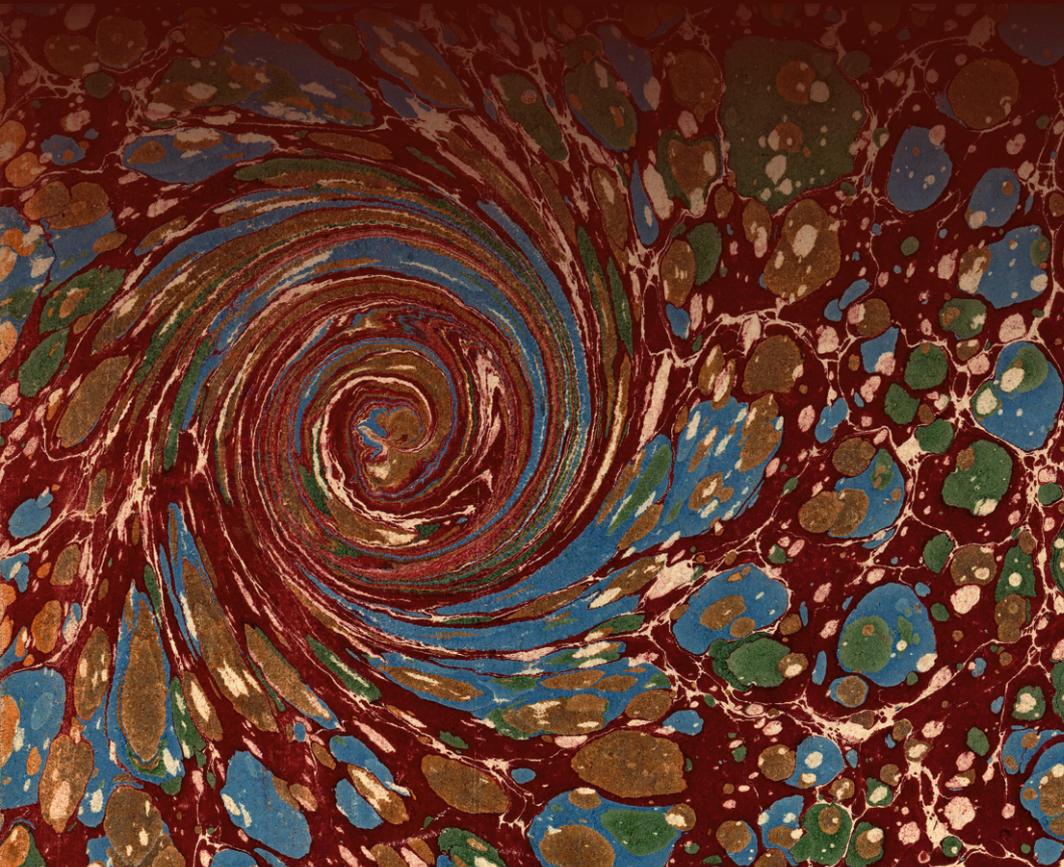


HİK MƏT QULİYEV

MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN  
SEMANTİK STRUKTURU VƏ  
PARADİQMALARI



AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI  
FOLKLOR İNSTİTUTU

---

**HİKMƏT QULİYEV**

**MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN  
SEMANTİK STRUKTURU VƏ  
PARADİQMALARI**

**BAKI – 2016**

**Elmi redaktor:**

**Muxtar KAZIMOĞLU**  
AMEA-nın müxbir üzvü

**Rəyçilər:**

**Seyfəddin RZASOY**  
*filologiya üzrə elmlər doktoru*

**Xatirə BƏŞİRLİ**  
*filologiya üzrə elmlər doktoru*

**Etibar TALIBLI**  
*filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*

**Hikmət Valeh oğlu Quliyev.** Müdrik Qoca arxetipinin semantik strukturu və paradiqmaları. Bakı: “Elm və təhsil”, 2016, – 216 səh.

Monoqrafiyada Azərbaycan folklorunda Müdrik Qoca arxetipinin semantik strukturu və paradiqmaları müasir nəzəri-metodoloji yanaşmalar kontekstində öyrənilmişdir. Tədqiqatda Müdrik Qoca arxetipinin təzahür səviyyələri (mədəni qəhrəman və trikster), obraz paradiqmaları (Dədə Qorqud, Koroğlu, Molla Nəsrəddin, Hacı dayı və s.), sosiokulturoloji aspektləri (seyidlik, dərvişlik, aşılıq, el ağsaqqallığı), emosional özünüifadə modelləri (gülüş, axmaqlıq, səfehlik, dəlilik, səbr) müəyyən edilmişdir.

