olmayan reaksiya verir. Bu, insanın şüuru ilə qarşıdurmada olmaqla yanaşı, həm də şüurun məhsulu olan kəşflər və yeniliklərlə də qarşıdurmada ola bilər. Texnologiyaya kəşflər və kataklizmlər bir tərəfdən insanın sıxışdırılması kimi anlaşılırsa, digər bir tərəfdən də onun nəhəng qüvvələr qarşısında acizliyi təsiri bağışlayır. Bu hadisələrə qarşı şüuraltı “insandan asılı olmayan” reaksiyalar nümayiş etdirir. Məlumdur ki, cəmiyyəti sıxışdıran Təpəgözə, Divə qarşı qəhrəman “o dünya”ya getməklə, ölüb-dirilmə vasitəsi ilə qalib gəlir. **İnsanın sıxışdırılması anında şüuraltının reaksiyası sabitdir: istər mifoloji nəhəng, istərsə texnologiyaya vasitələrin sıxışdırıcı təsirinə qarşı şüuraltı “ölüb-dirilmə” formulunu təqdim edir.** Bu mənada “21 dekabr” maya-

lıların mifoloji zamanının tarixi zamana köçürülməsi nəticəsində müəyyənləşdirilən “esxatoloji tarix” anlayışından daha böyük məzmun kəsb edir. Yəni insanlar arasında bu gün barədə təsəvvürlərin geniş yayılma səbəbi insanların Maya mifologiyasına verdiyi reaksiya yox, şüuraltının insanı sıxışdıran mühitə, texnoloji vasitələrə verdiyi reaksiyadır. Diqqət edəndə aydın olur ki, bu motivlər içərisində “texnologiyayı tormozlaşdıran” motivlər xüsusilə geniş yayılmışdır. Ölmək və texnoloji mühiti ölüm nöqtəsində tərk edərək yenidən doğrulmaq istəyini bu motivlərin təhlili zamanı daha aydın görmək olar:

Nuhun gəmisini, qızıl yumurta və ərzaq depolanmış ev. Xalq arasında müşahidələrimiz zamanı aydın oldu ki, insanlar 21 dekabrda sağ-salamat qurtarmaq məqsədi ilə qidalanmaları haqda da ciddi maraqlanırlar. Daha çox soyuq, konservləşdirilmiş yeməklərə üstünlük verməyi düşünürlər. Xatırlatmalıyıq ki, keçid ritualında belə məqamlara rast gəlmək mümkündür. Belə ki, Çin elçisi “Wang Yen-Tenin uyğur səyahətnaməsi”ndə verilən məlumatlara görə, onlar üçüncü ayın doqquzuncu günü Han-shıh festivalını qeyd edirlər. (9, 59). Wolfram Eberhard “Çin festivalları” kitabında Han-shıh barədə yazır: “Çinin bəzi bölgələrində festivalın qədim cizgiləri keyfiyyətlərinin çoxu mühafizə edilməkdədir. “Soyuq yemək” ziyafəti ilə bayram bir gün öncədən başlayır. Evlərdə və əhatəsində bütün atəşlər söndürülür, iyirmi dörd saat müddətində yeni bir işıq yandırıla bilməz. Bir gün öncədən hazırlanmış yeməklər isidilmədən yeyilir. (10, 117)”. Uyğur və çinlilərin ortaq şəkildə qeyd etdikləri bu mərasimin bəzi detalları bizim üçün əhəmiyyətlidir. Keçid, ölüb-dirilmə anında soyuq yemək yeyir və

bütün işıqları söndürürlər. Yaxud da nağıl qəhrəmanı yeraltı dünyada, keçid situasiyasında işıqdan məhrum edilir. Keçid anında realizə olunan, reaktuallaşdırılan bu arxetip model dünyanın sonu barədə təsəvvürlərdə özünü göstərir. Keçid anında (21 dekabrda) hər yerin qaranlıq olacağı düşünülür və konservləşdirilmiş, soyuq yeməklərə üstünlük vermək məsləhət görülür. “Qaranlıq və konserv” motivi Çin-uyğur festivalında “ışıqları söndürmək və soyuq yemək” motivinə uyğun gəlir. Bu model keçid anının aktuallaşmasını təmin edən modeldir. Keçid anı gerçək təzahür formasında və psixoloji təşkil olunma situasiyasında özünü aktuallaşdırır. “Qaranlıq və soyuq yemək” ritual ölümün təşkil olunmasına xidmət edir. Şam motivində bu məsələyə bir daha qayıdacağıq. Odur ki, burada başqa bir məsələyə diqqət yetirək. Yuxarıda diqqətə çatdırdığımız kimi, dünyanın sonunda Nuh canlıları gəmisinə mindirməklə, hind mifologiyasında qızıl yumurta yox olmuş həyatın toxumunu ehtiva etməklə, german mifologiyasındakı Lif (Həyat) və Lifthasir ağacın arasında gizlənməklə gələcəkdə yenidən yaranmaya şərait yaradırlar. Esxatoloji arxetip daxilində yenidən yaranmanın da gizləndiyini yuxarıda demişdik. Yuxarıdakı miflərdə xilasedici motivlər gəmi, yumurta və ağacdır. Ön zəruri nemətləri evə cəmləyərək yenidən doğulma üçün ritual situasiyanın yaradılması özü də yuxarıdakı miflər kontekstində anlaşılmalıdır. İnsan daxili-psixoloji baxımdan xilas olmaq üçün “öz evini” keçid üçün lazım olan vasitələrlə təmin edir. Bununla da ev gəmi, yumurta, ağac kimi xilasedici motivlər sırasına daxil edilir.

Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, bu formada yaşama hətta elmi tədqiqatlarda da özünü göstərir. Belə ki,

Norveçin şimalında Spitsebergen adasında dağın 130 metr dərinliyində doqquz milyon dollara başa gələn Svalbard Qlobal toxum deposu 2008-ci il martın beşindən fəaliyyət göstərir. İnternet saytlarından birində bu məsələyə münasibət aşağıdakı kimidir: “Əfsanəyə görə, böyük tufan baş verdiyi zaman Nuh peyğəmbər hər canlı növündən bir cüt gəmisinə götürmüş və dünyada yaşamın davamına bu cür nail olmuşdur. 1983-cü ildən bəri Norveçdə tikilən Svalbard Qlobal toxum deposu hər hansısa bir fəlakət zamanı Nuhun gəmisi əfsanəsini gerçəkləşdirmək məqsədi daşıyır”(11). Bu məsələnin özündə belə esxatologiyadan xilas olma, qorunmanın ənənəvi modelinin təsirini görmək olar. Daha doğrusu, esxatologiya ilə bağlı qorxu, həyəcan, təhlükə ətrafında ənənəvi qorunma modeli canlanır. Sözsüz ki, bunun əsas səbəbi ölməz arxetiplərin emosional-həyəcan anında aktuallaşmasıdır.

Şam, yaxud Prometey kompleksi. Müşahidələrimiz zamanı müəyyən edilən maraqlı məqamlardan biri də budur ki, insanlar bütün yerdə enerjinin tükənəcəyinə, Günəşin parıldamayacağına, kibritin yanmayacağına iddia etməklə yanaşı, “şam odu” ilə xilas olacaqlarını düşünürlər. Bu məsələnin mahiyyətini anlamaq üçün məsələyə psixosemantik özünüifadə və ritual təşkil olunma bucağından yanaşmaq lazımdır.

Sözügedən faktı psixosemantik özünüifadə kimi izah etmək üçün arxetip modeli təcəssüm etdirən “Prometey” süjetinə diqqət çəkməliyik. Prometey odu oğurlayıb insanlara verdiyinə görə cəzaya məhkum edilmişdir. Odun insan həyatındakı rolu ona bir çox semantika yükləmişdir. Od yaradıcı, dağıdıcı başlanğıc olaraq mədəniyyətdə simvollaşmışdır. Mədəniyyətdə odla

bağlı tapınaqlar, təbiidir ki, odun həyat mənbəyi kimi dəyərləndirilməsi ilə əlaqədardır. Psixosemantik olaraq mədəniyyətdə od və işıq həyat mənbəyi kimi qavranılmışdır. Odur ki, işığın, odun yox olması bütövlükdə həyatın yox olmasına gətirib çıxaracağı düşünülmüşdür. Hər bir insanda fiziki baxımdan qorunma instinktinə bənzəyən həyatı mühafizə, qoruma psixologiyası vardır. Məhz bununla əlaqədardır ki, “şam motivi” 21 dekabrda baş verəcək fəlakətdən xilas olma vasitələrindən biri kimi təqdim olunur. Burada maraqlı bir paradoks ortaya çıxır: Günəş görünməyəcək, işıqlar hər yerdə sönəcək, kibrit yanmayacaq, hətta maşınların akkumulyatoru cərəyan verməyəcək. Təbiidir ki, bütün bunların hamısı esxatoloji motivin tərkibi olmaqla enerji tükənməsinin işarəsidir. Onda belə bir sual ortaya çıxır: Nəyə görə bu qədər enerji mənbələrinin (hətta Günəş belə) tükənəcəyi, sönəcəyi düşünüldüyü halda, şamın yanacağına ümid edilir? Bunun “Prometey kompleksi” adlandırdığımız düşüncə kontekstində izah olunması məqsədəuyğundur. Yunan mifologiyasından bizə bəllidir ki, yaradıcı titan Prometheus (Prometey) Zeusun (Zevsin) yox etmək istədiyi irqi, ilk ölümlüləri torpaq və sudan meydana çıxarmışdır. Prometey insanlarına ölümsüz dəmirçi Hephaistosun (Hefestin) ocağından atəş oğurlayaraq yardım etdiyi üçün Zevs onu Skityada Qafqaz dağına bağlatdıraraq cəzalandırmışdır (7,58). S.A.Tokarev “Mədəniyyət tarixində atəş simvolu” məqaləsində yazır: “Odun mənşəyi ilə əlaqədar ən qədim miflər Avstraliya aborigenlərində qorunmuşdur. Əgər indi atəşə heyvanlar deyil, insanlar sahibdirsə də, daha əvvəl bunun əksi mövcud idi. Bir heyvan odun tək sahibiydi, insanın bunu ondan alması lazım idi. Odur ki, oğurluq motivi

buradan doğmuşdur. Məsələn, Viktoriyanın (Avstraliya) yerli qəbilələrinin birindən qeydə alınmış sadə bir mifdə bunu görmək olar. Qədim zamanlarda odun tək sahibi onu kimsəylə paylaşmaq istəməyən iki bətnli bir Bandikutdur (Avstraliyada yeraltında yaşayan məməli heyvan – S.Q.). Atəşə sahib olmaq istəyən digər heyvanlar bir araya gəlir. Bu işi göyərçin etməyə çalışır. Onun ardınca şahin bu işi yerinə yetirməyə çalışır. Bandikutun atdığı kötüyü havada tutur. Bu kötükdən quru bir ot yanır, beləcə, atəş insanlar tərəfindən öyrənilir. Bu kimi miflər Şimali Amerika yerliləri ilə yanaşı, tarixi inkişafın daha yuxarı səviyyəsinə sahib olmuş xalqlarda da mövcuddur. Bu kimi miflərin ana obrazı atəşi oğurlayıb insanlara verəndir. Dünyanın bir çox xalqında tanınmış bu mifik şəxs “mədəni qəhrəman” adlandırılmaqdadır (13, 259). Təbiidir ki, dünyanın bir çox xalqlarına yayılmış bu motivi yaradan insan psixologiyasıdır. Və bu motivlə insan emosional (yəni düşünülməmiş) sualına cavab (od haradan meydana gəlmişdir?) təqdim edir. Burada xilaskar oğru, mədəni qəhrəman da insanlığın bu sualı emosional cavablandırmaqları zamanı ortaya qoyduğu obrazdır. Onun psixoloji mənbəyi insanın şüuraltındadır. Mifin özü itib getsə belə, həmin model (arxetip duyum) emosional-həyəcan anında (konkret olaraq burada dünyanın dağılması düşünüldüyü zaman) funksionallaşır. Bizim fikrimizə görə, dünyanın hər yerində enerjinin tükəndiyi zaman (Günəş sönəcəyi və ya bir neçə günlük yox olduğu zaman, akkumulyatorun dayanacağı vaxt, kibritin yanmayacağı vaxt) şam vasitəsi ilə od əldə etmək, od qorumaq motivi bu kontekstdə anlaşılmalıdır. Məlumdur ki, mədəni qəhrəmanın fəaliyyəti, həm də davamçıların fəaliyyətidir. Yəni davamçılar mədəni

qəhrəmanın fəaliyyətini imitasiya etməklə öz yaşamlarını sürdürürlər. Belə olduqda yox olan enerji kütləsindən şam vasitəsi ilə od əldə edən, saxlayan fərdlərlə mədəni qəhrəmanın fəaliyyəti arasında psixosemantik baxımdan əlaqə vardır. **Emosional həyəcan anında insanlar qəhrəman arxetipinin təsiri ilə yox olan, qəhətə çəkilən enerji kütləsindən şam vasitəsi ilə “od oğurlayır” ki, biz bunu “Promotey kompleksi” kimi xarakterizə edirik.** Burada yuxarıda təqdim etdiyimiz paradoksdan doğan sualın cavabı aydın olur: şam vasitəsi ilə saxlanılan od yox olmaqda olan enerji kütləsindən “oğurlanmış od” statusundadır. Və bu “oğurlanmış od”un nəyə görə sönməyəcəyi sualının cavabı mifologiyadadır. Məntiqlə kibrit yanmayandan və ümumiyyətlə, dünyada enerjinin mövcudolma prinsiplərinin pozulmasından sonra şamın yanmasından söhbət etmək gülüncdür. Və bu şamı sönməyə qoymayan insan psixologiyasının yaşamaq eşqidir ki, bunun da mahiyyətini yalnız arxetiplərə əsaslanaraq mifoloji kontekstdə izah etmək, dərk etmək mümkündür.

Odun psixosemantik mahiyyəti üzərində təbiidir ki, onun mifosemantikası yüksəlmişdir. Diqqətlə baxılsa, burada texnoloji vasitələrin öz fəaliyyətini dayandırmasından söhbət gedir. Yəni enerjinin olmamasına görə Yer kürəsində bütün texnoloji vasitələr öz fəaliyyətlərini dayandıracaqlar. Burada “texnoloji vasitələr”in şüurdakı yerini müəyyənləşdirmək lazımdır. İnsan şüurunda texnoloji vasitələr müasir dünyanın simvoludur. Və bu vasitələrin öz fəaliyyətini dayandırması da “esxatoloji motiv” sırasında müasir dünyanın dağılması kontekstində anlaşılmalıdır. İnsan şüuru psixosemantik baxımdan bütün texnoloji vasitələri dayandırmaqla

müasir texnoloji vasitələrə meydan oxuyur. Texnoloji vasitələrlə bu qarşıdurma heç də şüur sahəsində müəyyən olunmur. Bəllidir ki, insanın şüuraltında onun təbii mahiyyətləri yatmışdır. Texnoloji vasitələrin inkişafından şüur məmnun olsa da, şüuraltı istəklər texnoloji vasitələrin inkişafı ilə tərs mütənasibdir. Odur ki, şüuraltının müdaxiləsi ilə ona maneə olan bütün texnoloji vasitələr emosional-həyəcan anında dayandırılır. Bütün enerji mənbələrinin öz fəaliyyətini dayandırdığı şəraitdə insanlar psixosemantik baxımdan ilkin yaradılış anına dönür və od əldə edərək yenidən qurulmuş həyata başlayırlar. Bütün bunun mahiyyətində insanın təbii emosiyalarını buxova salan hədləri qırmaq dayanır. Biz ona görə məsələyə psixosemantik baxımdan yanaşmağın lazım olduğunu düşünürük ki, insanlar şüurlu olaraq belə bir fəaliyyət həyata keçirdiklərini bilmirlər. Bütün bunlar şüuraltının “poetikasına” daxildir və adi halda bunlar heç bir ənənəyə bağlı olmayan faktlar kimi görünür. İnsanların təbii emosiyalarının üstünlük təşkil etdiyi miflərlə müqayisədə təkanverici arxetip qəlibi asanlıqla müəyyənləşdirmək olar. Robot-insan qarşıdurması bölməsində bu məsələyə bir daha qayıdacağıq.

Robot-insan qarşıdurması. Yuxarıda dediyimiz kimi, elmi-texniki tərəqqi müəyyən mənada insanla qarşıdurmadadır. Əslində bunun əsasında şüur və şüuraltı qarşıdurması dayanır. Yaradıcılıq nümunələrinə nəzər salanda insanlığın şüur sahəsi tərəfindən inkişaf etdirilən elmi kəşflərin bəzən insanın özü ilə qarşıdurmada olduğunu görmək olar. Elmi-texniki kəşflər müəyyən mənada insanın hissi-emosional dünyasını “dağıdır” və bu zaman hissi-emosional keyfiyyətləri özündə ehtiva edən şüuraltının elmi-texniki kəşflərlə qarşıdurması

ortaya çıxır. Elmi-texniki tərəqqinin insanın emosional dünyasını dağıtmasının bir neçə yolu vardır:

1) Elmi-texniki kəşflər insanların min illər boyu simvollarla, hissi-emosional tərzdə qəbul etdiyi dünyanın gerçək üzünü ortaya qoymaqla onların "ilham mənbələri"ni yalanlamışdır. Məsələn, emosional duyumda Günəş qız, Ay oğlan formasında və ya əksinə düzümdə təqdim edilir. Amma zamanla astronomiya, fizika, kimya və nəhayət, kosmonavtika bu cisimlərin təbiətini, kütləsini, fiziki quruluşunu açıqladı və bu informasiyalar populyar bir tərzdə dünyanın hər yerinə yayıldı. "Elm kultu" ilə qəbul edilmiş bu informasiya insanın müvafiq hissi-emosional duyumunun öz yaşamını sürdürməsi üçün heç bir "barmaq yeri" qoymadı. Bu keyfiyyət qalaktika, göy cisimləri barədə edilmiş kəşflərə də eyni dərəcədə aiddir. İnsanın məntiqi şüuru Yer, Günəş, Ay barədə rəşional elmin dediklərini qəbul etdi. Bu halda belə bir sual ortaya çıxır: şüuraltı, emosional dünya necə, bu elmi kəşflərlərin nəticələri ilə razılaşdımı? Bizcə, şüuraltı öz hissi-emosional düzümünü "kaş", "bəlkə də" nıdaları altında davam etdirir. Çünki insan psixologiyası bə hissi duyum daxilində özünü daha sərbəst və rahat hiss edir. Məhz bu keyfiyyətlə əlaqədardır ki, müəyyən mənada insan elmi-texniki kəşflərlə qarşıdurmadadır.

2) Elmi-texniki kəşflər insanların təbii mahiyyətinə dəki fərqləndirici meyarları aradan qaldırdığına görə insan onunla qarşıdurmadadır. Bunun ən bariz nümunəsinə biz "Koroğlu" eposunda rast gəlirik. Koroğlu tufəng çıxması ilə igidliyin aradan qalxdığını düşünür. O, tufəngin öküzü öldürdüyünü görəndə dərhal qəhrəmanlıq zamanının geridə qaldığını düşünür. Çünki bu

silah ortaya çıxdıqdan sonra iki insanın qılınclaşmağına, güləşməyinə ehtiyac duyulmur. Və burada texniki kəşf (tufəng) insanların təbii mahiyyətində (güc və qüvvəsində) fərqi aradan qaldırdığına görə mənfi bir fakt kimi dəyərləndirilir. Tufəngi mənfi qütbə qoyan insanın təbii qabiliyyətləri çərçivəsində fəaliyyət göstərmək arzu və istəyidir.

3) Elmi-texniki kəşflərin inkişaf sərhədləri bəzən insanlığın yaşam arzusunu sıxışdırdığına görə emosiyaları onu esxatoloji obrazlar sırasına daxil edərək həyatla qarşıdurmada olan fakt kimi dəyərləndirir. Nüvə bombasının dağıdıcı gücü, müxtəlif tipli texnoloji dalğaların xəstəlik yaratma qabiliyyəti barədə təsəvvürlərin sürətlə yayılmasını məhz şüuraltının yaşam mücadiləsinin (instinktinin) nəticəsi hesab etmək olar. Bu məsələyə folklorun münasibəti barədə Daniel Wojcik yazır: "Atom erası ilə əlaqədar olan hiss və qorxular dini və dünyəvi inancları, əfsanələri, mahnıları, xalq sənətini, zarafat və danışiq formullarını özündə ehtiva edən xalq yaradıcılığının bəzi tiplərini çökdürdü. 1945-ci ilin avqustunda atom bombasının Xirosima və Naqasaki şəhərinə atılmasından sonra atom silahı ilə əlaqədar olan geniş yayılmış folklor mətnləri ölüm inancını təcəssüm etdirir və bildirilir ki, onların istifadəsi dünyanın sonunu gətirəcək. Və bu hadisədən sonra atom apokalipsisi barədə folklor Amerikan dini və dünyəvi mədəniyyətində geniş şəkildə çiçəkləndi" (14, 1085). Xatırlatmalıyıq ki, texnoloji vasitələrə qarşı şüuraltı mücadilə zamanların qarşıdurması, təbiilik və sünilik kontekstində də ortaya çıxır. Yaşlı adamlar tez-tez deyir: "Əvvəllər hər şey təmiziydi, indi min oyun açırlar bitkilərin başına, yeyirsən, hamısı xəstəlikdi", "Əvvəllər bu qədər heç xəstəlik

yoxuydu ye, indi o qədər zəhərlər buraxılır ki havaya, xəstəliklər günü-gündən çoxalır”.

Elmi-texniki tərəqqi ilə insan qarşıdurmasının kulminasiya nöqtəsi onun “dublikatı” kimi təsvir olunan robotdur. Robot-insan qarşıdurmasının ən bariz nümunəsi “robot kimi” ifadəsində gizlənmişdir. “Filankəs elə bil robotdur” – bu ifadə emosional duyğuları qaydasında olmayan, qəddarlıq edən, ətraf mühiti nəzərə almadan eyni işi təkrarlayan adamlar haqqında deyilir. Yəni robot bu keyfiyyətlərə malik olmaqla insanın emosional dünyası ilə tərs mütənasibdir. Dünyanın sonunda Yer kürəsində robotların meydana çıxma qorxusu, əslində, esxatoloji kontekstdə insanlığın emosional-ruhi duyumunun azalacağı, yaxud da yoxa çıxacağı barədə qorxuların işarəsidir. Günəşin sönməyi, ağacların qışda bar gətirməyi, gecə ilə gündüzün yerdəyişməsi kontekstində ruhi-emosional duyumun robotvari davranışlarla əvəzlənməsi qorxusu daha aydın anlaşılandır.

Kosmik nizamın destruksiyası (pozulması). Bütün mifologiyalarda esxatoloji motivlər dünya düzümünün destruksiyası ilə müşayiət olunur. Bu, dünya düzümündə insanların daxili və xarici dünyası vəhdətdə olduğuna görə destruksiya, pozulma hər ikisi fonunda baş verir. Əxlaq, böyük-küç münasibətləri kimi cəmiyyət normaları ilə yanaşı, təbii obyektlər də öz nizamını dəyişir: Günəş şərqdən yox, qərbdən çıxır, gecə və gündüz yerini dəyişir, irəli hərəkət geriye hərəkətlə nəticələnir, qış vaxtı ağac meyvə gətirir və s. Bu xüsusiyyətlər mifoloji esxatologiyanın əsas motividir ki, esxatoloji situasiyaların hamısında bu və ya digər bir şəkildə təkrarlanır. Bu motivlər real dünyadakı düzümdən daha çox psixodünyanın metaforik vahidləridir. Baş verən gerçək ha-

disələrə bu motivlər vasitəsi ilə emosional münasibət ifadə olunur. Məsələn, hər hansısa bir adam adət etdiyi bir vərdəşdən kənara çıxdığını görəndə adətən deyilir: “Gün(əş) hardan çıxıb?” İlk baxışdan həmin şəxsin özü Günəşə bənzədilir. Diqqətlə baxıldıqda isə “Günəş hardan çıxıb?” sualının arxasında belə bir məna var ki, Günəş hər zaman çıxdığı yerdən çıxmamışdır. Yəni fərdin qeyri-ənənəvi davranışı Günəşin qeyri-ənənəvi (esxatoloji zamana xas) batıb-çıxması ilə izah olunur. Metaforik vahidin köməyi ilə hər hansısa bir fəaliyyət esxatoloji kontekstdə dəyərləndirilir. Yaxud da qeyri-ənənəvi bir hal görəndə deyilir: “Dünyanın axırıdır deyəsən”. Sözsüz ki, bu da həmin faktı esxatoloji kontekstdə dəyərləndirməyə xidmət edir. Yaxud şiddətli selə, gülləbarana düşən adam bu vəziyyəti “yer-göy qarışmışdı biri-birinə” deyərək xarakterizə edir. Bu sözlər təəccüb və qorxu emosiyasından törəyən esxatoloji motivlər və onların metaforik işarəsidir. Odur ki, təəccüb anı esxatoloji motivlərlə ifadə olunur. 21 dekabrda insanların qorxu və həyəcan emosiyası ilə əlaqədar olduğu üçün esxatoloji motivlərin aktuallaşmasına səbəb olmuşdur. Bu motivlər öz növbəsində insan psixologiyasının diriltmək üçün ölmək tələbatını təmin edir.

Bu izahların fonunda deyə bilərik ki, 21 dekabrda sonra dünya ritualdan keçmiş qəhrəman kimi bir qədər sərbəst nəfəs alacaq. Bunun səbəbi gərginliklə gözləmə psixologiyasından sonra yaranacaq rahatlıqdan başqa bir şey olmayacaq.

Ədəbiyyat

1. Желтикова И.В., Гусев Д.В. Ожидание будущего: утопия, эсхатология, танатология. Орел, ОГУ, 2011, 172 2012

2. Dünyanın Sonu mu? <http://www.barisilhan.com/2012/Maya-Takvimi-ve-dünyanın-sonu/> <http://zamerra.blogspot.com/2012/02/maya-takvimi-ve-dunyann-sonu.html>

3. Material arxivimizdədir

4. Дорошин Б.А. Символизм и архетипика образа саранчи Апокалипсиса в контексте современного кризиса человечества. Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях. Пенза – Прага 2011, 270 s.

5. Əsatirlər, əfsanə və rəvayətlər. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005, 302 s.

6. Wilhelm Radloff. Türklerin kökleri dilleri ve halk edebiyatından denemeler. Ankara, Ekvay yayınlar, 1999, 458 s.

7. Donna Rosenberg. Dünya mitolojisi, Büyük dastan ve söylenceler antolojisi. İmge: 2003, 906 s.

8. Stanislav Grof. 2012 and human destiny: end of the world or consciousness revolution? <http://www.lightparty.com/spirituality/2012HumanDestiny.html>

9. Çin elçisi Wang Yen-Tinin Uyğur seyahatnamesi. Ankara, “Türk tarih kurumu Basımevi”, 1989, 111 s.

10. Eberhard Wolfram. Chinese Festivals. London: 1958

11. Olası bir yok oluş için kıyamet ambarı. <http://www.mailce.com/olasi-bir-yok-olus-icin-kiyamet-ambari.html>

12. Monqolların gizli tarixi (çev.R.Əskər). Bakı, “MBM”, 2011, 360 s.

13. Tokarev S.A. Kültür tarihinde ateş sembolü. Türk dünyası İncelemeleri Dergisi. İzmir, 2005, Cild: VI, say 1, 257-262 s.

14. Daniel Wojcik. Nuclear lore. American Folklore. An Encyclopedia (Edited by Jan Harold Brunvand) New York & London. Garland Publishing, 1996, 1085-1086 s.

Nağıllarda şah-vəzir münasibətləri əkizlər mif modelinin təzahürü kimi³

İstər ritualda, istərsə də epik mətnlərdə kosmik nizam bir-birilə qarşıdurmada olan ikiliklər arasında münasibət əsasında davamlı olaraq təşkil olunur və davam etdirilir. Bundan savayı, oppozisional qütblər arasındakı münasibətlər kosmik aktın mütəhərrikliyini də təmin etmiş olur. Bu model yaradıcılıq aktlarında çoxsaylı ənənəvi münasibət və modellərdə özünü təsbit edir. Bu baxımdan nağıllarda rast gəlinən şah-vəzir münasibətlərinin araşdırmaya cəlb olunması maraqlı nəticə verə bilər. Məlumdur ki, nağılların sonunda xeyir şəər üzərində qələbə çalır və nəticədə, kosmik nizam təşkil olunur. Nağıllar üçün ənənəvi olan bu kontekstdə şah və vəzir arasında müxtəlif səviyyəli münasibətlər aktuallaşır ki, yazının da əsas məqsədi bu münasibət səviyyələrini araşdırmaqdır.

Ümumiyyətlə, nəzəri ədəbiyyatlardan şahın mədəni qəhrəmanın davamçısı (6, 34), kosmik nizamı təşkil edən obraz olması bizə bəllidir (7, 245).

Əkizlər mif modeli şah və vəzir münasibətləri kontekstində də aktuallaşır. Azərbaycan nağıllarının ən maraqlı məsələlərindən biri də şah-vəzir obrazları və onlar arasındakı münasibətlərdir. Ümumilikdə götürəndə nağıllarda vəzir obrazı birbaşa olaraq şah ilə əlaqədar

³Bu məqalə "Kosmos və xaos oppozisiyası şah və vəzir münasibətləri kontekstində" adı ilə "Dədə Qorqud" elmi-ədəbi toplusunda (Bakı, 2013, № 3, s. 48-60) çap olunmuşdur.

obrazdır və onun bütün mahiyyəti şah və ailəsi ilə bağlı məsələlərdə açıqlanır. Amma bütün hallarda burada vəzir siyasi hakimiyyət bölgüsündən daha çox folklor obrazıdır və onun bütün mahiyyətini də bu kontekstdə axtarmaq lazımdır. Vəzir obrazının nağıldakı yerinə nəzər salanda aydın olur ki, onun əsas mahiyyəti aşağıdakı aspektlərdən açıla bilər:

- 1) Şahı devirməyə və onun yerinə keçməyə çalışır.
- 2) Şaha qeyri-adi sirlər dünyasından məlumat verir.
- 3) Şahla cəmiyyət arasında əlaqələndiricilik funksiyasını həyata keçirir.

Fikrimizcə, burada şah obrazı kontekstində məsələyə yanaşmaq lazımdır. Adətən şah nağıllarda statikdir. Onun bu keyfiyyəti şahın mifoloji fəaliyyəti ilə üst-üstə düşür. Kosmik nizamın qoruyucusu olan şah Tanrı kimi yalnız müəyyən obrazlar vasitəsilə ətraf dünyadan məlumat alır. Ətraf dünyadan məlumat verənlərdən biri də məhz vəzir obrazıdır.

Yuxarıda dediyimiz kimi, şah və vəzir münasibətlərində həm də əkilər mifini görmək olar. Kosmoqonik planda ikilik vasitəsi ilə dünyanın nizamı yaradılır, qorunur və davam etdirilir. Bu ikilik arasında nizamın itməsi zamanı destruksiya, pozulma ortaya çıxır. Bu pozulma özünü həm kosmoloji planda, həm də cəmiyyət planında göstərə bilər. Məlumdur ki, nağıllarda hər hansısa bir cəmiyyət təsvir olunur. Bu cəmiyyəti idarə edən iki qüvvə, əsasən, şah və vəzir vasitəsilə modelləşdirilir. Şah ədalətsizdirsə, təsvir olunan vəzir ədalətli-dir, yox, əgər vəzir ədalətsizdirsə, onda biz ədalətli şah obrazı ilə qarşılaşırıq. Onu da nəzərə alsaq ki, adətən şah və vəzir qardaş olurlar, onda burada əkilər mif mo-

deli özünü daha qabarıq şəkildə göstərdiyi aydın olur. Bütün hallarda şah və vəzir münasibətləri zəminində ortaya çıxan nağıllarda onlar arasında münasibətlərin nizamlanması ilə kosmik nizam qorunur. Nizamı dağ-
dan tərəfin fəaliyyəti sonda müsbət qütbün mövqeyinə
tabe etdirilir. Amma şah və vəzir həmişə qarşıdurma-
da təsvir olunmur. Bəzən onlar bir qütbə aid olmaqla
digər tərəflə qarşıdurmada olurlar. Bu məsələni daha
aydın təsvir etmək üçün “mənfi və müsbət” qütblər
üzrə qruplaşdırdığımız aşağıdakı sxemə nəzər salmaq
məqsədəuyğundur:

Mənfi	Müsbət
Şah -----	vəzir
Vəzir -----	şah
Şah və vəzir -----	müsbət qəhrəman
Mənfi obraz -----	şah və vəzir

Yuxarıdakı sxemdən o da bəlli olur ki, şah və və-
zir həm də bir mahiyyətin ayrı-ayrı üzvləridirlər. Yəni
bəzi məqamlarda onların hər ikisi müsbət qəhrəman və
mənfi qəhrəman ola bilirlər. Bu özü də əkizlər mifi kon-
tekstində anlaşıla bilər. Yəni onların əkizlik semantemi
bəzən onların bir mövqedən çıxış etməsinə imkan verir.

Elə buradaca şah Abbas obrazının mənfi və müsbət
tipli olması məsələsinə münasibət bildirmək istərdik.
Xatırlatmalıyıq ki, nağıl sxemində tarixi həqiqət heç də
həmişə əsas kimi götürülə bilməz. Yuxarıdakı sxemə
nəzər salanda Şah Abbas obrazının mənfi və müsbət
tipdə olması məsələsi daha aydın olar. Nağıl üçün ak-
tuallaşan tarixi Şah Abbas deyil, nağıl poetikasının şah
obrazıdır. Nağılın şah obrazı qütblər üzrə (müsbət və
mənfi planda) hərəkət edə bildiyi üçün təyin etdiyi adı

da (Abbas) özü ilə bərabər ayrı-ayrı qütblərdə təqdim edə bilər. Və nəticədə, Abbas gah müsbət, gah da mənfi obraz kimi göz önündə canlanır. Belə ki, yuxarıdakı sxem şüurun nağıl poetikasını “qurma” modelidir. Bu model üçün şəxslər önəmli deyil, daha çox şəxslərin daşıdıqları “vəzifə”nin funksionallaşa bilmə sərhədləridir. Şüur spesifik mətndə (yəni janrlarda) simvola, “vəzifəyə” hara qədər və hansı formada işləməyə imkan verirsə, onun təyini də ora qədər işləyə bilər.

Bəllidir ki, nağıl bədii hadisədir və odur ki, onun bütün obrazları kimi vəzir obrazının da poetikası bu kontekstdə anlaşılmalıdır. Yəni şah və vəzir arasında mifik və psixoloji qarşıdurmalardan gələn keyfiyyətlərin bütün çalarları nağılın bədii poetikasına hopmuş və bədii detala çevrilmişdir. Odur ki, məsələyə bu baxımdan yanaşmağı məqsədyönlü hesab edirik.

Hər şeydən öncə qeyd etmək lazımdır ki, vəzir obrazı özünün mürəkkəb xarakteri, davranış maneəri ilə diqqəti cəlb edir. Nağıl mətnlərini araşdırarkən vəzir obrazının ədalətli və ədalətsiz tiplərinin mahiyyəti aydınlaşır. Ədalətsiz vəzir obrazları da öz növbəsində müxtəlif mənfi keyfiyyətləri özündə ehtiva etdirir.

Ədalətsiz vəzir obrazlarını tədqiq edərkən onların mənfiliklərinin mətnlərdə yaltaqlıq, paxıllıq, namərdlik, tamahkarlıq, əxlaqsızlıq, acgözlük, hakimdiyyətə hərislik kimi mənfi kontekstlərdə ortaya çıxdığını görürük.

Bütün bu keyfiyyətlərin hamısı ədalətsiz vəzir obrazının xarakterinin çalarlarını rəngarəng şəkildə bizə təqdim edir. Nağıllarda vəzir obrazının mənfilikləri müxtəlif obrazlarla münasibətə əsasən müəyyənləşir. Konkret konfliktlərin yarandığı məqamda ortaya çıxan

bu münasibət vəzir obrazının mənfiliklərini açaraq təqdim edir. Belə nağıllardan bir də “Xayın vəzir” (1, 333) nağılıdır. Nağılda təsvir olunur ki, şah həddindən artıq bilikli və sehrkardır. O, sehlər oxumaqla müxtəlif heyvanlara çevrilərək ətrafındakı insanları təəccübləndirir. Bir gün şah öz vəziri ilə ova gedir. Ovdan qayıdarkən şah öz vəzirinə sehr göstərərək əylənmək fikrinə düşür. Şah tilsim oxuyaraq ovda vurduğu ceyran cildinə düşür və həyətdə otlamağa başlayır. Bunu görən vəzir təəccüblənir və şahdan bu tilsimi ona da öyrətməsini xahiş edir. Vəzinin sözünü yerə salmayan şah ona tilsimin sirrini öyrədir. Bir müddət keçdikdən sonra şah bu əhvalatı unudur. Bundan istifadə edən hakimdiyyəpərəst vəzir bir gün şahdan xahiş edir ki, bir sona quşuna çevrilsin. Vəzinin hiyləsinə aldanan şah sona quşuna çevrilir və bunu görən vəzir tilsim oxuyaraq şah olur. Və quşun dalına düşərək onu meşəyə salır. Sonra fikirləşir ki, yəqin ki, quş meşədə öldü. Taxt-taca sahib olaraq ölkəni idarə etməyə başlayan vəzir şahın arvadına da sahib olmaq istəyir. Lakin şahın hərəkətlərindən şübhələnən qadın ərinin əməllərinə göz qoymağa başlayır. Başa düşür ki, burada bir hiylə vardır. Odur ki, bir gün quş cildində evə gələn əri ona hər şeyi açıb danışır. Onun cildinə girmiş vəzirdən xilas olmanın yolunu göstərir. Qadın hər şeyi bildikdən sonra ərinin bütün tapşırıqlarını yerinə yetirir. Yalançı ərindən canını qurtarmaq üçün ondan xoruz cildinə girməyi xahiş edir. Vəzir bir xoruz kəsib tilsim oxuyur, xoruz cildinə girir. Bu zaman köhnə şah quş cildindən çıxıb öz əvvəlki cildinə düşür. Bundan istifadə edən qadın xoruzu sıxaraq öldürür. Beləliklə, hiyləylə şahın yerinə keçən vəzir öz cəzasına çatır (1, 34).

Nağılın qısa təsvirindən göründüyü kimi, estetik planda vəzir bir çox keyfiyyətlərlə xarakterizə olunur. Bu situasiyalara aşağıdakı kimi sistemləşdirmək olar:

1. Vəzir şah qarşı münasibətdə ikiüzlü, yalançıdır. Belə ki, şahın ona qarşı olan etimadından istifadə edərək ondan sehrin sirrini öyrənir.

2. Vəzir hakimiyyət iddiasındadır. Aydın olur ki, o, şahı aldadaraq onun taxt-tacına sahib olur.

3. Vəzir xəyanətkardır. O, şah cildində şahın xanımına yaxınlıq etmək fikrinə düşür.

Deməliyə ki, burada şah və vəzir münasibətləri bir sıra başqa kontekstdə də izah oluna bilər.