**İSBN – 9-789952-810899**

folklorinstitutu.com  
quliyevh@mail.ru

Q 4603000000 Qrifli nəşr  
N-098-2016

© Folklor İnstitutu, 2016

© Hikmət Quliyev, 2016

## MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ .....	5
GİRİŞ .....	8

### BİRİNCİ FƏSİL MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN SEMANTİK STRUKTURU

Arxetip anlayışı və Müdrük Qoca arxetipi .....	14
Müdrük Qoca arxetipi və kosmoqoniya .....	29
Müdrük Qoca arxetipi: qəhrəman və trikster .....	57
Müdrük Qoca arxetipi: müdrüklük və axmaqlıq .....	68

### İKİNCİ FƏSİL MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN MƏDƏNİ QƏHRƏMAN PARADİQMALARI

Müdrük Qoca arxetipinin Dədə Qorqud paradiqması .....	78
Müdrük Qoca arxetipinin dərviş paradiqması .....	108
Müdrük Qoca arxetipinin seyid paradiqması .....	122

### ÜÇÜNCÜ FƏSİL MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN TRİKSTER PARADİQMASI

Molla Nəsrəddin obrazı və Müdrük Qoca arxetipi: problemin tarixi və konseptləşdirilməsi .....	137
Molla Nəsrəddin trikster kimi: müdrüklüyün və mədəni qəhrəmanın parodiyası.....	157
Molla Nəsrəddin dünyanın mifopoetik strukturunu obrazlaşdıran model kimi.....	171
Triksterik düşüncənin əsas formulu: “tərsinə hərəkət” .....	189
<b>NƏTİCƏ</b> .....	195
<b>ƏDƏBİYYAT</b> .....	200
<i>Резюме</i> .....	212
<i>Summary</i> .....	214

## ÖN SÖZ

Gənc folklorşünas Hikmət Quliyevin oxuculara təqdim olunan "Müdrək Qoca arxetipinin semantik strukturu və paradigmaları" adlı monoqrafik tədqiqat əsəri Azərbaycan folklor mətnlərinin psixanalitik metodla təhlili, "universal, təkrarlanan model" kimi arxetiplərin milli mətn korpusu üzrə araşdırılması və konkret olaraq Müdrək Qoca arxetipinin folklor təzahürlərinin müəyyən-ləşdirilməsi baxımından folklorşünaslığımız üçün mühüm əhə-miyyət kəsb edir.

Məlumdur ki, XX əsrdə insanın yaradıcılıq və özünüifadə potensialının, onun daxili imkan və emosiyalarının, şüur və şüur-altı səviyyələrinin öyrənilməsi sahəsində analitik psixologiya fun-damental kəşflərə nail olmuşdur. Karl Qustav Yunq tərəfindən əsası qoyulan arxetiplər nəzəriyyəsi isə insan psixologiyasının müxtəlif qatlarına nəzər salmağa imkan verməklə yanaşı, ayrı-ay-rı mədəniyyətlərdə təkrarlanan universal faktların araşdırılmasına da şərait yaratmışdır. Psixologiya elmindən qaynaqlanan bu nəzə-riyyə filologiya, mədəniyyətşünaslıq və digər humanitar sahələr-də çoxsaylı sanballı əsərlərin meydana gəlməsinə rəvac vermiş-dir. Bu mənada müasir dövrdə fənlərarası araşdırma və tədqiqat-ların prioritet təşkil etdiyi, multidissiplinar yanaşmaların mühüm elmi nəticələrin əldə olunmasına şərait yaratdığı bir zamanda psi-xanalitik metodla folklorə yanaşma təhlil üçün yeni imkanlar ya-radır.

H.Quliyevin bu əsəri təkcə Karl Qustav Yunq tərəfindən mü-əyyən-ləşdirilmiş elmi baza əsasında yazılmamış, tədqiqat zamanı arxetiplər nəzəriyyəsinin Jozef Kempbel, Erik Noymann kimi nümayəndələrinin, həmçinin Miriçə Eliade, Karl Kerenyi, Alan Dandes, Vladimir Toporov kimi sanballı müəlliflərin elmi mülə-

hizələrindən də əsaslı şəkildə istifadə edilmişdir. Təqdirəlayiq haldır ki, müəllif əsaslandığı, istinad etdiyi bu və ya digər mənbələrin heç birinə mexaniki şəkildə yanaşmamış, hər bir nəzəri görüşü milli mətn təhlillərindən çıxan özünəməxsus fikir və mülahizələrlə zənginləşdirmişdir.

Müəllifin dünya folklorşünaslığının müasir nəzəri qənaətləri əsasında irəli sürdüyü yanaşmanın elmi yeniliyi ondadır ki, burada çoxprofilli elmi işlənmə arenasına malik "arxetip" in təyini kimi götürülən Müdrik Qocadan ənənəvi folklorşünaslıqda obraz semantikasında təqdim olunan mahiyyətdə deyil, psixanalitikanın fundamental-kateqorial anlayışlarından olan və folklor mətnlərində müdrik qoca obrazlarının yaranmasında həlledici rola malik emosional enerji kimi bəhs edilmişdir. Beləliklə, tədqiqatda Azərbaycan folklor mətnlərində rast gəlinən yaşlı, müdrik, ağsaqqal obrazları, eləcə də bu semantikanı özündə ifadə edən müxtəlif obraz və situasiyalar Müdrik Qoca arxetipinin təzahürləri kimi təhlil olunmuşdur.