Burada şah və vəzir qarşıdurmasında aydın olur ki, şah “sirr” dünyasının bilginidir. O, ölən təbiət obrazlarının cildinə girərək onları dirildir. Və şahın “sirr” dünyasına səyahəti zamanı onun əvəzedicisi kimi vəzir çıxış edir. Diqqət edilsə, görmək olar ki, məhz əsl şah qu quşuna çevrilən kimi, vəzir şah cildinə düşür. Və köhnə şahı cəmiyyətin sərhədlərindən kənara, meşəyə qovur. Bu zaman o, şahın bütün funksiyalarına sahib olur. Hətta şah cildinə girmiş vəzir onun arvadı ilə bir yatağa girmək “hüququna” malik olur. Vəzirin xoruz cildinə girməsi, yəni simvolik olaraq ölməsindən sonra quş cildinə düşmüş köhnə şah öz əvvəlki vəziyyətinə – şahlığa qayıdır. Bu, nağılın tərkibində qalan ritual modelidir. Bəzi mədəniyyətlərdə şahın taxtdan salınması və onun yalançı şahla əvəzlənməsi, sonda yenidən taxta qayıtması ölüb-dirilməni simvolizə etməklə xüsusi magik dəyərə malikdir. Buradan görünür ki, vəzirin şahla yaxınlığı təkcə siyasi yox, həm də ritual-mifoloji dəyərə malikdir. Nağıl mətnindən görünür ki, şahın hakimiyyətdən getməsi dərhal vəziri onun əvəzedicisinə çevirir.

rir. Və burada şah və vəzir münasibətləri kontekstində əkilər mif modelinin qarşıdurma səviyyəsi aktuallaşır. Diqqət edilsə, görürük ki, bu iki obraz qarşıdurmanın müəyyən mərhələsində eyni bir görkəmi, görünüşü paylaşır. Bu nöqtə əkilər mifindən irəli gəlir. Belə ki, əkilərin istənilən səviyyəsi “ortaq paylarının” olması ilə xarakterizə edilə bilər. Odur ki, iki obrazın eyni bir görünüşdə təzahür etməsi və müəyyən bir mövqe uğrunda (şahlıq və qadın) bir-birləri ilə mübarizə aparması da əkilər mif modeli ilə izah oluna bilər.

Əkilər mif modelinin təsiri ilə nağıllarda geniş şəkildə qarşılaşdığımız münasibət səviyyələrindən biri də şahın vəzir tərəfindən öldürülməsi motividir. Bu halda da əkilikdən doğan şahlıq və vəzirlik arasındakı qarşıdurma başqa bir şəkildə təzahür edir. Yuxarıdakı mətnlə görərik ki, vəzir şah cildinə girərək onu əvəz edir. Digər bir halda isə həmin qarşıdurma modeli vəzirin şahı öldürərək şahlığı ələ keçirməsi kimi özünü büruzə verir. Burada da şahın hakimiyyətə yenidən qayıtması modeli başqa bir formada yer alır. Fikrimizi konkret mətn üzərində izah etməyə çalışaq:

“Ağ quş” nağılında təsvir olunur ki, bir şahın övladı olmurmuş. Amma bir gün şahın həyat yoldaşı hamilə olur və dünyaya uşaq gətirir. Bundan sonra belə bir səhnə təsvir olunur: “Padşahın bir xəbis vəziri var idi. Çoxdan fürsət axtarırdı ki, onu öldürüb özü padşahlığa keçsin. Bu tərəfdən gördü ki, yox, padşahın oğlu da oldu, ta padşah ölsə də, buna bir şey çatmayacaq, qət elədi ki, gərək padşahı öldürüb onun nəslini yer üzündən kəsə. Bəli, bir gecə öz adamların götürüb hücum elədi padşahın sarayına. Padşahı öldürüb özü keçdi onun yerinə, əyləşdi taxtda. Sabahısı gün öz adamlarından bir dəstə

göndərdi padşahın zənəninin yanına. Bir namə də yalandan padşahın dilindən yazdı ki, bəs naxoşam, gərək durmayıb gələsən. Padşahın külfəti kəcavəyə minib bu qasidlərlə yola düşdü. Gəlib bunlar bir dağın ətəyində düşərgə elədilər. Elə ki, gecə yarıya gəldi, bu qasidlərin başçısı durub gəldi padşahın arvadının çadırına. Vəzir ona tapşırırmışdı ki, arvadı da, uşağı da orda öldürsün. Gəlib girdi içəriyə, tutdu arvadın qolundan. Arvad gördü ki, bu məlunun fikri pisdi, üzün ona tutub dedi:

– Sən kimsən ki, öz padşahının arvadına sataşmaq istəyirsən.

Qasidbaşı gülüb dedi:

– Nə padşah, nə padşah arvadı? Sənin ərin çoxdan o dünyaya təşrif aparıb. İndi padşah sənin ərinin vəziridir. Biz də onun əmri ilə gəlmişik ki, səni də, uşağını da göndərək atasının yanına. Arvad bunu eşitcək uşağı qarmalayıb özün atdı bayıra. Qasidbaşı bir səs vurdu, keşikçilər oyandılar, düşdülər arvadın dalına. Arvad gördü yox, az qalıb ki, çatsınlar, bir yerə, bir göyə baxıb uşağı atdı dərəyə. Keşikçilər çatıb arvadı öldürdülər, tay uşağın dalınca dərəyə enmədilər, bildilər ki, o da hökmən orada daşlara dəyib ölüb” (3, 103). Buradan göründüyü kimi, şahın övladı yoxdur və o, bundan çox pərişandır. Övladsızlıq fürsətindən istifadə edən vəzir şahı əvəz etmək istəyir. Amma övladı olduğunu bildikdə şahı qətlə yetirərək onun yerinə keçir. Və şahın dilindən arvadını saraya çağırır. Yolda yalançı şahın göndərdiyi adam qadını qətl etdiyi vaxt ana uşağı dərəyə atır. Hamı elə bilir ki, bu uşaq ölüb. Əslində uşağı bir şir götürüb saxlayır. Daha sonra görürük ki, o atasının taxt-tacını geri qaytarır: “Qoşundan qırılan qırıldı, təslim olan oldu, padşahı öldürüb şəhəri aldılar. Şirzad padşahlığı əmisinə verib

özü başladı keyf eləyib, gün keçirməyə" (3, 104). Əgər burada o dərəcə atılan uşaq öldürülsəydi, "şahın taxtdan salınıb yalançı şahla əvəzlənməsi və yenidən taxta çıxması" modeli təhrif olunmuş olardı. Bu məsələni dərindən izah etmək üçün dilimizdəki övladı olmayan adam barədə deyilən "sonsuzluq" anlayışına nəzər salaq. Ümumilikdə bu söz "əbədi" "daimi" mənasına uyğun gəlir. Amma onun söz olaraq anlaşılması məsələnin mahiyyətinə aydınlıq gətirmir. Belə ki, əgər biri sonsuzdursa, bundan niyə kədərlənməlidir? Bu sözün mənasını tam şəkildə ritual qəlibdə izah etmək mümkündür. Övladı olmayan "sonsuz" şəxs övladı olduqdan sonra "sonlu" olur, başqa sözlə, ölür. Amma ritual baxımından bu ölüm "sonun" (övladın) timsalında doğulmanı təmin edir(diqqət et: doğum zamanı ana ölür; adətən uşaq ana bətnində olarkən ata ya uzaq bir səfərə çıxır, ya da öldürülür, Koroğlu Qoşabulaq suyundan özü içir və o sudan atasına gətirmir, nəticədə, onun sonunu gətirir, yəni ölümünə səbəb olur). Yəni şəxsin "sonsuzluq" qorxuları birbaşa olaraq onun əbədi ölü kimi "yenidən doğulmaq" qorxularının simvolik ifadəsidir. Bu baxımdan övladı olma psixosematik kontekstdə həm də yenidən doğulmadır. İndi isə gələk yuxarıdakı nağılın üzərinə. Şahın övladı olmaqla, əslində, elə o, simvolik planda ölmüşdür. Amma mətnə bu, əməli olaraq həm də vəzir tərəfindən həyata keçirilir, yəni öldürülür. Bu zaman vəzir onun yalançı əvəzedicisinə çevrilir. Taxtdan salınmış əsas şah ritual qəlib daxilində öldürülərkən doğulan uşaq timsalında yenidən taxta çıxır. Bizə görə, burada da "şahın taxtdan salınaraq yenidən taxta çıxarılması modeli" realizə olunmuşdur. Şah taxtda olmadığı müddətdə isə onu mənfi əkiztayı – vəziri əvəz edir.

Şah və vəzir arasında əkizlər mif modelinə uyğun olan ritual-mifoloji qarşıdurma nağıllara “ədalət” və “ədalətsizlik” kontekstində transformasiya olunmuşdur.

“Avcı Məhəmməd” nağılında ov eləməklə gün-güzəranını keçirən Məhəmməd bir gün şaha hədiyyə gətirir. Şah bunun müqabilində ona ənam verir. Ənama gözü düşən vəzir onun bir qədərini istəyir. Lakin Məhəmməd ona bir quruş da vermir. Bu məqamda vəzir fitnəkarlığa başlayır. “Padşah dedi:

- Vəzir, apar bu avcıya üç min tümən ver.

Vəzir pulu gətirib Məhəmmədə verdi. Vəzir dedi:

- Bizə bir şey ver.

Məhəmməd dedi:

- Bir qara quruş belə verməyəcəyəm.

Vəzir dedi:

- Yaxşı, gör sənə neyləyəcəyəm?

- Əlindən gələni elə.

Məhəmməd evlərinə döndü. Qız Məhəmmədi qucaqladı:

- Məhəmməd, gəlibsən?

Məhəmməd dedi:

- Bəli, gəlmişəm.

Aradan bir neçə gün keçmişdi, padşah vəzirə dedi:

- Əmma...

Padşah:

- Necə əmma?

- Bu bağın bir şeyi əskikdi, o da Hindistan padşahının qızı, gərək bu Gülü-firəngidə ola. Ta ki, sora sənin adın tarixlərdə söyləmiş ola.

Padişah dedi:

- Bunu kim gətirə bilər?

Vəzir:

- Əlbəttə, ördəgi, ceyranı gətirən oğlan" (2, 91).

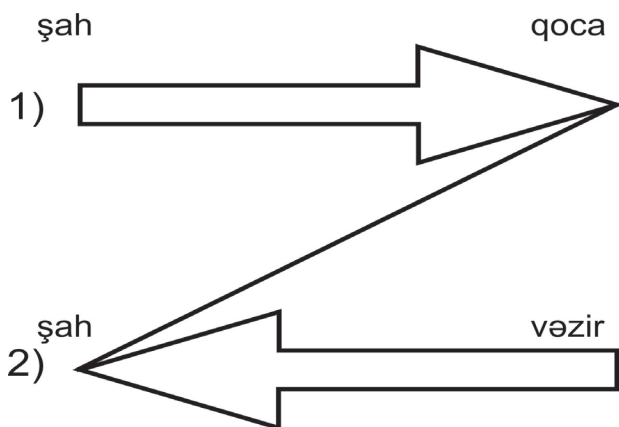
Göründüyü kimi, burada qisas almaq üçün vəzir Məhəmməd şahın əli ilə gedər-gəlməzə yollamağa çalışır. Həqiqətən də, aydın olur ki, həmin yol keçilməsi çətin, qanlı-qadalıymış. Bu kimi situasiyalardan aydın olur ki, "şah-vəzir" paralelində vəzir xaosun təmsilçisi kimi oraya gedən yolları, çıxılmaz vəziyyətləri çox yaxşı bilir. Əslində vəzirlə qarşılaşan qəhrəman xaosu, o dünyaya hazırlaşmalı olur. Bunun da əsas səbəbi, sözsüz ki, cəmiyyətdə kosmik nizamın, tarazlığın qorunma simvolu olan "şah-vəzir" paralelində vəzirin xaosu təmsil etməsidir. Məhz bununla əlaqədardır ki, "o dünya" güclərinə qalib gələn qəhrəmanın fəaliyyəti nəticəsində həm də vəzirin boynu vurulur. Mahiyyətə "o dünya" gücləri və vəzir eyni semantik bütövə daxildir və birinin məhvi digərinin də məhvinə səbəb olur. Nağılda görürük ki, şah vəzirin sözü ilə qəhrəmanı o dünyaya göndərdiyi zaman onu ölümlə hədələyir: "Padişah Məhəmmədə dedi:

- Oğlan, durma, bu saat get Hindistan padişahının barigahında yaşayan dünya gözəli qızı gətir. Yoxsa başu daldan vurduraram (2, 91). Hər dəfə də Məhəmməd "o dünyadan" gətirdiyi qızın köməkliyi ilə onun çətin tapşırıqlarını yerinə yetirir. Pəri qızın "o dünya"dan gətirilməsindən sonra belə bir səhnə təsvir olunur: "Padişah əmr etdi ki, vəzirin boynun vursunlar. Məhəmmədə də vəzirliyi verdilər (2, 92)". Göründüyü kimi, Məhəmməd də o dünyaya gedib-gəldikdən sonra vəzir seçilir. Yeni seçilmiş vəzir də "o dünyaya gedib-qayıtmış şəxsdir". Yuxarıda dediyimiz kimi, köhnə vəzirin də "qəhrəmanı" o dünyaya göndərməsi onun da o

dünya sirlərinə vaqif olduğunu göstərir. Nağıldan bəlli olur ki, yeni vəzir də “o dünya” sirlərinə vaqif olan biridir. Nağıllardan bizə bəllidir ki, qəhrəman “ö dünya”-ya gedib-gəldikdən sonra şah seçilir. “Məlikməmməd” nağılını yadımıza salaq. Nümunələrdən az da olsa, belə aydın olur ki, həmin model, eyni zamanda vəzirə də aiddir: vəzir də o dünyaya gedib-gəldikdən sonra həmin statusu qəbul edir. Yəni şah və vəzir əkilər mif modelinin tərkibi kimi eyni formada aktuallaşma qabiliyyətinə malikdir. Köhnə şah yeni obraz timsalında doğrulduğu kimi, köhnə vəzir də yenisinin timsalında təkrar doğrulur.

Şah-vəzir qarşıdurmasının mətnin estetik planında realizə olunmasının başqa çalarları da vardır. Məsələn, “Açgöz vəzir” nağılında şahla yaxın olan pirani kişi şahın xahişilə hər gün gəlib ona “ölüm var” deyir. Və hər dəfə də şah namə verərək onu xəzinədarın yanına göndərir. Paxıllıq edən vəzir qocanı tələyə salmaq qərarına gəlir. O, bir gün qocanı aldadaraq yeməyə aparır və sarımsaqlı yemək təklif edir. Yemək yedikdən sonra şahın yanına gəlməli olan qoca ağzını dəsmalla bağlayır. Qoca getdikdən sonra padşah vəzirdən qocanın ağzını bağlamasının səbəbini soruşur. Vəzir cavabında deyir: qoca dedi ki, padşahın ağzından sarımsaq qoxusu gəlir. Vəzirin fitnəsinə uyan padşah qocanı cəzalandırmaq istəyir. Qoca yenidən onun yanına gələndə şah ona bir kağız verir ki, apar bunu ver xəzinədara, sənə ənam versin. Lakin kağıza yazır ki, bu adamın boynu vurulsun. Açgöz, tamahkar vəzir yenə də nəfsinə aldanaraq kağızı qocanın əlindən alır. Və aparıb verərkən onun boynunu vururlar (4, 322.) İlk baxışdan burada vəzir şahla qarşıdurmada deyildir və şahın vəziri öldürməsi yalnız

qocanın əlindən acgözlüklə naməni alması nəticəsində meydana gəlir. Burada şah və vəzir qarşıdurması maraqlı tərzdə əks olunmuşdur:



Sxem 3

Birinci hissə, yəni şah-qoca qarşıdurması mətnin estetik səviyyəsinin qarşıdurmasıdır. Yəni mətnin estetik səviyyəsində şah qocanı öldürmək istəyir. Amma ikinci səviyyədəki qarşıdurma mətnində dolayısı yolla ifadə olunmuşdur. Vəzirin acgözlüyü nəticəsində şahın ölüm hökmü vəzirə şamil edilir və o öldürülür. Burada qocanın öldürülməsinin vəzirə şamil olunması heç də təsadüfi deyildir. Bu mətnaltının, yəni şah və vəzir qarşıdurmasının estetik səviyyədə əsaslandırılmasıdır. Estetik səviyyədə şah-qoca qarşıdurması, mifoloji səviyyədə şah-vəzir qarşıdurmasıdır. Odur ki, sonda şahın fərmanı qocanın deyil, vəzirin ölümü ilə nəticələnir. Fikrimizcə, bu da mətnaltında yatan əkilər mif qəlibinin qarşıdurma səviyyəsindən xəbər verir.

Həmin modeli qismən fərqli şəkildə “Qismət Allahdandır” nağılında da görmək olar. Nağılda təsvir

olunur ki, bir gün Şah Abbas ova çıxarkən mağarada bir kişinin yaşadığını görür. Bir qədər yaxına gələndə onun burada ailəsi ilə yaşadığını görüb ona yazığı gəlir. Saraya qayıdandan sonra aş bişirtirərək altına da qızıl düzdürüb bir məcməyidə kasıba göndərir. Kasıb Qara Vəzirin qorxusundan aş verir ona. Qara Vəzir aş yeyib qızılları da götürür. Bir müddətdən sonra Şah Abbas kasıbın yanına gedir və görür ki, yenə həmin vəziyyətdədir. Bu dəfə balığın içinə qızıl qoydurub göndərir ona. Kasıb bu dəfə də balığın irilərin verir Qara Vəzirə. Şah kasıbın bu dəfə də varlanmadığını görüb bu işdən şübhələnir. Və aydın olur ki, qızılları Qara Vəzir ələ keçirmiş. Şah Abbas qəzəblənərək Qara Vəzirin boynunu vurdurur və kasıbı özünə vəzir qoyur (5, 211). Burada da şah-vəzir qarşıdurması vəzir-kasıb qarşıdurması zəminində ortaya çıxır. Estetik planda görünür ki, şah kasıba hədiyyələr göndərir, vəzir isə kasıbdan onu alır. Buradan görünür ki, şah və kasıb bir qütbədir. Vəzirin kasıbla qarşıdurması əslində mətnaltında onun həm də şahla qarşıdurmasını göstərir. Məhz bu mətnaltı qarşıdurma nəticəsində şah kasıbın mənafeyini müdafiə edərək vəzirin boynunu vurdurur. Bizə elə gəlir ki, elə bunun da əsasında əkizlər mif modelinin şah-vəzir paralelinin təzahürü dayanır.

Ənənəvi olaraq Şah Abbasın iki vəziri təsvir olunur ki, bunlardan biri Allahverdi vəzir, digəri isə Qara Vəzirdir. Lakin nağıllarda Allahverdi vəzir, çətin vəziyyətdən çıxış yolları göstədirsə, şah ədalətli olmağı aşılایrsa, Qara Vəzir tamamilə bunun əksinə olan fəaliyyətləri həyata keçirir. Bizə elə gəlir ki, bu məqamda əkizlər mif modeli şah-vəzir modelində yox, müxtəlif xarakterli iki vəzir timsalında kodlaşmışdır.

Şahla vəzir arasındakı “əvəzedicilik” qabiliyyətinin təzahür formalarından biri də şahın qərar verməli olduğu məqamda vəzirin tədbir tökərək qərar çıxarmasıdır və şahın da bununla rahat şəkildə razılaşmasıdır. Yuxarıda dediyimiz kimi, əkizlər mif modelində iki tərəf həmişə bir-birilə qarşıdurmada olmur. Bəzi məqamlarda onlar bir mövqedən çıxış edirlər. Bizə elə gəlir ki, əkizlər mifinin bu modelinin nağıllarda paradiqması şah və vəzirin eyni bir fikir ətrafında, eyni bir mövqedə birləşmələri şəklində təzahür edir. Belə ki, şahın ikiüzlülük, namərdlik nümayiş etdirdiyi hallarda və sözündən qaçmalı olduğu məqamda vəzir ona kömək edir. Bu kömək sayəsində nağıl süjetinin geniş lövhələri canlanmış olur. Şah müxtəlif çətin məqamlara düşdükdə vəzirini köməyə çağıraraq onunla məsləhət edir və ya çıxış yolu axtarır. Bu zaman vəzirin məsləhətlərini o, öz məqsədi üçün istifadə edir. Sanki nağıllarda şahların bütün düşünmə qabiliyyətləri vəzirlərə ötürülmüşdür. Nağıllarda bunun müxtəlif təzahür formalarına rast gəlmək olur ki, bütün bunların da əsasında şah və vəzirin əkizlər mifi kontekstində bir-birlərini əvəzetmə qabiliyyətinə malik olmalarıdır. “Keçəl Məhəmməd” nağılında təsvir olunur ki, Məhəmməd çox böyük əzab-əziyyətdən sonra özünə xudmani bir ailə qurmuşdur. Ailədə hər şeyin qaydasında getdiyi bir məqamda belə bir hadisə baş verir: “Məhəmmədin arvadı çıxdı eyvana. Paçcah qızı görən kimi, bir ox qızın iki qaşının arasından qurtarıp dəydi paçcahın ürəginin başınnan. Paçcah, bildirmi ölübsən, bu ilmi? Yıxılıp ürəyi getdi. Vəzir paçcahı birtəhərənən özünə gətirdi. Dedi, evin yıxılmasın nə qəyirisən?

Paçcah dedi:

- Vəzir, tədbir! Mən gərək qızı alam!

Vəzir dedi:

- Qibleyi-aləm nə tədbir, gücnən ala bilməzsən. El diyər paçcah kişinin kəbinni arvadın zornan aldı. Gərək Məhəmmədə elə bir qullux buyurasan ki, yerinə yetirə bilməyən, boynun vurdurasan. Ayrı əlacı yoxdu.

Paçcah dedi:

- Nə buyurux buyurax?

Vəzir cavaf verdi:

- Qibleyi-aləm sabah Məhəmmədi çağırırsan, deyərsən ki, Məhəmməd, sən qoçaq oğlansan, sənnən başqa heç kəs bacarmaz. Gərək mənə nar içində huri gətirəsən, gətirməsən boynunu vırdıracağam. Əlacı yoxdu, gedəcəg, ya ölər, ya da gətirə bilməz, sən boynun vırdırarsan.

Paçcah dedi:

- Çox yaxşı tədbirdi" (2, 46).

Gözlənilənin əksinə olaraq Məhəmməd "nar içində huri"ni gətirir. Bundan sonra çətin vəziyyətə düşən padşah yenə də vəzirə üz tutur.

"Vəzir dedi:

- Qibleyi-aləm, sabah çağırax, deyək bı dəryanın ortasının bir ev tiksin. Hamı – vəzir, vəkil, arvad-uşağın da orda olax" (2, 51). Vəzirin bu tələsindən də üzüağ çıxan Məhəmməd tapşırığı yerinə yetirir və sonra həm şahı, həm vəziri, həm də onların ailəsini dəryada qər q edir. Burada maraqlı məqam şahın bütün tədbirləri vəzirin məsləhəti ilə görməsidir. Burada bir semantikaya diqqət yetirmək lazımdır ki, vəzir şahın yerinə fikirləşir, onun situasiyası haqqında vəzir qərar çıxardır. Başqasının yerinə fikirləşmək elə özünü onun yerinə qoymaqdır. Yaxud da şah heç bir tərəddüd etmədən və-

zirin məsləhətini qəbul edir. Yəni şah da öz növbəsində özünü vəzirin yerinə qoyur. Demək istəyirik ki, vəzir və şah arasında bəzən ilk baxışdan görünməyən bir əvəzedicilik funksiyası vardır. Bu, şahın yerinə vəzirin düşünməsi, şahın isə vəzirin dediklərini qeyd-şərtsiz qəbul etməsində özünü göstərir. Bizim fikrimizcə isə belə olduqda əkizlər mif qəlibində təzahür edən şah-vəzir münasibətlərinin ortaq payı “düşüncə”dir. Sanki şah və vəzirin düşünən yalnız “bir başları” vardır. Yuxarıdakı nağılda şah və vəzir birlikdə mənfi qütbə aiddirlər. Yəni onlar vəhdət halında mənfi qütbədə birləşərək müsbət qütbə – Məhəmmədə qarşı mübarizə aparırlar. Göründüyü kimi, burada da vəzir şahın əxlaqsız davranışlarına şərait yaratmaq üçün müxtəlif fitnə-fəsadlar düşündür. Belə ki, şahın başqasının arvadına göz dikməsi kimi qeyri-etik bir məqamda vəzir də fəallaşaraq şahla paralel xüsusiyyətləri ortaya qoyur. Məhz bu xarakter ona şahın arzusunu reallaşdırmaq üçün müxtəlif hiylələr, çətin tapşırıqlar fikirləşməsinə imkan yaradır. Sonda hiyləgər vəzirin şahla birlikdə cəzalandırılması da onların vahid bir semantika ətrafında birləşdiyini göstərir.

Nağıllarda rast gəlinən ənənəvi şah-vəzir münasibətlərindən birini də belə təsvir etmək olar. Şah və vəzirin övladı olmur. Nəzir-niyazdan sonra birinin oğlu, birinin qızı dünyaya gəlir. Bunlar övladlarını göbəkkəsmə və yaxud da evləndirməyi planlaşdırırlar. Amma adətən şah (bəzən vəzir) xəstələnərək ölür və sağ qalan qardaş dünyasını dəyişmiş qardaşının ailəsinə yaxşı baxmır. Bir vaxt evlənmək vaxtı gəlib çatanda qardaş öz əhdindən dönür və qızını öz qardaşı oğluna verməkdən boyun qaçırdır. Buna baxmayaraq, oğlan böyük səydən

sonra öz istəyinə çataraq əmisi qızı ilə evləninir. Burada bir çox maraqlı məqam vardır:

1) Qardaş öldükdən sonra sağ qalan qardaş əhdindən dönərək qızını qardaşı oğluna ərə vermək istəmir.

2) Oğlan çox böyük səydən sonra əmisini də məğlub edərək taxt-tacla birlikdə onun qızını alır.

Estetik planda qardaş qızını ona görə vermir ki, digər qardaşı artıq ölüb və onun ailəsi kasıb vəziyyətdə yaşayır. Amma burada yeni doğulan vəzir və qardaşoğlu, şah və qardaşoğlu oppozisiyasına birinci münasibət səviyyəsindəki (şah və vəzir) gizli oppozisiyanın davamı kimi baxmaq lazımdır. Oppozisiyanın vəzifə ierarxiyasına sıxılaraq yumşalmasına baxmayaraq (birinin şah, digərinin vəzir olması ilə təbəçiliyin təşkili-ni nəzərdə tuturuq), vəziyyətin dəyişməsilə gizli qalan qarşıdurma aktuallaşır. Belə nağıllarda məhz ölən qardaşın oğlunun olması təsvir olunur. Ölən şəxs əslində məhz oğlunun timsalında doğulur. Amma vəziyyət dəyişən kimi gizli qalmış oppozisiya baş qaldırır və qızı oğlana vermirlər. Bu zaman oğlan atasının əkizlər mifindən doğan qarşıdurmasını davam etdirərək əmisini məğlub edir və həm taxt-tacı, həm də əmisinin qızını alır. Burada semiotik olaraq başqa bir məna da diqqəti cəlb edir. Məlumdur ki, evlənmək kosmoqonik aktın işarəsidir. Bu süjetdə oppozisiyanın aradan qalxması ilə (xain qardaşın ölümü ilə) gənclər evləninir ki, bu da kosmoqonik yaradılış modelinə uyğun gəlir: istənilən yaradılış aktı ziddiyyətlərin aradan qalxması ilə baş tutur. Bu isə əkizlər mif modelində həm də yaradılış modelinin realizasiya olunması ilə əlaqədardır.

Nəticə olaraq deməliyik ki, nağıllarda şah və vəzir münasibətləri tarixi-siyasi idarəçilik kontekstində de-

yıl, ritual-mifoloji kontekstdə izah olunmalıdır. Yəni şah və vəzir obrazları tarixi idarəçilikdən deyil, ritual modeldən nağıla keçmişdir. Bu baxımdan məsələyə yanaşdıqda aydın olur ki, nağıldakı şah və vəzir obrazları müəyyən mənada əkilər mifinin paradigmasıdır. Məhz bununla əlaqədardır ki, nağıllarda şah və vəzir bəzən qarşıdurmada, bəzən isə bir semantika ətrafında realizə olunur. Qarşıdurmada təsvir olunan zaman (bəzən onlar qardaş kimi təsvir olunur ki, bu da əkilər mifi kontekstində anlaşılmalıdır) biri digəri üzərində (əsasən şah vəzir üzərində) qələbə çalaraq nizamı bərpa edirsə, bir mövqedə birləşdikləri zaman hər ikisi eyni taleyi yaşayırlar. Bir mövqedə birləşdikləri zaman hər ikisi mənfi obraz kimi əsas qəhrəman tərəfindən məhv edilir və beləliklə, hər iki şəxs bir semantika çərçivəsində aradan qaldırılır. Bütün hallarda nağılın sonunda ədalətli şah və vəzir münasibətlərinin təmin olunmasının təsviri ilə kosmik nizamın bərpası vurğulanır.

Sonda onu da deməliyik ki, mədəniyyətdə əkilər mif modelinin ətraflı öyrənilməsi bəzi məsələlərin dərinlən anlaşılmasına imkan verə bilər. Çünki bu model: 1) İnsanın daxili-psixoloji mühitidir; 2) insanın özünü-fadə üsulu və dinamikasıdır; 3) insanın daxili-psixoloji dünyasının sabit model və simvollarla təzahürüdür. Odur ki, əkilər mif modelinin araşdırılmasına sadəcə bir-birilə müxtəlif münasibətdə olan ikiliklərin faktoloji ümumiləşdirilməsi kimi baxmaq primitiv yanaşma olardı. Bu ikilik kontekstində insanın daxili-psixoloji mühiti obrazlaşır ki, həmin obrazlar timsalında da ritual dinamika, şüuraltı semantikalar, fəlsəfi nəticələr aktuallaşır. Həmçinin bilmək lazımdır ki, əkilər arasındakı münasibət öz əsasını insan şüurunun "ikilikləri emosi-

onal düzmə" modelindən alır. Nəzərə almaq lazımdır ki, əkizlər mif modeli təmsalında şüur hadisəsi dil hadisəsinə, bədii hadisəyə, memarlıq hadisəsinə və s. hadisələrə çevrilir. Bəzən mətnlərdə əkizlərə məxsus olan ikilik konkret mətn daxilində vahid bir obraz təmsalında (androgen əkizlər), bəzən isə çoxluqlar formasında (məs. Beyrək və 40 igid, üç qardaş və s.) obrazlaşır. Bir sözlə, əkizlər mif modeli yalnız ikiliklərin faktoloji yığımında anlaşıla bilməz. Mövzunun araşdırılması faktoloji ümumiləşdirmə ilə yanaşı dərin nəzəri-metodoloji yanaşmanı da qaçılmaz edir.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. II kitab (İraq-türkman). Bakı, "Ağrıdağ", 1999, 468 s.
2. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. I cild. Bakı, "Şərq-Qərb", 2005, 360 s.
3. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. II cild. Bakı, "Şərq-Qərb", 2005, 360 s.
4. Azərbaycan folkloru antologiyası. X kitab (İrəvan çuxuru folkloru). Bakı, "Səda", 2004, 471 s.
5. Azərbaycan folkloru antologiyası, XII kitab (Zəngəzur folkloru). Bakı, "Səda", 2005, 464 s.
6. Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Том I. Москва, Рукописные памятники древней Руси, 2010, 448 с.
7. Margaret Mark and Carol S. Pearson. The Hero and The Outlaw. New York, "McGraw-Hill", 2001, 386 p.

Əkizlər mif modeli kontekstində Qırat və Dürat⁴

Folklorda əkizlər formulunun (11, 4) aktuallaşmasını yalnız formal ölçülərdə öyrənməyə cəlb etmək onun poetikasını hərtərəfli şəkildə araşdırılmağa imkan vermir. Amma əkizlər mif modeli ayrı-ayrı faktların oxşar yönlərinin araşdırmaya cəlb olunması üçün çox böyük imkanlara malikdir. Bu da özlüyündə folklor obrazlarının mifik mənşəyinin, mifoloji şüur üçün dəyərinin daha dərindən öyrənilməsinə, folklor faktlarının mifik düşüncə kontekstində dəyərləndirilməsinə böyük imkan yaradır.

Ənənəvi folklor mədəniyyətində istənilən obrazın fəaliyyət sərhədləri həmin mədəniyyətin enerji nüvəsini təşkil edən mifik düşüncə tərəfindən müəyyənləşdirilir. Çünki bu mədəniyyətin ən özünəməxsus cəhəti fərdi düşüncənin kollektivin normaları (yaradıcılıq və yaşayış səviyyəsində) kontekstində özünüifadəyə məcbur olmasıdır. Bu mədəniyyət daxilində hər bir yeni yaradıcılıq aktı ənənənin yenidən canlandırılması təsirini bağışlayır. Bu baxımdan yanaşdıqda, demək olar ki, Koroğlu obrazında rast gəlinən paradoksal xüsusiyyətlər (hətta əxlaq məsələlərində) ona ayrı-ayrı aşıq və ya digər folklor daşıyıcıları tərəfindən ənənədən kənar verilmiş keyfiyyətlər olmayıb, əslində,

⁴ Bu məqalə 26-28 sentyabr 2014-cü il tarixində Türkiyənin Bolu şəhərində təşkil olunmuş "Bolu Tarihi Kültürü və Koroğlu Sempozyumu"nda məruzə edilmişdir.

onun mifik laydakı keyfiyyətləri üzərində boy verən əlamətləridir.

“Koroğlu” dastanının Azərbaycan variantı üzərində apardığımız müşahidələr göstərir ki, Koroğlu obrazı özündə bir çox zidd qütbləri birləşdirir və biz də bunları onun mifik təyinatı kimi qəbul edirik. Koroğlu dastanındakı “sistem halında müqayisə-qarşılaşdırma” (4, 78) prinsiplərinə əkilər mif modeli kontekstində diqqət yetirək:

1. Dəryadan bir deyil, iki dəniz atı çıxıb ilxıdakı iki atla yaxınlıq edir (1, 7). **Dəryadan iki atın çıxmasının təsviri semantik baxımdan onlar arasında mövcud olan zidliklərdən xəbər verir.** Bu zidliklər özünü tam gücü ilə iki dəniz atından doğulan iki at (Qırat, Dürat) arasındakı zidd keyfiyyətlərdə özünü büruzə verir. Yəni bu atlardakı fərqli xüsusiyyətlər onların genetik əlaqədə olduğu atalarının zidd keyfiyyətlərinin ifadəçisi kimi ortaya çıxır.

2. **Atların təqdim olunduğu xan və paşanın hər ikisi eyni adın fərqli fonetik səviyyələri ilə adlandırılırlar (Hasan paşa, Həsən xan).** Həsən xan Alı kişini ilxıdan seçib təqdim etdiyi çəlimsiz və zəif atlara görə cəzalandırmaq istədiyi halda, Hasan paşa gözlərinin kor edilməsini təklif edir (1, 8). Allmotivlər baxımdan eyni mənanın ayrı-ayrı səviyyələri olan “boynunu vurma” və “gözünü kor etmə” müəyyən mənada əkilər semantikasına daxil olan fərqli obrazlar tərəfindən icra olunan vahid aktdır. Əkilər mif modelinin həmrəy cütlər və zidd cütlər timsalında aktuallaşdığını nəzərə alsaq, burada Hasan paşa və Həsən xanı əkilər mif modelinin birinci qütbünə daxil etmək olar.

3. Atlar bir-birinə zidd olan məkanlarda, sağ axur və sol axurda saxlanılır. Alı kişi sağ axura girən kimi əlini buradakı atın belinə çəkir və üzünü oğluna tutaraq bu ata insan gözünün baxdığını bildirir. Əks təqdirdə bu atın qanadlı bir at olacağını bildirir (1, 10). O, sol tərəfdəki ata baş çəkəndə isə əli ilə atın üzünü, gözünü, yalını və sığrısını yoxlayır (1, 11). Amma bu atın qanadlarının olması barədə heç bir iddia irəli sürmür. Bu isə özlüyündə kor bilgin olaraq ezoterik bilgilərə sahib olan Alının atların da mənşə fərqlərini bilməsindən irəli gəlir. Əslində, zidd əkizlər mif modelində aktuallaşan atlardan sağdakı (Qırat) qanadlı, soldakı (Dürat) isə qanadsız atı təcəssüm etdirir. Təsadüfi deyildir ki, “Koroğlu”nun ayrı-ayrı variantlarında Qırat “qanadsız bir quş” (10, 13) kimi təsvir olunur ki, bu metaforik ifadənin də mifik gerçəklikdən qaynaqlandığını düşünmək olar.

4. Koroğludakı güc, qüvvə və yüksək nərənin formalaşmasına səbəb olan Qoşabulaq da öz enerjisini məğrib və məşriq kimi əks qütblərdən doğan ulduzların toqquşmasından götürür.

Koroğlu obrazının poetikasının araşdırılması zamanı bəlli olur ki, onun təşkil olunmasındakı zidliliklərin vəhdəti formal xarakterli olmayıb, onun xarakterindəki zidliliklərlə üzvi şəkildə əlaqəlidir. Koroğlu obrazı ilə bağlı bizə bəlli olan bir neçə belə məqamın diqqətə çatdırılmasının məsələnin daha dərinədən anlaşılmasına imkan yaradacağını düşünürük:

a) **O, həm işıq mənasını ifadə edən Rövşən, həm də qaranlıq, xaos mənasını ifadə edən Koroğlu adının (yəni kor, qaranlıq, işıqsızlığın) daşıyıcısıdır.** Mətdənə görürük ki, Rövşən öləndə Koroğlu, Koroğ-

lu öləndə isə Rövşən dirilir. Fikrimizi daha aydın izah etmək üçün “Koroğlu” dastanının Təbriz variantındakı “Koroğlunun Eyvəzi gətirmək üçün Urfa şəhərinə getməsi və onun dayısı Reyhan Ərəblə davası” qolundakı bir məqama diqqət yetirmək yerinə düşər. Koroğlu Eyvazı qaçırtmağa gələndə yolda çobanla qiyafəsini dəyişir və bir neçə qoyunla Eyvazın atası qəssab Mirimin dükanına gəlir. Bu zaman onlar arasında belə bir mükəlimə baş tutur: “Mirim qəssab xoşsəfa edüb, dedi:

- Çoban qardaş, nədən çoxdan qoyun gətirməzsən? Koroğlu dedi:

- Qardaş, həqiqət budur ki, Cəlali Koroğlunun qorxusunnan qoyun-quzu gətirə bilməzdüm. Əmma, əlhəmdüallah, Koroğlu öldü və yollar açıldı.

Mirim qəssab dedi:

- Nə sözdür bu ki, deyirsən?! Koroğlu nə vəqt öldü? Dedi:

- Mən özüm onun təziyyəsinə getmişdim. Yəqin eylə ki, Koroğlu öldü.

Pəs Mirim qəssab xatircəm olub dedi:

- Çodar qardaş, çün çoxdandır ki, bu şəhərə gəlməmişən, sənın adın mənim yadımdan fəramuş olub.

Koroğlu dedi:

- Mənim adıma Rövşən çodar deyərlər (9, 66).

Göründüyü kimi, burada Koroğlu cildini dəyişərək maska semantikalı çoban cildinə girdiyi zaman Koroğlunun öldüyünü deyir və özünü isə Rövşən çodar kimi təqdim edir.

“Alı kişi” boyunda isə Çənlibeldə yurd-yuva salan Rövşənin Koroğluya çevrilməsi faktı bizlərə bəllidir. Yəni bu obraz Koroğlu (qaranlıq) və Rövşən (ışıq) kimi zidd adların hər ikisinin daşıyıcısıdır. Bu isə onun tə-

biətinin zidd əkilər kontekstində təşkil olunduğunu bir daha göstərir.

b) O, hiperseksual davranışlarla xarakterizə olunduğu halda, övladı yoxdur.

c) Onun Eyvaza münasibəti yalnız ata-oğul münasibəti ilə məhdudlaşmır. Behçet Mahir variantında Koroğlu “qırx qızdan gözəl Eyvaz” (10, 54) kimi ona münasibət bəslədiyi halda, bir qədər sonra “İrşadım, müşidim Ayvazdır” (10, 55) deyir.

d) Yuxarıdakı mətndən göründüyü kimi, Koroğlu Molla Nəsrəddin kimi diri olduğu halda özünü ölü kimi tədqim edir (7, 162-179) və hətta öz yasında da iştirak edir. Bundan savayı, o, bəzən bir trikster kimi (6, 35) kələkbazlıq edərək təcəssüm etdirdiyi qəhrəmanlığın parodiyası olan antiqəhrəman cildinə düşür.

Koroğlunun təbiətində olan belə zidd qütblərin sayını istənilən qədər çoxaltmaq olar. Amma burada bizim əsas məqsədimiz Koroğlunun zahiri dünyasında iştirak edən zidd əkilər modeli ilə onun qəhrəmanlıq psixologiyasındakı, daxili dünyasındakı zidliklərin üzvi şəkildə əlaqədə olmasını göstərməkdir. Bizim fikrimizə görə, Koroğlunun iki atla hərəkət etməsi də onun bir qəhrəman kimi daxili dünyasındakı zidliklərdən irəli gəlir. Bu atların təbiətinə də nəzər salanda onların bir-birinə zidd əlamətlər daşdığıнын şahidi oluruq.

“Koroğlu” dastanından bəlli olur ki, Koroğlunun atası Alı kişi iki atın dəryadan çıxıb ilxıdakı iki atla yaxınlıq etdiyini görür və daha sonra o, bu dərya atlarından doğulan qulunları müəyyənləşdirir və davamlı şəkildə onlara nəzarət edir . Daha sonra Alı kişi pis görünüşlü bu atları ağasına yaxşı at kimi təqdim etdi-

yinə görə gözləri çıxardılır və seçdiyi atlar da özünə verilərək qovulur. Bundan sonra eyni vaxtda doğulan atlar arasında əkizlər mif modelində fərqli xüsusiyyətləri ortaya çıxır. Alı kişi öncə oğluna atları qırx gün müddətində qaranlıq bir tövləyə salmağı məsləhət görüb, bildirir ki, bu müddət ərzində ata bir dənə də olsun göz baxmalı deyil (1, 10). **Burada “qaranlıq tövlə” atların mahiyyətini ortaya çıxaracaq ritual məkandır. Atlar elə bu məkan timsalında yenidən doğulma məkanına qədəm qoyurlar. Burada tövlə embrional mərkəzin işarəsidir ki, atlar məhz burada yenidən doğulur.** Elə bu məqamda da atlar arasında fərqləndirici əlamətlər ortaya çıxmağa başlayır. Koroğlu sonuncu gün səbr edə bilmir və tabunu pozaraq tövlədən içəri baxır. **Göz işığın simvolu kimi ritual müddətin tamlığını pozur və doğuluşun yarımçıq şəkildə həyata keçməsinə səbəb olur.** Koroğlunun tövləyə baxdığı məqamdan atların fərqləndirici keyfiyyətləri təqdim olunmağa başlayır və mətnin estetik layı altındakı əkizlər mif modelinə xas olan kəskin qarşıdurma ortaya çıxır. Bu fakt və hərəkətlərin semantikasına diqqət yetirəndə aydın olur ki, atlar öz fəaliyyətləri ilə “hərəkətlilik” və “susqunluq” kimi əlamətləri özlərində ehtiva edirlər ki, bu da ilk baxışdan görünür.

Mətdənə aydın olur ki, Rövşən tövlədən içəri baxarkən görür ki, sağ tərəfdəki atın (bu at gələcəkdə Qırat olacaq) qanadı var, amma sol tərəfdəki (gələcəkdə Dürat olacaq) atın qanadı yoxdur. Düzdür, bu qanad işığın təsiri altında əriyib gedir, lakin bu fakt atların təbiətini izah etmək üçün yenə də böyük əhəmiyyətə malikdir. Bəllidir ki, xalq yaradıcılığında “qanad”ın əsasən iki semantikasi bizə bəllidir: a) aid ol-

duqları faktları səma, göy, yüksəklik ilə əlaqələndirir, b) aid olduqları fakta yüksək sürət, hərəkət bəxş edir.

Məndən bizə bəlli olur ki, sağdakı atın qanadı var, amma soldakının yox. Simvolik planda bu, o deməkdir ki, sağdakı at yüksək sürətə malik olduğu halda, soldakı at onun əksinə xas olan xüsusiyyətləri özündə ehtiva edir. Belə ki, bu atlar özlərində ikilikdə doğrulmanı ehtiva edir. Atların meydana gəlmə mənbəyinə diqqət yetirdikdə də atların ilkin yaradılış modelində ortaya çıxdığını görmək olar. Atlar “su”dan, daha doğrusu, su ayğırından meydana gəlmişdir. Əslində, bəlli olur ki, elə bu atların bütün gücü onların su ayğırından törəməsindədir. **Suyun yaradılışdakı yerindən də bəllidir ki, o özündə hələ bir-birindən ayrılmamış ikilikləri ehtiva edir.** Onun “doğum”undan isə meydana xaos-kosmos qütblərindən təşkil olunmuş yaradılış ortaya çıxır. Atın birinin qanadlı olması onu göylə və yüksək sürətlə əlaqələndirdiyi halda, qanadı olmayan digər at yer və “sükunət”lə əlaqəlidir. Bu dediklərimiz atın digər xüsusiyyətlərinin izahında da təsdiqini tapır. Rövşən atları atasına təsvir edərkən sağdakı atı “dəyirman kimi üyüdən”, “arpa-samanın çatdırılması mümkün olmayan”, “oyur-oyur oynayan” kimi təqdim etdiyi halda, soldakı atı “sakit”, “dinc” və “az yeyən” kimi xarakterizə edir (1, 11).

Mifologiyada yemək və hərəkət bir-biri ilə düz mütənasıbdır və ya eyni semantikanı ifadə edir. Bunu biz bütün folklor qəhrəmanlarının həyatında görürük. Onlar döyüşə girməzdən əvvəl **“fantastik yemək”** ritualından keçirlər. Yəni yemək və fəaliyyət bir semantikaya malikdir. Bu baxımdan “çox yeyən”, “oyur-oyur oynayan” atla “az yeyən” və “dinc” at arasında qarşı-

durma səviyyələrini daha aydın görmək olar. Buradakı “az yemək”, “dinc olmaq” və “çox yemək”, “oyur-oyur oynamaq” da əkizlər mif modelinə uyğun “hərəkət” və “sükunət” qarşıdurmasının müəyyən səviyyəsidir.

Rövşən atasının məsləhəti ilə atları sınaqdan keçirmək üçün onları əvvəl təzə şumlanmış şumda, daha sonra qaratıkanlıqda, sonda isə cıncıllıqda səyir. Əvvəlcə sağdakı atın şumlanmış torpaqdakı sınağının nəticəsi belə olur: “Təcrübəli qoca atın burnunu tutdu, at öskürmədi. Sonra ürəyinə qulaq asdı, baxdı ki, atın ürəyi heç töyşümür. Ondan sonra dırnaqlarını yoxladı. **Bir qırıq da palçıq tapa bilmədi.**” (1, 11). Soldakı atın sınağının nəticəsi isə belə təqdim olunur: “Alı kişi onun da ürəyini dinlədi, burnunu tutdu, sıxdı, dırnağını yoxladı. Bu at da öskürmədi, ürəyi töyşümədi, ancaq dırnağının birindən **bir qırıq palçıq tapıldı.**” (1, 12). Atlar qaratıkanlıqda sınaqdan keçirilir. Sınağın sonunda Alı kişi birinci atın ayağına baxdı, amma bir dənə də **“tikan izi tapa bilmədi”**. O biri at da sınaqdan pis keçmir, amma dal ayağının birini **“tikan azacıq cızmışdı”**. Ardınca isə atlar sıldırım qayalıqda sınaqdan keçirilir. Birinci at “güllə kimi sıldırım daşlığa endi, qızılquş kimi uçub, qoca ilxıçının bərabərində dayandı. Qoca Alı atın qabaq ayaqlarının üylərini sıxdı, at nə diksindi nə də qırpındı” (1, 12). Digər at **“çəçiklərini** (qabaq ayaqlarını – S.Q) daşlara cırpa-cırpa sıldırımını endi” (1, 12). Bütün bunların sonunda, Alı kişi aşağıdakı sözləri deyir:

“Oğul, Rövşən, birinci at sınaqdan çox yaxşı çıxdı. İkinci at da pis çıxmadı, əmək itirmədi. Ancaq birinciyə çata bilməz. Bu atın tayı-barabarı çarx altında tapılmaz. Birinci atın adını **Qırat**, ikinci atın adını **Dürat qoyuram**. Həmişə qorxulu səfərlərə, düşmən üstünə, qalalar

almağa gedəndə Qıratı minərsən, Qırat səni çox darlardan, çox ölümlərdən qurtaracaq. Qıratın qədrini yaxşı bil, onu canından əziz saxla” (1, 12).

Göründüyü kimi, atlar arasında olan qarşıdurma onların sınaqdan keçirilməsi prosesində daha aydın gözə dəyir. Yuxarıda təsvirini verdiyimiz atların sınaqdan keçirilmə mərhələsində ilk olaraq atlar palçıqda, daha sonra qayalıqda, ən sonda isə tikanlıqda sınaqdan keçirilir. Nəticədə, sağdakı atın ayağının altında bir qırıq torpaq qırığı qalmadığı halda, soldakı atın arxa ayağı altında bir qırıq palçıq tapılır, sağdakı atın ayağında tikan izi tapılmadığı halda, soldakı atın ayağında bir balaca tikan çapığı tapılır və ən nəhayət, sağdakı at ayağın əzmədən qayalardan enib Alı kişinin yanına gəldiyi halda, soldakı at qabaq ayaqlarını daşlara çırpı-çırpı qayadan enir. **Sağdakı atın ayağında torpağın, tikan çapığının tapılmaması, qayadan enəndə ayağını əzməməsi onun ayağının yerə dəymədiyinə işarədir. Soldakı atda tapılan palçıq qırığı, tikan çapığı və ayağını əzmə faktı isə yerlə addımladığının, daha doğrusu, profan mahiyyətinin simvolik işarəsidir.** Birinci atın ayağının yerə dəyməməsi birbaşa olaraq onu bir “yel atı” kimi göylə, sakral mahiyyətlə əlaqələndirdiyi halda, ikinci atın ayağında tapılan “maddi sübut”lar onun profan təbiətindən xəbər verməklə yanaşı, yerlə əlaqədar olduğunu göstərir.

Başqa bir analogiyanı yadımıza salaq. Dədə Qorqud Dəli Qarcarın məmləkətinə gedərkən iki atla hərəkət etdiyini görürük: “KDQ”də Dədə Qorqud Dəli Qarcar məmləkətinə elçiliyə getmək üçün razı salındıqdan sonra belə bir səhnə təsvir olunur: “Qorqud aydır: “Yaranlar, çünki məni göndərsiz, bülürsiz kim, Dəli Qar-

car qız qardaşını diləyəni öldürər. Barı Bayandır xanın tövləsindən eki şahbuz yügürək at gətürün. Bir Keçi başlu Keçər ayğırı, bir Toğlı başlu Turı ayğırı. Nagahan qaçma-qoma olarsa, birisini binəm, birisini yedəm"-dedi" (8, 69). Xaos dünyasına ritual xarakterli bu səfərdə "Keçi başlu Keçər" ayğır hərəkətdə olan qütbü təmsil etdiyi halda, "Toğlı başlu Turı ayğır" hərəkətsizliyi, sükunəti təmsil edir. Kosmos dünyasından xaos dünyasına səfər yalnız belə iki zidd qütbləri özündə birləşdirən obrazların fəaliyyətində mümkün olur. Mədəni qəhrəman və trikster keyfiyyətlərini özündə birləşdirən belə obrazlar, əslində, kosmos və xaos arasında əlaqələndirici funksiyanı həyata keçirməklə yanaşı, daima kosmosun sərhədlərini xaosla doğru genişləndirmə işini həyata keçirirlər. Belə ki, səfərlərində Koroğlunun da Dədə Qorqud kimi "Kırı binip...doru yedəğine alıp" gəzdirdiyi bəllidir (10, 13). Bu baxımdan Koroğlunun da iki atının mövcud olması onun ritual kontekstdəki təbiətinin tərkib hissəsi kimi anlaşılmalıdır. Koroğlunun ərgənlik ritualındakı keçid statusu onun həm mədəni qəhrəman, həm də trikster özəlliyi daşması ilə özünü göstərir.

Koroğlu həm müəyyən norma və davranışların əsasını qoyan mədəni qəhrəman (2, 64; 12, 316), həm də onları pozan, oyunbaz trikster (13, 162; 3, 137; 5, 86) kimi diqqəti cəlb edir. Obrazın mədəni qəhrəman xüsusiyyətləri onun adı ilə əlaqədar müxtəlif yer-yurd adlarının, aşiq havalarının mövcud olması ilə özünü göstəirsə, triksterik təbiəti anormal davranışları və cilddəyişmələri ilə özünü büruzə verir. Bu baxımdan, Qırat və Durat da göy və yer atları kimi Koroğlunun mədəni qəhrəman və triksterlik, xaos və kosmos sərhədlərində fəaliyyətini təmin edən canlılardır.

Əkizlər mif modeli kontekstində Qırat və Dürat məsələsinin araşdırılması Koroğlu obrazının təbiətində sistem halında müşahidə olunan ziddiyyətlərin, paradoksların semantikasının ortaya çıxarılmasına geniş imkan yaradır. Koroğlunun dual və oppozisional xüsusiyyətləri özündə ehtiva etməsi nəticəsində o, gah mədəni qəhrəman, gah da trikster kimi ortaya çıxır. O, bir tərəfdən igidlik və müəyyən təcrübələrin ilk yaradıcısı olduğu halda, digər bir tərəfdən libasını dəyişərək meydana qaçarkən təsvir olunur. Sonuncu keyfiyyət onu göstərir ki, Koroğlunun özündə birləşdirdiyi ikiliklər onun daxilində statik halda birləşmir və obraz daxilində semantik mütəhərrikliyə malikdirlər. Bunlar da öz növbəsində obrazın xarakterindəki ikiliyi (mədəni qəhrəman və triksterliyi) ortaya qoyurlar.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan dastanları. 5 cildə, IV cild. Bakı, "Lider Yayınları", 2005, 464 s.
2. Bayat Füzuli. Koroğlu dastanında iki keçid ritualı (inisiasiya). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı, "Nurlan", 2009, XXIX, 56-68 s.
3. Bayat Füzuli. Koroğlu; şamandan aşıka, alptan erene. Ankara, "Akçağ", 176 s.
4. Əzizov Elbrus. Söz Xəzinəsi. Bakı, "Maarif", 1995, 128 s.
5. Xəlil Ağaverdi. "Koroğlu" dastanının tatar-tobol versiyası və oğuz eposunun strukturu. Bakı, "Nurlan", 2009, XXIX, 85-91 s.
6. Hynes W.J. Mapping the characteristics of mythic tricksters: a heuristic guide. Mythical trickster figures: contours, contexts and criticisms. London, "The university of Alabama press", 1997, 265 p.

7. Quliyev H. Müdrikliyin parodiyası (Molla Nəsrəddin obrazı əsasında). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. 2013, XLIII, 162-179 s.

8. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, "Yeni nəşrlər evi", 1999, 704 s.

9. Koroğlu. Bakı, "Səda", 2005, 752 s.

10. Koroğlu destanı /anlatan Behçet Mahir/. Ankara, "Sevinç Matbaası", 1973, 589 s.

11. Olrik, Axel. Halk anlatılarının epik kuramları. Milli Folklor 1994, sayı: 23, cilt:3, 2-5 s.

12. Rzasoy S. Oğuz mifologiyası (metod, struktur, rekonstruksiya). Bakı, "Nurlan", 2009, 363 s.

13. Vəliyev K. Sözüň sehri. Bakı, "Yazıçı", 1986, 303 s.

Psixoloji arxetiplərin mədəni arxetiplərə transformasiyası: “İblis” obrazının mifik semantikas (H.Cavidin “İblis” faciəsi əsasında)⁵

H.Cavidin “İblis” faciəsinin mifoloji konteksti göz önündədir. İlk baxışdan mifoloji kontekst yalnız İblis obrazının özü ilə məhdudlaşır. Yəni əsərdə istifadə olunan İblis obrazı cin, şeytan və s. mifoloji varlıqlara məxsus olan xüsusiyyətləri daşıyan bir obraz kimi, yazıçı tərəfindən əsərdə istifadə olunmuşdur. Amma mifoloji obrazın əsərdə istifadəsi yalnız bununla məhdudlaşmır. Əgər biz yazılı ədəbiyyatda mifologiyanın təsirini yalnız məqsədyönlü istifadə ilə məhdudlaşdırsaq, o zaman çətin ki, həmin problemin mahiyyətini anlayaq. Əsasən ədəbiyyatşünaslar tərəfindən aparılan izahlar zamanı müşahidə olunan bu tendensiyanın kökündə mifologiyanın dar mənada anlaşılması dayanır. Yəni mifologiyanın ədəbiyyata təsirinin yalnız obraz səviyyəsində axtarılmasının əsasında mifin yalnız mətn kimi qavranılması dayanır. Bunun üçün ilk öncə mifin ifadə etdiyi mənaya geniş kontekstdə nəzər salmaq məqsəduğundur. Qalina Bednenko mifin ifadə etdiyi mənaları belə qruplaşdırır:

1) İlahi yaradılışlar barədə dini süjetlərdir.

⁵ Bu məqalə “Mifoloji xaos yazılı ədəbi düşüncənin funksional mexanizmi kimi (H.Cavidin “İblis” faciəsi əsasında)” adı ilə Hüseyn Cavidin anadan olmasının 130 illik yubileyinə həsr olunmuş Respublika Elmi Konfransının materiallarında (Bakı, “Bakı Universiteti”, 2012, s.205-221) çap olunmuşdur.

2) Sosial mənalı personajlar (istər real, istərsə də əfsanəvi, hətta mifoloji obrazlar) haqqında tarixdir.

3) Dünya və özün haqqında hamı tərəfindən qəbul olunan (təsdiqə ehtiyacı olmayan) təsəvvürlərdir (2).

Göründüyü kimi, mif heç də yalnız mətn hadisəsi olaraq dəyərləndirilmir. Odur ki, ədəbiyyatda da mifik faktın araşdırılması zamanı ona mətndə əks olunan fantastik detaldan daha böyük kontekstdə yanaşılmalıdır. Mifin bu xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq onun bədii mətn daxilində dəyərləndirilməsi zamanı aşağıdakı aspektlərdən yanaşmaq lazımdır:

1) Mifik fakt yaradıcı şəkildə bədii mətn kontekstinə daxil edilir. Bu mənada ədəbiyyatdakı mifik fakt mətn hadisəsinin tərkib hissəsidir və yaradıcı subyekt tərəfindən idarə olunur.

2) Mifik faktın bədii mətnə gətirilməsi yaradıcı subyektə realist məntiqə sığmayan emosional özünüifadə üçün imkan yaradır. Belə olduqda bədii mətnə psixoreallığın proyeksiyası kimi baxmaq lazımdır.

3) Mifik obrazın psixologiyası, əlaməti, davranış və xüsusiyyətləri mətn daxilində həlledici rol oynayır.

Yaradıcı subyektin şüuri və ya qeyri-şüur sahəsindən dəstək alan mifik obraz, bu mənada, bədii mətn məntiqinə tabeəddici fakt kimi deyil, həm də onu özünə tabe edən fakt kimi ortaya çıxır. Yəni mələk, cin, şeytan, uçan boşqab və. s obrazların yazıçı tərəfindən istifadəsi zamanı onların mifik təbiəti inkar olunmur. Onlar mətn daxilində arxetip mahiyyət çərçivəsində hərəkət edir. Bu isə bədii mətnin də istifadə olunmuş mifik faktla he-sablaşması ilə nəticələnir.

Mifin bu aspektlərinə nəzər saldıqdan sonra yazıçı-mif münasibətlərinə də nəzər salmaq məqsədəuy-

ğun olardı. V.N.Toporov yazır ki, şair nə mifqoruyan, nə də mif yaradıcısıdır. O, mifi tam dolğun və praqmatik planda şərh edir. Belə ki, mədəniyyət daxilində əsas bir mifin mahiyyəti transformasiyalar vasitəsi ilə ifadə olunur ki, bu transformasiyalar kod və informasiyanı dəyişsə belə, invarianta xas olan əsas “xətləri” saxlayır. Bununla da mif praqmatik kateqoriya olmaqla universal yenidəncanlanma gücü əldə edir. Cəmiyyət tərəfindən həzm edilmiş mifin şair tərəfindən yenidən şərh edilməsi ilə o (mif) qarşıdurmada olan əsas problemlərin mediasiya yolu ilə həlli vasitəsinə çevrilir. Bundan əlavə, məhz şair ibtidai mədəniyyətdə təbiət və cəmiyyət arasında münasibətlərin əsaslandırılması kimi başa düşülən mifoloji məntiqin təmsilçisi olaraq ortaya çıxır. (3,35). Alim, şairin nə mif qoruyucusu, nə də mif yaradıcı olmamasını vurğulamaqla, əslində, şairin istifadə etdiyi mifik fakta yanaşma imkanını ortaya qoymuşdur. Yəni şair nə ənənəvi mif mətnini qorumaq məsuliyyətinə, nə də yeni mif yaratmaq məcburiyyətinə tabedir. Onun üçün mifik fakt mövcud problemi izah etmək vasitəsidir. Özü də burada mifik faktın qoruyucusu və yaradıcısı olmaması məsələsini heç də hərfi mənada anlamaq lazım deyil. Məsələn, istər şair istərsə də yazıçı qədim mifik faktı dəyişə bilər və yaxud da tənəyyüldən yeni mifik xarakterli obraz yarada da bilər. Buna baxmayaraq bütün hallarda həmin obraz təbiətinə uyğun mifoloji obrazların ənənəvi təşkil olunma cizgilərini saxlayacaq. Çünki həmin obraza əlavə edilən ənənəvi xüsusiyyətlər bəzən heç “hazır metaforik” dil faktlarından istifadə ilə deyil, özünüifadənin şüur tabeliyində olmayan hissəsinin (şüuraltının) yaradıcılığa sızması ilə ortaya çıxır. Çünki şairlər heç də tam şəkil-

də “məntiq”in ifadəsi ilə məşğul deyildirlər. Şairlərdə emosional duyum və ifadənin daha qabarıq olması ilə əlaqədar olaraq mifik faktların onların yaradıcılığında daha geniş şəkildə əks olunmasına rast gəlinir. Bundan savayı, ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığındakı mifik faktlar bir-birlərinə çox oxşayır. Bunun da əsas səbəbi insanların ağıllarına görə bir-birlərindən nə qədər fərqli, emosiyalarına görə daha çox oxşar olmalarıdır. Təsadüfi deyildir ki, oxşar (universal) emosiyalara görə ortaya çıxan bu xüsusiyyətləri universal təhtəlsüur faktı kimi arxetip olaraq dəyərləndirirlər. Ümumiyyətlə, emosiya sahəsi həm diaxron (ən qədim), həm də sinxron (müasir) planda insanlar arasında olan oxşarlığı sərgiləyir. Baxmayaraq ki, mifoloji şüurun dünyaduyumu “emosional duyum”a, tarixi şüurun dünyaduyumu “məntiqi dərkə” əsaslanır, yenə də emosiya sahəsindəki oxşarlıqlar sənətkarların yaradıcılıqlarındakı (emosiyalarındakı) oxşar motivlərdə özünü büruzə vermişdir. Yəni daha konkret desək, müasir insanın şüuraltısi qədim insanın alternativı olmayan şüuruna oxşayır. Belə ki, müasir insanın gördüyü yuxunun pis bir nəticə verəcəyindən qorxaraq onu suya danışması onun məntiqi izahından tam uzaqdır. Bütün izahlar dərhal onu emosiya sahəsi ilə əlaqələndirəcək. Mifoloji şüur üçün qəbul olunan xüsusiyyətlər kontekstində yanaşsaq, onda həmin insanın mifik fakta alternativ yaşama qabiliyyətindən uzaq olduğunu görmək olar. Daha dəqiq desək, tarixi şüurda yaşayan insanın yuxunun suya danışılması faktını inkar etməsi üçün imkanı olduğu halda (məntiqi dərkə), mifoloji şüur daşıyıcısı olan insan barədə bunu demək olmaz. Çünki onun öz yaşamını emosional əsaslandırmadan başqa yolu yoxdur. Bu, hətta o dərəcədə

qabarıqdır ki, M.Eliadenin təbirincə desək, onun üçün obyekt və subyekt öz yerini dəyişmişdir. Gerçək dünya mifik dünyanın transdensiyası və yaxud proyeksiyası kimi anlaşıldı (4).

Mifioloji şüur üçün xarakterik olan obyekt və subyekt arasındakı yerdəyişmə romantik şairlərin də yaradıcılığında rastlanılan xüsusiyyətdir. Yəni onların yaradıcılıq prosesi öz təbiətinə görə mifoloji çağ insanının dünyaduyumuna bənzəyir. Belə ki, onlar heç də gerçək dünyanın təsviri ilə kifayətlənmirlər. Onlar yaradıcılıq prosesində daha çox təsəvvürlərindəki dünyanı “yaratırlar”. Əslində, insanın şeirdən zövq almasının da əsasında elə bu dayanır. İnsan gördüyü dünyanı yox, məhz görmək istədiyi dünyanın təsviri ilə qarşılaşdığına görə “daxili zövq” yaşayır. Təbiidir ki, müasir şair və yazıçının dünyanı dərkini mifoloji duyum adlandırmaq gülünc olardı. Onlar hamı kimi tarixi proseslərin iştirakçısıdır. Amma yaradıcılıqda sanki kodu dəyişirlər. Onların yaradıcılıqlarının mifoloji təbiətini anlamaq üçün məsələlərə psixoreallıq, daxili reallıq konetkstində yanaşmaq lazımdır: “Daxili reallıq fərdin subyektiv qavrama sahəsidir və özündə müxtəlif daxili həyəcanları, düşüncələri və refleksləri ehtiva edir”. Məhz daxili reallıq prizmasından insan ətraf dünyaya baxır və onun təsirindən tamamilə uzaqlaşmaq mümkün olmur. Buna baxmayaraq, müasir sivilizasiyada yaşayan insan fokuslama yolu ilə “mən”ini “özgə”nin yerinə qoymaq bacarığına malikdir. Bu, insana özünü başqasının yerinə qoyaraq situasiyaya obyektiv yanaşma imkanı qazandırır. Həmin xüsusiyyət fərdə özünün şəxsi fantaziyasını, şəxsi düşüncəsini ideallaşdırmağa imkan vermir və xarici, doğruluğu sübut edilmiş reallı-

ğın dəyərləndirilməsində subyektiv müdaxilə kütləsini azaldır (5).

Yuxarıda gətirdiyimiz sitatdan görüldüyü kimi, daxili-psixoloji reallıq həyəcan, düşüncə və refleksləri ehtiva edir və bu daxili-psixoreallığın subyektləşdirici təsirindən tam şəkildə uzaqlaşmaq mümkün deyildir. Bədii yaradıcılıqda buna ehtiyac duyulmur. Yəni yaradıcı şəxs “öz dünyasını” ifadə etməkdə tam sərbəstdir. Amma bu sərbəstlik anlayışının mahiyyəti heç də sərhədsizlik kimi anlaşılmamalıdır. Yaradıcı şəxs bədii arxetiplər daxilində fəaliyyət göstərir. “...ədəbiyyatda arxetip yaradıcılığın inkişafındakı ilkin forma və modeldir....Sənətkarın gücü arxetiplərlə danışmaq bacarığındadır” (6, 8).

Arxetipin psixoloji yöndən ən ümumi cəhəti “universal qeyri-şüur” kimi izah olunmasıdır. Yəni arxetip insanın məqsədyönlü qəbul etdiyi və idarə etdiyi şüur hadisəsi deyildir. O, insanlığın sövqi-təbii keyfiyyətidir. İnsan doğularkən K.Q.Yunqun müəyyənləşdirdiyi arxetiplərlə bərabər doğulur. Həmin arxetiplər amorf psixoloji mahiyyəti ehtiva edir. Onlar insanın dünyada özünü realizasiyasının bütün səviyyələrində öz təsirini göstərir və yaradıcılıqda metaforik olaraq ortaya çıxırlar. Ədəbiyyatdakı arxetiplər amorf, hissi-psixoloji arxetiplərin yaradıcılıq prosesində doğurduğu simvol, obraz, situasiya, davranışı ehtiva edir. E.Meletinski “Ədəbi arxetiplər” adlı kitabının “Ədəbi-mifoloji süjet arxetiplərinin meydana çıxması” bölməsində (7, 3) bu məsələ barədə geniş şəkildə araşdırma apararaq arxetip obrazın meydana çıxma formalarından, bədii mətn daxilində realizə olunma xüsusiyyətlərindən geniş şəkildə bəhs etmişdir. Nəzər saldığımız ədəbiyyatlardan

belə bir nəticəyə gəlirik ki, məhdud sayda psixoloji arxetiplər (altı arxetip) müxtəlif kombinasiyalarda sonsuz sayda arxetip obraz və situasiya doğura bilər. Başqa sözlə, ədəbiyyatda arxetiplərdən danışarkən biz bütün hallarda bədii təzahürlərdən danışmalıyıq. Əks halda arxetip metod faktların elmi izah üsulundan daha çox izahdan qaçma üsuluna çevrilə bilər.

Bizim burada izah zamanı arxetip məsələsi üzərinə gəlməyimiz heç də təsadüfi deyildir. Arxetip psixoneerji, zamanüstü hadisədir. O, mifoloji çağ insanının özünüifadəsində nə dərəcədə reallaşırsa, metaforik şəkildə ifadə olunursa, müasir insanların da özünü ifadəsində bir o dərəcədə öz aktuallığını saxlayır. Yəni arxetip yanaşma ibtidai mifologiya və müasir yaradıcılıq nümunələrində ortaya çıxan oxşar faktları (motiv və süjetləri) yalnız birinin digərinə transformasiyası kimi öyrənmir. Arxetip yanaşma bu məsələni ölməz arxetiplərlə əlaqələndirir. Daha dəqiq desək, oxşarlığın səbəbi insanlığın daxilində olan arxetiplərlə izah olunur ki, bu da zaman tanımır və zamandan asılı olmayaraq istənilən yaradılış aktında oxşar motivlərlə təcəssüm oluna bilər. **Yəni qədim mətnlərdə qarı, qoca, bədheybət varlıq, qadın-kişi münasibətləri, ilan hansı situasiya və təsvirlərlə verilirə, müasir yaradıcılıqda da spontan olaraq həmin təsvir və situasiyalarda veriləcəkdir. Çünki hamısını doğuran zamandan asılı olmayan eyni arxetiplərdir.** Düzdür, ortaya çıxan fakt bəzi konkret zaman və mədəni mühit koloriti qazana bilər. Arxetip yanaşma yaradıcılıq növündən və formasından asılı olmayaraq, ortaya çıxan ayrı-ayrı mədəni faktlardakı vahid “təkanı” öyrənməyə imkan verir və biz bundan istifadə edərək H.Cavidin İblis obrazını

mifologiyanın div, əjdaha, cin, şeytan, əcinnə, təpəgöz kimi obrazları kontekstində izah edəcəyik. Çünki onların hamısının təsvirini ortaya çıxaran təməl təsirlər, arxetipləri eynidir.

Mifik təsvirlərin yazılı ədəbiyyatda istifadə olunması yalnız bir priyom deyildir. Bu, yazıçının öz “yuxu-vari” emosiyalarını daha sərbəst ifadə etməyə imkan verir ki, bu da, öz növbəsində, şüuraltına sıxılmış mifik yaşantının mətnə qoşulmasına şərait yaradır. Bu isə bizə belə deməyə imkan verir ki, yazıçı ənənəvi mifik faktdan istifadə edərkən onun öz şüuraltısı da aktuallaşır. Müxtəlif fəlsəfi, emosional ifadə olunmaların altında yatan bu detallar mifi “donuq”, “ölü” keyfiyyətdən çıxararaq ona canlı, mütəhərrik keyfiyyətlər qazandırır. Bu mənada, biz mifə daxili konstruksiyanın, düzümün adlandırılması kimi baxırıq.

Fikrimizi daha aydın deyək: kənar dünyaya baxırıq və orada dağ, dərə, göy anlayışı ilə ifadə olunmuş nəsnələr görürük. Sözlər işarələdiyi nəsnəni şüurda canlandırır. Daxili dünya isə təbiidir ki, emosiyalar dünyasıdır. Bu emosiyalar dünyasının şüur sahəsində canlandırılması mifik obraz və davranışlar, daxili dünyanın köçürüldüyü kənar obyekt və vasitələrlə həyata keçirilir. Məsələn, div, əjdaha, cin, hal, mələk və s. insanın daxili dünyasının təsvirini aktuallaşdırır. Bu obrazlar adı çəkilən kimi daxili emosiyaların müvafiq sahəsi, emosiyaların aktuallaşması zamanı isə həmin obrazlar aktuallaşır. Yəni bunlar söz nəsnəni, nəsnə sözü aktuallaşdırdığı kimi iç-içədir və bir-birlərini doğururlar. Bu mənada İblis daxili emosiyalar dünyasının nifrət, şübhə, qorxu sahəsinin təsvirini aktuallaşdırır. Bu da bədii planda insanın faciəsini sərgiləyir. Gəlin daxili

emosiyaları aktuallaşdıran İblis obrazı və onun ətrafında reallaşan bəzi mifik faktlara nəzər salaq.

İblis xaosun metaforası kimi. Əsərdə İblisin təsviri və meydana çıxma şəraitləri arxetip modeli təcəssüm etdirir. Bədii təsvirlərin altında divin, əjdahanın meydana gəlməsi zamanı müşahidə olunan arxetip təsvir reallaşır. Bu təsvirlərin içərisində divə, əjdahaya məxsus olan ambivalent əlamət və keyfiyyətlər də aktuallaşdırılır. Düzdür, bu mifoloji keyfiyyətlər bədii konstruksiya içərisində fəlsəfi dəyər qazanır, amma bu, yenə də heç nəyi dəyişmir. Bütün hallarda İblis obrazı ətrafında xaos dünyasının əlamətləri aktuallaşır. Fikrimizi daha aydın izah etmək üçün konkret nümunələrə müraciət edək:

İblis, o böyük qüdrət, o atəşli müəmma
Bir gün səni də kəndinə eylər kölə... amma
Heyhat, olamaz dərdinə bir kimsədən imdad,
İmdadə qoşar, qoşsa fəqət ah ilə fəryad (1, 10).

Göründüyü kimi, bu nümunədə İblisin atəş mahiyyətli olması diqqətə çatdırılır. Bu atəşin ortaya çıxdığı yerdə dərd və kədər, ahu-zar meydana gəldiyi vurğulanır. İblisin xtonik təbiəti “Adəm və Həvvə” mifi kontekstində belə təcəssüm olunmuşdur:

Bən şimdi bir atəş, fəqət əvvəlcə mələkdim,
Həp Xaliqə təsbih idi, təhlil idi virdim,
İlk öncə mələklər bəni təqdis ediyordu,
Adəm kibi bir sayğısız axır ləkə vurdu.
Alçalmadı, yüksəldi fəqət şöhrəti şanı,ım,
Allah ilə bir zikr edilir namü nişanım (1, 12).

Göründüyü kimi, burada tərsinə proyeksiyalanma baş vermişdir. Mifik mətnə şeytan insanın cən-

nətdən qovulmasının səbəbkarıdır. İblisin dilindən isə Adəm onun Allah dərgahından qovulmasının səbəbi kimi göstərilir. Şeytan da, insan da baş verən olaya görə cəzalandırılaraq imtiyazlarından məhrum olunmuş, biri dərgahdan, digəri isə cənnətdən qovulmuşdur. Psixo-semantik baxımdan şeytan insanın içindədir və bu, özlüyündə şeytan və insanı vahid semantik bütöv çərçivəsində birləşdirir. Onların (şeytan və insanın) iki obraz kimi çıxış edən vahid bir obraz olması hər ikisinin “qovulma” motivində də öz mahiyyətini saxlamışdır. Bu psixo-semantik birlik faktı ifadə olunan fəlsəfi düşüncə altında belə təzahür olunmuşdur:

“İblis nədir?

– Cümlə xəyanətlərə bais...

Ya hər kəsə xain olan insan nədir?

– İblis!...” (1, 104).

Arif İblisi qovmaq məqsədi ilə “zülmət ikən nuri-həqiqət verəməzsən” deyir. Bu zaman İblisin dilindən söylənilən fikirlər bir trikster obraz olaraq onun ikili mahiyyətini açır və aydın olur ki, o həm yaradıcı, həm də dağıdıcı mahiyyətdən – oddan təşkil olunmuşdur:

Atəşsiz, inan, nur olamaz sabitü qaim,

Atəş, günəş atəş, bəşəriyyət bütün atəş,

Hər bir hərəkət, məbdəi-xilqət bütün atəş...

Zərdüştü düşün, fəlsəfəsi, fikri, dəhası

Həp atəşə tapdırmaq idi zümreyi-nası.

Yalnız bunu dərk etdi o əllameyi-məşhur,

Yalnız o böyük baş şu böyük kəşflə məğrur... (1, 13).

Göründüyü kimi, burada o, ilk baxışdan özünü bəşəriyyətin kosmik simvolu olan atəşlə müqayisə edir. Bu ifadədə də İblisin ikili keyfiyyəti əks olunmuşdur.

Aşağıdakı hissədə isə ambivalent mahiyyətdən (oddan) təşkil olunan İblisin ambivalent davranışa da malik olduğu müəyyənləşir:

Əvət, İblis, o böyük sənətkar
Həm yapar, həm də yıqar qüdrəti var (1, 32).

Xaos dünyası nağıl qəhrəmanını necə vuruşa, döyüşə səsləyirsə, İblis də onu təcəssüm etdirən obraz kimi, həmin enerji ilə Arifi döyüşə, vuruşa səsləyir. Yalnız xaosa qalib gəldikdən sonra Məlikməmməd bütövləşir və özünüifadənin bütün səviyyələri üzrə realizə olunur. Onun yeraltı dünyaya, xaosa enməsinin əsas səbəbi “alma oğurlamaqla” kosmosa meydan oxuyan divin mübarizə çağırışları olur. Burada da İblis xtonik obraz kimi Arifi mübarizəyə, fəaliyyətə səsləyir:

... Əzizim, cocuq olma!
Arif! Bana baq, əczi bıraql, hissə qapılma.
Çarpışmaq üçün lazım ikən mərdə cəsarət,
Bilməm, niçin olmuş sana qalib əsəbiyyət?(1, 28).

Əgər belə etməzsə, bildirir ki, “Pək gözəl, anladım, ancaq Rəna, Qismət olmaz bu təbiətlə sana”(1, 37). Göründüyü kimi, İblisin bütün sözlərinin əsas qayəsi sufyanə düşüncə sahibi olan Arifi nəfsi uğrunda mübarizəyə səsləməkdir. Burada onu deməliyik ki, qəhrəmanın daxili-psixoloji fəaliyyətləri baxımından sanki Arif “arxaya doğru” hərəkət etdirilir. Nikbin sonluqlu mücadilənin sonunda, adətən, bədii qəhrəmanda “qalib əsəbiyyət” hakim olduğu halda, “İblis” faciəsində nəfsin oyandırılması ilə qəhrəmanın ruhi-mənəvi yolçuluğun tərsinə “hərəkət etdirilməsi” aktuallaşır.