Monoqrafiyanın strukturu, problem istiqamətləri və onlara yanaşma aspektləri xüsusilə maraqlıdır. Kitabda problemlər adından da göründüyü kimi Müdrik Qoca arxetipinin semantik strukturu və paradigmaları üzrə öyrənilmişdir. Müəllif tədqiqatını xalqın kollektiv yaddaşını özündə ehtiva edən mifoloji mətnlər, atalar sözləri və deyimlər, əfsanə, rəvayət, lətifə, memuar, nağıl, dastan, epos və sairə üzərində aparmaqla Müdrik Qoca arxetipinin təzahür səviyyələrini, obraz paradigmalarını, sosiokulturoloji aspektlərini, eləcə də emosional özünüifadə modellərini geniş araşdırmışdır. Problemə bu aspektlərdən yanaşma Müdrik Qoca arxetipinin hərtərəfli təhlili və öyrənilməsi üçün geniş imkan yaratmışdır.

Monoqrafiyada ilk öncə Müdrik Qoca arxetipinin semantik strukturu diqqət mərkəzinə gətirilmiş, arxetip anlayışı və Müdrik Qoca arxetipinin ümumnəzəri aspektləri təhlil edilmişdir. Burada, bütövlükdə monoqrafiyada araşdırılması qarşıya qoyulan problemlərin müxtəlif istiqamətləri, o cümlədən Müdrik Qoca arxetipi və kosmoqoniya, qəhrəman və trikster, müdriklik və axmaqlıq

mövzuları təhlil olunmuş, elmi-nəzəri tezislər konkret faktlar əsasında irəli sürülmüşdür.

Kitabda Müdrik Qoca arxetipinin paradiqmatik strukturu əsasən iki istiqamət üzrə tədqiq olunmuşdur. Müəllifin yanaşmasına görə, Müdrik Qoca arxetipi mədəniyyətdə, konkret desək, folklor yaradıcılığında həm mədəni qəhrəman, həm də trikster paradiqmaları şəklində təzahür edir. Əsərdə müdriklik anlayışı yalnız müsbət təmayüllü fəaliyyətlər çərçivəsində deyil, eyni zamanda neqativ məzmunlu davranışlar istiqamətində də öyrənilmişdir. Buna əsasən Müdrik Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman paradiqmaları olan Dədə Qorqud, dərviş və seyid obrazları tədqiqatə cəlb olunmuşdur. Müəllif Dədə Qorqud obrazının mahiyyətindəki müdriklik, ağsaqqallıq semantikasını və mediator, ritual rəhbəri funksiyalarını faktlar əsasında müəyyənləşdirmişdir. Eləcə də Müdrik Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman paradiqması kimi dərviş obrazının funksiyaları və mətnlərdə aktuallaşma situasiyaları K.Q.Yunqun "psixavtomatizm" modeli əsasında diqqət mərkəzinə çəkilmişdir.

Kitabda təhlil olunan problemlərdən biri də Müdrik Qoca arxetipinin sosiokulturoloji təzahür səviyyəsini özündə ehtiva edən seyidliklə bağlıdır. Əvvəla onu deyək ki, burada seyidlik məsələsinə ilk dəfə olaraq Müdrik Qoca arxetipi kontekstində baxılmış, seyidlərlə bağlı xalq arasında mövcud olan mətnlər əsasında maraqlı və yeni fikirlər irəli sürülmüşdür. Bu yanaşma ilə seyidliyin islami konteksti arxasında dayanan müdriklik və ağsaqqallıq semantikasını konkret mətn təhlilləri əsasında müəyyənləşdirilmişdir.

Kitabın ən mühüm cəhətlərindən biri də Müdrik Qoca arxetipinə trikster paradiqması üzrə nəzər yetirilməsidir. Belə ki, müəllif türk dünyasının ortaq mədəni dəyəri səviyyəsində yüksələn Molla Nəsrəddin obrazına Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi yanaşır. Təqdirəlayiq haldır ki, tədqiqatçı Molla Nəsrəddin lətifələrinə psixanalitik metodun gözü ilə baxmaqla obrazın təbiətindəki müdriklik və axmaqlıq, qəhrəmanlıq və triks-terlik keyfiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir. Problemi bu cür təhlil edən tədqiqatçı Molla Nəsrəddin obrazının simasında mədəni

qəhrəmanı parodiya etmə xüsusiyyətlərini, qəhrəman və trikster oppozisiyalar silsiləsini aydın şəkildə müəyyənləşdirməyə nail olmuşdur. Eyni zamanda burada Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi Molla Nəsrəddin obrazı konkret olaraq “Molla Nəsrəddin obrazı və Müdrik Qoca arxetipi: problemin tarixi və konseptləşdirilməsi”, “Molla Nəsrəddin trikster kimi: müdrikliyin və mədəni qəhrəmanın parodiyası”, “Molla Nəsrəddin dünyanın mifopoetik strukturunu obrazlaşdıran model kimi”, “Triksterik düşüncənin əsas formulu: tərsinə hərəkət” mövzuları üzrə geniş şəkildə incələnmiş və müdrikliyin mədəni qəhrəman və triksterlərin fəaliyyətində aktuallaşan davranış olduğu qənaətinə gəlinmişdir.