İnsan və Şeytan ayrılmaz bütöv kimi. İblis, şeytan, div yuxarıda dediyimiz kimi, insanın “kölgə arxetipi”-indən doğan obrazlardır. Bu obrazların insanın daxili-psixi enerjisindən doğması bütün yaradıcılıq nümunələrində onların ayrılmaz bütöv olması ilə metaforikləşmişdir. Hətta qutsal insan obrazları belə bu obrazlarla vəhdətdə təsvir olunurlar. Məs., mifoloji mətnlərin birində Dədə Qorqudun div qızından dünyaya gəlməsi barədə məlumat əks olunmuşdur. (8, 33). Geniş yayılmış mifoloji mətnlərdə insan şeytana (Radlovun topladığı türk mifoloji mətnlərində Erliyə – S.Q.) aldanır və cənnətdən qovulur. Demək istəyirik ki, yaradıcılıq nümunələrində insan və şeytan ayrılmaz varlıqlar kimi təzahür edirlər. Bütün bunların hamısının əsasında şeytanın insanın daxilində onunla bərabər yaşaması barədə olan psixo-semantik mahiyyət, təsəvvür dayanır. Nəzərə alsaq ki, mifologiya bir mənada da insanlığın özünü emosional dəyərləndirməsidir, o zaman “şeytana satılma”, “şeytanı içində” yaşatma motivlərinə daha geniş ampuladan yanaşa bilərik. İnsan özünün “nəfs” duyğularını şeytan metaforası ilə ifadə etmiş və “bu eşq”-in (həyatda realizə olunmağa təkan olan libidonun) heç zaman onu tərk etməyəcəyi barədə inamlar “şeytana satılma”, “şeytandan doğulma”, “şeytanın qanı ilə yoğrulma” kimi motivlərdə öz mahiyyətini ifadə etmişdir. Cavidin ölməz əsərində də həmin psixo-semantik mifologem bədii mahiyyət kontekstində belə ifadə olunmuşdur:

Siz nə qadar bəndən uzaqlaşsanız,
Yer deyil, əflakə uçub qaçsanız,
Qarşılaşıb birləşiriz daima,
Ayrı deyil, çünki biriz daima (1, 68).

Elə əsərin sonunda İblisin söylədiyi monoloqda da bu həqiqət öz təsdiqini tamışdır:

“İblis!.. O böyük ad nə qədər calibi-heyrət!
Hər ölkədə, hər dildə anılmaqda o şöhrət,
Hər qülbədə, kaşanədə, viranədə İblis!
Hər Kə'bədə, bütخانədə, meyخانədə İblis!
Hər kəs bəni dinlər, fəqət eylər yenə nifrət,
Hər kəs bana aciz qul ikən, bəslər ədavət”

....

“Olduqca müsəllət sana, bil, nəfsi-ləimin,
Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaqsın,
Daim ayaq altında sönüb məhv olacaqsın.” (1, 103)

Yuxarıdakı mətn hissəsində də deyilən fikir “insan və iblis” vəhdətinin bədii təzahürü və şərhidir. Mifoloji mətnlərdən bəllidir ki, şeytan Adəm və Həvvanı yoldan çıxararaq onları qadağan edilmiş meyvədən yeməyə təhrik etmişdir. Onlar cənnətdə olsalar belə, nəfslərinə əyildilər. Bu mifoloji həqiqət yuxarıdakı fikrin də əsas qayəsini təşkil edir. Düşünmək olmaz ki, bu bədii həqiqət yalnız mif mətninin interpretasiyasından ibarətdir. Bu, romantik şair düşüncəsinin gəldiyi nəticənin, mifik düşüncənin gəldiyi qənaətlə üst-üstə düşməsi kimi anlaşılmalıdır. Çünki bu, hər hansısa bir fərdin kəşfi deyildir. Bu, insanlığın özünü dəyərləndirməsi və qiymətləndirməsidir ki, ən müxtəlif yanaşmalarda bu və ya digər şəkildə öz təsdiqini tapır. Yuxarıdakı bədii faktda İblis öz dili ilə öz təbiəti barədə danışır. O, Kə'bədə də, bütxanalarda da, bir sözlə, İnsanın olduğu hər yerdə onunla bərabərdir, amma onun insanın fəaliyyətinə təsiri yalnız nəfs vasitəsi ilə reallaşır. Yəni insan və şeytan ayrılmaz bütövlərdir.

Konkret məqamlar universal təhtəlşüurun təzahür faktı kimi. Arifin qardaşı Vasifi tanımadan öldürdüyü məqamda İblisin dilindən belə bir parça ifadə olunur:

Bir zamanlar cəbərut aləminə
Həp uçar, həp öyünürdün də, bu nə?
Vurulub bir qıza pabus oldun,
Xırsız oldun, meyə mə'nus oldun.
Haqqı, vicdanı bıraqdın, getdin.
(İxtiyar getdiyi tərəfə işarətlə)
O səfilin qızını məhv etdin.
Dökülən qanlara həp düşman ikən,
Oldun öz qardaşının qatili sən (1, 101).

Burada bir nəfərin faciəsi ümuminsanlıq faciəsi kontekstində dəyərləndirilir. Bu faciə motivləri "cənnətdən qovulma", "qardaş qatili" "edip kompleksi" kimi, mifik motivləri ehtiva edir. İnsanlıqın bu faciəsi konkret məqamlarda da ayrı-ayrı şəxslərin faciəsini şərtləndirir. Konkret məqamı (Arifin öz qardaşını öldürməsi zamanı) ifadə edən bu mətn "Habil-Qabil", "Adəm və Həvvə" "Şeyx Sənan" barədə olan mifik təsəvvürlər qovşağında ortaya çıxdığını düşünmək olar. Çünki insanın emosional davranışı ilə bağlı olan istənilən təzahür mədəniyyətdə öz arxetip modeli ilə ifadə olunur. Yəni Arifin də faciəsi insanlıq faciəsi kontekstində aktuallaşır.

İblis və onun metamorfozları. Mifoloji mətnlərdən bəllidir ki, xaosa aid obrazlar metamorfoza qabiliyyətinə malikdir. Onlar ən müxtəlif məqamlarda cildlərini dəyişərək insanlarla qarşılaşır və onlarla istənilən qarşılaşma qorxu, həyəcan kimi hissələrlə müşahidə olunur. Məsələn, mifoloji rəvayətlərdə xtonik mifoloji varlıq

(hal) arvad cildinə girərək ərinin qarşısına çıxır, yaxud da qəbiristanlıq yanından keçən bir şəxs tanıdığı bir adamla qarşılaşır, amma sonradan həmin adamın hal, cin olduğu müəyyənləşir. Adətən xtonik varlıqlarla belə qarşılaşmalar həmin şəxslərin xəstələnmələri və yaxud da ölümləri ilə müşayiət olunur. Yəni mifoloji xtonik varlıqların cildlərini dəyişməsi daima insanların psixologiyasında qorxu, dəhşət dəyərini almışdır. H.Cavidin “İblis” faciəsində də İblisin cildini dəyişərək ən müxtəlif məqamlarda insanların qarşısına çıxdığını görürük:

“Ərəb zövqinə uyğun süslü bir salon... Qarşıda, sağda və solda birər qapı və bir qaç pəncərə... İblis xidmətçi ərəb qiyafətində ötəyi-bəriyi düzəltir (1, 31). Yuxarıdakı mətn hissəsində İblisin xidmətçi qiyafətinə girdiyini görmək olar. Digər bir təsvirdə də İblisi “bir guşədə ağsaqqal abid qiyafətində” (1, 58) görürük. Bu cilddəyişmə qabiliyyəti onun öz dilindən belə vurğulanır:

Röya kibi hər an olaraq zahirü qaib,
Bən Şərqdə abid olurum, Qərbdə rahib.
Bir qazi olub, gah edərim, fitnələr icad,
Bir mürşid olub, gah edərim aləmi bərbad;
Bə'zən olurum bir papa! Cənnət satarım bən,
İsa dirilib gəlsə də qorqar qəzəbimdən.
Xilqətdəki hər məsələ, hər nöqtəyi-mevhum,
Hər fəlsəfə, hər məzhəbü məslək bana mə'lum,
Bə'zən olurum bir çoban, azadə bir insan,
Bə'zən olurum zülmü fəsad aşiqi sultan,
Bir piri-zəbun olduğum əsnadə dilərsən,
Təbdili-qiyafətlə həmə'n gənc olurum bən (1, 82).

Bu mətn hissəsində isə onun dəyərlər (Şərq, Qərb), dinlər (qazi, papa), dərəcələr (çoban, sultan), yaşlar

(qoca, cavan) üzrə cildini dəyişdiyini görürük. Poetik yaradıcılıqda İblisin belə təsvir olunması onun xtonik varlıq statusunda olması ilə əlaqədardır. Ona görə də çevrilmələr, cilddəyişmələr ilə ortaya çıxır. Bu, yalnız sənətkarın şüurlu fəaliyyəti ilə izah oluna bilməz. Yuxarıda dediyimiz kimi, obrazın statusu aid olduğu emosiya sahəsindəki təsvirləri spontan olaraq doğurur. Burada da həmin proses baş vermişdir. Bu cəhəti biz nağıl söyləyicisinin fəaliyyətində də görürük. Divi, əjdahanı təsvir edən söyləyici heç də bütün təsvirləri ənənədən alaraq hazır şəkildə yadda saxlamır. Obrazın statusunu bilən söyləyici onu təsvir edərkən həm də spontan izahlar verir ki, bu təsvirlərin özləri də obrazın ənənəvi əlamətləri ilə üst-üstə düşür. Obrazın təsvirini verərkən yaradıcı şəxsin (H.Cavidin) öz spontan təsvirləri də yer almışdır ki, bu da ümumilikdə obrazın ənənəvi cizgilərinin verilməsi kimi xarakterizə oluna bilər. Bunun əsas səbəbi ənənədəki obrazın da, əsərdəki obrazın da eyni arxetipdən (kölgə arxetipindən) qaynaqlanmasıdır.

İblisin cilddən-cildə düşməsinə aşağıdakı təsvirlər də aydın şəkildə göstərir: “Səhnənin ışıqı çəkilir, göy gurlar. İblis omuzundakı əbayı, başındakı sərpüşü və uzun, ağ saqqalını qoparıb atar. Səhnə yarım aydınlaşır. İlk pərdədəki əzəmət və dəhşətilə, qorqunc və sürəkli qəhqəhələrilə hər kəsi heybətdə bıraqmış olur” (1, 83).

Rəqsin mifik mahiyyəti və bədii təzahürü. Rəqs yaradıcı və dağıdıcı başlanğıca malik olan mifik semantikaya sahibdir. Bəzi mifologiyalarda (məs., hindlilərdə) tanrı rəqs edir və tanrının rəqs hərəkətləri kosmosun vəziyyətini göstərir. Mövləvilərin səmavi rəqsi öz hərəkətlərində doğum və ölümü, xaos-kosmos-chaos keçidini simvollaşdırır. Mifologiyada ritual əhəmiyyətli akt olan

rəqsin “İblis” əsərində də ritual semantika daşdığını, həyat hərəkətliliyinin simvolu olmasının şahidi oluruq. Əsərin bir yerində İblis Arifin diqqətini bir həzin nəğməyə çəkdiyi məqamda belə bir hadisə təsvir olunur: “Ağaclar arasından bir taqım iskeletlər çıxar, kəfənpuş olduqları halda süzülərək, qıvrılaraq rəqs edərlər”. Arif də qorxunc baxışlarla ölümlər içərisində dolaşaraq bu səhnəni seyr edir. O, burada Xavərin xəyalını da ölümlər arasında görür. Amma ölümlərin belə rəqs etməsindən öz heyrətini gizlədə bilmədikdə “İblis” ona deyir:

Həp rəqs ediyor qanlı günəş, qanlı üfüqlər,
Həp rəqs ediyor halə qəmər, pənbə şəfəqlər.
Rəqs etmədə həp şe’ri dəha, hüsnü lətafət,
Rəqs etmədə yıldızlı fəza, ruhi-təbiət.
Hər fəlsəfə, hər dinü təriqət, bütün adət
Rəqs etmədə həp olsa xəyal, olsa həqiqət.
Həp rəqs ediyor hüznü sürur, eşqi fəlakət,
Həp rəqs ediyor xeyrilə şər, elmi cəhalət...
Rəqs etmədə hətta o görünməz ulu mə’bud,
Rəqs etmədə hətta o vücudi-ədəmalud (1, 102).

Sözsüz ki, H.Cavid rəqsin ritual mahiyyətindən məqsədli istifadə etməmişdir. Rəqs burada bir bədii fakt olaraq ortaya çıxmışdır. Buna baxmayaraq, rəqsin şüuraltında yatan ritual mahiyyəti də bədii faktın içərisində öz əksini tapmışdır. Yuxarıdakı faktda da rəqs həyatın harmoniyasını göstərən simvol kimi təzahür etmişdir. Məhz onun bu keyfiyyəti ilə əlaqədar olaraq Günəş, Ay, fəza, şər, xəyal, həqiqət, şüur, bir sözlə, bütün kosmos rəqs edir. Bu azmış kimi, Adəmin də (adamların da) rəqs etməsi vurğulanır. Bu rəqs bütün kosmosa harmoniklik bəxş etməklə onun xaos və kos-

mos arasında hərəkətini təmin edir. Burada “rəqs” faktı fəlsəfi məzmununda əks olunsada, fəlsəfi məzmun ritual dəyər üzərində qurulmuşdur.

Qəhqəhənin semantikasi. Qəhqəhə “İblisin” hərəkət mexanizmini əks etdirən mioloji faktdır. İblisin demək olar ki, bütün davranışları qəhqəhə və top-tüfəng sədaları altında reallaşır. Əsərdə İblislə əlaqədar olan qəh-qəhə istehzal, məğrur, mənalı, mülayim, istehzal və məmnun, sərxoşca və istehzal, sərxoşca, qızğın, kinayəli kimi təyinlərlə realizə olunur. “İblis”in qəhqəhələrində gülüşün dağıdıcı semantikasi aktuallaşmışdır. “Gülüqahqah” adlı Azərbaycan nağılında qız gülən kimi, ağzından gül tökülür və bu gülün özü, qoxusu ətrafa yayılaraq insanları heyran edir. Nağılın adından göründüyü kimi, onun gülüşü də “qəhqəhə”-dir. Amma onun gülüşündə qəhqəhənin yaradıcı semantikasi ifadə olunmuşdur. Bundan fərqli olaraq, “İblis”in qəhqəhəsi atəş, fitnə və fəsadla bərabər reallaşır. Deməliyik ki, ibtidai mədəniyyətdə bütün hərəkət və davranışların kosmik başlanğıca nəzərən semantikasi vardır. Bu semantika həyatın davam edən ritmində də öz varlığını saxlayır. Belə hərəkətlərdən biri də sözsüz ki, gülüşdür. Gülüşün dağıdıcı və yaradıcı başlanğıca malik olması faktını adi halda görmək çətin bir işdir. Bunun üçün ən yaxşısı lətifələrə müraciət etməkdir. Lətifələrdə ilk baxışdan gülüşün yaradıcı başlanğıca xas olan keyfiyyətləri əks olunur. Dərindən yanaşanda bunun heç də belə olmadığını müəyyən etmək mümkündür. Lətifələrdə, adətən, hər hansısa bir obraz, pis, çıxılmaz vəziyyətə salınır, reallığa uyğun olmayan hərəkət və danışqlarla nümayiş olunur. İnsanlar isə obrazın bu vəziyyətə düşdüyünü görəndə gülürlər. İblis də insan-

ların pis və acınacaqlı vəziyyətinə gülür. Bu mənada İblis və insan gülüş psixologiyası baxımından bir nöqtədə birləşirlər. Fikrimizcə, elə lətifəyə gülən adamın gülüşü də dağıdıcı xarakterlidir.

Gülüşün dağıdıcı və yaradıcı mahiyyətini bizim də tərəfimizdən toplanmış “Xalisə aş” nağlında da görmək olar. Nağılın axmaq qəhrəmanı yas yerində gülür, şənlənir, toy gördükdə isə əksini edir, ağlayır və qəmlənir. Hər iki məqamda da nağılın axmaq qəhrəmanı etdiyi tərsinəliyə görə cəzalandırılır. Biz də bilirik ki, axmaq və dəli obrazlarının fəaliyyəti ilə mədəniyyətin ən arxaik, mifoloji düşüncə üçün xarakterik olan düzümlü təqdim olunur. Mətn poetikasında qəhrəmanın bu fəaliyyəti axmaqlığı ilə əlaqələndirilir. Amma mifopoeetik anlamda yas yerində gülmək elə gülüşün dağıdıcı başlanğıcla əlaqəsini göstərir. İblisin gülüşlə, özü də acı, qızgın, əsəbi gülüşlərlə hərəkət etməsi onun ətrafında gülüşün dağıdıcı mahiyyətinin aktuallaşdığını göstərir.

Yuxu: daxili emosiyaları obrazlaşdıran hərəkət aktı kimi. Psixosemantik və arxetip metodun tərəfdarları insanın psixosemantik dəyərləndirilməsində yuxulara çox böyük önəm verirlər. Z.Freydin yaşamasında yuxu insanın diləgəlməz daxili psixoloji istəklərini obrazlaşdıran fəaliyyət kimi dəyərləndirilsə, K.Yunqun yaşamasında yuxuya arxetip obrazları “dilə gətirən” fəaliyyət kimi daha çox önəm verilir. Adi insanlar isə yuxuları xəbərdaredici fakt kimi dəyərləndirirlər. Yaradıcılıq nümunələrində isə “yuxu” bir priyom olaraq hadisələri mistik dünyaya köçürmə vasitəsi kimi istifadə olunur. Bu zaman gah gələcəkdən xəbər verilir, yaxud da keçmişdə qaranlıq qalan bir məsələnin üstü açılır. Yuxu özü bir emosional dəyərləndirmə aktı oldu-

ğ u kimi, yuxunun özünün də şüurda bir dəyəri vardır. Yuxunun şüurdakı dəyəri hər şeydən öncə onun “məntiqdən uzaq olma” semantikasi ilə əlaqədardır. Həyatın reallıqdan uzaq olan “həqiqətlərini” aktuallaşdırmaq, məntiqlə izah olunması mümkün olmayan həyat faktlarını əsaslandırmaq, izah etmək üçün “yuxu” semantemindən istifadə olunur. Əsərin əvvəlində belə bir təsvir yer almışdır:

“Pərdə açıldıqda Arif bir tərəfdə, taxta bir karyola üzərində əlinə təkyə edərək, uzanıb düşüncəyə dalmış, səhnə qaranlıq, ətrafda göy gurultusu, şimşək çaqışı, tranpet sədaları, top, tüfək, bomba patlayışları... Qarşıda, səhnənin nihayətində iki böyük göz (pəncərə) atəşlər, alevlər içində dəhşətli bir müharibə təsvir edər. Bir qaç zabıt əldə durbin müharibə komandasilə məşğul... Gözlərin birində İblis, digərində Mələk görünür. Gurultudan sonra sükut...” (1, 7). Daha sonra aşağıdakı qarşıdurma təsvir olunur:

İ b l i s

(məmnun qəhqəhələrlə)

Dəryalərə hökm etmədə tufan,

Səhraları sarsıtmada vulkan,

Səllər kibi aqmaqda qızıl qan,

Canlar yaqar, evlər yıqar insan...

(qəhqəhə)

M ə l ə k

Ya Rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?

Ya Rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?

Yox kimsədə insafü mürüvvət,

İblisəmi uymuş bəşəriyyət!? (1, 8).

Davam edən dialoqun arxasından Ariflə bağlı belə bir fakt təsvir olunur: “Uyqudan oyanır kibi alnını və gözlərini ovuşdurur. Yerindən qalqar...(1, 9).

İblis və Mələyin dialoqundan yuxarıdakı hissədə Arifin düşüncəyə daldığı, sonrakı hissədə isə yuxudan oyandığı vurğulanır. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, Arif İblis və Mələyin dialoqunu keçid (liminal) vəziyyətində (yuxuda) görür. Bütün hallarda burada real dünya məntiqinə sığmayan bir dünyaya (yuxu, düşüncələr dünyasına) diqqət yönəldilir. Aydın olur ki, insan içərisində Mələk və İblis qarşıdurmadadırlar. Qarşıdurmanın insan şüurunun müdaxiləsindən uzaq bir dünyaya, yuxu və düşüncələr dünyasına köçürülməsinin mahiyyətində həmin qarşıdurmanın insanın özündən asılı olmayan xisləti ilə əlaqələndirmə dayanır. Amma burada insanın duallığını göstərən mifik təsəvvürlərə xas olan cəhətləri də görmək olar. Məlumdur ki, dual qarşıdurma insanın dünyaduyumunun əsasını təşkil edir. Bu daxili arxetip xarici dünyanın da həmin prinsiplərlə düzümünü şərtləndirir. Sözsüz ki, yuxarıdakı bədii yaradıcılıq faktı hər hansısa bir mif mətninin nəzmə çəkilməsi deyil, yaradıcı şəxsin təxəyyülünün məhsuludur. Amma poetik yaradıcılığın özü də insan dünyasını mifik yaradıcılığa xas bir xüsusiyyətlə dəyərləndirir. Bu isə bədii və mifik düşüncənin hərəkətverici qüvvələrinin eyni olduğunu göstərir.

Əsərin axırındakı İblisin gözdən itməsi səhnəsi də onun yeraltı dünya semantikasına malik bir obraz olduğunu göstərir: “Şiddətli və sürəkli qəhqəhələr içində yerin dibinə çəkilir, Arif əlilə saçlarını yaqalar və məcnunənə bir tevr ilə baqıb durur. Ətrafdakılarda da eyni şaşqınlıq davam edər” (1,104).

Göründüyü kimi, İblis yerin dibinə çəkilir. Təsadüfi deyildir ki, kölgə arxetipinin təkanı ilə meydana çıxan qorxunc obrazlar həm də yeraltı dünyaya məxsusdurlar.

Fikrimizcə, H.Cavidin istedadı, emosiyaları və yaradıcılığı arasındakı bu cür sərrast əlaqə bizə onun əsərlərinə əsasən insanlığın ruhi dünyasına daha geniş ampulada səyahət etmək imkanı verir.

Ədəbiyyat

1. Hüseyn Cavid. Əsərləri. Beş cildə, III cild. Bakı, "Lider nəşriyyat", 2005, 304 s.

2. Галина Бедненко. Миф и сказка в психологической практике: дискурс символического текста. maar.ru/library/book/35/

3. Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Москва, Рукописные памятники древней руси, 2010, том. I, 448 с.

4. Мирча Элиаде, Миф о вечном возвращении [шттп://www.жунэланд.ру/Библиотека/ЕЫМИФОВозвр.шtm#4](http://www.жунэланд.ру/Библиотека/ЕЫМИФОВозвр.шtm#4)

5. Бедненко Галина. Образы и сюжеты внутренней реальности как реконструкция личного мира: ловушка подхода [шттп://приаци.индеп.ру/псиыщолоэй/бедненко_06.шtmл](http://приаци.индеп.ру/псиыщолоэй/бедненко_06.шtmл)

6. Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Астрахань, «Астраханский университет», 2010. 289 с. 7-14.).

7. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. Москва, Российский Государственный Гуманитарный Университет, 1994, 136 с.

8. Bayat F. Korkut ata. Mitolojiden gerçekliğe Dede Korkut. Ankara, "Karam", 2003, 89 s.

“Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”un ritual-mifoloji semantikasi⁶

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının mifoloji informasiyaların bolluğu baxımdan diqqəti daha çox cəlb edən boylarından biri “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”-dur. Bu boydan danışmazdan əvvəl bir faktı xatırlatmalıyıq ki, dastanda qeyri-adi gücü olan Basat və Təpəgöz obrazları arasında münasibətlərin araşdırılması və müvafiq analogiyaların aparılması onu göstərir ki, dastanın üst layının verdiyi informasiya ilə alt layının verdiyi informasiya fərqlənir. Düşünürük ki, dastanın iki səviyyədə araşdırılması buradakı qarşıdurmanın təhlili üçün daha əsaslı şərait yaradır:

- Üst səviyyədəki qarşıdurma;
- Alt səviyyədəki qarşıdurma.

Ümumilikdə, mətnin üst və alt səviyyələri məsələsinə münasibəti birmənalı qoymaq olmaz. Mətnin bu şəkildə hissələrə ayrılması müxtəlif psixoloji komplekslərin yaradıcılıq prosesindəki işi ilə yanaşı, mədəni sistemin müxtəlif zamanlarındakı subyektlərin mədəni informasiyaları qavraması ilə də şərtlənir. Psixoloji komplekslərin mətnaltı yaradıcı keyfiyyətini Edip kompleksi kontekstində göstərmək olar. Məsələn, Dirsə xan və Buğac, Qazan və Uruz arasındakı konfliktin edipal kompleksdən qaynaqlanması psixoanalitik nəzəriyyə kontekstində asanlıqla izah oluna bilər. Belə

⁶Bu yazı “Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər” də (Bakı, 2013, № 42, s.140-162) çap olunmuşdur.

ki, psixoloji gerçəkliklə mədəni gerçəklik arasındakı özünü ifadə fərqi (arzular və mədəni yasaqlar arasındakı fərq) psixoloji arzuların öz nüvəsinə bənzəməyən şəkildə mədəniyyətdə təcəssüm olunmasına səbəb olur. Müəyyən psixoloji arzuların mədəniyyətdə özünə bənzəməyən şəkildə ifadə olunması zərurəti mətnaltının təşkil olunmasında yaxından iştirak edir. Bu münasibət səviyyəsinə sözügedən boyda da rast gəlirik. Dastandan bəllidir ki, Sarı çoban və pərinin yasaq izdivacından doğulan Təpəgöz obrazının bütün davranışı tanımadığı atasının aid olduğu solumun, Oğuzun məhvində yönəlir. Psixanalitik yanaşma müstəvisində aydın olur ki, anası ilə birlik və yaxınlıq nümayiş etdirən Təpəgözün sosial normalara və Oğuz solumuna düşmənçiliyi edipal kompleks əsasında ataya duyulan düşmənçilik fonunda aktuallaşır. Lakin mədəniyyətdə Edip kompleksindəki arzuların ifadə qadağası boy tərkibində bu arzunun tamamilə şəklini dəyişmiş formada ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur. **Bekləliklə də eyni bir münasibətin psixoloji və mədəni təzahürlərindəki fərq mətnaltının təşkil olunmasında əsaslı şəkildə iştirak edir.** Yeri gəlmişkən diqqətə çatdıraq ki, psixoloji anlayış olan şüuraltı və mədəni anlayış olan mətnaltı arasında qətiyyən bərabərlik işarəsi qoymaq olmaz. Mətnaltı təkcə şüuraltı istəkləri ifadə etmədiyi kimi, şüuraltı da yalnız mətnaltında ifadə imkanı qazanmır. Bu psixoloji və mədəni anlayışın bir-biri ilə münasibəti mürəkkəb və dinamik prosesdir. Lakin tədqiqatımıza müvafiq olaraq bu problem üzərində geniş dayanmadan mətnaltının təşkil olunmasında mifik şüurun tarixi şüura keçidinin rolu üzərində durmaq istərdik. Mifoloji çağa aid informasiyalar tarixi şüur daşıyıcıları tərə-

findən fərqli prizmadan qavranılmaqla yanaşı, həm də mətndə fərqli şəkildə üzlənirlər. Təsadüfi deyildir ki, S. Rzasoy mifik çağa aid olan törənlərin “KDQ” süjetlərində ifadə olunma baxımından 3 səviyyəsini müəyyənləşdirir: təsviri törənlər, süjetin hər hansısa bir konkret formulunun məzmununu əhatə edən törənlər, boy süjetlərinin müstəqil qollarının məzmununu əhatə edən törənlər (2, 15). Mifik çağa aid olan informasiya və davranışların tarixi düşüncə məhsulu olan eposda bu şəkildə üzlənməsi həm də mifik düşüncəyə aid metaforaların (arxasında daha real gerçəkliklərin dayandığı düşünülməli söz və davranışların) tarixi düşüncə metaforasına (arxasında təsvirin özündən daha kiçik profan reallıqların dayandığı bəddi ifadə və təsvir vasitələrinə) çevrilməsidir. Bu prosesin özü də mifoloji zamana aid olan bəzi informasiyaların tarixi düşüncəyə aid yaradıcılıq məhsullarının alt layına, mətnaltına sıxılmasına səbəb olur. **Beləliklə, mətnaltının təşkil olunmasında mühüm rol oynayan səbəblərdən biri də mifik şüurdan tarixi şüura keçiddir.**

Mətnaltını təşkil edən amillərin sistemli şəkildə müəyyənləşdirilməsi geniş araşdırma tələb edir. Hal-hazırda tədqiqatımızın məqsədi bu nəzəri məsələyə aydınlıq gətirmək olmadığına görə daha geniş şəkildə sözügedən problem üzərində dayanmırıq.

Onu da deyək ki, mətn və mətnaltı bir-birlərindən izolyasiya olunan gerçəkliklər deyildirlər. Onlar bir-birini təşkil edən və üzvi şəkildə bir-birini şərtləndirən mətn səviyyələridir.

Düşünürük ki, bütün bu cəhətləri nəzərə alaraq “Təpəgöz boyu” üzərində təhlil aparmaq maraqlı nəticələrə gətirib çıxara bilər.

“KDQ”-nin Təpəgöz boyu estetik düşüncə məhsulu olaraq bir epos, bədii mətnidir. Başqa bir yazımızda göstərdiyimiz kimi, mətnin tipoloji baxımdan hansı formada meydana çıxmasından asılı olmayaraq şüur onun tərkibində laylana bilir. Təpəgöz boyunda simvollar, mənalar onun bədii layı altında elə gizlənmişdir ki, hətta öz müstəqil mövcudluğunu itirərək müstəqim yaşama keçmişdir. Boy süjetinin bütün mərhələlərinin təhlili aşağıdakı mənzərəni qarşımızda canlandırır.

Boyun ilk təsvirindən aydın olur ki, yağlı gəlmiş, bu zaman Oğuz igidlərindən Aruz qoca övladını itirmişdir. Bunu bir aslan tapıb bəsləmişdir. Bir gün həmin uşaq ilxıya soxulur. Bunu görən ilxıçı gedib onu Oğuz cəmiyyətinə xəbər verir. “Xanım, sazdan bir aslan çıxar, at urar, apul-upul yürüyüşü adam kibi. At basuban, qan sümürər” (1, 38). Əslində, onun barəsində verilən bu kiçik informasiya onun mifoloji laydan gələn mahiyyətini ifadə edir. Informasiyadan aşağıdakı məlumatlar aydın olur:

1) Görünüşü, əlamət təyinatı: aslandır.

2) Davranışı: qanla qidalanır.

Diqqətlə baxılsa, bu informasiyada Basatın demonik mənşəyinə işarə edilir. Belə ki, “zooantropomorfik varlıqların demonik mənşəyi yalnız onların qarışıq antropomorfik cizgilərində göstərilmiş, eyni zamanda, özü-özlüyündə “heyvani başlanğıc” demonik mənşəylə əlaqədardır” (5). Bu məsələnin mahiyyəti isə folklor süjetinin əsasında dayanan mif süjetinin izahı ilə mümkün ola bilər. Çünki “Folklor qəhrəmanı hər hansısa bir mif süjetinin transformasiyasına məruz qalan personajdır” (15, 17)

Daha sonra mətnə bu barədə aşağıdakı informasiya yer alır: “Əmma oğlanı nə qədr gətürdülərsə, tur-

madı, gerü aslan yatağına vardı" (1, 138). Bu məqamda insanların heyvanları əhliləşdirməsi prosesinin əksinə proses getmiş, insan heyvan mühitinə alışmışdır ki, bunun da əsasında "təbiətin (heyvanın) mədəniyyətə (insana) qarşı qoyulması" (16, 29) ideyası dayanır. Şübhəsiz ki, sonradan Basat adı ilə ortaya çıxacaq obraz barədəki bu informasiya ilə onun demonik mənşəyinə işarə edilmişdir. Düzdür, ilk baxışda adı şüur məntiqinə əsasən onun hər dəfə aslan yatağına qaçması vardırdır. Amma burada, bizə görə, K.Yunqun dediyi kimi, şüursuzluq faktının şüurluluq faktı kimi ortaya çıxması halı baş vermişdir. Yəni mifik təbiətlə adi davranış bir nöqtədə – sərhədləri fərqlənməyəcək bir tərzdə qovuşmuşdur. Başqa sözlə, vardış özü də, əslində, onun demonik təbiətindən, yad dünyaya aid olmasından xəbər verir.

Basat demonik varlıq kimi öz qurbanından, Neklyudovun təbirincə desək, "sorulmuş qan, yaxud həyat enerjisi əldə edir" (5). Riftinin dediyi kimi, "bütün canlı varlıqların fəaliyyəti əsasında daxili enerji və substansiya meydana çıxır" (5). Bu substansiya bütün hallarda həmin obrazın mahiyyətindən, həyat enerjisindən xəbər verir.

Göründüyü kimi, Basatın daxili enerjisi, həyat fəaliyyəti Oğuz cəmiyyətinə tam yad, demonik xarakterdədir. Lakin bu obraz Oğuz cəmiyyətinə qəbul olunmaq üçün "insanlaşdırılmalıdır". Başqa sözlə, inisiyasiya mərasimindən keçirilməlidir. Bu, ilk növbədə ad məfhumundan başlayır. Məlumdur ki, ad Oğuz cəmiyyətində obrazın mahiyyətindən irəli gəlir və canlı varlığın fəaliyyətindən meydana gələn enerjidən doğur. Burada onun birinci adı (bu ad onun şəxsi adı kimi deyil, məzmununu, davranışını, əlamətini əks etdirən anlayışdır) – aslan (demonik mənşəyi əks etdirən ad) dəyişdirilmə-

lidir. Bu məsələ boyda belə ifadə olunur: “Dədə Qorqud gəldü aydır: oğlum, sən insansan. Heyvana münasib olmağıl. Gəl yaxşı at bin. Yaxşı igidlər ilən iş yürit, – dedi. – Ulu qardaşın adı Qıyan Selcikdir. Sənin adın Basat olsun. Adını mən verdim, yaşını Allah versün” (1, 138).

Göründüyü kimi, bu informasiyada da onun demonik mənşəyinə işarə vardır. O, heyvanlara münasibdir (aslandır), insanlığa yaddır. Bu mənada ona verilən ad da maraqlıdır – Basat. Başqa sözlə, onun adı “atı yerə yıxıb qanını sümürməsi”nə işarə edir. Bu, onu göstərir ki, Oğuz cəmiyyətində ad bütün hallarda obyektin mahiyyətindən doğur. Bu zaman burada maraqlı bir mənzərə ortaya çıxır. Belə ki, Oğuz cəmiyyətində ad bütün hallarda obrazın mahiyyətindən doğulduğu kimi, onun mahiyyətini də ortaya qoyur. Yəni solumda heyvan qılığında gəzmək mümkün olmadığı kimi, insanlaşmadan da yaşamaq mümkün deyil. Odur ki, tapılmış qəhrəman aslan adını deyil, aslanın davranışlarını ifadə edən bir adla işarələnmişdir. Belə ki, Basat adı heyvani təbiəti ifadə etməklə meydana gəlmişdir. Basatın xaosdan kosmosa (heyvan cildindən insan cəmiyyətinə) keçidini işarələyən xüsusiyyətlərdən biri də heyvani münasibət göstərdiyi ata qarşı insani münasibətə dəvət olunmasıdır. Məlumdur ki, at da Oğuz kosmosunun simvollarından biridir. Bu mənada, onun ata qarşı olan heyvani fəaliyyəti Oğuz cəmiyyəti ilə qarşıdurmada olmasının göstəricilərindən biridir. İnisiyasiyada onun təbiətində olan bu xüsusiyyətin aradan qaldırılmasına xüsusi önəm verildiyi aydınlaşır. Aslan kimi yeriyan, aslan kimi qan sümürən Basata Dədə Qorqud deyir: “Oğlum, sən insansan. Heyvana münasib olmağıl. Gəl yaxşı at bin. Yaxşı igidlər ilən iş yürit”. Beləliklə, xaos-

dan (təbiətdən) kosmosa (cəmiyyətə) keçid ritualı xao-
tik əlamətlərin kosmoslaşdırılması ilə müşayiət olunur:

1) Heyvani mühitdən insani cəmiyyətə keçirilir. Mətn işarəsi: “Heyvana münasib olmağıl... Yaxşı igidlər
ilən iş yürüt”.

2) Adsız (formasız) varlıqdan adlı varlığa keçirilir. Mətn işarəsi: “Sənin adın Basat olsun”.

3) Yırtıcı təbiətdən insani təbiətə keçirilir. Mətn işarəsi: “Gəl yaxşı at bin”. Əgər biz onun “At basuban qan sümürmə” xüsusiyyətini nəzərə alsaq, o zaman “Gəl yaxşı at bin” deymi ilə ondan ata olan yırtıcı təbiətini dəyişməyin tələb olunduğunu anlayırıq.

Heyvanla döyüşün semantikasının izahı zamanı deyilən model burada da özünü doğruldur.

Oğuz cəmiyyətində olan “cəmiyyətə qoşulma” ritualının poetikası rituala qədərki keyfiyyət üzərində qurulduğuna görə ilkin başlanğıc, keyfiyyət heç bir zaman unudulmur. Yəni ritualdan keçən qəhrəman rituala qədərki əlamətinə işarə edəcək bir adla adlandırılır: Dirsə xan oğlu Buğac, Yalançı oğlu Yalancıq və s. kimi.

Oğuz cəmiyyətində kosmoslaşma ritualının bu xüsusiyyəti, ritualdan keçən qəhrəmanın ilkin təbiətinə işarə edəcək bir adla, Basat adı ilə adlandırılmasına səbəb olmuşdur. Onun adında olan bu “xaotik” qalıq təbiətində də özünü saxlamışdır. Biz onun təbiətində olan bu keyfiyyətləri irəlidə də izləyəcəyik.

Dastanda mifoloji layı ifadə edən əsas məqamlardan biri də Qonur qoca ilə bağlı məqamdır. Burada hər şeydən əvvəl, Qonur qoca timsalında qoca obrazının simvolik mahiyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Ümumiyyətlə, Azərbaycan nağıllarından bəllidir ki, gə-dər-gəlməz səfərdən (xaosdan) qayıdan qəhrəman ilk

olaraq qoca semantikasını daşıyan çobanla qarşılaşır. Bu zaman çoban qara paltarda qara qoyun otarır. Qara geyinməsinin səbəbini soruşanda qəhrəman bildirir ki, şahın oğlu yox olub, odur ki, matəm əlaməti olaraq qara geyinmişəm. Belə olduqda çoban cəmiyyətin ifadəçisi kimi onun mahiyyətini öz rəngində işarələyir. Bundan əlavə, o, həm də cəmiyyətin informasiyasını söz kodu səviyyəsində də ifadə edir. Beləliklə, çoban cəmiyyət və təbiət arasında keçiddə dayanmaqla onlar arasındakı bütün keçidlərdə iştirak edir. Bu semiotik yükü Dədə Qorqud dastanındakı Qonur qoca obrazı da tam şəkildə ifadə edir. Onun haqqında boyda belə bir informasiya yer almışdır : “Oğuz bir gün yaylağa köçirdi. Aruzın bir çobanı vardı. Adına Qonur qoca Sarı çoban diərlərdi. Oğuzın ögincə bundan əvvəl kimsə köçməzdi” (1, 138).

Bu informasiyada Qonur qocanın cəmiyyət önündə getməsi, əslində, onun təbiət və cəmiyyət arasında mediasiya etmək semantikasından doğur. Qonur qoca Sarı çoban Oğuz elinin önündə hamıdan birinci “Uzun binar” deyilən yerə gəlib çatır. Və burada pəri qızların qanad-qanada verib uçduğunu görür: “Nagahan qoyun ürkdi. Çoban ərkəcə qaqdı, ilərü vardı. Gördi kim, pəri qızları qanat qanada bağlamışlar, uçarlar. Çoban kəpənəğini üzərlərinə atdı. Pəri qızın birini tutdı. Təmə edüb dərhal cima eylədi. Qoyun ürkməgə başladı” (1, 138). Pərilərlə əlaqənin qorxu verici təbiəti dünya folklorşünaslığında da geniş yayılmışdır. “Pərilər cinsi varlıqlardır və tez-tez insanlarla əlaqəyə girirlər. İnsanlar və pərilər arasında yaxınlıq qorxuları geniş yayılmışdır ki, bunların sonu da çox vaxt tragik sonluqla nəticələnir. Folklor ölümlü və qeyri-adi varlıqlar arasında təhlükəli əlaqə barədə qadağalarla doludur. Bu hekayələrin çoxu

qadağan edilmiş partnyorla cinsi əlaqənin (bəzən sadəcə flörtün) bədbəxt sonluğunu göstərən xəbərdaredici nağıllar kimi izah edilə bilər” (17, 22). Bu baxımdan yanaşdıqda burada təhlilə cəlb edilməli bir neçə məqam vardır. Çoban bu qeyri-adi varlığın mövcudluğundan qoyunlar vasitəsi ilə xəbər tutur. Bu mənə xalq arasındakı inanclarda indi də öz yaşamını sürdürür (Əzrayıl, cin gələndə onun gəlişindən ilk olaraq heyvanlar xəbər tutur). Xatırlatmaq lazımdır ki, bu inancın əsas səbəbi psixanalitik baxımdan izah oluna bilər. Cin, şeytan, div insanın təhtəlşüur enerjisinin simvollarıdır. “Təhtəlşüur (həyat və ölüm instinktlərindən meydana gələn, həzz prinsipləri ilə işləyən psixi enerji – S.Q.) hər şeydən əvvəl instinktlərin müəyyən şəkli düşdüyü energetik mərkəzdir” (7, 153). Beləliklə, təhtəlşüur özlüyündə insanın heyvani layını özündə ehtiva edir. Bu baxımdan cin, şeytan kimi varlıqların gəlişindən ilk olaraq niyə məhz heyvanların xəbər tutması inancının mahiyyətini anlamaq olar. Yəni şüuraltının obrazı olan cin, şeytan kimi mifoloji varlıqların kosmosa müdaxiləsindən onlara daha yaxın olan instinktiv real varlıqlar (heyvanlar) daha tez xəbər tuturlar. Odur ki, şüuraltının reallıqda təzahürü ilk öncə heyvanlar vasitəsi ilə baş verir. Bu məsələni eposda da aydın şəkildə görmək mümkündür. Burada çoban solumun fərdi olmaqla yanaşı, təbiətin də dilini bilir. Biz pərilərin gəlişinin növbəti səhnəsinin də qoyunların ürkməsi ilə müşahidə olunduğunu görürük. Beləliklə, Sarı çoban solumun önündə gedir və informasiyaları təbiətin dili ilə qəbul edir.

Diqqət çəkiləcək başqa bir məqam da bu hadisənin bulaq başında ortaya çıxmasıdır. Folklor mətnlərindən pərilərin, mələklərin suyun simvolu olması faktı bəlli-

dir (18, 23). Bundan savayı, hal anası, xalq mahnısındaki Sara da su kultu ilə bağlıdır. Su kultu və bununla əlaqədar olan obrazların bakirəliyinə, təmizliyinə inanılmışdır. İbtidai düşüncədə əbədi həyat qazanmaq üçün su simvolları ilə evlənməyin arzu olunduğu bəllidir. Bu, öz izini “Sarı gəlin”, “Apardı sellər Saranı” adlı Azərbaycan xalq mahnılarında da qoruyub saxlamışdır. Bu, mahnının sözlərində də yer almışdır: “Səni mənə verməzlər, Sarı gəlin”, “Apardı sellər Saranı”. Bütün hallarda nakam məhəbbət, qovuşmamaq motivi özünü göstərir.

Ümumiyyətlə, Pəri, Hal anası və s. kimi qadın obrazlarının su stixiyası ilə bağlı olması faktı təsadüfi deyildir. Bu məsələ ilə bağlı “Bürclərin mifoloji arxetipi” adlı əsərdə maraqlı fikirlər irəli sürülmüşdür: “Dünya xaosdan yarandı, həyat suda meydana gəldi. Sulardan ibarət ilkin boşluğun bütün yüksək mövcudatı özündə mühafizə edən qadın bətni kimi təqdim olunması mifologiyaya ilkin su ilə əlaqədar olan Böyük Ana obrazını bəxş etdi (8). Yaxud nağıllarda paltarını əldə etməklə Pərinə evlənməyə məcbur edən qəhrəman ona axıra qədər sahib ola bilmir. O, sirrinin açılması ilə evdən öz övladlarının başını kəsərək qaçır (70). Bu boyda da paklıq simvolu olan Pərinin toxunulmazlığı tabusu pozulur. Sarı Çoban onunla “cima” edir. Bununla da bizim və özgə dünya arasında mövcud olan sərhəd modeli pozulur. O “kəpənəğini” ataraq onu tutur. Bu informasiyanın da xalq inanclarında izi vardır. Füzuli rayon sakinindən topladığımız bir mətndə göstərilir ki, bir nəfər yolla gedirmiş. Qabağında bir suyun dığırlana-dığırlana getdiyini görür. Sancağını taxır, görür, hal anasıdır. Gətirir, evində işlədir. O da sonra uşağı aldadır. Sancağı üstündən çıxardaraq qaçır (70). Əslində, sancaq, qır

vasitəsi ilə belə varlıqların tutulması insan şüurunun formasızlıqları qəbul etməməsindən ortaya çıxır. Xaos-a aid olan varlıqlar bu dünya varlıqları tərəfindən yalnız müəyyən forma verildikdən sonra ram edilir. Odur ki, qır və sancaq və o cümlədən “Təpəgöz” boyundakı “kəpənəg” ilə mifoloji obrazların tutulması xaoslu varlığı formada, cildə qəbul etmək psixologiyasından doğur. Başqa sözlə, şüur təbiət mistikasını yalnız müəyyən maddiliyə tabe etməklə öz koduna gətirir.

Daha sonra təsvir olunur ki, “məgər ol dəm Bayındır xan bəglər ilə seyrana getmişlərdi. Bu binarın üzərinə gəldilər. Gördilər kim, bir ibrət nəsnə yatur, başı-göti bəlürsiz. Çevrə aldılar. Endi bir yigid bunu dəpdədi. Dəpdikcə böyüdü. Bir qoc yigid dəxi endülər, dəpdilər. Dəpdiglərincə böyüdü. Aruz qoca dəxi enüb dəpələdi, mahmuzı toqundu. Bu yığnaq yarıldı, içindən bir oğlan çıxdı. Gödəsi adam, dəpəsində bir gözi var. Aruz aldı bu oğlanı, ətəginə sarıdı. Aydır: xanım, münü mana verin, oğlum Basatla yaşlayın” (1, 139).

Burada araşdırmağa ehtiyac olan bir çox simvol vardır. **Əslində, yığnaq qadın uşaqlığının simvoludur.** Xatırladaq ki, belə bir yığnaq (şiş) müqəddəs Orfik vazada da əks olunmuşdur ki, J.Kempbel bu obrazı izah edərkən onu “toxum mənbəyi” adlandırır. Bildirir ki, “Bu, yerdə daima mövcud olan qadın gücüdür ki, fırdan daima həyat toxumu verir” (9, 311). Yeniləşən həyatın simvolu olan ulu Ana (Pəri) qəzəbləndirildiyinə görə Oğuz elini bəlaya düçar edir. Yuxarıda verdiyimiz sitatdan da aydın olduğu kimi, Pərinin qadın cildində məhz suyun başında görünməsi təsadüfi deyildir. Yuxarıda göstərdiyimiz kimi, mifologiyada xaos həm də qadın bətninə bənzədilmişdir. Xaosun da işarələrindən biri

sudur. Mifoloji anlamda xaos sudan ayrılmadığı kimi, burada da xaosu simvolizə edən qadın (Ulu Ana) obrazı da su ilə birlikdə obrazlaşmışdır. Belə təsəvvür də öz növbəsində mədəniyyətə su stixiyası ilə əlaqədar olan çoxsaylı qadın obrazları bəxş etmişdir ki, onlara da daha çox su və nəhrlərin qırağında rast gəlinir. **Bu mənada Təpəgöz bilavasitə xaosu simvolizə edən ananın bətnindən, Xaosdan doğulmuşdur.**

Doğum özü də mifologiyada keçid funksiyası daşıyır və bu, mədəniyyətdə çoxsaylı inanclarla öz semantikasını qorumaqdadır. Azərbaycan folklorunda övladı olmayan ana köynəyindən keçirtməklə övladlığa uşaq götürür. Azərbaycan nağıllarında başqa bir dünyaya getmə üçün bətnə qayıdaraq yenidən doğulma semantikasi daşıyan dəriyə bükülmə faktı da vardır ki, bunun da ritual mahiyyətində dünyalar arasında keçid etmək gerçəkliyi dayanır. Bu boyda da doğum o dünya varlığını bu dünyaya təqdim etmək funksiyasını daşıyır.

Burada maraqlı məqamlardan biri də boyda yer alan aşağıdakı informasiyadır: “Aruz qoca dəxi enüb dəpələdi, mahmuzı toqundı. Bu yığanaq yarıldı, içindən bir oğlan çıqdı” (1, 139). Bu qadın dölünün simvolu ətrafında həyata keçirilən ritualdır. Ritualda ilkin yaradılış modeli, dünyanın sudan, yumurtadan yaradılması faktı imitasiya olunur. Bizə elə gəlir ki, bu, artımı simvolizə edən cinsi ritualdır. Ümumiyyətlə, mədəniyyətlərdə bu cür cinsi ritualların keçirilməsi faktı geniş yayılmışdır. K.Q.Yunq Avstraliyanın vaçandi tayfasında keçirilən bir mərasimi belə təsvir edir: “Yerdə quyu qazılır. Sonra kol-kosla həmin quyuya qadın cinsi orqanının şəkli verilir. Daha sonra əllərində kişi cinsi orqanının simvolu olan nizə tuturlar. Onlar rəqs edə-edə həmin quyuya

nun ətrafında dövrə vurur və nizəni həmin o quyuya batırırlar. Təbiidir ki, burda əsas iki simvol var: yarıq və fallos" (10, 156) Məlumdur ki, qılınç, nizə, ox ucu əsas fallik simvollarıdır (10, 111). Bu təcrübəni biz buradakı səhnəyə də aid edə bilərik. Əslində, zahirən burada bir ov mərasimindən söhbət getsə də, bu, Qam Gan oğlu Bayandır xanın iştirakı ilə keçirilən **artım ritualıdır. Lakin pəri qızlarla bağlı tabunun pozulması nəticəsində cinsi gücün nümayişi ilə kosmik nizamı təmin etməli olan artım ritualı antiartım aktına çevrilir.** Mərasim həm də bulaq başında keçirilir. Bulaq isə kosmoenergetik artım nöqtəsi kimi dünyanın mərkəzini simvolizə edir. Mətn hissəsindən aydın olur ki, Oğuzların artım mərasimi Ulu Ana bətninin simvolu olan "yığnaq" ətrafında yerinə yetirilir. Göründüyü kimi, Oğuz igidləri bu qadın bətnini dövrəyə alırlar. Hər bir igid burda öz cinsi gücünü göstərməyə başlayır. Nəhayət, Aruz qocanın mızrağı dölə toxunur və Təpəgöz dünyaya gəlir. Əslində, Aruz qoca cinsi aktı vasitəsi ilə Ulu Ananın dölündən Təpəgözü doğuzdurur. Maraqlıdır ki, məhz Aruz Təpəgözün dünyaya gəlməsinə səbəb olur. Daha sonra Aruz Təpəgözü öz ətəyinə bükür və onu oğulluğa götürür. Burada qadınlar övlad götürəndə onu köynəyindən keçirməklə öz ana legitimliyini təsdiq etdikləri kimi, Aruz da onu ətəyinə bükməklə öz atalığını təsdiq etmiş olur. Aruz Oğuz səltənətinin hüquqi və mifoloji varisi kimi (rəhbər kimi) Oğuz kosmosunun yeni üzvünü də özü qəbul edir. Göründüyü kimi, bu situasiyada **ikili ata semantikasi** vardır. Belə ki, Sarı qoca ilə yanaşı, Aruz qoca da atalıq semantikasını daşıyır. Təsədüfi deyildir ki, M.Kazımoğlu Sarı Çoban və Aruz arasındakı semantik yaxınlığı, bir-birinin oxşarı olmasını

vurğulamışdır: “Qaraca Çoban Qazan xanın köməkçisi və oxşarı olduğu kimi, Qonur qoca Sarı Çoban da Alp Aruzun köməkçisi və oxşarı olaraq qalır” (13, 148). Beləliklə, antiqəhrəman (Təpəgöz) ikili ata kökünə malik olduğu kimi, qəhrəman da ikili ata semantikasına malikdir. Boyun başqa bir yerində Basat Təpəgözlə söhbətində “anam adın sorar olsan Qaba Ağac, atam adın sorar olsan, Qağan aslan, Mənim adım sorarsan Aruz oğlu Basatdır” deyərək öz kökündə dayanan ikili əcdad semantikasını diqqətə çatdırır. Bu hissədə Aruz qocanın Qağan aslanla birlikdə Basatın əcdadını təşkil etməsi diqqətə çatdırılır. Təpəgözü münasibətdə də bu semantikanın izləri görünməkdədir. *Təpəgözün fizioloji atası Sarı qoca olsa da, onun ritual atası Aruzdur.* Əgər diqqətlə baxılsa, Basat və Təpəgözün əcdadlarında bir yaxınlıq görmək olar. Burada maraqlı bir sual ortaya çıxır: Nəyə görə məhz Aruz hər iki obrazın əcdad sırasında yer alır? Bizə görə, bu sualın cavabı Aruzun təbiətində axtarılmalıdır. **Doqquz qoca başı, Oğuz kosmoqoniyasının hüquqi qoruyucusu kimi, onun həm xaosda, həm də kosmosda övladı olmalıydı.** Hüquqi varis mifoloji düşüncəyə görə, hər iki dünyanın sirlərinə vəqif olmalı, yaxud onu öz təbiətində cəmləməli idi. Ümumiyyətlə, dastanda Aruzun kifayət qədər xtonik təsviri vardır: məhz “Altmış ərəkəc dərisindən kürk geysə topuğunu örtməyən, altı ərəkəc dərisindən küllah etsə qulağını örtməyən, qolu-budı xıracə, uzun budları incə” Aruz qocanın daxili enerjisi onun övladları təhsilində obrazlaşır.

Boyda maraq doğuran digər bir məqam Təpəgözün tapılması zamanı onun təsviridir: “Gövdəsi adam, dəpəsində bir gözü var”. Bu təsvir bizə Basat barədəki

aşağıdakı təsviri xatırladır: “Xanım sazdan bir aslan çıxar, apul-upul yürüşü adam kibi”. Əslində bu informativ lay hər iki obrazın mənşəcə yaxınlığına işarə edən formuldur. Amma bunları Oğuz cəmiyyətində birləşdirən insan maskasıdır. **Onlar öz xtonik təbiətlərini insani maska altında gizlətməmişlər.** Bu insani maska altında yenə də arxetip obraz əlamətləri görünür; Basat qan içir, Təpəgöz adam yeyir. Amma dastan poetikasında S.Rzasoyun dediyi kimi, Basat kosmos, Təpəgöz xaosun təmsilçisidir (3, 144). Bu, estetik layın təsvir etdiyi səviyyədən doğan mənzərədir. İrəlidə bu məsələyə bir daha qayıdacağıq.

Aruz Təpəgözü evinə gətirir. Amma Təpəgöz Oğuz cəmiyyəti, solum üçün lazım olan qaydalara uymur. Mətnə onun da Basat kimi, qanla qidalanmasının izləri vardır. “Buyurdu bir dayə gəldi. Əmcəyini ağzına verdi. Bir sordı, olanca südin aldı. İki sordı, qanın aldı. Üç sordı, canın aldı” (1, 139).

Bu kiçik informasiya Təpəgözün həyat enerjisinin insan qanı və canından formalaşdığını göstərməklə onun mahiyyətinin xtonik mənşəyini göstərir. O, məhz bununla əlaqədar olaraq Oğuz cəmiyyətindən xaric edilir. Energetik kökü təhtəlsüurda olan Təpəgözün cəmiyyətdəki yeri Oğuz elindən, solumundan kənarda yerləşən bir dağ olur. Mətnə təhtəlsüurun (heyvani instinktlərin) şüura (eqoya) münasibəti Təpəgözün Oğuz elinə münasibəti kimi simvollaşmışdır. Burada “Oğuz eli” kulturoloji layı təmsil etməklə “mən”, “biz” kateqoriyasına daxil olur ki, bu da, öz növbəsində, “onun” (Təpəgözün) vəhşi təbiətinə qarşı dayanır. Başqa sözlə, təbiət-cəmiyyət, insan-heyvan, çadır-dağ və s. kimi qarşıdurmalar insan içindəki şüur-təhtəlsüur qəlibi əsasın-

da obrazlaşır. İnsanın emosional təbiətindəki bu duallıq “dünya modeli”nin duallığını təmin edir.

Bütün atılmış, köməksiz uşaqların bir anaya ehtiyacı olduğundan, bu boyda da Təpəgöz cəmiyyətdən qovulan kimi ana arxetipi işə düşür. “Bu zaman Dəpəgözün Pəri anası gəlüb oğlunun parmağına bir yüzük keçürdi. “Oğl, sana ox batmasun, tənünü qılınc kəsməsün” dedi” (57, 139). Burada pərinin verdiyi üzük ölüm-süzlük iksirinə, suyuna bərabərdir. Belə ki, Pərinin özü də su stixiyasının təmsilçisidir. Fikrmizcə, onunla məhz bulaq başında qarşılaşmaq da su stixiyasının təmsilçisi olmasından irəli gəlir.

Boydan bəllidir ki, Oğuz elini talayan Təpəgözlə “kəsin” kəsmək üçün məhz Dədə Qorqud göndərilir. Təbiidir ki, o missiyanın Dədə Qorquda tapşırılması məhz onun ambivalent semantikasından doğur. Təpəgözlə kəsin kəsərək geri dönən Dədə Qorqud Oğuz elinə deyir: “Bunlu Qoca ilə Yapağlu qocayı Dəpəgözə verün, aşın pişürsün” (1, 140). Diqqətlə baxılsa, bu səhnə Dədə Qorqudun Dəli Qarcarın yanına getməsi üçün atları təyin etməsini xatırladır. Bu atlar öz asimmetrik görünüşləri ilə xtonik məkana daxil olmağa imkan verir. Bu mətn hissəsinin mifoloji dəyərinin izahı elə Bunlu və Yapağlu sözlərinin mifoloji mənasının izahından keçir. “Bunlu” sözünün mənası “xəstə” (57, 193), “yapağlu” sözünün semantik mənası “örtülü” (57, ...) kimi izah olunur.

Mifoloji düşüncəyə görə, yeraltı dünyanın sakinləri xəstə və bəd ruhlardır. Mifoloji təsəvvürdə xəstə varlıqların yeraltına getməsi barədə təsəvvürlər vardır. **Bizə elə gəlir ki, xəstə və örtülü (bizə görə, bu söz işıqsız, gənclik enerjisinin tükənməsi mənalarına işarədir) qocaların o dünya sakininə – Təpəgözə xidmət üçün**

seçilməsi məhz onların kod uyğunluğu ilə əlaqədardır. Yəni xəstə və enerjisi tükənmiş qocalar kosmik dünyaya uyğun gəlmədikləri üçün o dünyaya qurban verirlər. Dediklərimizi 1971-ci ildə Taurus dağlarındakı Keşli tayfasından toplanaraq nəşr edilən “Təpəsində gözlü” mətnində aydın şəkildə görə bilərik: “Dağlarda yaşayan və gözü təpəsində olan bir nəhəng varmış. O, acanda kəndlərə dönərmiş və Keşli tayfasının sürülərindən qoyun-keçi yeyərmiş. İki nəfər qoca – Kəl Qoca və Tüklü Qoca ona yemək bişirirlərmiş” (4, 113-115). Göründüyü kimi, burada da Təpəgözə yemək bişirən qocalar xtonik təbiətə malikdirlər: keçəl və tüklü. Xəstə, işıqsız, keçəl, tüklü və Təpəgöz kimi varlıqların hamısı semantik cəhətdən mifoloji-dual qarşıdurmanın eyni qütübünə daxil olmaqla bir-birlərini əvəz etmək qabiliyyətinə malikdirlər.

Boyda maraq doğuran digər cəhətlərdən biri Basatın yenidən süjetə daxil olduğu məqamdır. Bu məqam boyda belə təsvir olunur: “Qapaqqan diərlər, bir kişi varidi. Eki oğlu varidi. Bir oğlın verüb, biri qalmışidi. Gerü növbət dolanmış ana gəlmişdi. Anası fəryad edüb ağladı, zarlıq eylədi. Məgər xanım, Aruz oğlu Basat gəzaya getmiş idi. Ol məhəldə gəldi. Qarıcıq aydır: “Basat şimdidi aqından gəldi. Varayın, bolay ki, mana bir əsir verəydi, oğlancığımı qurtaraydım”, – dedi” (1, 140).

Bu informasiyada diqqət yetirməli bir məqam Təpəgözün Oğuz elini bir neçə dəfə talan etməsindən Basatın xəbərinin olmamasıdır. Əslində, bu təsvirdən aydın olur ki, o, Oğuz cəmiyyətinin içində yoxdur. Yuxarıda da xatırlatdığımız kimi, o, metaforik bir obrazdır. Və bu keyfiyyəti ilə o həm bu dünyaya, həm də o biri dünyaya aiddir. Bu mifoloji dəyəri ilə əlaqədar olaraq onun

yerləşdiyi məkan da, əslində, xtonik məkandır. Onun bir obraz kimi Təpəgözlə semantik yaxınlığı qarının dediyi: “Basat şindi aqından gəldi. Varayın, bolay ki, mana bir əsir verəydi, oğlancığımı qurtaraydım” sözlərindən də bəllidir. Bu informasiya göstərir ki, Basat da başqa bir ulusa qarşı olan müharibədən gəlir. Amma bu mübarizədə adları bizə məlum olan məşhur Oğuz igidlərindən heç kim iştirak etmir. Təpəgözə qurban verilməyə hazırlaşan şəxsin anası da oğlunun əvəzinə canı məhz Basatdan almaq istəyir. **Əslində, Basat da xtonik mənşəyə malik bir obraz kimi can alır.** Boyun əvvəlində Basatın atı yerə yıxaraq qanını içməsi də elə bu semantikadan irəli gəlir. Beləliklə, boyda təsvir olunan bu situasiya birbaşa can əvəzinə can vermə ritualı ilə bağlıdır. **Bu zaman artıq Basat öz aldığı cənlərdən biri ilə qarının oğlunun canını potensial olaraq dəyişir.**

Basatın xtonik məkanda olduğunu göstərən başqa məqamlar da vardır. Boyda Oğuz cəmiyyətində baş verən bütün hadisələri Basata məhz qarı çatdırır. Xatırladaq ki, bu cür fəaliyyət qadın-qarı obrazının mifoloji semantikasından doğur. Bu, sadəcə, informasiya çatdırmaq deyil: qarı Basatı burada ikinci dəfə Oğuz cəmiyyətinə “daxil edir”. Başqa sözlə, ritualdan keçirir. Birinci dəfə Basatı süjetə Dədə Qorqud, ikinci dəfə isə qarı gətirir. Yəni hər iki məqamda Basat *sosiuma* daxil olmaq üçün ritualdan keçirilir. Birincidə olduğu kimi, ikincidə də Basatın süjetə daxil edilməsi xüsusi təntənə ilə həyata keçirilir. Bu cəhətdən Qazanın söylədiyi informasiya Təpəgöz boyunun mahiyyətinin anlaşılması baxımından çox əhəmiyyətliyə. Qazanın Təpəgöz barədə verdiyi məlumatı Oğuz elinin ən güclü qəhrəmanının da Təpəgöz qarşısındakı acizliyini ifadə edir. Oğuz qəhrəmanı Qa-

zan xan Təpəgözdən şikayətlənməklə bu varlıqla bağlı hadisələrin gedişinin insan gücündən kənarda olmasına işarə edir. O, Basata aşağıdakı informasiyanı çatdırır:

Qara əvrən qopdı Dəpəgöz...

Qara qaplan oldu Dəpəgöz...

Qağan aslan oldu Dəpəgöz (1, 142).

S. Əlizadə tərəfindən həmin hissə müasir Azərbaycan dilinə belə çevrilmişdir:

Böyük nəhəng oldu Təpəgöz...

Böyük qaplan oldu Təpəgöz...

Quduz aslana döndü Təpəgöz (1, 344).

Burada çevirmə zamanı mifoloji informasiyanın bir qədər təhrif olunduğunu düşünmək olar. Mətnə diqqət yetirəndə aydın olur ki, “qara” ifadəsi bütün hallarda “böyük” sözü ilə çevrilmişdir. Bu da mifoloji mənanı bir qədər yayğınlaşdırmışdır. “Qara evrən” ifadəsindəki “qara” sözünün lüğəvi izahı həm böyüklük, həm də rəng anlamını daşıyır. “KDQ”dəki sözlərin izahını verən S.Əlizadə “əvrən” sözünün mənasını belə izah edir: “əjdaha, div, qarşısı alınmaz mifik nəhəng” (1, 200). O da məlumdur ki, “əvrən” sözündən müasir Türkiyə türkcəsində aktiv şəkildə istifadə olunur və kainat, dünya mənalərini ifadə edir. Bizə görə, “qara əvrən” “qara dünya”, yaxud “qara nəhəng” kimi anlaşılmalıdır. Yəni Təpəgözün də xaos dünyasına aid olan varlıq kimi “qara” təyini ilə təsvir olunması təsadüfi deyildir. “Qara” qaplan ifadəsindəki qara təyininin də rəng mənası daşdığını düşünürük.

Burada ən maraqlı informasiyalardan biri də “quduz aslana döndü Dəpəgöz” ifadəsidir. Qayıdaq daha əvvələ.

Oğuz elinin gözündə bir zamanlar Basat da aslan kimi görünmüş və ona da “sazdan çıxan aslan” təyinatı verilmişdir. Yəni hər iki obraz xtonik mənşəyə malikdir və bununla əlaqədar olaraq hər ikisinin aslan cildində təsviri vardır. Ümumiyyətlə, hər ikisi “zoo” və “persona” layını öz içində əritmişlər. **Onların mif səviyyəsindəki mənşə yaxınlığı epik mətnə transformasiya olunduğu zaman onların qardaş kimi ortaya çıxmalarına səbəb olmuşdur.** “Kəl Həsən” kimi Azərbaycan nağıllarından da bəllidir ki, sosiuma dağıdıcı təsir göstərən xtonik varlıqlar elə xtonik başlanğıca malik olan qüvvələr tərəfindən də dəf edilir. Məhz Təpəgözün Basat tərəfindən dəf olunmasının mahiyyəti də bununla əlaqədardır.

Basatın xtonik təbiəti “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının esxatoloji boyu kimi səciyyələndirdiyimiz sonuncu boyda da özünü göstərir. Aruz tərəfindən qılınıclanaraq ölümcül yaralanan Beyrək can verərkən deyir:

Yigitlərim, Aruz oğlu Basat gəlmədin,
Elim-günüm çapılmadın,
Qaytabanda dəvələrım bozlatmadın,
Qaracuşda Qazlıq atın kişnətmədin,
Ağca qoyunlarım mənrişmədin,
Ağca yüzlü qızım-gəlünüm əkşəşmədin,
Ağca yüzlü görklimi Aruz oğlu Basat gəlüb almadın,
Elim-günüm çapmadın,
Qazan mana yetişsün,
Mənim qanım Aruza qomasun.
Ağca yüzlü görklümü oğluna alı versün.
Axirət həqqini həlal etsün.
Beyrək padşahlar padşahı həqqə vasil oldu,
bəllü bilsün!-dedi (1, 183).

Xatırlatmalıyıq ki, yuxarıdakı mətn hissəsindəki bütün “madın, mədin” şəkilçiləri sadələşdirmə zamanı S.Əlizadə tərəfindən “madan, mədən” olaraq sadələşdirilmişdir (1, 382). Göründüyü kimi, yuxarıdakı mətn hissəsində can verməkdə olan Beyrəyin Basatdan qorxusu xüsusi vurğulanır. Real zəmində bunun səbəbi belə anlaşıla bilər ki, Basat Aruzun oğludur və o, atasının ədavətini davam etdirərək Beyrək üzərinə hücum edə bilər. Amma bizim fikrimizə görə, bu mətn hissəsinin mahiyyəti sözügedən boyun mövcud situasiyası ilə deyil, Basatın təbiəti kontekstində gözdən keçirilməklə aydınlaşdırıla bilər. Bizim fikrimizə görə, ölüm və konflikt anında Basatın bu formada aktuallaşması birbaşa onun xtonik təbiəti ilə əlaqədardır. Dediymiz kimi, Basat Oğuz cəmiyyətində heyvani təbiətə malik obrazlardandır. Yəni öz daxili yırtıcı təbiəti etibarlı ilə o cəmiyyətlə qarşıdurmadadır. Odur ki, konflikt yaranan kimi, onun mahiyyəti üzə çıxır: o, Beyrəyin sevgilisini apara, elini-obasını talaya bilər. Bu, estetik planda yaranmış düşməncilik situasiyası ilə əlaqədar olsa da, mifoloji mahiyyətinə görə Basatın xtonik təbiətinin ortaya çıxmasından xəbər verir. Həm də bu qorxunun zoo səviyyəsini də müəyyən etmək olar. Məlumdur ki, Basatın kökündə aslan, Beyrəyin kökündə isə qurd dayanır. Bu mənada Beyrəyin Basatdan mövcud qorxması həm də “qurdu aslandan qorxması” kimi anlaşıla bilər.

“Basatın Təpəgözü öldürdüyü” boyun maraqlı cəhətlərindən biri də xaos dünyasına səfər zamanı ölüb-dirilmə motivinin bir qədər formasını dəyişmiş şəkildə ortaya çıxmasıdır. Təpəgöz məkanına gedən Basatın Təpəgözü nə qədər ox atmasına baxmayaraq, ona ox batmır. Bu zaman Təpəgöz oyanaraq onu tutur:

“Ədüginün quncuna soqdı. Aydır: Mərə, qocalar, ekin-dü vəqti muni mana çevirərsiz, yiyəm”, – dedi. Yenə uyıdı”. Basatın xəncəri vardı: “Ədügini yardı, içindən çıqdı” (1, 200).

Bu faktı araşdırmazdan əvvəl “Məlik Məmməd” nağılında olan bir fakta nəzər salaq. Məlik Məmməd quyuya düşərkən qardaşlarına deyir ki, nə qədər “yandım” desəm, məni geri çəkməyin. Əslində, mifoinformasiyanın mahiyyətinə görə, o yanır və ölüm vasitəsi ilə o dünyaya – divlərin məkanına (xaosa) düşür. Odda yanma ritualı vasitəsilə dünyasını dəyişmək xaosa getməyin yeganə yolu deyildir. Dəriyə bükülmə ritualı da ölüb o dünyaya keçmək funksiyasını yerinə yetirir. V.Propp yazır: “Mərasimlərdə dəriyə bükülmə öləninin ölümlər səltənətinə düşməsinə təmin edirdisə, nağıllarda isə bu fakt şəxsin o dünyaya düşməsinə təmin edir” (19, 13). Əslində, daha dərinə diqqət yetirilsə, burada da dəriyə bükülmə ritualının izlərini görə bilərik. Burada Basatın ayaqqabı içərisinə (ədügünün qıçına) salınması (ayaqqabı da dəridir) dəriyə bükülmə ritualı ilə əlaqədardır. O, ayaqqabının içinə salınır, başqa sözlə, dəriyə bükülür. Daha sonra Basat xəncəri ilə dərinə cıraraq oradan çıxır. Yəni o dünyaya keçir. Burada izaha ehtiyacı olan məqamlardan biri də Basatın xtonik məkana gedərkən Təpəgözün yatılı olmasıdır. Xaos məkanına daxil olarkən xtonik varlıqların yatılı olması başqa mətnlərdə də özünü göstərir. Məlik Məmməd, Cırtdan kimi qəhrəmanlar divlə ilk qarşılaşanda onu yatılı vəziyyətdə görürlər. Yuxu da, məlum olduğu kimi, xaosun işarəsidir. Yəni mifoinformasiyaya görə, o dünya ölümlər məkanıdır. Buna görə də, o dünyaya aid obrazlar ölümün simvolu olan yuxulu vəziyyətdə qəhrəmanla qarşılaşırlar.

Ayaqqabı içərisindən çıxan Basat Təpəgöz barədəki bütün informasiyaları onun yanındakı qocalardan alır. Basat: “Aydır: Mərə qocalar, bunun ölümü nərədənədür? Ayıtdılar: “Bilməziz. Amma gözündən başqa yerdə ət yoqdır” (1, 143).

Bir də gələk Məlik Məmməd nağılı üzərinə. Məlik Məmməd də div məkanında onun barəsində məlumatları oraya kosmosdan aparılan qızlardan alır. Orada qız cavab verir ki, divin canı şüşədəki göyərçindədir. Divin ölümü də həmin şüşənin sındırılması ilə həyata keçirilir.

Qayıdaq “KDAQ”-yə. Burada da Basat Təpəgözün canının onun gözündə olması haqqında məlumatı vaxtı ilə işıqlı dünyadan ora göndərilmiş qocalardan alır. Nağıllarda tez-tez divin canının hovuzdakı balıqda olduğu vurğulanır. Elə buradaca bir Azərbaycan nağılındakı süjeti yada salmaq məqsədəuyğun olardı. Nağılda deyilir ki, şahın gözü kor idi. Şaha məsləhət görürlər ki, sənin gözünün dərmanı filan sudakı qızıl balıqdı. Hamı suya tor atır. Çox çətinliklə tora balıq düşür. Amma o balığı şahın balaca oğlu pul verib alır və suya atır. Ata oğlunu sürgün edir. Oğul səfərdə olarkən balıq insan cildində onun qarşısına çıxaraq atasının gözünün dərmanını verir. Beləliklə, atanın gözü açılır. Gözün də Günəşin simvolu olması bəllidir. Təsadüfi deyildir ki, K.Q.Yunq balıq və Günəş obrazları arasında əlaqəni göstərərək yazır: “Günəş özündə uşaq və balıq simvollarını ehtiva edir” (10, 201). Müəllif daha sonra fikirlərini davam etdirərək yazır: “O (burada alim həzrəti Musanın qocalmasından bəhs edir – S.Q.) qocalanda və həyat gücünü itirəndə həyat (libido) simvolu olan balıq dənizə qaçır.... O, (balıq), növbəti dəfə yalnız həyat mənbəyi əldə edilən yerdə ortaya çıxır” (10, 201).

Bu fikri əsas götürdükdə, yuxarıda qısa məzmunu nəql edilən Azərbaycan nağılının mahiyyəti aydınlaşır. Orada da şahın qoca olması göstərilir. Deməli, şahın həyat enerjisi tükənmiş və onun həyat simvolu olan balıq dənizə qaçmışdır. Şahın dənizə balığı tutmaq üçün tor atdırması onun gözünü geri qaytarmaqla yenidən doğrulmaq istəyindən xəbər verir. Amma oğlu balığı alıb suya atır. Bu qarşıdurma eynilə “Koroğlu” dastanındakı qarşıdurmanı yada salır. Orada da mifoloji məntiqə görə, oğul atasının kor olmasının səbəbkarıdır. Rövsən Qoşabulağın suyundan atasına gətirmir və atası kor şəkildə dünyasını dəyişir. Ata-oğul qarşıdurması hər iki məqamın əsasını təşkil edir. Əslində, atalarının gözünü elə övladları kor etmişlər. Bu məsələnin geniş şəkildə tədqiqi başqa bir araşdırma mövzudur. Odur ki, qayıdaq Təpəgöz boyuna. Təpəgözün gözü və divin şüşədəki canı, yaxud balıq qarnında olan canı arasında müəyyən paralelliklər vardır. Maraqlıdır, Təpəgözün gözü yatdığı vaxt, qoca şahın gözləri isə qocalıqda tutulur. Hər iki vəziyyət ölümü simvolizə edən məqamda baş verir – yuxu və qocalıq. Divin canı Məlikməmməd tərəfindən oyadılaraq alınarsa, Təpəgözün gözü yatdığı vaxt çıxarılır. Bu fərq canı alan obrazların mifoloji dəyəri ilə bağlıdır. Məlikməmməd kosmik mənşəlidir. Div yatılı olduğu zaman onlar “kod” uyğunsuzluğundan bir-birlərini görmürlər. Amma Təpəgöz və Basat öz heyvani, xtonik təbiətlərinə görə qohumdurlar: eyni koddadırlar. Yəni Təpəgözün hansı vəziyyətdə olmasından asılı olmayaraq, Basat mənşə yaxınlığı ilə əlaqədar olaraq onu tanıyır. **Basatın, Təpəgöz yatarkən onun gözünü çıxartması estetik laya görə namərdlik kimi görünsə də, mifoloji düşüncəyə görə bu, Təpə-**

gözü zərərsizləşdirməyin yeganə yolu idi. Bununla da Təpəgöz kosmik nizama müdaxilə etmə vasitəsinə, yəni gözdən məhrum edilir. Basat Təpəgözü yatdığı yerdə, başqa sözlə, canı üstündə olmadıqda gözdən məhrum edir.

Mətnin təqdimatından aydın olur ki, Təpəgöz iki hissədən ibarətdir:

1. Ox kəsməyən, qılınc batmayan bədən.
2. Ətdən olan göz.

Gözü olmasaydı, Təpəgöz kosmik dünyaya müdaxilə etmək imkanlarından məhrum olardı. Xaos dünyasına malik olan Təpəgözü kosmik nizama müdaxilə etmək imkanı verən məhz gözüdür, yəni onda olan işıqdır. Bu göz sanki xaosdan kosmosa açılmış pəncərədir. Təsadüfi deyildir ki, Basat qocalardan Təpəgözün canı barədə soruşanda onlar “gözündən başqa yerdə ət yoxdur”, başqa sözlə, “canı yoxdur” deyirlər.

Fikrimizcə, onun qılınc batmayan bədənini yoxluğun, cansızlığın, gözü isə bunun əksinə olaraq yaşamın simvoludur. **Beləliklə, qaranlıq, dərkolunmaz təhtəlsüür obrazı göz vasitəsi ilə canlanır, modelləşir.** Xaos insan şüurunda sirli, dərkolunmaz bir gizlinlər dünyasıdır. O, müxtəlif modellər vasitəsi ilə obrazlaşır. Bu təhtəlsüür faktı axsaq ayaq, kor, təkgöz, keçəl və s. kimi obrazlarla öz varlığını reallaşdırır. “Aydın şəkildə burada ritual vəziyyətdən söhbət gedir. Bir çox Afrika xalq nağıllarında təkgöz və təkayaq demonlara rast gəlinir. Burada fiziki qüsurların demonik mövcudluğunun təsdiqləyicisidir. ... Bu cür xüsusiyyətlər mifik personajlara magik güc bəxş edir və onların o dünyaya ilə əlaqəsini göstərir” (11). Sözsüz ki, bütün bu deyilənləri Təpəgöz obrazına da aid etmək olar.