Beləliklə, gənc tədqiqatçı H.Quliyevin "Müdrik Qoca arxetipinin semantik strukturu və paradiqmaları" adlı tədqiqat əsəri Azərbaycan folklor mətnlərində psixoanalitik metodun tətbiqi, mədəniyyətdə müdriklik konsepsiyasının müəyyənləşdirilməsi, həmçinin mədəni qəhrəman və trikster münasibətləri kontekstində həmin konsepsiyanın spesifik cəhətlərinin aydınlaşdırılması baxımından folklorşünaslığımız üçün əhəmiyyət kəsb edir.

**Muxtar Kazımoğlu**  
*AMEA-nın müxbir üzvü*



## GİRİŞ

Folklorşünaslıq sahəsində aparılan müasir tədqiqatların ən aparıcı istiqamətlərindən birini arxetiplər nəzəriyyəsinin tətbiqi təşkil edir. Bu nəzəriyyədə insan yalnız xarici dünyanın təsiri ilə formalaşan varlıq kimi deyil, daxili imkan və psixoreallığı ilə özünüifadə edən fenomen kimi dəyərləndirilir. Karl Qustav Yunq tərəfindən əsas qoyulan bu istiqamət insanın hissi-emosional gerçəkliyinin metaforik-simvolik dillə izah olunmasında xüsusi bir yanaşma idi. Belə ki, K.Q.Yunqun baxışına görə, insanın özünü-realizəsinin əsasında bioloji imkanları ilə birlikdə doğulan növdaxili psixoloji imkanları dayanır. Başqa sözlə, insanın özünüifadə simvollarının əsasında onunla bərabər doğulan ilkin obrazlar mühüm yer tutur ki, bu da yaradıcılığın bütün məqamlarında aparıcı mövqeyə malik olur. Beləliklə, harada yaşamasından asılı olmayaraq insanın dünya duyumu və psixoloji imkanları bir-birinə oxşar obrazlar vasitəsi ilə təcəssüm olunur və K.Q.Yunq bunları arxetiplərin təzahürü hesab edirdi.

Müasir dünya folklorşünaslığına nəzər yetirəndə aydın olur ki, folklorun simvol dilinin, semantikasının izahında arxetiplər metodunun tətbiqi ən aparıcı yeri tutur. Azərbaycan folklorşünaslığında arxetip metodun tətbiqi geniş təzahür imkanlarına malik obrazların aid olduğu semantik yuvanın, obrazların funksionallaşma situasiyalarının psixoloji ehtiyacla əlaqəsi, eləcə də mif və folklor mətnlərində müşahidə olunan oxşarlıqların daha konseptual şəkildə izahına imkan verə bilər. Bundan savayı, bu nəzəriyyənin tətbiqi ilə zamandan və xarici təsirlərdən asılı olmayaraq yaşayan mifoloji obrazların həyat gücünün fundamental şərhinə nail olmaq mümkündür. Bəlli olduğu kimi, mifoloji gerçəklikdə dünyanı dərk etmənin əsas vasitəsi olan hissi-emosional, simvolik

duyum dərini elmi bilik və texnoloji vasitələrə yiyələnmiş insanın yaddaşından silinib getməmiş, öz təsirini bu və ya digər şəkildə saxlamaqdadır. Azərbaycan folkloruna arxetiplər metodunun tətbiqi həm də müasir insanın içərisində yaşayan arxetip obraz və modellərin elmi izahına geniş imkanlar açır.

K.Q. Yunqun müəyyənləşdirdiyi arxetiplər içərisində insanların qorunmaq, dünya haqqında sınaqdan keçmiş biliklərə yiyələnmək emosiyasının təzahürü olan Müdrik Qoca arxetipi kritik situasiyalarda çıxış yolunu göstərən, cəmiyyətin müşküllərini həll edən, cəmiyyətin və fərdin mövcudluğunun norma və prinsiplərini müəyyən edən, keçmiş, indi və gələcəyə dair bilikləri və onlar əsasında qərar verməni təmin edən, yuxular vasitəsi ilə fərdləri kosmik nizamla əlaqələndirən obrazlar timsalında özünü aktuallaşdırır. Azərbaycan folklorunda Müdrik Qoca arxetipinin araşdırılması bu kontekstdə aktuallaşan mədəni qəhrəman və trikster münasibətlərinin, çoxsaylı obraz paradigmalarının daha dərinə öyrənilməsi baxımından xüsusi aktuallıq kəsb edir.