Əslində burada ritual vəziyyət özünütəşkiletmə ilə əlaqədardır. Bu formada özünütəşkiletmə şüurun ritual sxeminə əsaslanır. Bu ritual sxemin mahiyyəti isə öz növbəsində təhtəlsüurla münasibətdə qurulmağa xidmət edir. Daha dəqiq desək, sufilərin nəfs, nağıl qəhrəmanının div, real həyatdakı şəxslərin qarabasma adlandırdıqları obrazlar təhtəlsüur enerjisinin metaforasıdır. Bu obrazlarla istənilən qarşılaşma ritual situasiyasını yaratmış olur. Həyata keçirilən ritual isə ölüb-dirilmə sxeminə uyğun olan yenidən təşkil olunmanı təmin edir. Bu mənada Təpəgözlə qarşılaşmaq Oğuz elində ritual situasiya törədir. Təpəgöz timsalında Oğuz eli xaosla “dəyib qayıdır”, ölüb-dirilir və sonda yenidən təşkil olunur. Bu mənada Təpəgöz Oğuz elinin kölgə arxetipindən qaynaqlanan obrazlarından yalnız biridir.

Sonrakı hadisələr də təhlil üçün maraqlı faktlar ortaya qoyur. Təpəgözün gözünü çıxardıqdan sonra Basat mağaraya qoyunların içərisinə girir. Bu məqam Basatın mifoloji təbiətini açmaq baxımından çox əhəmiyyətli. Yuxarıda dediyimiz kimi, Basat xtonik təbiətə malik olan obraz kimi metamorfozluğa, dönərgəlik qabiliyyətinə malikdir. “Ümumiyyətlə, “dönərgəlik”, “çevrilmə” yad dünyanın (həmçinin yeraltı dünyanın) əsas təbiətidir” (5). Bu cəhət onun qoyunların içərisində göstərdiyi “fəaliyyət” zamanı da özünü göstərir. Bu hissəni təhlil etmək üçün eposdakı həmin məqamı diqqətə çatdırmaq məqsədəuyğun olardı: “Dəpəgöz bildi kim Basat mağaradadır. Mağaranın qapusın alub, bir ayağını qapunun bir yanına, birin dəxi bir yanına qodı. Aydır: “Mərə qoyun başları ərəkəc bir-bir gəl, keç” – dedi. Bir-bir gəlib keçdi. Hər birinin başların sığadı. “Toğlıcıqlar, dövlətim saqar qoç gəl keç! – dedi. Bir qoç yerindən

qalqdı, gərinüb sündi. Dəfi Basat qoçı basub boğazladı, dərisini yüzdi, başını dəridən ayırmadı; içinə girdi. Basat Dəpəgözün öginə gəldi. Dəpəgöz də bildi kim, Basat dəri içindədir. Aydır: “Ay saqar qoç, mənəm nərdən həlak olacağım bildin? Şöylə çalayım səni mağara divarına kim, quyruğun mağarayı yağlasun!” – dedi. Basat qoçın başını Dəpəgözün əlinə sundu. Dəpəgöz buynuzdan bərk tutdu. Qaldırıcaq buynuz dərilə əlində qaldı. Basat Dəpəgözün budı arasından sıçrayıb çıxdı. Dəpəgöz buynuzı götürüb yerə çatdı. Aydır: “Oğlan, qurtuldınmı?” Basat aydır: “Tənrim qurtardı”. Dəpəgöz aydır: “Mərə oğlan, al şol barmağımdakı yüzügi, parmağına taq, sana ox və qılıc kar eyləməsün”. Basat aldı, yüzügi parmağına keçürdi. Dəpəgöz aydır: “Oğlan, yüzügi alub taqındınmı?” Basat aydır: Taqındım. Dəpəgöz Basatın üzərinə qodı, xəncərlə çaldı-kəsdi, sıçradı gen yerdə turdu. Gördi kim, yüzüg genə Dəpəgözün ayağı altında yatur” (1, 143). Göründüyü kimi, Basat qoyun cildinə girir. Ümumiyyətlə, dəriyə girmək mifoloji anlamda bir mövqedən başqasına keçmək, mediasiya etmək anlamı daşıyır. Bu semantika şifahi ədəbiyyatla yanaşı, yazılı ədəbiyyatda da əks olunmuşdur. Həqiri Təbrizinin qəhrəmanı (“Leyli və Məcnun” da Məcnun) sevgilisi ilə görüşə nail olmaq üçün qoyun dərisinə girir. Təpəgöz də Basatın mağarada olduğunu bilir, amma yuxarıda gördüyümüz kimi, ona Basat deyil, saqar qoç deyə müraciət edir. **Göründüyü kimi, Basat ikinci bir heyvan – qoç cildində ortaya çıxır.** Burada başqa bir məqam da diqqəti cəlb edir. Digər mətnlərə diqqət yetirəndə aydın olur ki, dəriyə girmiş qəhrəman öz məqsədinə çatır. Amma burada görürük ki, Təpəgöz Basatın dəri içərisində olduğunu bilir. **Mifoloji anlam-**

da burada situativ tanımadan söhbət getmir: Təpəgöz Basatı bütün zoo səviyyələri ilə birgə tanıyır.

Burada ən maraqlı məqamlardan biri də “üzük konfliktidir”. Təpəgöz öz istəyi ilə üzüyünü Basata vermək istəyir. Yuxarıda da dediyimiz kimi, üzük onun canının, mövcud olmasının simvoludur. Ümumiyyətlə, istərdik ki, burada sehrli vasitələrin verilmə məkanı və yeri kimi ənənəvi məsələlərə deyil, sehrli vasitənin bəzi mifopsixoloji tərəflərinə nəzər salaq. K.P.Estes bildirir ki, nağıllarda vücut müxtəlif keyfiyyətləri qazanmaq üçün sehrli vərəq, uçan xalça, alma kimi vasitələr əldə edir. Bəzən xalat, çəkmə, papaq, dəbilqə kimi sehrli vasitələr görünməzlik, böyük güc, gələcəkdən xəbər vermə və s. qabiliyyətlər verir. “Bütün bunlar arxetip qohumlardır. Fiziki bədənə intuisiyanı, eşitməni, ruh və psixika üçün isə uçma bacarığını, bu və ya digər müdafiəni gücləndirməni əldə etməyə imkan verir”, “...bu motivlərdəki sehrli üzük müqəddəs bədənin simvolu kimi çıxış edir. Paltar, dua, talisman və s. kimi predmetlər qəhrəmana ya çay vasitəsi ilə gəlir, yaxud da o dünyada verilir” (12).

Təpəgözün anormal gücünün qoruyucusu üzükdür. Təpəgöz Basatı heyvan cildi ilə tanıdığı kimi, Basat da Təpəgözün gücünün üzükdə olmasını yaxşı bilir. **Odur ki, rituallar vasitəsi ilə Təpəgözün varlığını parçalamğa başlayır.** İlkin olaraq ayaqqabı içərisindən mediasiya edərək Təpəgöz dünyasına düşən Basat onu canın, həyatın simvolu olan gözündən məhrum edir. Daha sonra mağaradan mediasiya edərək çölə çıxan Basat Təpəgözü “özgə güc” simvolu olan üzükdən məhrum etməyə nail olur. Süjetin daha sonrakı bir məqamında Təpəgöz bir kümbəz göstərir və bildirir ki, nə qədər dövləti varsa, hamısı oradadır. O, bütün var-döv-

lətini Basata vermək istədiyini deyir. Oraya daxil olan Basatı Təpəgöz öldürmək istəsə də, yeddi yerdən qapı açılır və Basat xilas olur. Kümbəzdən mediasiya edərək xilas olan Basat “Təpəgöz dünyasını” ram etmiş olur. Və bununla da Təpəgöz üzünü Basata tutaraq öz ölüm yolunu göstərir: “Sana ölüm yox imiş. Şol mağaranı gördinmi? Basat aydır: “Gördim” Aydır: Anda eki qılıc var biri qınlı, biri qınsuz. Ol qınsız kəsər mənim başımı” (1, 144). Diqqətlə baxılsa, əslində, Təpəgözün də canı kənarda saxlanılır – başqa bir mağarada. Maraqlıdır, buradan bir qədər əvvəl anasının verdiyi üzüklə ölümsüzlük qazanan Təpəgöz öz başının kəsilmə yolunu təklif edir. Məsələnin mahiyyətini anlamaq üçün Təpəgözün ölüməqədərki vəziyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Mifoinformasiyaya görə, Basat Təpəgözün canını mərhələlərlə alır. Hər mediasiyadan sonra bir mövcudluq simvolunu məhv edir.

Çəkmədən çıxır – Təpəgözü gözdən mərhum edir.

Mağaradan çıxır – Təpəgözü ölümsüzlüyün simvolu olan üzükdən mərhum edir.

Kümbəzdən çıxır – Təpəgözün başının kəsilməsi sirrinə nail olur.

Təpəgözün tədrici, ritual mahiyyətli ölümünü prof. K.Abdulla simvolik planda “Təpəgözün intihar arzusu” başlığı altında təhlil edərək yazır: “... Təpəgöz Basata qədər dəfən-dəfən özü-özünü öldürüb” (14, 320). Alimin gəldiyi bu nəticə Təpəgözün ritual mahiyyətli, tədrici ölüm fikrini də təsdiq edir.

Burada maraq doğuran başqa bir cəhət Təpəgözün öz qılıncı ilə öldürülməsidir. Bu məqamda qılınc onun “ölümünün açarı”, canının sirri kimi mağarada gizlədilmişdir. Təpəgöz o qılıncın yerini (canının yerini)

yalnız özü bilir. Yalnız Basat ritual çevrilmələr vasitəsi ilə “Təpəgöz dünyası”na qalib gəlir və üç mərhələni keçəndən sonra bu dünyanı tam ram edə bilir. **Bu isə sonda Basatın qılınıcı (canın açarını) əldə edə bilməsi kimi metaforikləşmişdir.**

Daha sonra təsvir olunur ki, “Basat qalqıb yerindən turı gəldi. Buğra kibi Dəpəgözi dizi üzərinə çökürdi. Dəpəgözün kəndü qılıcı ilə boynını urdı. Dəldi yay kırışın taqdı. Süriyi-süriyi mağara qapısına gəldi. Bunlu qoca ilə Yapağlu qocayı Oğuz muştçı göndərdi. Ağ boz atlar binübən yortışdılar. Qalın Oğuz ellərinə xəbər gəldi” (1, 146). Burada başın kəsilməsi təsadüfi deyildir. Baş həyat simvoludur. Məhz bununla əlaqədardır ki, folklor obrazının ölümü başının kəsilməsi, dirilməsi isə başının bitməsi ilə baş verir. Təpəgözün başı kəsildikdən sonra onun başının mağaradan çıxarılması isə Basatın xaosa qalib gəlməsini və yenidən doğulmasını simvolizə edir. Bunlu və Yapağlu qocanın Oğuz cəmiyyətinə muştuluqçu gəlməsi isə təsadüfi olmayıb, onların əvvəldə bəhs etdiyimiz mediatorluq funksiyası ilə bağlıdır. Xaotik təbiətli Təpəgözün məğlub olması ilə şəxsin əməlin qurbanı olaraq xaosa göndərilən qocalar xeyir xəbərin ifadəçisi (muştuluqçu) olaraq Oğuz elinə qayıdırlar.

Təpəgözün “döli” ətrafında ritual keçirərək onu cəmiyyətə qəbul edən Oğuz bəyləri ölümü simvolizə edən kəsilmiş baş ətrafında keçirdikləri ritual vasitəsi ilə Təpəgözü Oğuz cəmiyyətindən kənarlaşdırırlar: “Qalın Oğuz bəgləri yetdilər. Salaxana qayasına gəldilər. Dəpəgözün başını ortaya gətürdilər. Dədəm Qorqud gəlübən şadlıq çaldı. Gazi ərənlər başına nə gəldigin aydı verdi. Həm Basata alqış verdi:

Qara tağa yetdügündə aşıt versün!

Qanlı-qanlı sulardan keçüt versün dedi " (1, 147).

Bu alqış təsadüfi olmayıb, xaosa səfər edən qəhrəmana edilən alqışdır. Belə ki, mifoloji düşüncədə xaosa gedilən yolda qanlı-qadalı çayları və dağları keçmək lazımdır. Məhz bu deyimdə Basatın xaosa səfər etməsinə işarə edilmiş, ona səfər zamanı həmin maneələri daha rahat şəkildə keçməsi arzu olunmuşdur.

Beləliklə, epik mətnlərdə chaos-kosmos münasibətləri çox mürəkkəb elementlər əsasında özünü büruzə verir. Boyun izahından aydın olur ki, xotik obrazların kosmosa müdaxiləsinin təmin olunması üçün onlar özündə müəyyən kosmik elementləri, xaosa qalib gələcək qəhrəman isə özündə müəyyən xotik mənşəni ehtiva edir. Məsələn, Təpəgözün kosmosa müdaxiləsini onun gözü təmin etdiyi halda, Basatın ona qalib gəlməsində isə onun itkin düşərək xaosa gedib aslan südü əmməklə qazandığı xtonik mənşəyi mühüm rol oynayır.

Ədəbiyyat

1. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, "Yeni Nəşrlər Evi", 1999, 704 s.
2. Rzasoy S. Oğuz mifinin paradigmaları. Bakı, "Səda", 2004, 200 s.
3. Rzasoy S. Oğuz mifi və Oğuznamə eposu. Bakı, "Nurlan", 2007, 182 s.
4. Əlimirzoyeva F. "Kitabi-Dədə Qorqud"un nağıl variantı". "Dil və ədəbiyyat" jurnalı. 2001, № 3-4, s. 113-115
5. Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности. <http://asakku-demon.narod.ru/nekludov.html>
6. Рифтин В.Л. Художественный мир дунганский сказки / Дунганские народные сказки и предания . М., 1972

7. Берн Э. Психика в действие. Минск, Попурри, 2007, 432 с.

8. Семира и Веташ В. Мифологические архетипы зодиака. <http://www.astrolingua.spb.ru/MYTH/mif1.htm>

9. Кемпбелл Д. Маски Бога. Москва: Золотой Век, 1997, 311 с.

10. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфоз и символы. Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 415с.

11. Широкова Н.С. Космогонические Мифы. <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/shirokova-mify-keltskih-narodov/kosmogonicheskie-mify.htm>

12. Эстес К.П. Бегущая с волками женский архетип в мифах и сказаниях. <http://psylib.ukrweb.net/books/es-tes01/index.htm>

13. Kazımoğlu M. Folklorda obrazın ikiləşməsi. Bakı, "Elm", 2011, 228 s.

14. Abdulla K. Mifdən Yazıya və yaxud gizli Dədə Qorqud. Bakı, "Mütərcim", 376 s.

15. Кемпбелл Д. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности. Москва, Открытый Мир, 2006, 320 с.

16. Dundes A. From game to war and other psychoanalytic essays on folklore. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1997, 160 p.

17. Ashliman D.L. Fairy Lore: a handbooks. London, Greenwood press, 2006, 229 p.

18. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. III kitab (Ağdam, Füzuli, Cəbrayıl, Zəngilan, Kəlbəcər, Laçın və Şuşa rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri), Bakı, "Elm və təhsil", 2012, 468 s.

19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, Ленинградского Государственного Ордена Ленина Университета, 1946, 340 с.

Tanrı-Erlik qarşıdurması kontekstində triksterin davranış modelləri⁷

Azərbaycan folklorunda yaradılış məsələsindən danışmaq üçün öncə onun genetik və etnokulturoloji cəhətdən bağlı olduğu qədim türk yaradılış nümunələrinə nəzər salmaq lazımdır. Amma konkret mətn təhli-linə keçməzdən əvvəl yaradılış mətnlərinin psixo-mifoloji əhəmiyyəti və semantikasına ilə bağlı bəzi məsələləri diqqətə çatdırmaq istərdik. Burada bizim əsas məqsədimiz kosmikləşməyə xidmət edən simvolları yaradılış mifi kontekstində anlamaqdır. Çünki bu motivlər yalnız yaradılış mifində donub qalmamış, mədəniyyətin ən müxtəlif mətnlərində öz semantikalarını yaşatmaqdadırlar.

Kosmoqonik miflərin yaradılış modelləri yaradılmaya xidmət edən bütün folklor nümunələri, rituallar içərisində təkrarlanır. Bir növ kosmoqoniyanın təşkil olunmasına xidmət edən modelin müxtəlif fəaliyyət və davranışlarla dəstəklənməsi ilə kosmik nizam saxlanılır ki, bu da qadağan olunmuş “zona”dan (xaosdan) uzaqlaşmanı təmin edir. Kosmoqoniyanın təşkil olunma modelinin mədəniyyətdəki ayrı-ayrı faktlarda təkrarlanmasını müxtəlif simvolların aktuallaşmasında aydın görə bilərik (yumurtadan dünyanın yaranması, buta verilmə kontekstində və s.).

⁷ Bu yazı “Xaotik davranışlar prizmasından triksterin əsas xüsusiyyətləri” adı ilə “Dil və ədəbiyyat” elmi-nəzəri jurnalında (Bakı: 2013, № 3, s. 245-247) çap olunmuşdur.

Dünyanın yaradılması və sonu barədə mövcud olan mifik məndəki modelin insanların gündəlik həyatında təkrarlanmasına xronoloji planda yanaşmaq sadələşmə olardı. Yəni yaradılış və yaxud da esxatoloji motivlər müxtəlif mərasim və sözlü folklor mətnlərində yaradılış mif (həmçinin esxatoloji miflər) mətninin “xatirinə” özlərini yaşatmırlar. Fərdin psixofizioloji təşkil olunması spontan olaraq yaradılış və son semantikasını doğurur ki, insan bütün şüuri və qeyri-şüuri yaradıcılığında bu modeli ənənəvi simvollar vasitəsi ilə təkrarlayır.

Bir də yaradılış miflərindən bəhs edərkən konkret mədəniyyətdə yaradılışın dominant modeli ilə yanaşı, qeyri-dominant modelini də unutmamaq olmaz. Yəni mif mətnin yaradılışın arxetip modelləşmə variantlarından birində reallaşma bilməsi mədəniyyətdə yaradılış təcəssüm etdirən digər modellərin olmasını inkar etmir. Məsələn, bizə bəllidir ki, türk mifoloji mətnlərində dünyanın sudan yaradılması məsələsi xüsusi ilə diqqətə cəlb edir. Amma mərasim folklorunu və inancları sərf-nəzər edəndə aydın olur ki, dominant olmasa da, dünyanın “yumurtadan yaranması” modeli də xalq arasında mövcuddur. Bu mənada yaradılış modeli müxtəlif faktlar təmsalında və fərqli variantlarda vahid mədəni kontekstdə aktuallaşma bilər. Amma bu yaradılışı əks etdirən müxtəlif modellər arxetip emosionanın ayrı-ayrı təzahüründən başqa bir şey deyildir.

Yaradılış və esxatoloji miflərə nəzər salanda aydın olur ki, bu mif mətnləri insanların özlərini emosional dəyərləndirmələrinin bütün cizgilərini ehtiva edir. Yəni insanlar özlərinin müxtəlif hislərini, fəaliyyət və davranışlarını bu miflərdə emosional olaraq dəyərləndirir ki, bu dəyərləndirmə zaman və məkandan asılı olmayaraq

emosional fəaliyyətlərin demək olar ki, hamısı üçün bu və ya digər şəkildə hakim kəsilir və təkrarlanır. Bir sözlə, yaradılış mif modelinin və onda əks olunan ayrı-ayrı detalların anlaşılması ilə biz bütövlükdə mədəniyyətin semantik sferasına daxil olmaq imkanı əldə edə bilərik.

Bütün bu deyilənləri türk mifləri kontekstində araşdırmağı çox səmərəli hesab edirik. Elə buradaca onu deməliyik ki, Bahəddin Ögəl özünün iki cilddən ibarət "Türk mifologiyası" kitabında müxtəlif toplayıcı və mənbələrə əsaslanaraq yaradılış miflərini bir araya cəmləmişdir. Bu kitabda Verbitskinin (3, 428), Seroşevskinin (3, 443), Middendorfun (3, 444), Tretyakovun (3, 445), Radlovun (3, 447), Potaninin (3, 460), Veselovskinin (3,461), Anuçinin (3, 462) qeydə aldığı yaradılış miflərinin bir araya gətirilməsi yaradılış simvollarının semantikasını izah etmək üçün çox gözəl bir pəncərə açır. Amma bizim araşdırmamız yaradılış model və simvollarının sintaqmatik plandakı izahını hədəflədiyinə görə düşünürük ki, izahatımızı bir mətn üzərində qursaq və digərlərindən də yeri gəldikcə istifadə etsək, daha maraqlı nəticə əldə edə bilərik. Bütün bu variantların gözədən keçirilməsi zamanı belə nəticəyə gəldik ki, Vilhelm Radlovun topladığı (4, 175) mətn əsasında araşdırma aparmaq daha səmərəli ola bilər. Çünki bu mətndə dünyanın yaranması və insanın yaranması motivi üzvi şəkildə əlaqələnməmişdir ki, bu da bizə daha mürəkkəb semantikalara nəzər salmaq imkanı verir. Tanrı və Erlik qarşıdurması əsasında qurulmuş bu miflər barədə A.M.Saqalayevin dediği fikir sözsüz ki, doğrudur: "... biz görürük ki, mif intriqasının mahiyyəti arxasında kosmoqonik akt mexanizmi gizlənilir" (5, 30). Amma bu mexanizmin bütün semantikasını zahiri təsvirlərdə,

müqayisələrdə və etimoloji izahlarda axtarmaq sadə-lövhlik olardı. Odur ki, mifin metaforik dili arxasında gizlənən emosional gerçəkliyin izahı ilə məsələni daha dərin-dən anlamaq biləcəyimizi düşünürük.

Türk mifologiyasındakı yaradılış modelini dərin-dən anlamaq üçün ilk öncə Erlik obrazının statusunun müəyyən-ləşdirilməsinə ehtiyac duyuruq. Biz Erlik ob-razına trikster obraz kimi yanaşırıq. Yanaşmamızı əsas-landırmaq ətrafında geniş dayanmayacağıq, amma bu-rada Erliyə trikster kimi yanaşmamızın səbəbini kiçik qeydlərlə əsaslandırmaq istərdik. Alabama Universi-tetində işıq üzü görmüş "Mifik trikster obrazı: kontur, kontekst və tənqidlər" adlı kitabda trikster problemi ilə bağlı çoxsaylı məqalələr işıq üzü görmüşdür. William J.Hynes tərəfindən yazılmış məqalələrdən biri "Mifik triksterlərin xarakterik xüsusiyyətləri: everestik bələd-çi" adlanır (6, 33). Burada triksterin əsas cizgiləri belə müəyyən-ləşdirilmişdir:

1. İki xüsusiyyətlilik və anormallıq. Bu hissədə müəllif triksterin çoxvalentliyini diqqət mərkəzinə gə-tirir və Lev-Strossa əsaslanaraq onu binar oppozisiya-ların qısa modeli kimi xarakterizə edir. Bildirir ki, bu obraz daima sakral və profan, həyat və ölüm, mədə-niyyət və təbiət, nizam və kaos, məhsuldarlıq və impo-tensiya kimi müvazinət qütblər arasında fasiləsiz ola-raq hərəkət edir. Onun fəaliyyəti daima "qeyri-qanuni, qəribə, təhqiredici, sərhəd pozucu və nizamdan kənar" təsiri bağışlayır (6, 34). Bu xüsusiyyətləri biz Erlik ob-razında da görürük. O, özündə dağıdıcı və yaradıcı başlanğıcı cəmləyir, Tanrı normalarını kobud şəkildə pozur. Təbiət və cəmiyyət arasında keçid edərək han-sı ağacdakı meyvənin daha dadlı olmasını göstərir (4,

177). Bir yerdə kişi görkəmində təsvir olunduğu halda, digər bir yerdə qadın kimi xarakterizə olunur. O, Tanrının yaratdığı varlıqlara yenidən biçim və görkəm verməkdən də çəkinmir.

2. Yalançılıq və kələkbazlıq. Müəllif burada göstərir ki, bir çox din və mədəniyyətlərdə triksterin fəaliyyəti pozuculuq, nizamsızlıq, bədbəxtlik və nalayiq xüsusiyyətlərin ilkin səbəbidir (4, 35). Bu xüsusiyyətləri də Erlikdə aydın şəkildə görürük. İnsanlara doğum və soyunu davam etdirmək cəzası, ilanların daima insanlar tərəfindən öldürülmə cəzası, itlərin insanların əşyalarına çevrilməsi cəzasının səbəbkarı məhz odur. O yalan işlədərək ilk insanlara qadağan olunmuş meyvə daddırır və bununla da onların sakral dünyadan profan dünyaya qovulmasına səbəb olur. Aşağıda geniş şəkildə təhlil edəcəyimiz kimi, o hələ dünya sudan ibarət olan da Tanrıya kələk gələrək torpaq oğurlamışdır (4, 175).

3. Forma dəyişdiricilik. Müəllif yazır: “Triksterlər metamorfoza ustalarıdır” (4, 37). Triksterlər bəzən yalnız geyim vasitəsi ilə öz görkəmlərini dəyişirlərsə, bəzən də onlar özlərini canlı varlıqdan cansız varlığa, qadın cinsindən kişi cinsinə dəyişə bilirlər (4, 37). Aşağıda görəcəyimiz kimi, Erlik kişi cinsində təsvir olunsada, özündə qadına məxsus olan doğum semantikasını da ehtiva edir. Belə ki, bəzi türk xalqlarında Erliyin qadın cildində olması inancı da var. Bundan savayı, o ilanın içinə girərək öz formasını dəyişir və beləliklə, özünü tamam başqa bir cildə (ilan cildində) ilk insana göstərir.

4. Situasiya dəyişdiricilik (astarı üzünə çevirmək mənasında – S.Q). Situasiya dəyişdirici kimi, o hər hansısa bir adamı, məkan və etiqadı nüfuzundan ası-

lı olmayaraq dəyişdirmək qabiliyyəti nümayiş etdirir. Bu obraz üçün “həddindən artıq çox” anlayışı yoxdur. Həddindən artıq dərinliklərə kök atmış nizam, sakralıq tabusu, çox yüksək tanrı anlayışı bu obraz üçün xarakterik deyildir. Onun fəaliyyəti ilə yüksəklərə qaldırılmış dəyərlər aşağı salınır, içəridə olanlar çöl üzünə çıxardılır. Trixster öz fəaliyyəti ilə təhlükəsiz yeri təhlükəli yerə çevirməklə yanaşı, bunun əksini də bacarır: o yaxşını pisə, pisi yaxşıya çevirir. Onun fəaliyyəti nəticəsində sükut və rahatlıq fəlakətə, bədbəxtçiliyə çevrilə bilər (4, 37). Bu xüsusiyyətləri də Erlik obrazı timsalında görə bilərik. Mifdən bizə bəllidir ki, Tanrı insanın ruh-suz formasını yaratmış və ona ruh axtarmaq üçün yola çıxmışdır. Bu zaman o müqəvvanı qorumaq üçün tüksüz bir it də yaratmışdır. Daha sonra Erlik onu aldatmağa nail olur. O hürən itə bildirir ki, ona tük verəcək və insan nümunələrini də canlandıracaq. İt buna inanaraq susduğu zaman Şeytan nəcisindən atdı və “ye” dedi. “İt nəcisi yeyən kimi tükləndi və insanları Şeytanın öhdəsinə buraxdı. Şeytan əlinə qamış alaraq onu insanların arxasına soxdu və sürətlə üflədi, sonra çıxıb getdi” (3, 460). Göründüyü kimi, o burada situasiyanı tamam dəyişir, tüksüz itə tük, insan müqəvvalarına can verir. Bununla da Tanrının başqa bir formada yaratmağı planlaşdırdığı varlıqları tamam başqa bir istiqamətə yönəldir. Yaxud onun ürəyində müqəddəs Tanrıya qarşı paxıllıq hissi gizlənmişdir. O, sanki Tanrı müqəddəsliyini qəbul etməyərək ondan daha yüksəyə uçmağa çalışır. Başqa bir yerdə isə onun fəaliyyəti (Edjiyə meyvə yedirtiyi zaman) insanların daimi cəzalanmasına səbəb olur. Bundan savayı, onun Tanrı müqəddəsliyini qəbul etməyən fəaliyyətləri əsasında yerdə bataqlıqlar, dağ sil-

silələri və sair yaranır (4, 179). Bir sözlə, bu xüsusiyyətlər də Erlikdə müşahidə olunan əlamətlərdəndir.

5. Tanrı xəbərçisi və təqlidçisi. Müəllif bildirir ki, trikster həm tanrını imitasiya edə bilər, həm də onun informasiyalarını çatdırır. O, özündə ilahilik və insan cizgilərini ehtiva edir. Məhz bununla əlaqədardır ki, o profan və sakral dünya arasında rahat hərəkət edə bilər. O bu üsulla tanrıdan insanlara məlumat, cəza, mədəni güc və həyat gətirə bilər. Trikster bəzən ruhların ölüm dünyasına aparılmasının bələdçisi kimi də çıxış edir. O ölüm və həyat arasında, həmçinin tərsinə hərəkət etmək qabiliyyətinə malikdir. Trikster ilahi tabunu pozaraq davamlı olaraq insan mədəniyyətinə bəxşişlər hədiyyə edə bilər (6, 40). “Tanrılar arasında triksterin statusu sabit olmur. Çoxsaylı nümunələr vardır ki, onun tanrı gücünü imitasiya etməsini və yaxud da özündən yuxarıda olan tanrı güclərini qəsb etməsini nümayiş etdirir” (6, 41). Əgər biz bu kontekstdə Erliyə yanaşsaq, onun trikster obrazı kimi xarakterizə etməmiz üçün kifayət qədər səbəbimiz olar. Öncə “Altun yaruk” abidəsindəki “Kü-tau haqqında əfsanə”yə nəzər salmaq yerinə düşər. Burada Kü-tau adlı adam qızının toyu zamanı çoxsaylı heyvanlar öldürmüş, bununla da tanrı qəzəbinə tuş gələrək ölmüşdür. Şeytanlar onu o dünyaya apardıqları zaman belə bir səhnə təsvir olunur: “Beləcə gedərkən bir şəhər qapısı göründü. O şəhər qapısına gətirib bir zindan içinə aparıb dağa tərəf qalxmağa məcbur etdilər. Dağ tərəfdən baxsam, öndə, şərəfli yerdə Erlik xan oturur. Aşağıdakı düzənlikdə saysız-hesabsız adamların boyunları kəndirli, əlləri ayaqları bağlı halda sözlərini, xahişlərini inciyə-inciyə bildirirlər” (1, 28). Növbə Kü-tauya çatanda Erlik iddiaçılarının gətirilməsini əmr edir, amma iddi-

açılar tapılmırlar. Daha sonra Erliyə bir məktub verilir və Kü-taunun tövbə və peşmançılığına görə öldürdüyü heyvanların yenidən dirildiyi bəlli olur. Bu zaman “Erlik xan artıq sevincli, fərəhli olub mənə belə deyib əmr etdi: “Ya Kü-tau, məxluq öldürsən də, yenə sən onları xilas etmək üçün imkan və vasitə tapdın, saf və təmiz qəlbinlə bu qiymətli müqəddəs kitabı bütünlüklə köçürməyə hazır olduğunu bildirib din xidmətçisi olmağa arzu bəslədin” (1, 30). Erliyin məlumatdan sonra bəlli olur ki, məhz ona görə həmin şəxs dirilməyə layiqdir. Daha sonra o, Kü-tauya günahsız yaşamaq üçün məsləhətlər verərək onu azad edir.

Informasiyaya diqqət yetirdikdə bəlli olur ki, Erlik ölüm və həyat arasında keçid etmək qabiliyyətinə malikdir. O, yeraltı dünyaya adamların aparılmasını təmin etdiyi kimi, həm də o dünyadan insanların geri qayıtmasına imkan yaradır. Mətnədən həm də o da bəlli olur ki, Erlik nə qədər acıqlı ruh olsa da, ilahi informasiyanı insana o sevinərək çatdırır. Yuxarıdakı mətnədən göründüyü kimi, məhz Erlik Kü-tauya peşmançılıq və tövbəsi əsasında bağışlandığını çatdırır.

Abdülkadir İnanın “Tarixdə və bu gün şamanizm” adlı kitabında nümunə olaraq verdiyi bir şaman duası Erliyin triksterik görkəmini açıq şəkildə sərgiləyir: mindiyi at qara rəngdə köhlən atdır və döşəyi də qara qunduz dərisindəndir. Belinə qurşaq yetişməz, boyuna qucaq yetişməz, göz qapağı da bir qarışıdır. Qara bıqlı və qara saqqallıdır, qan rənginə çalan üzü vardır. Onun saçları par-par parıldayır. O öz güc və qüvvəsini insan ürəyindən alır, qədəhi də ki, qurumuş insan kəlləsindəndir. Onun kürək nahiyyəsi də yastı dəmirdəndir. Əlində də qara ildandan düzəldilmiş qamçı vardır (2, 40).

Bütün bunları sadalayan şaman üzünü Erliyə tutub deyir: “Tam önümə gülərək gəl” (2, 40). Bundan savayı, elə həmin yerdə Abdulkadir İnan yazır: “Altayların inandıqlarına görə, bu pis ruhun pis təsvirlərdən, anormal (arıq və şikəst) qurbanlardan xoşu gəlir; bununla bərabər bəzi dualarında onu öyərlər” (2, 40). Bu qədər anormal görünüşdə təsvir olunan obraza şamanın “gülərək qarşıma gəl deməsi” və bu şikəst qurbanlar sevən Erliyin şamanlar tərəfindən öyülməsi heç də təsadüfi deyildir. O bir trikster olaraq acıqlı görkəmi ilə yanaşı, gülə bilər və öyüldüyü zaman bütün xtonik xüsusiyyətlərinə rəğmən şamana kömək edə bilər. Onun bir trikster olaraq Tanrı funksiyalarını qəsb etmək istəməsini isə yarıdılış mifində aydın şəkildə görürük.

6. Sakral (müqəddəs) və iyrənc görmək qabiliyyəti. Müəllif bildirir ki, trikster həm sakral, həm də iyrənc işlər görmək qabiliyyətinə malikdir. O, misgər, yaxud da forma verən şəxsdir ki, onun fəaliyyəti yaradıcılıqla nəticələnir. Çünki o, qadağan olunmuş alət və materiallara toxunmaq qabiliyyətinə malikdir. “Trikster bütün tabuları xüsusi ilə də seksual, yemək və ifrazat normalarını pozmağa daxilən vadar edilmiş kimi görünür” (6, 42). Erlik obrazında bu xüsusiyyətlər də aydın şəkildə görünür. Aşağıda görəcəyimiz kimi, o, ilk dulusçu kimi anormal varlıqlar yaradır, öz nəcisini itə yedirdərək onda tükün yaranmasına imkan yaradır, qadağan olunmuş meyvəni ilk insana yedirdərək onlarda cinsi həvəsin oyanmasına şərait yaradır.

Xatırlatmalıyıq ki, Erlik obrazına triksterlik prizmasından yanaşan kiçik qeydlərə rast gəlmək mümkündür. Məsələn, David Leemingın redaktorluğu ilə çap olunan “Dünya mifologiyası haqqında Oxford mə-

lumat kitabı"nda Erlik obrazı barədə belə bir məlumat əks olunmuşdur: "Erlik sibirlilərin və türk-monqolların daxil olduğu Mərkəzi Asiya mifologiyasında tez-tez gah yaradıcının köməkçisi, gah da ayağının altını qazıma rolunu oynayan, bəzən ilk adam (kişi), bəzən də trikster obrazdır" (7, 125). Göründüyü kimi, yuxarıdakı ensiklopedik məlumatda da Erliyin ilk insan kimi xarakterizə olunması ilə bərabər, triksterik xüsusiyyətlərinə də diqqət yetirilmişdir.

Bütün bu deyilən xüsusiyyətlər bizə araşdırma zamanı Erliyi trikster obraz kimi xarakterizə etməyə imkan verir. Qeyd etməliyik ki, triksterliyi ciddi obrazın komik planı kimi öyrənmək təcrübəsi də vardır ki, bu da triksterin yeganə xüsusiyyəti hesab edilə bilməz.

Ədəbiyyat

1. Rəcəbli Ə. Qədim türk yazısı abidələri. 4 cildə. IV cild. Bakı, "Nurlan", 2009, 500 s.
2. İnan A. Tarihde ve bu gün şamanizm. Ankara, "Türk tarih kurumu basımevi", 1986, 240 s.
3. Ögəl B. Türk mifologiyası (çev. Ramiz Əsgər). I cild, Bakı, "MBM", 2006, 626 s.
4. Radloff W. Türklerin kökleri, dilleri və halk edebiyatından denemeler. Ankara, "Ekvay yayınlar", 1999, 458 s.
5. Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск, "Наука", 1992, 176 с.
6. Hynes W.J. Mapping the characteristics of mythic tricksters: a heuristic guide. Mythical trickster figures: contours, contexts and criticisms. London, "The university of Alabama press", 1997, 265 p.
7. Leeming D. The Oxford Companion to World Mythology. New York, "Oxford University press", 2005, 125 p.

Qəhrəman arxetipinin alp və aşiq funksionerləri: Qazan və Kərəm⁸

Filologiya üzrə elmlər doktoru Seyfəddin Rzasoy keçən əsrin 90-cı illərinin ortalarından filoloji fikir sahəsində özünün imzası, yanaşma metodologiyası ilə diqqəti cəlb edən və Azərbaycan folklorşünaslığında yeni bir istiqamətin – mifoloji dünyagörüşünün struktur-semiotik metodla öyrənilməsi təcrübəsinin əsasını qoyanlardan biridir. Alimin bu günə qədər işıq üzü görmüş kitabları, monoqrafiyaları, çoxsaylı məqalələri onun folklorşünaslıq və mifologiya sahəsindəki uzunmüddətli və ciddi elmi araşdırmalarının nəticəsi kimi ortaya çıxmışdır.

Əlimizdə olan bu monoqrafik tədqiqata qədər Seyfəddin Rzasoy konkret problemlər əsasında türk mədəniyyətinin ayrı-ayrı səviyyə və paradigmlərini ritual-mifoloji kontekstdə ardıcıl və məntiqi şəkildə öyrənmişdir. Alimin bu sahədəki mövcud təcrübəsinin indiki yekunu kimi və nəzəri qənaətlərinin tətbiqi əsasında meydana çıxan bu monoqrafiyaya qədər keçilmiş yola qısa nəzər salanda aydın olur ki:

– S.Rzasoy hələ ilk monoqrafik tədqiqatından – “Nizami poeziyası: mif-tarix konteksti” kitabından başlayaraq mədəniyyətə, onun paradigmatik səviyyə-

⁸ Bu məqalə Hikmət Quliyevlə birlikdə yazılmış və filologiya üzrə elmlər doktoru Seyfəddin Rzasoyun “Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi (“Əsli və Kərəm” və “Dədə Qorqud”)” adlı kitabının (Bakı, “Elm və təhsil”, 2015, s. 3-28) ön sözü kimi nəşr olunmuşdur.

si olan Nizami yaradıcılığına, konkret desək, “Yeddi gözəl” poemasına mifoloji və tarixi düşüncə modellərinin fərqləndirilməsi, klassik yazılı ədəbiyyatdan orta çağ dünya modelinin bərpası, etnik düşüncənin mifoloji-kosmoqonik səviyyədən tarixi səviyyəyə inkişafı prosesinin müəyyənləşdirilməsi şəklində yanaşmışdır.

– S.Rzasoy türk mədəniyyətinin universal modellərindən birini təşkil edən Oğuz mifoloji düşüncəsini “Oğuz mifinin paradigmaları” adlı kitabında araşdırarkən mətnə struktur-semiotik metodla yanaşmış, Oğuz eposunu “dünya modeli”, “ritual”, “mətn”, “süjet”, “mifologem”, “obraz”, “paremi” səviyyələrində bərpa etməyə nail olmuşdur.

– S.Rzasoy “Oğuz mifi və Oğuznamə eposu” kitabında oğuz ritual-mifoloji dünya modelini, onun kosmoloji struktur səviyyələrini, oğuz mifinin funksional strukturunu – “ölüb-dirilmə”, “gözdən doğulma” kimi ritmlərini aşkarlamış, o cümlədən oğuz mifoloji xaosunun strukturunu bərpa etmişdir.

– S.Rzasoy ümumtürk mədəniyyəti, eləcə də Oğuz mifi və Oğuznamə eposu kontekstində apardığı araşdırmaları “Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst” monoqrafiyasında nəzəri şəkildə ümumiləşdirmiş, “folklor nədir” probleminə geniş şərh vermiş, mif-folklor-ədəbiyyat münasibətlərini təhlil etmiş, “oğuz mifi”, “türk mif metamodeli”, “epos” anlayışı, “Oğuznamə eposu”, “struktur”, “strukturalizm”, “model”, “dünya modeli” kimi nəzəri anlayışları izah etmişdir.

Bütün bu tədqiqatları diqqət mərkəzinə gətirərək demək olar ki, S.Rzasoy Azərbaycan folklorşünaslığı və mifşünaslığı tarixində Oğuz mifi, Oğuznamə eposu,

oğuz mifinin kosmoloji strukturu, oğuz mifinin funksional strukturu kimi məsələləri konseptləşdirmiş və bütün bunların nümunəsində elmi dövriyyəyə yeni fikir və tezislər daxil etmişdir.

Seyfəddin Rzasoyun “Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman” arxetipi adlanan bu tədqiqat əsəri bütövlükdə folklor mətninə – mifoloji və tarixi düşüncənin informasiya, kod və sxem vahidlərinə münasibətdə ritual-mifoloji yanaşma, struktur-semiotik bərpa kimi diqqəti cəlb edir. Kitabda Azərbaycan folklorunun klassik nümunələrindən olan “Əsli-Kərəm” dastanı və türk epik təfəkkürünün ən fundamental mətnlərindən olan “Kitabi-Dədə Qorqud” eposu (“Qazan xanın evinin yağmalanması” boyu) tədqiqata cəlb edilmiş, mətnlərin verdiyi informasiya əsasında orijinal təhlillər aparılmışdır.

Kitabda alim ilk növbədə **“etnoeregetik sistem”** məsələsindən bəhs edərək, eposu bu sistemin əsası kimi xarakterizə edir. **Alimin yanaşmasına görə, epos universal anlayışdır və milli düşüncə sisteminin əsasını təşkil edir. Müəllifin yanaşmasında epos xalqın yaratdığı və xalqı yaradan düşüncə hadisəsi kimi anlaşılır.** Yəni etnosun tarixi inkişaf prosesi, daxili emosional mahiyyəti metaforik şəkildə eposa kodlaşır. Etnik milli özünüifadənin ən yüksək səviyyəsində özünü büruzə verən emosional enerji eposda sabitləşir, zərurət yarandığı məqamda yenidən aktuallaşmaqla etnosun vahid reaksiyasının ortaq məxrəci kimi çıxış edir. Məhz bu kontekstdə S.Rzasoy **eposu onu yaradan etnosu düşüncə enerjisi ilə təmin edən milli energetik sistem kimi təhlil edir.** Mədəniyyətin çoxsaylı faktlarının etnomilli enerji müstəvisində öyrənilməsi, həmin faktların statik haldan çıxarılıb, dinamikada öyrənilməsinə şərait yara-

dır ki, bu da bütövlükdə mədəniyyəti dinamik, vahid proses kimi tədqiq etməyə imkan verir.

Kitabda “etnoenergetik sistem” anlayışına yanaşma hələ “rüşeym” halındadır. Məsələyə ilkin yanaşmadan belə bir nəticə hasil olur ki, bu anlayış növbəti orijinal tədqiqatlar üçün çoxsaylı mövzular təqdim edən mürəkkəb problemdir. Bizə elə gəlir ki, etnoenergetika anlayışı bütün hallarda psixoenerjinin, insanın antropoloji-emosional özünüifadə potensialının konkret etnoslardakı təzahür keyfiyyətləri və qazandığı diferensial mahiyyəti kimi anlaşılmalıdır. Çünki bu anlayışın içərisində etnik-milli mahiyyətin müxtəlif səviyyələri – etnik özünüqoruma, davranış normaları, dəyərlər prizması, coğrafi-regional bağlılıq və s. dayanır. **Əslində, etnoenergetika müxtəlif təzahürlərdə özünü büruzə verən, bütün mahiyyəti etibarilə arxetip emosiyalardan güc alan anlayışdır.** Bizə elə gəlir ki, Azərbaycan milli mədəniyyəti üçün xarakterik olan multikulturalist təbiət də etnik çoxluğun etnoenerjisi tərəfindən imkan verilən qabiliyyətə əsaslanır. Bu baxımdan, Azərbaycan türklərinin etnik düşüncəsi qapalı, izolyativ, fərqləndirici deyil, daha çox açıq, integrativ təbiətə malikdir və bu da onun çoxmillətli, çoxdini mühitlərdə yaşamasına imkan verir. Bu deyilənlər S.Rzasoy tərəfindən tədqiq olunan “Əsli-Kərəm” dastanının poetik mahiyyətində də aydın şəkildə görünür. Ziyad xan oğlu Kərəmin xristian Əsli ilə evlənməsində heç bir maneə görmür. Bu mənada, etnoenerji daha çox epos düşüncəsində kodlaşan etnik emosiyanın təzahürü kimi araşdırıla bilər. Bu yanaşma da, öz növbəsində, folkloru filoloji araşdırma müstəvisindən çıxarıb dünyadakı mövcud antropoloji araşdırma müstəvisinə yaxınlaşdırır.

Kitabın konseptual mahiyyətində duran ən mühüm yanaşmalardan biri də “qəhrəmanın yolçuluğu” modelidir. Müəllif tərəfindən bu konsepsiyanın tətbiqi heç də Jozef Kempelin “Min üzlü qəhrəman” əsərində sistemli şəkildə irəli sürdüyü nəzəri müddəalara əsaslanmır. Kitabdan bəlli olur ki, “Əsli və Kərəm” dastanı və “Qazan xanın evinin yağmalanması” boyu üzərində aparılan struktur-semantik təhlillər müəllifin tədqiqatını spontan olaraq bu konsepsiyaya yaxınlaşdırır.

Josef Kempelin “min üzlü qəhrəman” konsepsiyasına görə dünyanın müxtəlif regionlarında yayılmış miflərin qəhrəmanları ortaq xüsusiyyətləri bölüşürlər. O, bu fikrini belə ifadə edir: “Qəhrəmanın mifoloji macərəsinin standart yolu keçid ayinlərində təqdim olunan formulun böyüdülmüş şəkildir: *ayrılma – ərgənləşmə – dönüş*. Buna monmifim nüvə vahidi də deyilə bilər. Bir qəhrəman adi dünyadan çıxıb fövqəltəbii qəribəliklər dünyasına doğru irəliləyir: burada qeyri-adi güclərlə qarşılaşılır və qəti bir qələbə qazanılır: Qəhrəman bu sirli macəradan oxşarları üzərində üstünlük təmin edən bir güclə geri dönər” (Joseph Campbell. *Kahramanın sonsuz yolculuğu*, Ankara, “Kabalciyayinevi”, 1999, s.42).

S.Rzasoyun “Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi” kitabında da qəhrəman hərəkətdə olan fenomen kimi dərk olunur. Onun fikrinə görə, “Əsli-Kərəm” süjetinin strukturu “Kitabi-Dədə Qorqud”da “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyunun strukturu ilə eyni süjet yuvasına girməklə qara şamanın yeraltı dünyaya səfərinin, başqa sözlə, qamlamanın strukturunu özündə əks etdirir”.

Göründüyü kimi, müəllif tərəfindən səfər və qamlama bir semantik çərçivəyə daxil edilir. Müəllif istər

“Əsli və Kərəm”in, istərsə də “Qazan xanın evinin yağmalanması” boyunca izahında ən aparıcı məqam kimi səfər, yolçuluq modelini əsas götürür və mətndəki faktların sintaktik və morfoloji izahı bütün hallarda səfər, yolçuluq modeli kontekstində aşkarlanır. Kitabla tanış olanda görürük ki, səfər və yolçuluq modeli, sadəcə, müyyən bir fiziki ərazinin qət olunması kimi anlaşılmır. Müəllif hərəkəti, yolçuluq fenomenini mifik-kosmoloji sxemdəki rolları hərəkətə gətirən davranış aktı kimi izah edir. Onun səfər və yolçuluq aktına konseptual münasibətini aşağıdakı fikirlərindən daha yaxşı anlamaq olar:

“Qəhrəmanın yeraltı dünyaya səfəri” ilə “qara şamanın yeraltı dünyaya səfəri” biri epik mətn, o biri ekzotik təcrübəsi olmaqla fərqli mətn paradigmaları olsa da, onların kosmoloji sxemi eynidir. **Bu cəhətdən onlar vahid (eyni) kosmoloji sxemin fərqli kodlarla (eposda – bədii sözlə təsvir kodu, şamanlıqda – magik davranış kodu) təəcəssümüdür.** Vahid Dünya Modelinə məxsus struktur informasiyasının (*sxemin*) fərqli materiallarda (*mətnlərdə*) fərqli üsullarla (*kodlarla*) verilməsi məzmunun (*məlumatın*) quruluşunu (*sxemini*) dəyişə bilmir. **Bu cəhətdən, xotik varlıqlar tərəfindən oğurlanmış (qaçırılmış) sevgilisini qaytarmaq üçün “yeraltı-ölüm-xaos” dünyasına səfər edən qəhrəmanla xəstənin xotik varlıqlar tərəfindən oğurlanmış (qaçırılmış) ruhunu qaytarmaq üçün “yeraltı-ölüm-xaos” dünyasına səfər edən (qara) şaman kosmoloji arxetip olaraq eyni obraz-fuksionerdir”.**

Göründüyü kimi, müəllif qəhrəmanın səfərinə Vahid Dünya Modelinə məxsus olan, vahid kosmoloji sxemdən qaynaqlanan hərəkət aktı kimi yanaşır. Bu isə o deməkdir ki, istər epik mətnin qəhrəmanları, istərsə

də magik davranış funksionerləri öz fəaliyyətlərinin tipoloji fərqlindən asılı olmayaraq, mifik düşüncə üçün xarakterik olan kosmik sxem üzrə (*ayrılma – liminal situasiya – yenidən doğulma*) hərəkət edirlər. Yəni epik qəhrəman anormal situasiyanı, şaman sosial-ictimai, fərdi, kütləvi bəlanı, sufi isə mənəvi anormallığı aradan qaldırmaq üçün eyni sxem üzrə hərəkət edir. Epik qəhrəmanlar üçün div, əjdaha, şamanlar üçün üçün şər ruhlar, sufilər üçün isə nəfs və onun metaforaları yenidən doğulmanı təmin edən əsas mübarizə obyektləridir. S.Rzasoy da (qəhrəmanın səfərindən bəhs edən müasir tədqiqatlarda vurğulandığı kimi) qəhrəmanın şər, mənfi ruhlarla görüş, döyüş anını yeni doğuluş üçün köhnə stukturun dağılması kimi qavrayır və hər iki epik qəhrəmanın (Kərəm və Qazan xan) təhlilində onların xaos nöqtəsində parçalanaraq yenidən doğulması məsələsinə xüsusi diqqət yetirir. Və bundan dolayı tədqiqatın həcm baxımından çox hissəsi epik qəhrəmanın xaos dünyasındakı davranışlarının izahına həsr olunur.

Kitabda diqqəti çəkən ən mühüm məqamlardan biri də epik qəhrəmanın izahında istifadə olunan **şaman-qəhrəman** anlayışıdır. İnsanın antropoloji emosional keyfiyyətindən qaynaqlanan model üzrə ("*ritualdan əvvəlki mərhələ*" – "*ritual prosesi*" – "*ritualdan sonrakı yeni mərhələ*" və yaxud: "*əvvəlki statusdan uzaqlaşma*" – "*mübarizə prosesinə daxil olma*" – "*yeni statusda doğulma*" və s.) hərəkət edən epik qəhrəman müəllif tərəfindən şaman qəhrəman kimi xarakterizə olunur. Lakin bu zaman şaman və qəhrəmanın ortaqlığı heç bir halda formal-zahiri xüsusiyyətlərlə müəyyənələşmir. Müəllif şaman və qəhrəmana kosmoloji sxem kontekstində yanaşaraq onlara "eyni obrazın funksionerləri" kimi baxır və onların eyni

arxetip hərəkət aktını bölüşmək müstəvisində qovuşduqlarını söyləyir. Müəllifə görə, onların eyni arxetipin fərqli təzahür səviyyələri olmasından dolayı qəhrəmanda şamanlıq, şamanda qəhrəmanlıq keyfiyyətləri özünü aktualaşdırır. Tədqiqatda bu konseptual yanaşması belə ifadə olunur: “ruhlar, ölümlər dünyasına getmək istəyən qəhrəman hökmən şaman olmalı, xəstənin ruhunu gətirmək üçün şər qüvvələrlə mübarizə aparmalı olan şaman da hökmən qəhrəman olmalıdır. Demək, nə qəhrəman şaman olmadan öz missiyasını yerinə yetirə bilməz, nə də şaman qəhrəman olmadan öz missiyasını uğurla başa vura bilməz. **Bu cəhətdən, qəhrəman və şamanın malik olduqları ortaq struktur, ortaq psixologiya, ortaq sxem var**”.

Müəllifin yanaşmalarından aydın olur ki, vahid kosmoloji sxem üzrə ortaq keyfiyyətləri paylaşan fenomen – şaman-qəhrəman hərəkətdədir və bu hərəkət də epik kontekstdə **səfərin**, magik davranış müstəvisində **ekstazın** kosmoloji sxemini ortaya qoyur. Həqiqətən də, kosmoloji sxem elə bir universal modeldir ki, o, ayrı-ayrı mədəni sistemlərdə fərqli obrazlar vasitəsi ilə özünü aktualaşdırırsa bilər. Tədqiqatdan belə anlaşılır ki, müəllif tərəfindən “kosmoloji sxem” insanın antopoloji-emosional özünüifadə xüsusiyyətinin arxetip modeli, universal keyfiyyəti kimi qavranılır.

Müəllif Vahid Kosmoloji Sxemi paylaşan şaman və qəhrəmanın ortaq keyfiyyətlərini onların davranış aktları müstəvisində tədqiqata cəlb edir. Yəni haqq aşığı statuslu epik qəhrəmanın səfər boyu həyata keçirdiyi müxtəlif fəaliyyət və davranışlar öz arxetipləri və magik-sakral kontekstdə dəyərləndirilir. Bu yanaşma da özlüyündə epos mətnindəki davranışların sakral təbiə-

tinin, arxetipik mahiyyətinin izah olunmasına imkan verir. Bu baxımdan, əsərdə ən çox izah olunan **“xəbərləşmə”** aktına diqqət çəkmək yerinə düşər. Əgər biz müəllifin xəbərləşmə/dialogla bağlı fikirlərini izləsək, görərik ki, bu davranış aktı epik qəhrəmanın yolçuluğunda əsas davranış modeli olmaqla onun sakral-magik və təsəvvüfi mahiyyətinin izah olunmasında əsas vasitə kimi götürülür. Yuxarıda dediyimiz kimi, müəllif epik mətndən aldığı qəhrəmanları (Kərəm və Qazan xanı) arxetip yanaşma müstəvisində izah edir. Bu zaman qəhrəmanın özü arxetipik müstəvidə mətndə göründüyü keyfiyyətlərindən daha böyük məzmun daşdığı kimi (epik qəhrəman şamanın, sufinin malik olduqları bəzi ortaq keyfiyyətləri bölüşür), onun hərəkət aktları da özünü mətndə göründüyü səviyyədən başqa bir kontekstin də ifadəçisi kimi büruzə verir. Bu baxımdan, müəllifin izahlarında xəbərləşmə – dialog iki nəfərin, iki subyektin, sadəcə, üz-üzə dayanıb söhbətləşməsi və yaxud insanın cansız obyektlərə xitabı ilə eyni mahiyyət daşımır. Alimin təhlillərində Kərəm və Qazanın ətraf dünya ilə ünsiyyətinin modeli kimi təhlilə cəlb olunan xəbərləşmə çoxmənalı və çoxfunksiyalı fakt kimi diqqət mərkəzində saxlanılır.

S.Rzasoyun xəbərləşmə aktını dəyərləndirmə səviyyələrini daha aydın anlamaq üçün əsərdən bir hissəyə diqqət yetirmək yerinə düşər. Dastandan bəllidir ki, Qara Keşiş qaranlığın təmsilçisi kimi Ziyad xanla qarşıdurmadadır. Əkizlər mifinin epik təzahür poetikasına uyğun olaraq onlar mətnin üst planında müsəlman və xristian, alt planında şah və vəzir münasibəti kontekstində bir-birləri ilə ziddiyyətdədirlər. Dastanın bütün ziddiyyət səviyyələri bu qarşıdurma üzərində

boy verir, əvvəldən axıra qədər mifoloji mahiyyətdən irəli gələn qarşıdurma rejimi özünü qoruyub saxlayır. Bu ziddiyyətin poetikasına uyğun olaraq Qara Keşiş qızını Ziyad xanın oğluna vermək istəmir. O, yenə də həmin ziddiyyətin poetikasına uyğun olaraq öz qızını xaosa qaçırdır və Kərəm də, alimin dediyi kimi, bir şaman-qəhrəman olaraq öz sevgilisini tapmaq üçün onun arxasınca yollanır. Kərəmin yolu epik təhkiyənin poetikasına uyğun olaraq min-bir çətinlik və əzablarla doludur. Müəllifin vurğuladığı kimi, səfər zamanı Kərəmin mübarizəsi heç də cəngavərlik, qol gücünə həyata keçirilmir. O, qarşısına çıxan müxtəlif maneə və şəxslərlə saz və sözlə “dil” taparaq səfərinə davam edir. Elə buradaca onu deyək ki, müəllif həm Qazan xanın evinin yağmalanması boyunda, həm də “Əsli və Kərəm” dastanında xəbərləşməni tərəflərin iştirakına əsasən aktiv və passiv olmaqla iki hissəyə ayırır. **Aktiv xəbərləşməyə** qəhrəmanın, aşığın müraciətinə cavab verilən məqamlar aid olduğu halda, **passiv xəbərləşmə** kimi müxtəlif obyektlərə yönələn cavabsız xitablar nəzərdə tutulur. Amma müəllif dastan mətnlərində rast gəlinən passiv xəbərləşmələrin alt qatında aktiv xəbərləşmənin durduğunu söyləyir. Yəni cansız obyektlərə müraciətin özü arxetipik kökləri etibarilə mifoloji düşüncədəki ətraf dünyanın canlı şəkildə dərk edildiyi zamanın poetikasını yaşadır. Bu günün özündə belə şamanın davranışında özünü göstərən bu xüsusiyyət epik qəhrəmanın (Kərəm və Qazanın) davranışında da müşahidə olunur. Dastanın bir yerində Kərəmin Alvız dağına cavabsız xitabını təhlil edən müəllifin aşağıdakı fikirləri onun passiv xəbərləşmələrə yanaşmasının tipik nümunəsi hesab edilə bilər: “Dialog süjetüstü forması-

na görə passiv (birtərəfli) xəbərləşmə, süjetaltı formasına görə aktiv (ikitərəfli) xəbərləşmədir. Dağın Kərəmə verdiyi cavabı “eşitməsək” də, “görə bilirik”. Belə ki, Kərəmin alqış/tərif/ovsunlarından yumşalan Alvız dağı onlara yol/keçid verir”.

Biz burada müəllifin xəbərləşmə aktına yanaşmasını qəhrəmanın dağ, meşə ilə xəbərləşməsinin təhlili nümunəsində də diqqətə çatdırmaq istərdik. Məhz bu nümunələrdə cansız obyektlər aktiv xəbərləşmənin tərəfi kimi çıxış edir. Bu isə müəllifin passiv xəbərləşmənin arxetipik mahiyyətində aktiv xəbərləşmənin dayanması fikrini bir daha təsdiqləyir. Belə ki, dastanda Əslinin ardınca gedən Kərəm gəlib bir çayın qırağına çatır və o, burada sarı qaya, qara meşə və çayla aktiv xəbərləşməyə girir. Sarı qaya ilə deyişməyə diqqət edək:

“Səndən xəbər alım, ay sarı qaya,
Mənim Əslim buralardan keçdimi?
Mübarək kölgəni salıbsan suya,
Mənim Əslim buralardan keçdimi?

Sarı qaya dilə gəlib, aldı, görək cavabında nə dedi:

Sənə xəbər verim, aşlıqlar xası,
Sənin Əslin burdan gəldi də, getdi.
Yanıdaydı atası ilə anası,
Ləpirin üzümə saldı da getdi”.

Alim meşə və çay da daxil omaqla bu xəbərləşmələrə belə bir izahat verir:

“Dialogun tərəfləri: İnsan-Qaya (**torpaq ünsürü**), İnsan-Meşə (**ağac ünsürü**), İnsan-Çay (**su ünsürü**).

Dialogun məqsədi: Qara Keşiş tərəfindən tilsimlənmiş Sarı Qaya, Qara Meşə və Çaydan keçid/yol almaq:

– Belə ki, çaya çatan Kərəm yolun bağlandığını görür: “Kərəm baxdı ki, sağ tərəf qaya, sol meşə, qabaqda çaydı”. Demək, məqsəd bu ünsürlərdən keçid almaq və Əslinin izini tapmaqdır.

Dialogun informativ tipi: alqış:

– Kərəm növbə ilə Qayaya, Meşəyə və Çaya tərif/alqış deyir. Onlar da bunun müqabilində Kərəmə həm yol verir, həm də Əslinin hara getdiyini deyirlər.

Diloqun kosmoloji tipi: mediativ-mistik kommunikasiya modeli:

– Kərəm bir insan kimi bu cansız ünsürlərlə danışa bilməz. Lakin həmin ünsürlər “dilə gəlib” Kərəmə cavab verirlər. Bunun əsasında əyə arxetipi durur. Hər bir yerin əyəsi/sahibi var. Bu, həmin yerin ruhudur. Demək, Kərəm Qaya, Meşə və Çayın ruhu/əyəsi ilə xəbərləşir”.

Göründüyü kimi, müəllif Qaya və Kərəm arasında dialoqa birmənalı və dar çərçivədə yanaşmır. Müəllifin fikirlərindən aydınlaşır ki, dialogun tərəfləri arasında gedən söhbət özünəməxsus ritual məqsədə malik olmaqla müəyyən bir janr şəklində ifadə olunur. Bu isə kosmoloji kontekstdə epik qəhrəmanın məqsədinə xidmət edən mənanı özündə ehtiva edir: mediativ-mistik kommunikasiya yolu ilə qəhrəmanın dünyalararası hərəkətini təmin etmək. Bu mənada KDQ və “Əsli və Kərəm”in arşdırılmasında “dialog”un açar rolunu oynayan “fenomen” kimi diqqət mərkəzinə gətirilməsi təsadüfi hadisə deyil. “Dailoq” müəllif tərəfindən epik qəhrəmanın məqsədini, ətraf dünyaya münasibətini, eyni zamanda ətrafın ona qarşı münasibətini ifadə edən akt olmaqla yanaşı, bir-birinə qarşı duran və ya bir-birini təsdiq edən tərəflərin, sərhədlərin kosmoqonik yaradılış anında qazandıqları keyfiyyətdə də diqqət

mərkəzinə gətirilir. Odur ki, müəllif tədqiqat prosesində dialoqa bir tərəfdən konkret situasiyanın münasibət səviyyəsi, digər tərəfdən həmin kosmoqonik müstəvidəki münasibət səviyyəsini təcəssüm etdirən akt kimi yanaşır. Beləliklə, S.Rzasoy “Əsli və Kərəm” dastanında Qaya və İnsan arasındakı dialoqu poetik çərçivədə deyil, ritual-mifoloji aspektdə dərk edir və mətndəki Qaya ilə xəbərləşmə “aşığın qayanı danışdırması”, “qayanın da dilindən poetik söz demə” kimi bədii faktlar poetik müstəvidə deyil, mifoloji şüurun məntiqinə uyğun şəkildə ritual ünsiyyəti kimi öyrənilir. Bu mənada, istər Kərəmin, istərsə də Qazanın ətraf dünya ilə dialoquna “mifik şüur” kontekstində yanaşmaq və bu obrazların ünsiyyətdə olduğu dünyanı kosmik yaradılış müstəvisində izah etmək mətnin alt layını daha dərinləndirən anlamağa imkan verir.

Mifoloji şüur müstəvisində bir statusdan digərinə keçid xaosla səfərlə köhnə statusun inkarını və yeni keyfiyyətlər qazanaraq təzədən doğulmanı zəruri edir. Tədqiqatdan aydın olur ki, müəllif tərəfindən **“dialoq” konsepti** epik qəhrəmanların yeni statusa keçidini təmin edən davranış aktı kimi araşdırılır. Belə ki, həm Kərəm, həm də Qazan xan üçün ətraf dünya təsadüfi və bədii məntiqə uyğun şəkildə deyil, kosmik yaradılış prosesinə uyğun şəkildə düzülmüşdür. Səfər prosesində qəhrəmanın şamanlıq qabiliyyəti ona dialoq vasitəsi ilə “xaos və kosmos arasındakı sərhəd boyunca düzülmüş” ətraf dünyadan keçid alaraq yoluna davam etməsinə imkan verir. Müəllifin dialoqla bağlı araşdırmalarından belə bir nəticəyə gəlirik ki, dialoq mifoloji kontekstdə sakralla ünsiyyətə girməyə, münasibətləri nizamlamağa imkan verən davranış aktıdır. Dialoqun

bu xüsusiyyəti mədəniyyətdə iki nəfərin qarşılaşması, ayrılması, fərdin ilahi ünsiyyətə (ibadətə) girməsi və s. aktlar zamanı münasibət nizamlayıcı etiket, ifadə və hərəkətlərin işə düşməsi şəklində özünü göstərir. Məsələn, iki nəfərin günün müxtəlif zamanlarında görüşdükdə “sabahın xeyir”, “axşamın xeyir” deyərək salamlaşması, çörək bişirilən və ya məhsul yığılan yerə gələn adamın “bərəkətli olsun” deməklə ünsiyyətə başlaması, yas yerinə gələn adamın “Allah rəhmət eləsin”, “Axır qəminiz olsun” kimi sözlər deməsi, eləcə də, bağ sahibinin bağa girərkən və çıxarkən xüsusi dialoji nitq aktlarından istifadə etməsi... dialoqun yaradılış anındakı (kosmoqonik prizmadakı) məna səviyyəsini təcüsum etdirməklə xüsusi araşdırmaya layiq olan aktlardır. Bu mənada alimin eposları izah edərkən açar kimi istifadə etdiyi “dialoq” detallı mədəniyyətin bir çox digər fakt və səviyyələrinin də araşdırılmasında mühüm rola malik ola bilər.

S.Rzasoyun monoqrafiyasında diqqəti cəlb edən ən mühüm məqamlardan biri də ayrı-ayrı obrazlara onların aid olduqları daha dərin məna səviyyəsində – **arxetiplər kontekstində** yanaşmasıdır. Məlum olduğu kimi, mifoloji təfəkkürdə və folklor təsvirlərində ən diqqət çəkən məqamlardan biri də ayrı-ayrı hadisə və faktların oxşar, qəlibləşmiş təsvirlərlə, təkrarlamalarla təqdim olunmasıdır. Ümumi qəbul olunmuş qənaətə görə, çoxsaylı hadisə, fakt və obrazların oxşar keyfiyyət və funksiyalarla təqdim olunmasının səbəblərindən biri də onların qidalandıqları arxetiplərlə bağlıdır. Arxetiplər üzərində formalaşan iki fərqli obraz bir naqildən qidalanan iki fərqli rəngdə olan lampaya bənzədilə bilər. Lampanın işıqlanmada yaratdığı fərqli rəng effekti

onun bir naqilin eyni dərəcəli cərəyanından qidalanmasını inkar etmədiyi kimi, bir arxetipə əsaslanan iki fərqli obrazın da görünüşündəki fərq onların qidalandıqları vahid mənbəni, arxetipi inkar edə bilməz. Yuxarıda bildirdiyimiz kimi, müəllif bu prinsip əsasında Qazan və Kərəmi çox düzgün olaraq vahid qəhrəman (şaman-qəhrəman) arxetipinə aid edir. S.Rzasoy Qazan və Kərəmi səfərlərindəki tipoloji oxşarlığı arxetip səviyyənin xüsusiyyəti, aid olduğu qəhrəman tiplərindəki fərqi (alp tipi və aşiq tipi) isə emosional özünüifadənin fərqli çaları, təzahür səviyyəsi kimi anlayır. Müəllifin tədqiqat boyunca yalnız Qazan və Kərəm obrazlarının izahında deyil, digər obrazlara münasibətdə də bu prizmadan yanaşdığını görürük. Bu baxımdan S.Rzasoyun təhlilinin özünəməxsuslaşdığı xüsusi və əsas məqamlardan biri də Kərəmin onu Süleyman paşanın məmləkətində sınağa çəkən Hüsniyə xanım obrazına yanaşmasıdır.

Əslinin arxasınca səfər edən Kərəm səfər prosesində tutulub Süleyman paşanın hüzuruna gətirilir. Paşa Kərəmin haqq aşığı olduğunu biləndə onu sınağa çəkmək fikrinə düşür. Hökmdar kultunun mətn təzahürü olan padşahın Kərəmi sınaqdan keçirmək istəməsi təsadüfi hadisə olmayıb hökmdarın mifopoetik təfəkkürdəki funksiyasından qaynaqlanır. Belə ki, hökmdar arxetipi aktuallaşdığı məqamlarda özüylə birlikdə kosmoqonik aktın, yaradılış anının da enerjisini canlandırır. Digər tərəfdən onun mifopoetik təfəkkürdə tanrı normalarını qoruyan mədəni qəhrəman semantikasına malik olduğu da (KDQ-də, eləcə də klassik poeziyada "Hökmdar Tanrının yerdəki kölgəsi"dir fikri məhz bu semantikanın ifadəsidir) bəllidir. Burada hökmdarın Kərəmi sınağa çəkməsi mifopoetik baxımdan onun

qəhrəmanı ilkin yaradılış anındakı sakral kontekstdə dəyərləndirib cəmiyyətdə təsdiq (və ya inkar) olunma ritualından keçirməsi kimi anlaşılmalıdır. Mədəniyyətdə “haqq aşığı” da “abdallıq” və “dəlilik” kimi “müqəddəs axmaqlıq”, “ilahi dəlilik” semantikasına kontekstinə daxildir və yaradılış anından qazanılmış sakral keyfiyyətin təzahürü kimi anlaşılır. Odur ki, Kərəm haqq aşığı olduğunu iddia edən kimi ilkin yaradılış anının enerji daşıyıcısı və ya ənənə qoruyucusu olan hökmdar tərəfindən sınaqdan keçirilmə mexanizmi işə düşür. “Yol” prizmasından xaosun mərkəzi kimi dəyərləndirən bu məqam (Süleyman paşanın məmləkəti) mifik şüurun poetikası baxımından ilkin yaradılış anının dual təbiətini özündə ehtiva edən kosmoenergetik mərkəzdir (yaradılış anında yaradılışa səbəb olan dramatizmi, konflikti, qarşıdurma səviyyəsi və sakrallığın ilahi mahiyyətini yenidən canlandırma).

Haqdan gələn sevgilisi Əslini bacadan çıxardıb qaçırmaq istəyən Kərəm şahın fərraşları tərəfindən oğru, quldur hesab edilərək tutulur və hökmdarın hüzuruna gətirilir. **Kosmoenergetik mərkəzə gətirilən Kərəm bu məqamda bütün dəyərləndirmələr kontekstində həm ilahi oğru, həm quldur, həm haqq aşığı, həm də yalançı bir hiyləbaz kimi görünür. Bu isə sakral yaradılış anı ilə birbaşa əlaqəsi olan triksterin (trikster bir çox hallarda əsas qəhrəmanın oyunbaz əvəzedicisi, əks üzükimi anlaşılsa da, əslində, o özünü həm də bir obrazın daxilindəki zidiyyətlərdə, təsdiq və inkaredici kontekstlərdə bürüzə verir) ən təbii xüsusiyyətidir.** Bu məqamda Kərəmin ilahi mahiyyətini təsdiq edən sınaq modeli, başqa sözlə, yenidən yaradılma aktı meydana çıxır. Bu isə kişi və qadın başlanğıcını təmsil edən Hökmdar

(Süleyman paşa) və bacısı (Hüsniyyə xanım) timsalında aktuallaşır.

Sakral doğuluşu əks etdirən məkanların ən xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də yaradıcı qadın-kishi başlanğıcının ortaqlıq şəklində, birlikdə iştirak etməsidir. Sakral nizamlayıcı kimi hökmdar Kərəmi simvolik doğuluş üçün bacısı Hüsniyyə xanımın yanına göndərir. Müəllifin izahlarından da görürük ki, Hüsniyyə xanım Kərəmin sınaqdan keçirilməsi üsulları haqqında uzun-uzadı düşünmür. Bu iş ona həvalə olunan kimi o, əsasən Kərəmin Əsliyə olan münasibətinin sakral mahiyyətini öyrənmək üçün müxtəlif sınaqlar təşkil edir: oxşar paltar geyinən qızlar içərisindən Əslini tanımaq, oxşar maskalanmış altı qız içərisindən Əslini tapmaq, Əslinin üzündəki nişanələrin sakral mahiyyətini bilmək... S.Rzasoyun yazdığı kimi bütün bunlardan sonra Hüsniyyə xanımın sınaqları ilə Kərəm “diriylən ölənlər qərib” timsalında özünü tanıyır və bu “özünü tanıma” sufi-təsəvvüfi kod baxımından ən yüksək ruhani səviyyə olduğuna görə onun haqq aşığı olmasına şübhə qalmır.

İnsanın özünü tanıma yolu ilə ən ilahi məqama yüksəlməsi Sühreverdidən gətirilən aşağıdakı ibrətamiz hekayədə də aydın görünür: “Hophop – şanapipik quşu Qaf dağının ətəyinə gəlir. Öz şahı Simurğu axtarır, onu gözləyir. Lakin illər keçməsinə baxmayaraq, Simurğ ortaya çıxmır. Təxminən min il vaxt keçir. Bu müddət ərzində Hophop tüklərini tökür, rəngini, şəklini dəyişir, böyüyür və min ildən sonra özü Simurğ olur” (*Fəxrəddin Salim (Baxşəliyev). Milli yaddaş sistemində ürfan və təsəvvüf. Bakı, 2010, s. 21*). Burada hop-hop (insan) maddi, aldadıcı dünyadan uzaqlaşmaq kompleksi ilə yola başlayır. Bu zaman o, dağın ətəyinə, xaos zonasına

gəlir. Bu zonadan Dağın zirvəsinə, kosmosa qalxanda onda maddi dünyanın tam əksi olan keyfiyyətlər formalaşır. Burada maddi məqam dağın ətəyinə, xoasa, mənəvi məqam isə dağın zirvəsinə uyğun gəlir. Göründüyü kimi, daxili-mənəvi yolçuluğun epik təsviri ritual zonalardan keçidin təsviri ilə verilir: kompleks hiss etməklə fəaliyyət – xaos – kosmos. Simurq dağın zirvəsində dağın ətəyində olan əlamətlərdən imtina edir. Bu, onun ölüb-dirilməsi kimi də izah oluna bilər: O, “tükünü tökür, rəngini, şəklini dəyişir, böyüyür və min ildən sonra özü Simurğ olur”. Əslində, hop-hop ritualdan sonra maddi dünyanın (onun üçün: xaos əlamətlərinin) bütün kateqorial təyinatlarını, formasını, həcmi, rəngini dəyişir və kosmik keyfiyyətlər əldə edir. Çünki maddi ölçü və detallar sufizmdə fərdi kosmik düzümə qoşulmağa mane olan xaos dünyasını təmsil edir. Təsədüfi deyildir ki, Mövlana Məsnəvinin 214-cü beytində deyir: “Eşq rəngə və qoxuya bağlı (zahiri) olarsa, o, eşq deyildir, kişiyə bir utanıdır” (*Mevlana Celaleddin-i Rumi. Mesnevi-i Şerif. İstanbul, 2007, s.48*).

Məhəbbət dastanlarının poetik strukturunun iki səviyyəsini: epik struktur səviyyəsi, təsəvvüfi struktur səviyyəsini biri-birindən fərqləndirən S.Rzasoy bu inkişaf dinamikasını sufi-təsəvvüfi köklərdən də qidalanan Kərəm obrazının ritual mahiyyətində məharətlə izləyir. Bir xan oğlu kimi yüksək mənəvi sahib olan Kərəm “adını dəyişməklə”, “saz çalmaqla ilahi sözün ifadəçisinə çevrilməklə”, “təbiət dilinin bilicisi olmaqla”, “əzab dolu uzun səfərdən keçməklə” özünü tanıma istiqamətində ritual davranışlar həyata keçirir. Məcnunun sevgilisi onun üçün Tanrı olduğu kimi (*Michael W. Dols. Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli. İstanbul,*

2013, s.412), Kərəmin də sevgilisi onun üçün sanki Tanrı olur. Dastanda Əslini tapmaq üçün səfər edən Kərəm sufi-təsəvvüfü kodla həm də Tanrını axtarır: bu, onda ciddi ritual-mənəvi dəyişiklərin meydana çıxması ilə müşayiət olunur. Bu cəhətdən aşiq yaradıcılıqlığındakı “haqq aşıqlığı” iki mən səviyyəsində malikdir: 1) Haqqa (Tanrıya) aşiq olan qəhrəman 2) Haqqın iradəsi ilə aşiq olan qəhrəman. Bu kontekstdə sevgili partnyorun zahiri görünüşü, fəaliyyət və davranışları altında Tanrıya xas olan keyfiyyətlər də təcəssüm olunur. Kərəmin bu keyfiyyətləri Hüsniyyə xanımın keçirdiyi sınaqlarda da özünü göstərir. Belə ki, Hüsniyyə xanım tərəfindən Əsliylə bağlı üç dəfə sınaqdan keçirilən Kərəmin dördüncü sınağı bir qədər fərqli şəkildə özünü göstərir. Hüsniyyə xanım, diri bir şəxsi tabuta qoyur və Kərəmə deyir ki, “bu gün səhər burada bir **qərib ölüb**. Yuyublar, kəfənləyiblər, qalıb basdırmağı. Gedək ona bir namaz qıl, **torpağa tapşıraq**, sonra sənin **toyunu eləyək**”. Cənazə namazının qılınması prosesində “ölünün” diri olduğunu bilən Kərəmin haqq aşığı olmasına şübhə yeri qalmır. Burada Kərəmin toyunun yalnız qəribin dəfnindən sonra baş tuta bilməsi və “qərib” təyinatı (müəllif bu təyinatın Kərəmə aid olmasını onun yeraltına/xaosa gəlmiş qəhrəman/nişanlının semantik işarəsi kimi izah edir) o işarə verilən şəxsin (“ölü”nün) elə Kərəmin özü kimi diqqət mərkəzində saxlanılması üçün müəllifə kifayət qədər əsas verir. S.Rzasoyun göstərdiyi kimi, toyu olmalı şəxs qəbirstanlığa gedib-gələndən, ölüb-diriləndən və ölü təyinatlı diri kimi özünü təsdiq etdikdən sonra “iki dünyanın” (J.Kempel) ustası kimi evlənmək hüququ əldə edə bilər. Müəllifin bütün bu izahlardan sonra ritual aktın rəhbəri olan Hüsniyyə xanım

haqqında dediyi fikir həm nəzəri, həm də praktik mətn təhlili əsasında fundamental görünür: “Özü siyasi hakimiyyətin zirvəsində duran Süleyman paşanın sınağı keçirməyi daha mötəbər instansiya kimi öz bacısı Hüsniyyə xanıma tapşırması bu obrazın qəhrəmanı kosmoloji sxem-süjetdə ölüb-dirilmə prosedurundan keçirən Yer Ana obrazının paradiqması olduğunu göstərir. Əvvəldə qeyd olunduğu kimi, qəhrəmanın inisiyasiyası ölərək-doğulma formulunu nəzərdə tutur. Bu formul Yer Ana olmadan həyata keçirilə bilməz: Qəhrəman köhnə bədənində ölür, yeni bədəndə doğulur. Onu doğan Yer anadır. Bu cəhətdən sınağın ən mühüm və həlledici mərhələsinin qadın obrazı (Yer Ana arxetipi) ilə bağlı olması kosmoloji sxemdən gəlir”.