Tədqiqatın *obyektini* xalqın kollektiv yaddaşını özündə ehtiva edən mifoloji mətnlər, atalar sözləri və deyimlər, əfsanə, rəvayət, lətifə, memuar, nağıl, dastan, epos və s. təşkil edir.

Tədqiqat işinin *predmeti* isə Müdrik Qoca arxetipinin təzahür səviyyələri (mədəni qəhrəman və trikster), obraz paradigmaları (Dədə Qorqud, Koroğlu, Molla Nəsrəddin, Hacı dayı və s.), sosiokulturoloji aspektləri (seyidlik, dərvişlik, aşıqlıq, el ağsaqqallığı), emosional özünüifadə modelləri (gülüş, axmaqlıq, səfehlik, dəlilik, səbr) təşkil edir.

Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradigmaları mədəniyyətin ən müxtəlif səviyyələrinə yayılmaqla yanaşı, özünəməxsus aktuallaşma situasiyalarına malikdir. İlk baxışdan bir-birindən tamamilə fərqli olan obrazlar arxetip yanaşma kontekstində bütövün ayrı-ayrı hissələri xarakterini daşıyır. Bu baxımdan tədqiqatın *məqsədini* müxtəlif obrazlar timsalında özünü büruzə verən müdriklik semantikasının obrazlaşma spesifikasiyasının araşdırılması təşkil edir. Odur ki, hissə və bütövün müxtəlif səviyyələrdə biri-biri-

nə münasibəti modelində dərk olunan arxetip emosiyanın təzahürünün öyrənilməsi üçün qarşıya aşağıdakı *vəzifələr* qoyulmuşdur:

Arxetip anlayışı və Müdrik Qoca arxetipinin öyrənilməsi təcrübəsini, ona verilən izah və yanaşmaları sistemləşdirərək konkret folklor mətnlərinə tətbiq etmək.

Tədqiqat zamanı müasir nəzəri-metodoloji yanaşmalardan səmərəli şəkildə istifadə etmək.

Azərbaycan folklorunda Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan müxtəlif obrazların geniş şəkildə araşdırılmasına baxmayaraq, həmin obrazlara Müdrik Qoca arxetipi kontekstində yanaşma təcrübəsi olmamışdır. Tədqiqatda problemin müxtəlif aspektlərinə aid olan mövcud araşdırmaların elmi nəticələrindən nəzəri baza kimi geniş istifadə olunmuşdur. Xüsusilə, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradigmaları olan Dədə Qorqud, Xızır, Koroğlu, Molla Nəsrəddin, seyid, dərviş, aşıq və s. ilə bağlı tədqiqat apararı M.H.Təhməsinib, M.Seyidov, T.Fərzəliyev, T.Hacıyev, A.Nəbiyev, N.Cəfərov, K.Vəliyev, C.Bəydili, F.Bayat, M.Kazımoğlu, H.İsmayılov, R.Qafarlı, S.Rzasoy, R.Əliyev, A.Acalov, A.Hacılı, R.Kamal, İ.Vəliyev, A.Xəlil, A.Əmrahoglu, M.Məmmədov, E.Abbasov, Ş.Albaliyev, N.Qurbanov, R.Allahverdiyev, A.İslamzadə və digər tədqiqatçıların təcrübəsindən səmərəli şəkildə bəhrələnilmişdir. Lakin bu araşdırmaların tədqiqat predmetindən asılı olaraq problemin müxtəlif aspektləri öyrənilsə də, Müdrik Qoca arxetipinin monoqrafik tədqiqat səviyyəsində, müasir elmi qənaət və nəticələr kontekstində öyrənilməsi zərurəti mövcuddur. Tədqiqat işi bu sahədəki boşluğu aradan qaldırmaq və məsələyə arxetiplər nəzəriyyəsi kontekstində yanaşmaq zərurətindən ortaya çıxmışdır.

Azərbaycan folklorunda Müdrik Qoca arxetipinin araşdırılması zamanı müasir Avropa və Amerika folklorşünaslığının nəzəri-metodoloji təcrübəsindən istifadə olunmuş və folklor mətnlərinin yeni baxış bucağından təhlili həyata keçirilmişdir.