Həqiqətən də, arxetiplər elə universal psixoloji kompleksləri ehtiva edir ki, hər bir qadın (həmçinin obrazlar) cinsdaxili təbiətlərinin ifadə olunması prosesində qeyri-şüuri şəkildə onu aktuallaşdırır. Onun mifoloji obraz səviyyəsi “Yer ana”/“Ulu ana” terminologiyası ilə ifadə olunur və ayrı-ayrı obrazların (müəllifin təhlil etdiyi Hüsniyyə, Burlaxatun, Qazanın anası...) universal prizmasından bu kompleksin tərkibi kimi diqqət mərkəzinə gətirilməsi arxetiplər (“*arxetip*” yalnız ilkin obraz deyil: hətta Mirça Eliade “*Təkrarlanan mif*” kitabının girişində termini başqa bir mənada istifadə etdiyinə görə üzrxahlıq edir. Arxetiplər ən ümumi mənada universal psixoloji ehtiyacı ifadə edən psixi mahiyyətdir) nəzəriyyəsi kontekstində tam uğurlu izahdır. Ayrı-ayrı obrazların bu mifik-emosional obrazın təzahür səviyyəsi kimi diqqət mərkəzinə gətirilməsi elmi cəhətdən əsaslı olmaqla yanaşı, müasir əsərlərdəki ayrı-ayrı obrazların ortaq keyfiyyətlərinin izlənilməsi, izahı baxımından da əhəmiyyətlidir.

Haqq aşığı kimi təsdiqləndikdən sonra Kərəmin toy günü təyin olunur. Amma bu dəfə də Keşiş öz qızını qaçırır və Kərəm yenə də əvvəlki kimi onun ardınca düşür. Seyfəddin Rzasoy bu məqamdan sonrakı hadisələri “Kosmosa dönüş” kimi xarakterizə edir. Əsli və Kərəm bundan sonra yenə də başqa bir hökmdarın, Hələb paşasının bağında bir-biri ilə görüşürlər. Hələb paşası gəzintiyə çıxarkən onları görür və çox qəzəblənir. “Kərəm və Əslinin haqq aşıqları olduğunu bilən paşa Keşişdən qızı nə üçün Kərəmə vermədiyini soruşur. Keşiş iki səbəb göstərir: Birincisi, özü – erməni, Kərəm – müsəlmandır; İkincisi, Əsli başqasına nişanlıdır”.

S.Rzasoy keşişin ifadə etdiyi bu səbəblərdən birincisini süjetüstü, ikincisini süjetaltı motiv kimi xarakterizə edir. Və müəllif çox maraqlı şəkildə “Əslinin başqasına nişanlı” olması səbəbini Oğuz eposu və ritual-mifoloji dünya modelinin mühüm davranış aktlarından olan **yalançı nişanlı semantemi** ilə əlaqələndirir. Müəllif fikrini əsaslandırmaq üçün “Beyrək-Banuçiçək” modelinə müraciət edir və yazır: “Beyrək toyda oğurlandığı kimi, toyda da qayıdıb gəlir: toyun 1-ci günü oğurlanır, 40-cı günü qayıdır. Bu, sabit kosmoloji struktur sxemidir. O, “Əsli-Kərəm” dastanında da özünü dəyişməz şəkildə qoruyur (təsdiq edir): Kərəmin atası Ziyad xan toy təyin edir: Əsli toyda oğurlanır. İndi də Hələb paşası toy təyin edib: demək, Əsli toyda oğurlandığı kimi toyda da qayıdıb gəlməlidir”.

Beləliklə, müəllif Hələb paşası tərəfindən toyun təyin edilməsinə ritual sxemdə xaosun sonunu – kosmik aktı, yaradılışı ifadə edən davranış aktı kimi yanaşır.

Süjetin bu hissəsindən sonrakı hadisələrin izahı isə heyramiz dərəcədə unikalıdır. Müəllif çox maraqlı fakt

və detallara diqqət yetirir. Süjetdən bəlli olur ki, “Hələb paşası **toy** təyin edir. Sehrkar Keşiş Əsliyə **qırmızı xaradan don** hazırlatdırır və donun döşünə tilsimbənd düymələr tikdirir. Daha sonra **Keşiş** Əsliyə qırmızı donu geyindirir və **şərt qoyur**: donun düymələrini Kərəm açmalıdır. Qırx günlük toydan sonra Əslini Kərəmə verirlər. Kərəm gəlin otağında şərti yerinə yetirərək düymələri əli ilə açmağa cəhd edir, lakin açə bilmir. Kərəm sazını götürüb oxuyur və düymələri söz-musiqi ilə açmağa çalışır. Axırncı düymə açılanda düymədən bir od çıxıb Kərəmi yandırır. O, yanıb, kül olur. Əsli Kərəmin külünü ovucdayıb başına tökür: saçı alışıq və Əsli də yanaraq kül olur. Kərəm ilə Əslinin külünü sandığa yığırlar. Qırx gün-qırx gecə yas saxlayıb, külü bir qəbirdə basdırırlar, üstündən də bir günbəz tikirlər. Sofi də öluncə bu günbəzdə mücəvür qalır”.

Süjetin axırının belə faicəvi qurtarmasına görə “Əsli və Kərəm”i məhəbbət dastanlarının faciəvi sonluqla bitən qrupuna aid edirlər. Əlbəttə ki, sujetüstü planda aşiq və məşuqun ölümü faciədir. Amma müəllif bu barədə yazır: “Əsli-Kərəm”in sujetüstü məzmunu təsəvvüfi işarələrdən qurulmuşdur. Lakin məzmunun sujetaltı sxemin qabığı, zahiri hissəsidir: onda görünən nə varsa, kosmoloji sxemi simvollaşdırır. Başqa sözlə, dastanın bütöv məzmunu kimi, finalın məzmunu da kosmoloji sxemin sujet metaforasıdır”. Yəni estetik prizmadan faciə kimi özünü göstərən final sonluq özü də kosmoloji sxemin tərkibində xaos sonluğu bildirmir, əksinə, kosmik aktın tamamlanmasına xidmət edən akt kimi özünü büruzə verir. S.Rzasoy yazır: “Beləliklə, kosmoloji sxemə görə, sujet toyla bitməli, Kərəmlə Əsli mütləq evlənməlidir. Lakin sujetdən göründüyü

kimi, onlar evlənmək əvəzinə ölürlər. Zahirən kosmoloji məntiq pozulur. Əslində isə hər bir şey kosmoloji məntiqə uyğundur. Kərəmlə Əsli bir-birinə qovuşmaq – evlənmək üçün hökmən ölməlidirlər. Ölməsələr, qovuşa bilməzlər”. Müəllifə görə, **köynəyin yaxasındakı düymələrdən axıncısı keçid anını, Keşişin təqdim etdiyi dondan xilas olmanı simvolizə edir. Saz və sözün sakral imkanları ilə düymələr açılır və sonuncu düymədən çıxan od qəhrəmanların yanaraq xaosdan kosmosa keçmələrini təmin edir.**

Mədəniyətlərdə ərgənliyə keçid aktlarının yanmaq, ölmək, parçalanmaq, suya qərq olmaq kimi davranış aktları ilə reallaşdığını nəzərə alsaq, onda müəllifin Əsli və Kərəmin yanaraq doğulması barədə fikirlərini tam təsdiq etməliyik. S.Rzasoy burada Əsli və Kərəmin yanmasının semantikasını toy mərasimlərində gəlinin çırağ başında fırladılmaqla, insanların Novruzda alov üzərindən keçərək simvolik yanaraq arınmaları və qorxan adamın “çıldağ” prosesində yandırılıb yeni mahiyyətdə doğulması kimi davranış aktları ilə eyni semantik çərgədə götürərək izah edir. Bu da kosmoloji sxem baxımından tam uyğun bir izahdır. Kosmoloji sxemin ritual məzmunlu simvolik yanma aktı epik mətn daxilində “real yanma” məzmunu qazanmışdır ki, nəticədə, dastanın digər məhəbbət dastanları ilə eyni olan kosmoloji sxemi estetik prizmadan faciə təsiri bağışlamışdır.

Burada bir məsələyə də diqqət yetirmək lazımdır: bir mərkəzdən – eyni bir almadan doğulan qəhrəmanlar sonda kül metaforasında (külləri qarışmaqla) yəni-dən bir mərkəzdə gömülür. Bu da iki canın bir bədəndə mövcud olmasının təsviri ilə haqq aşığılığının təqdim

və təsdiq olunmasıdır. Bu mənada, “Ər və arvadın hər ikisinin torpağı bir yerdən götürülüb” inancının mənası daha dərinədən anlaşılır. Başlanğıcda bir olan ər və arvad sonda ilahi həqiqət kontekstində yenidən bir olurlar. Və bu kontekstdə müqəddəs dəlilərin iştirak etdiyi “Əsli və Kərəm” və “Leyli və Məcnun”-un sonluğunun eyni semantikaya malik olduğunu demək olar.

Müəllifin “KDQ” eposunun Qazanın evinin yağmalanması boyu üzərindəki araşdırması da məhəbbət və qəhrəmanlıq dastanlarının eyni bir süjet sxemi əsasında qurulduğunu, şaman-qəhrəman arxetipinə əsaslandığını aydın şəkildə göstərir.

Tədqiqatda Qazanın xaosa səfəri və evini xilas edərək yenidən taxta çıxması süjeti əsasında qurulan bu boydakı hər bir kiçik davranış aktının ritual-sematik mahiyyəti, simvolik təbiəti barədə izahlar nəinki “KDQ”-nin, həmçinin həmin simvolik aktların təkrarlandığı digər mədəni nümunələrin dərk olunmasına böyük imkan yaradır. S.Rzasoy boydakı ayrı-ayrı fakt və detalları elə şəkildə izah edir ki, bu izahlar həmin faktlarla yanaşı, bütövlükdə boyun ümumi semantikasının müəyyənləşdirilməsində danılmaz təhlil modeli kimi ortaya çıxır. Burada belə izahlardan yalnız biri üzərində durmaq istərdik.

“KDQ” nin müvafiq boyundan məlumdur ki, düşmənlər Qazan xanın aravadı Burlaxatunu məclisə gətirib şərab süzdürmək istəyirlər, amma 40 qızın hansının Qazanın arvadı olduğunu soruşanda hamısı Qazanın arvadı olduğunu söyləyir. Bu zaman Şöklü Məlik Qazanın aravadının müəyyənləşdirilməsinin başqa bir yolunu təklif edir: “Kafər aydır: Mərə, varın Qazanın oğlu Uruzu tartun çəngələ asun. Qıyma-qıyma ağ ətindən çəkün,

qara qaurma bişürüb, qırq bəg qızına ilətün. Hər kim yedi, ol degil, hər kim yemədi, oldur. Alun, gəlün, sağ-raq sürsün! – dedi”. Boydan o da bəllidir ki, bu hadisəni eşidən Burlaxatun oğlunun yanına gəlib düşmənin hiyləsindən onu xəbərdar edir. Oğlu Uruz isə atasının namusunun sındırılmaması üçün anasından onun ətinə hamıdan daha çox yeməsini istəyir.

Müəllif bu informasiya daxilindəki qarşıdurma səviyyəsini belə müəyyənləşdirir:

“Xaosoloji semantika: Ana öz oğlunun ətindən yeməyəcək və Qazanın “namusunu sındıracaq”. Bu halda xaosoloji düşüncəyə görə, oğulun canı atanın namusundan üstündür. Bu, antikosmik, başqa sözlə, xaosyaradıcı dəyərdir. Burla xatun bunu edərsə, xaosyaratmaya – yəni Xaosun yağmalanmış Oğuz kosmosunun məhvi hesabına böyüməsinə səbəb olar.

Kosmoloji semantika: Ana oğlunun ətindən yeyəcək və Qazanın namusunu sındırmayacaq. Bu, kosmosyaradıcı dəyərdir. Burla xatun bunu edərsə, Qazanın Oğuz kosmosunun simvollaşdıran namusunu qorumuş olur”.

Alimin müəyyən etdiyi bu səviyyələr faktların mifopoetik semantikasının aydınlaşdırılması baxımından açar rolunu oynayır. O, müəyyənləşdirdiyi qarşıdurma kontekstində fikirlərini davam etdirərək göstərir ki, “Burla xatun Uruzun ətindən yeyəcəksə, yəni Uruz öləcəksə, bu halda Qazanın namusu qorunacaq. Bu da öz növbəsində Qazana, yenidən taxta çıxaraq öz kosmik statusunu bərpa etmək imkanı verəcəkdir. O, Uruzun ətindən yeməyəcəksə, bu zaman düşmənlər onu müəyyənləşdirib döşəyə çəkəcəklər ki, bununla da Qazanın namusu sınacaq, başqa sözlə, Qazan öz əvvəl-

ki statuslarını bərpa edə bilməyib, kosmoloji dəyərlər baxımından ölü statusunda qalacaqdır”.

S.Rzasoy bu informasiyanın alt layında ata-oğul qarşıdurmasının mövcud olduğunu da müəyyənləşdirir və Ata-Oğul paradigmasının “Həyat-Ölüm invariantı” əsasında aktuallaşdığını göstərir: “Atanın həyatı oğulun ölümündən, Oğulun həyatı atanın ölümündən keçir. Qazanın dirilməsi, Oğuz kosmosunun bərpası mütləq şəkildə Uruzun ölümünü tələb edir. Beləliklə, Oğuz kosmosunun bərpasının ritual sxeminə görə, Uruz qurban verilməlidir”.

Qeyd edək ki, “KDQ” boylarından birinin “Qazanın öz oğlunu xilas etməsi”, digər birinin də “Uruzun Qazanı xilas etməsi” əsasında qurulduğunu nəzərə alsaq, o zaman bu fikrin təsdiqlənməsinin şahidi olarıq. Eyni zamanda eposun digər bir boyunda “Dirsə xan oğlu Buğac” boyunda Dirsə xanla Buğac arasında gedən mübarizə bütün hallarda onlardan birinin ölü, digərinin diri olmasını tələb edir. Statusların yenidən təsdiq olunması vaxtı gələndə hər dəfə onlardan biri ölü, digər biri isə diri statusunda olur ki, bu da bizim fikrimizcə, müəllifin müəyyənləşdirdiyi “Həyat-Ölüm invariantı”ndan qaynaqlanır.

Bütövlükdə kitabda qoyulan problemlərin bu təhlilindən sonra deyə bilərik ki, S.Rzasoyun bu tədqiqatı onun bu günə qədərki yaradıcılığından bir qədər fərqli üslub və təhlil modeli üzərində qurulmuşdur. Tədqiqatın ənənəvi standart və qəliblərdə deyil, müstəqil araşdırma kimi ortaya çıxması müəllifin mətn poetikası haqqındakı fikirlərinin daha açıq və aydın şəkildə ifadə olunmasına imkan vermişdir. Burada geniş təhlillər, mətn nümunələri süni şəkildə biri-biri ilə yanaşı qoyul-

mamış, daha çox hər hansısa bir faktın mədəniyyətdəki müxtəlif semantikalar kontekstində aydınlaşdırılmasına üstünlük verilmişdir.

Kitabda diqqəti cəlb edən ən mühüm məqamlardan biri də onun müəyyən bir ideya əsasında ortaya çıxmasıdır: mədəniyyətin çoxsaylı obrazları vahid qəhrəman arxetipinin funksioneri kimi oxşar sxemi ortaya qoyurlar və bu sxem şaman səyahətinin də əsasında dayanır. Yəni şamanlıq və qəhrəmanlıq eyni arxetipin təzahürləridir. Müəllifin qənaətinə görə, poetikası baxımından bir-birindən fərqli olan qəhrəman Qazanla aşiq Kərəmin “yolçuluğu”, əslində, vahid kosmoloji sxemə əsaslanır.

Tədqiqatda bir sıra yanaşma və fikirlər də vardır ki, onların daha müxtəlif aspektlərdən araşdırılması potensialı qalmaqdadır. Lakin bütün bu yanaşmaların yeni-yeni araşdırmaların ideya əsasında duracağına şübhə yoxdur. Əsərin fikir və ideyası bütün hallarda unikaldır, kreativdir, eyni zamanda aktualdır. Ən əsası isə ideya yönümlüdür.

Beləliklə, Seyfəddin Rzasoyun “Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi” adlı bu tədqiqatı bütövlükdə Azərbaycan folklorşünaslığında yeni düşüncə paradigması kimi qiymətləndirilə bilər. “Şaman”, “qəhrəman”, o cümlədən son onilliklərdə “arxetip” milli humanitar düşüncə üçün işlək konseptlər olsa da, epik-mifoloji düşüncənin “şaman-qəhrəman” arxetipi yeni düşüncə vahididir.

Bu əsər müəllifin yaradıcılığında yeni mərhələnin başlanğıcından soraq verir. Bu mərhələnin ən səciyyəvi xüsusiyyəti Seyfəddin Rzasoyun istisnasız olaraq mətnin məntiqinə köklənməsi və həmin məntiqin struk-

turunun öz tədqiqatının və metodunun məntiqinə çevirməsində ifadə olunur. Beləliklə, bədii mətndə əks olunan epik-mifoloji dünya modelinin strukturu Seyfəddin Rzasoyun kitabının strukturunda da inikas olunmaqla tədqiqatı bədii mətnin intellektual proyeksiyasına çevirir. Başqa sözlə desək, S.Rzasoyun tədqiqatı epoxal zaman keçidinin baş verməsi və düşüncə tərzindəki dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq anlaşılmaz olan mətnin metaforik-simvolik mahiyyətini, emosional məntiqini elmi metaforalarla yenidən canlandırır və bu da bizim şüurumuzun bugünkü məntiqi ilə qavranıla bilməyən arxaik mədəniyyətin deşifrə olunmasına, daha dərinləndən dərk olunmasına imkan yaradır. Bu mənada “mediativ dialoqu” tədqiqatının əsas predmetinə çevirən bu əsəri bütövlükdə oxucu ilə “intellektual-mediativ dialoq”, müəllifi isə arxaik mahiyyətli emosional mühitlə müasir intellektual mühit arasında “mediator” adlandırmaq olar. Bütün hallarda müəllifin potensiyası semantikasını faktoloji bazasından dəfələrlə böyük olan arxaik mədəniyyəti sistem halında dərk etməyin modelini təqdim edir.

Şübhə etmirik ki, S.Rzasoyun bu monoqrafik tədqiqatdakı elmi təhkiyəsi Azərbaycan folklorşünaslığında yeni üslub və araşdırma modeli kimi özünə yer tutacaqdır.

Kitabın ən ümdə cəhətlərindən biri də tədqiqat boyu müxtəlif mədəni faktların izahında məna axtarışının üstünlük təşkil etməsidir. Maraqlıdır ki, alim süjeti sadəcə təsvirlərlə izləmir, oxucuya yönəltdiyi interaktiv suallarla onu da müəyyən bir məna axtarışına cəlb edir. Bu isə, heç şübhəsiz, Seyfəddin Rzasoy xocamızın uzun illər boyu formalaşmış pedaqoji təcrübəsin-

dən qaynaqlanır. **Ümumiyyətlə, S.Rzasoyun tədqiqatları üçün ən prioritet məqam məna axtarışıdır.** Burada ən mühüm cəhətlərdən biri də müəllifin daima mətnə baxış bucaqlarını, müşahidə nöqtələrini dəyişməsidir. Bu isə müəllifin mədəni faktları çoxmənalı vahidlər olaraq dərk etməsindən irəli gəlir.

Tədqiqat haqqında geniş təhlillərdən sonra müəlliflə bağlı kiçik bir haşiyə çıxmaq, az da olsa, lirik notlara köklənmək istərdik. Bakı Dövlət Universitetinin II kurs tələbəsi kimi görüşdüyümüz ilk gündən etibarən yaratdığı elm kultunun cazibəsi ilə bizə “Mifologiya” elminin (və şöbəsinin) “yolunu göstərən” Seyfəddin Rzasoy heç vaxt elmi müzakirə və söhbətlərdə özünün yaş fərqi, alim statusunu, inzibati rəhbərliyi (o bizim şöbə müdirimizdir!) ortaya qoymamış, bərabərhüquqlu elmi subyekt kimi (bəzən gənclik maksimalizminə qapılmağımıza baxmayaraq) bizim fikirlərimizə hörmətlə yanaşmışdır. Elmi söhbətlərdə daima demokratik münasibət sərgiləyən Seyfəddin müəllimin bu davranışı çoxsaylı gənclərin elmə dəvət olunmasına, onlar arasında elmə ciddi maraq və həvəsin yaranmasına səbəb olmuşdur. Əslində, müəllifin bu kitab haqqında bizə söz demək haqqını verməsi də onun bu xarakterindən qaynaqlanır.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Несмотря на наличие в книге статей различной тематики, название одной из статей в ней, «Вторжение мифа в историю: 21 декабря 2012-го года», было выбрано и названием книги. Это не случайность. Основной особенностью, отличающей эту статью от других, стало превращение в объект изучения живого и динамичного процесса.

Известно, что под влиянием советской фольклористики долгие годы в Азербайджане роль, которую играла археология для истории, осуществлял и фольклор для литературы. То есть фольклор воспринимался в качестве термина, называющего идущие из прошлого верования и факты анонимного творчества эстетического характера. В контексте подобного подхода и фольклористы выполняли работу специалистов по образцам устной литературы, дошедшим до нас из прошлого. Однако в современной мировой практике отношение к этому подходу изменилось, уже ни фольклор не рассматривается в качестве совокупности пришедших из прошлого артефактов, ни фольклористы не считаются специалистами по пришедшим из прошлого образцам анонимного устного творчества. В настоящее время фольклористы осуществляют функции исследователей тех или иных проблем культуры на основе принципов коллективизма, вариантности и традиционности. В действительности, при этом и само отношение к терминам «коллективизм» и «традиционность» значительно различается в среде литературно ориентированных фольклористов. Например, Эллиот Оринг исследовал лишь известные двоим осмысленные единицы как фольклорное явление под названием «диадической традиции» (присущей двоим традиции). Практика изучения интернет-фольклора в современной фольклористике взрала

из обширных теоретических обсуждений вокруг вопроса «что есть фольклор?». На нынешнем уровне развития фольклористики фольклор принимается в качестве динамического процесса, проявляющегося в деятельности человеческой группы - от самой маленькой (состоящей из двух человек) до соединяющейся на самой огромной информационной платформе. При подходе в подобном контексте объектом анализа нашей фольклористики является изучение не только идущих из «древней традиции» фольклорных образцов, но и связанной с событиями в современной жизни и по разным причинам коллективизирующейся продукции творчества. В этом смысле, фольклористы могут считаться также и инженерами коллективной информации.

Полагаем, что подход к фольклору с точки зрения рассказов о прошлом привело к не достаточному уделению внимания в современной азербайджанской фольклористике изучению «временных традиций», появившихся как живой динамический процесс на различных уровнях социальной жизни. Говоря «временная традиция» мы подразумеваем процесс обмена фольклорной информацией, возникшей вокруг определенных проблем и знаменательных событий и утратившей процессуальную природу устранением воздействующей силы проблемы. Одна из подобных традиций сформировалась на основе слухов о конце света в 2012 году под влиянием мифологии индейцев майя. Так, эквивалент конца 5-ого эпохи Солнца в мифологическом календаре майя в истории от Рождества Христова, 21 декабря 2012-го года, был «признан» как день разрушения мира или же ввержения во мрак. И таким образом, в течение короткого срока многочисленные поверья и «способы защиты» от нежелательного конца стали распространяться в живой социальной среде благодаря интернету и другим средствам массовой информации. Это событие настолько беспокоило жителей планеты, что НАСА вынуждена была выступить с заявлением, опровергающим возмож-

ность подобного события, в большинстве влиятельных органов международной прессы были напечатаны статьи об упомянутом вопросе. Однако ни один из научных ответов не положил конец беспокойству людей, в социальных сетях и социальной среде продолжали распространяться упомянутые поверья. В силу утраты точки опоры (страха будущего) апокалиптическими верованиями после прохождения указанной даты устранилась и сама традиция, порожденная ситуацией.

На основе наблюдений, проведенных над фольклорным процессом, связанным с событием «21 декабря 2012-го года», приходим к выводу о том, что, несмотря на научные опровержения, причина дальнейшего распространения этих поверий связана с получением с помощью указанной «истории» благоприятных условий для коллективного выполнения танатологических страхов (индивидуальных страхов смерти). Иначе говоря, как стесняющийся индивидуального пения человек, исполняя песню в рамках определенной церемонии в хоре не испытывает чувства стыда, стесняющийся упоминания страха индивидуальной смерти человек не сторонится упоминания страхов смерти вместе с коллективом (традиционными метафорами). Таким образом, в этой истории эмоцией, придававшей толчок в распространении поверий о конце света, являлся страх смерти индивидуумов, а в качестве гаранта выполнения данной эмоции в коллективном языке выступили существующие об этом в отдельных культурах схожие традиционные мотивы. А отражение в виртуальной среде подобной индивидуально-психологической и культурной конвенциональности стало причиной появления схожего содержания глобальных мотивов. Возможность наблюдения появившейся в течение короткого срока данной традиции в контексте отражения в виртуальной среде и созданных интернетом возможностей создала благоприятные условия для отслеживания в реальном режиме процесса создания, распространения и устранения фольклорной традиции.

И мы в это время, на основе наблюдений упомянутых поверий, распространившихся в социальных сетях и социальной жизни, написав отдельную статью о фольклорной природе процесса, напечатали чуть раньше соответствующей даты под названием «21 декабря: момент соединения мифа и истории». В данной книге мы сочли более целесообразным издать эту статью под названием «Вторжение мифа в историю: 21 декабря 2012-го года». При этом, если понятие «Вторжение мифа в историю», с одной стороны, выражает превращение реальной даты мифа майя «21 декабря 2012-го года» в «эсхатологический день», с другой стороны включает в себя вмешательство распространившихся поверий о конце света в реальную жизнь человека (иными словами, историю).

В общем, выведение названия «Вторжение мифа в историю: 21 декабря 2012-го года» в качестве заголовка для книги, где были напечатаны и другие статьи, связано с посвящением этой статьи временной традиции, появившейся в качестве живого и динамичного процесса.

Напечатанные в книги другие статьи коротко можно резюмировать в следующей форме:

В статье «Сны как психокультурологический процесс системы индивидуальных коллективных символов» в центре внимания находится значение сбора снов и их фольклорного исследования. Кроме того, в этой статье сны привлекаются к исследованию в качестве психокультурологического процесса системы индивидуальных коллективных символов. Так, процесс трактовки (или восприятия) традиционными кодами снов, являющихся психологическим явлением, наряду со связующей ролью между индивидуальной и коллективной эмоциями, выступает и в роли гаранта символической процессуальности.

В статье под названием «Отношения шаха и визиря в сказках как отражение мифа о близнецах» определяется, что во взаимоотношениях шаха и визиря в сказках порождающая смысл сила мифа о близнецах присут-

ствуется тоже. В статье взаимоотношения шаха и визиря исследованы на основе конкретных мотивов.

В статье «Гырат и Дюрат в контексте модели мифа о близнецах» были изучены мифические аспекты являющихся героями-трикстерами коней Короглы, и выявлено ношение этими конями в мифическом плане семантики небесных и земных коней.

В статье «Трансформация психологических архетипов в культурный архетип: мифическая семантика образа Иблиса (на основе трагедии Г.Джавида «Иблис»)» в центре внимания в качестве метафоры хаоса находится вытекающий из архетипа тени образ Дьявола на основе трагедии Г.Джавида «Иблис». В статье наряду со свойством этого образа менять обличье, была изучена культурная семантика таких поведений, как «сон», «танец», «хохот» и др., обеспечивающих его действия.

В статье «Ритуально-мифологическая семантика «Песнь о том, как Басат убил Тепегёза»» упомянутый эпос «Книги моего Деда Коркута» был изучен в ритуально-мифическом аспекте. Было определено, что в сражении с хаотическими героями победа не огузских беков, а именно Басата обуславливается наличием в его собственной природе хтонического происхождения.

А в статье «Модели поведения трикстера в контексте противостояния Бога и Эрлика» были исследованы трикстерические свойства образа Эрлика, участвующего в тюркской мифологии вместе с Богом в процессе сотворения мира. В тюркском мифологическом сознании причина обустройства мира в отличной от проекта Творца форме (в сегодняшнем виде) связывается с нарушающим, как у трикстера, поведением этого образа.

В написанной совместно с Хикметом Кулиевым статье «Функционеры героического (алп) и влюбленного (ашиг) архетипа героя: Газан и Керем» привлекаются к анализу взгляды об архетипе героя доктора филологических наук Сейфеддина Рзасоя в контексте современных научно-теоретических подходов.

AFTERWORD

Though the different articles have been collected in the book one of the names of the article called "Myth's Intervention in History: December 21st, 2012" has been chosen as the name of the book. It is not accidental. The primary differentiating feature of this article from the others is its being investigation object of the active and dynamic process.

It is known that under the influence of Soviet folklore, for many years folklore played the same role for literature, as archeology did for the history. That is, folklore has been perceived as the term of naming the beliefs and anonymous creativity facts of aesthetic characteristic came from time immemorial. Within this context of approach, the folklorists were conducting the work of experts of the oral literature samples of the past. But in the modern world practice the attitude to this approach has been changed, now folklore is neither seen only as the set of artifacts of ancient times nor the folklorists are considered only as the experts of the oral literature samples of the past. Today the folklorists carry out the function of the investigators studying cultural problems of one kind or another, based on the principles of the collectivity, variability, and traditionality. In fact, the attitude here towards the terms "collectivity" and "traditionality" differs dramatically than those of literary folklorists. For example, Elliott Oring even drew to research the meaningful units only apparent to two men like "dyadic tradition" (the tradition belonging two persons) as the folklore event. In modern folklore-study, the practice of studying the internet folklore originated from the huge theoretical discussions around the problem "What is folklore?". Folklore, on the current state of folklore-study science development, is adopted as the lively dynamic process reflected both in the

activity of the smallest human group (consisting of two persons) and in the activity of the human groups united under the great information platforms. From this point of view, the focus of our folklore-study analysis is not only the folklore samples deriving from “the ancient tradition”, but also the investigation of creativity products associated with the modern life events and collectivized because of different reasons. In this sense, the folklorists could also be considered as collective information engineers.

We think that approaching the folklore from the point of the tales about the past has led to lack of sufficient attention to the investigation of “temporary traditions” appearing as the lively dynamic process at different levels of the social life of modern Azerbaijan folklore-study. By “temporary traditions” we are referring to folkloric information exchange process emerging around specific issues and significant events, and losing its procedural nature along with the elimination of the influential power of problems. One of these traditions has been formed on the basis of the rumour about the destruction of the world in 2012 with the influence of the Maya mythology. Thus, 21st of December of 2012 of Gregorian calendar, the equivalent of the End of 5th Sun Age mentioned in the mythological calendars of Mayan, has been “determined” as the Apocalypse day or the day of Earth being plunged into darkness. So, within a short space of time, many beliefs and “protection methods” about the undesirable ending started to spread out across the lively social environment by means of the internet and other mass media. People got so concerned about this event that even NASA (National Aeronautics and Space Administration) was forced to make a statement that would deny the possibility of such incident, the articles about that phenomenon were published in many authoritative international press organizations. But not any kind of science-based answer was able to put the end to the peoples’ anxiety, the mentioned beliefs continued to spread across the social networks and social environments. As the apocalyptic beliefs started to

lose its enduring point (fear for the future) after that period, the tradition born from that situation also vanished.

Based on our observations on the folklore process “21st of December 2012” we came to a conclusion that, despite the scientifically rejected claims, the reason behind the continuation of a spread of these beliefs is due to thanatological fears (individual death fears) getting the fertile ground for the collective performance with the help of the mentioned “date”. In other words, as the shy person doesn’t feel embarrassed when he sings in the chorus during a certain ceremony, the person ashamed of talking about the individual death fear feels quite comfortable about sharing his opinion on this matter within the group (with the traditional metaphors). Thus the fear of death of individuals served as the stimulating emotion in the spread of beliefs about the collapse of the world at that time, and so did the similar cultural metaphors existing in individual cultures as a provider of collective language performance of this emotion. The reflection of such individual-psychological and cultural conventionality in the virtual sphere has become the reason of the appearing the similar global motifs. The reflection of this tradition in the virtual sphere within a short time frame and the opportunity of being observed in the context of a virtual environment have created supportive environment for direct tracking of the process of creating, spreading and eradicating the folkloric tradition. Based on our observations of mentioned beliefs spread across the social networks and social life we wrote a separate report on folkloric nature of the process and released an article named “The 21st of December: intersection point between the myth and history” a few days before the relevant date. We are considering the publication of this article under the title «Myth’s Intervention in History: December 21st, 2012» as the more acceptable headline for the book in front of you. Here, on the one hand the conception of “Myth’s Intervention in History” expresses the turning of the real date to the “eschatology day” by Maya myth, on the other hand embraces the interference of the beliefs widely

spread about the end of the world with the peoples' real life (in other words to the history).

In short, using the title «Myth's Intervention in History: December 21st, 2012» as a headline of a book containing other articles is related to the dedication of this paper to a temporary tradition, emerged as a living and dynamic process.

The best way to summarize very briefly the other articles of this book would have been as follows:

The article titled as "Dreams as the psycho-culturological process connecting with the system of the individual collective symbols" focuses on importance of dreams' collection and their significance for folklore studies. In this article the dreams are also drawn into research as the psycho-culturological process connecting with the system of the individual collective symbols. Thus the process of dreams' interpretation (or perception), as the psychological event, with the cultural codes shows itself playing the connecting role among the individual and collective emotions, besides ensuring the symbolic processuality in the culture.

In the article named "The king-vizier relations in the tales as the reflection of the twins' myth model" it is determined that the meaning creating power of the twins' myth also takes place in the relations of the king-vizier in the tales. In the article the relations between king-vizier are investigated on the basis of the specific motifs.

In the article titled as "Girat and Durat in the context of the twins' myth model" the mythical aspects of the trickster hero Koroglu's horses has been investigated and it has been discovered that in the mythical context these horses carry out the sky and earth horses semantics.

In the article titled as "The transformation of the psychological archetypes to the cultural archetypes: the mythical semantics of the Devil's image (on the basis of the tragedy "Devil" by Huseyn Javid)" the image of Devil was kept in the spotlight as the metaphor of the chaos sourced from the shadow archetype. In the article the skin changing

feature of this character, as well as the cultural semantics of the behaviors ensuring its movements such as “dream”, “dance”, “laughter”, etc. have been investigated.

In the article titled as “The ritual-mythological semantics of the part “Basatin Tepegozu oldurduyu boy”» the mentioned part from the epos “Kitabi-Dede Gorgud” (“The Book of Dede Gorgud”) has been investigated according to the ritual-mythological perspective. It has been defined that particularly the victory of Basat over the chaotic hero, not other Oghuz beys, happened due to the chthonic origin of his nature.

But In the article titled as “The trickster’s behavior models in the context of Tanri-Erlik confrontation” the tricksterical features of the Erlik’s image taking part along with God in the creation process of the world in the Turkic mythology have been investigated. In Turkic mythological thinking cause of the formation of the world in a different form (as it exists today) than on the projects of God is associated with the destructive behavior of this image as the trickster.

In the article “The alp and lover functionalities of the hero archetype: Gazan and Kerem” written in collaboration with Hikmet Guliyev views of doctor of sciences in philology Seyfeddin Rzasoy on hero archetype issues are drawn into the analysis on the context of modern scientific-theoretical approach.

Kitab AMEA Folklor İnstitutunun "Azərbaycan folklorunun funksional strukturunun və onun sosial-mədəni proseslərə təsirinin multidissiplinar tədqiqi" elmi-tədqiqat proqramı çərçivəsində nəşr olunur.

Nəşriyyat direktoru:

Şirindil ALIŞANLI

Redaktor:

Səbuhi ADİLOĞLU

Kağız formatı: 60x84 $\frac{1}{16}$

Mətbəə kağızı: №1

Həcmi: 12,75 c/v

Tirajı: 500



1985-ci ildə Füzulidə doğulmuşdur.

2006-cı ildə Bakı Dövlət Universiteti-nin filologiya fakültəsinin bakalavr, 2008-ci ildə isə magistratura pilləsi fərqlənmə diplo-mu ilə bitirmişdir. 2012-2015-ci illərdə AMEA-nın Folklor İnstitutunun doktoran-turasında təhsil almış, 2015-ci ildə “Azər-baycan folklorunda mifoloji xaos” mövzu-sunda dissertasiya müdafiə edərək filologi-ya üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almışdır.

2005-ci ildən AMEA-nın Folklor İnstitutunun Mifologiya şöbəsində elmi işçi, 2010-2013-cü illərdə Bakı Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsində akademik məsləhətçi, 2013-cü ildən AMEA Rəyasət Heyətinin elmi katibi vəzifəsində çalışır.

Əsas tədqiqat sahələrini folklor mətnlərində xaos və kosmos münasibətləri, onun müxtəlif metaforik təzahür səviyyələri, həmçinin mədəniyyətdə toy, yas, bayram mərasimlərinin ritual semantikasi və psixosemantikasi ilə bağlı araşdırmalar təşkil edir. Hazırda müəllif psixoloji gerçəklik və kollektiv mədəni yaradıcılıq arasında münasibət səviyyələri, psixoloji komplekslərin mədəni mühitə proyeksiyalanma modelləri, folklor proseslərində aktiv şəkildə iştirak edən müxtəlif qrupların mövqeyi ilə bağlı problemlərin, həmçinin folklorik davranış və norma-ların müəyyənlişməsində şərtləndirici rol oynayan Edip kom-pleksinin mənəyaradıcı aspektləri ilə bağlı tədqiqatlar aparır.

30 elmi məqalənin, “Mifoloji xaos: strukturu və poetika-sı” (2016) və “Folklorun funksional strukturu: multidissiplinar kontekst (S.Xavəri və H.Quliyevlə birgə)” (2016) kitablarının müəllifidir.