Kitabın I fəslində Müdrik Qoca arxetipinin semantik strukturu araşdırılmış və bura daxil olan obrazlar sisteminin izahı üçün zəruri anlayışlara aydınlıq gətirilmişdir. Müdrik Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman paradigmasının öyrənilməsi isə Dədə Qor-

qud, dərviş və seyid paradıqmaları üzrə aparılmış tədqiqatlar üzərində qurulmuşdur. Azərbaycan və bütövlükdə türk dünyası üçün xarakterik olan Molla Nəsrəddin obrazının tədqiqi ilə Müdrik Qoca arxetipinin trikster keyfiyyətləri üzə çıxarılmışdır. Bütövlükdə, bu istiqamətlər üzrə aparılmış araşdırmalar nəticəsində aşağıdakı **elmi yeniliklər** irəli sürülmüşdür:

a. Müdrik Qoca arxetipi mədəni mühitdə kişi başlanğıcını təcəssüm etdirən məkanların (dağ, qaya, ağac və s.) transformativ paradıqmaları kimi də təzahür edir.

b. Müdrik Qoca arxetipi ağsaqqallıq, müdriklik, seyidlik təmsalında sosial münasibətlərdə müəyyənləşdirici, yönləndirici və nəzarətədiçi keyfiyyətə malikdir. Müdrik Qoca arxetipindən qaynaqlanan və kişi başlanğıcını ifadə edən bu obrazlar cəmiyyətdə müdriklik kultunun yaradıcısına çevrilmişdir;

c. Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradıqmaları kosmoenergetik nöqtələrdə dayanmaqla informasiya yaddaşı rolunu oynayır. Mədəniyyətdə informasiya yaddaşı funksiyasını həyata keçirən müdrik qoca obrazları həmin informasiyanı qorumaq, ötürmək, əldə etmək, nəticə çıxarmaq bütövlükdə onunla davranmaq üsullarını özündə ehtiva edir.

d. Ənənədə müdriklik//ağsaqqallıq//dərvişlik//seyidlik keçid situasiyalarında (inisiyasiya prosesində) aktuallaşan müvəqqəti status kimi də özünü göstərir. Başqa sözlə, müdriklik semantik paradıqmasına daxil olan obrazlar özündə müəyyən informativ qabiliyyət və keyfiyyətləri birləşdirən maskalardır ki, bu sferaya daxil olan obraz yeni informasiya mühitinə qoşulur (Şah Abbasın nağıllarda “təğyiri-libas” olaraq qeyri-adi situasiyalarla qarşılaşması, hər hansısa bir nağıl qəhrəmanının digər bir mühitdən informasiya almaq üçün dərviş donuna girməsi və s.);

e. Atalar sözləri təmsalında Müdrik Qoca arxetipinin norma müəyyənləşdirici, nizamlayıcı və nəzarət edici keyfiyyəti təzahür edir. Atalar sözlərinin arxasında dayanan subyekt məhz kollektiv şüurun məhsulu olan müdrik ata//baba//dədə obrazıdır;

f. Müdrik Qoca arxetipinin ciddi planı ağsaqqal kultu təmsalında özünü göstərsə də, anormal və dağıdıcı davranışlara malik

obrazlar timsalında onun triksterik keyfiyyəti ortaya çıxır (müdrikliyin və qəhrəmanlığın parodiyası nümunəsində);

g. Mədəniyyətdə qəhrəmanlıqla yanaşı, müdrilik də keçmiş zamanın idealizə olunma modellərindən biri kimi özünü göstərir. Güclü qəhrəmanlarla bərabər, sözü keçən ağsaqqallar da daha çox keçmiş zamanlarla əlaqələndirilirlər. Bu isə bütövlükdə Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazların “keçmiş zaman”, “ol zaman”la assosiativ əlaqəsinin olmasından irəli gəlir.

h. Molla Nəsrəddin obrazının bütün səviyyələrdə təhlili göstərir ki, Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi o gülüş kontekstində dünyaya başqa bir nöqtədən baxmaq təcrübəsini, davranış imkanlarını, düşüncə məntiqini təcəssüm etdirir. Bu obraz timsalında mədəni qəhrəman və triksterlik vahid bir mərkəzdə cəmlənir. Başqa sözlə, onun dünyasında xaos və kosmos eyni anda təzahür edə bilir. Məhz bununla əlaqədardır ki, Molla Nəsrəddin ənənəni, özünü, bütövlükdə kosmik məntiqi inkar edir, ona qarşı xaosun davranış normalarını parodik və imitativ planda təqdim edir.

Araşdırmanın **nəzəri-metodoloji əsaslarına** gəldikdə qarşıya qoyulan problemin öyrənilməsi zamanı müxtəlif nəzəri – metodoloji yanaşma təcrübələrindən istifadə olunmuşdur. Problemə arxetiplər nəzəriyyəsi kontekstində yanaşılmışdır. Lakin tədqiqat prosesində psixoanalitik metoddan, struktur-semiotik yanaşmanın nəzəri-metodoloji bazasından, bəzən isə müqayisəli-tarixi metodun təcrübəsindən məqsədyönlü şəkildə istifadə olunmuşdur. Bu isə öz növbəsində tədqiqatda qarşıya qoyulan məqsəd və vəzifələrin həyata keçirilməsinə, yeni qənaət və nəticələrin üzə çıxarılmasına şərait yaratmışdır.

Kitabın **nəzəri** əhəmiyyəti Müdrik Qoca arxetipinin mədəniyyətdə geniş yayılmış paradiqmalarının arxetiplər nəzəriyyəsi kontekstində öyrənilməsi ilə müəyyənləşir. Müdrik Qoca arxetipinin mədəniyyət, cəmiyyət, təbiət münasibətləri kontekstində öyrənilməsi bu obrazların mifoloji layının daha sistemli və fundamental şəkildə araşdırılmasına şərait yarada bilər. Mədəniyyətdə müdrilik semantikasının sistemli şəkildə öyrənilməsinə nəzər

də tutan araşdırmalar üçün bu tədqiqat nəzəri-metodoloji baza kimi öz töhfəsini verə bilər.

Kitabın *praktik* əhəmiyyəti isə problemin müxtəlif tərəfləri ilə bağlı tədris olunan fənn və kurslarda istifadəsi imkanları ilə müəyyənləşir. Belə ki, monoqrafiyadan ali məktəblərdə tədris olunan “Mifologiya”, “Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı”, “Mədəniyyətşünaslıq”, “Psixologiya” kurslarının tədrisi zamanı, həmçinin mədəniyyətdə müdriklik semantikasının öyrənilməsinə həsr olunmuş tədqiqatlarda elmi mənbə kimi istifadə oluna bilər.



## BİRİNCİ FƏSİL

### MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN SEMANTİK STRUKTURU

#### **Arxetip anlayışı və Müdrük Qoca arxetipi**

Psixologiyanın geniş şəkildə araşdırdığı problemlərdən biri olan arxetip anlayışının filoloji və mifoloji tədqiqat aparən alimlərin diqqətini cəlb etməsi bu nəzəriyyənin insanın emosional gerçəkliyinin təzahürü olan obraz və simvolların izahında açdığı yeni perspektivlərlə bilavasitə bağlı olmuşdur. Dünya mifoloji süjet və motivlərində özünü göstərən oxşarlıqların diqqət mərkəzinə gətirilməsi folklorə və mifologiyaya yanaşmada müxtəlif nəzəriyyə və məktəblərin (mifoloji nəzəriyyə, tarixi-coğrafi fin məktəbi, iqtibas nəzəriyyəsi, antropoloji məktəb) ortaya çıxmasına şərait yaratdı. Baxmayaraq ki, oxşarlıqların səbəbləri müxtəlif şəkildə – dünya xalqlarının qohumluğu, mədəni-iqtisadi əlaqə, gerçəkliyin oxşar şəkildə dərkə və s. ilə izah olunurdu, lakin bu, dünya mədəniyyətinə, xüsusilə folklor və mifologiyaya yeni yanaşma idi. Təsadüfi deyildir ki, elmi ədəbiyyatlarda da arxetip termininin izahında bu məsələ diqqəti cəlb edir: “Arxetip termin kimi mədəniyyəti öyrənən iki əsas yanaşmanın alətidir: 1) Beynəlxalq nağıl süjetlərinin orijinal formasının rekonstruksiyası ilə məşğul olan Fin məktəbi və 2) Yunqun analitik psixologiyası” (164, 36).

Bu yanaşmaların hər birinin folklorə oxşarlıq məsələlərinin izahında müəyyən uğurlu tərəfləri olsa da, bir çox məsələlərin müəyyənləşdirilməsində yarımçıqlıq və yaxud birtərəflilik özünü göstərirdi. Arxetiplər nəzəriyyəsinin müddəalarına ən yaxın olan antropoloji məktəb süjet və motiv oxşarlığını insanların dünyanı

ortaq dərk etmə modeli ilə izah etsə də, bu məsələlər arxetip nəzəriyyəsində insan psixologiyasının öyrənilməsi kontekstində daha geniş və konseptual izah imkanları qazandı. Üstəlik arxetiplərin araşdırılması nəticəsində müəyyən olundu ki, bu oxşarlıq, nəinki ayrı-ayrı xalqların folklorunda və ədəbiyyatında, hətta nevroitik və şizofreniklərin sayıqlamaları, yuxugörmə və hipnotik durumdan alınan faktlar arasında da özünü göstərir. **Beləliklə, bu nəzəriyyənin ən başlıca xüsusiyyəti oxşarlıqların izahında xarici təsir faktorundan daxili imkan faktoruna üstünlük verilməsi oldu.** Həmin nəzəriyyənin izahında insan yalnız fərdi tale yaşayan, ətraf dünyanın təsirləri ilə formalaşan varlıq kimi deyil, öz növünün bir parçası olaraq bütün potensialının, imkan və qabiliyyətinin daşıyıcısı kimi götürülürdü. Məhz K.Q.Yunqun yanaşmasında fərdin keçmişlə əlaqə və bağlılığı onun uşaqlıq dövrü ilə deyil, ən vacibi, öz növünün keçmişi ilə xarakterizə olunurdu (112, 35). Başqa sözlə desək, hər bir fərd özünün yaş xronikasına uyğun təcrübə və qabiliyyətlərə malik olmaqla yanaşı, insanlığın, insan növünün mövcudluğundan bəri qazanılan keyfiyyətlərin də daşıyıcısıdır. J.Kempel bunu belə ifadə edir: “Yer üzünün məskən salınan hər yerində, bütün zamanlarda, hər şəraitdə insana aid miflər meydana çıxmışdır və bu miflər insan ağı və hərəkətlərindən ortaya çıxan nə varsa – hamısının ilham qaynağıdır. Mifin kosmosun sonsuz enerjisini insanın mədəni yaradıcılığına axıdan gizli bir mənbə olduğunu söyləmək çox da qabağa getmək deyildir. Dinlər, fəlsəfələr, sənətlər, ibtidai və tarixi insanın sosial biçimləri, elm və texnologiyadakı böyük görüşlər, təsirli yuxular mifin həmin təməl, sehrli mənbəyindən qaynaqlanırlar. Adi bir pəri nağılının dərin yaradıcı mərkəzlərə toxunma və oyandırma qabiliyyəti okeanın sirrini bir damcı suda, ya da həyatın bütün sirrini bir kiçik bir yumurtasında saxlanması kimi böyük bir möcüzədir. Çünki mifologiyanın işarələri istehsal edilməz, sifariş verilməz, uydurulmaz və davamlı olaraq qarşısı alınmayan bilinməz. Onlar psixikanın spontan məhsuludur və hər biri öz mənbəyinin embrional gücünü itirmədən içərisində saxlayır” (95, 13).

Göründüyü kimi, müəllif mifik motiv və detalları spontan, yəni daxildən qeyri-şüuri doğulan fakt kimi izah edir. O, məhz arxetip yanaşmanın nəticəsi olaraq “İçimizdə yaşayan mif” kitabının “Şizofreniya: daxili yolçuluq” adlı oçerkində qəhrəmanın, şamanların, mistiklərin və şizofreniklərin vahid yolçuluq modelini bölüşdüklərini və yolun sonunda ikinci dəfə doğularaq daha şən və güclü yaşam nümayiş etdirdiklərini vurğulayırdı. Və alim bunu “instinktlərin arxetip enerjisinin teatrallaşması” (140, 227) kimi izah edirdi. Bir sözlə, arxetip nəzəriyyəsində oxşarlıqlar yalnız mədəni faktların oxşarlığı probleminin izahını hədəf olaraq seçməmiş, həmçinin ayrı-ayrı fərdlərin emosional gerçəkliyindən doğan faktlarla mədəniyyət, ənənə faktları arasındakı oxşarlıqların olmasını da göstərirdi. Odur ki, *arxetip nəzəriyyəsi mədəniyyətə yalnız ənənənin təkrar mexaniki davam etdirilməsi kimi deyil, insanın daxili ehtiyac və tələbatlarından doğulan və onun emosional mühiti tərəfindən dəstəklənən fenomen kimi yanaşırdı.*

“Arxetip” semantemini elmi psixoloji fikir dövriyyəsinə daxil etmiş K.Q.Yunq göstərir ki, “arxetip anlayışı... dünya ədəbiyyatındakı miflərin və nağılların dünyanın harasında və nə zaman olursa-olsun müəyyən motivləri ehtiva etməsini nümayiş etdirən saysız müşahidələr əsasında ortaya çıxmışdır. Eyni motivləri günümüzdəki insanların fantaziyalarında, yuxularında, sayıqlamalarında, xəyala dalmalarında da görürük. Mən bu tip təsvirlərə və onların assosiasiyalarına arxetip düşüncələr adını verirəm. Bu cür düşüncələr canlı olduqları dərəcədə duyğuların konsentrasiyasına səbəb olur və bizə təsir edib sehirləyir. Onlar (arxetiplər – H.Q.) ruhun irsi varlığı içərisində yaşamasına baxmayaraq, ifadə edilməyən şüuraltının bir parçası kimidir” (113, 327).

Göründüyü kimi, bu yanaşma dünya mədəniyyətindəki mif və nağılların motivlərində təbii yaxınlıq görməklə yanaşı, fərdlərin qeyri-şüuri fəaliyyəti nəticəsində ortaya çıxan təsvirlərlə mədəni faktlar (miflər, nağıllar və s.) arasında da təbii yaxınlığın mövcudluğunu irəli sürürdü. Mədəniyyət faktları (nağıllar, miflər, rituallar, rəsm əsərləri) ilə fərdi hekayələr (yuxular, qarabasmalar) arasında oxşarlıq məsələsinə arxetiplər nəzəriyyəsini çox bö-

yük uğurla tətbiq edən J.Kempel yazır ki, “sənətdə, mifologiyada, rituallarda yuxu dünyasına oyanıq giririk. Yuxu təsvirlərinin müəyyən bir səviyyədə yerli, fərdi və tarixi səciyyəli olmasına baxmayaraq, onların da əsasında instinktlərin durması eyni vəziyyət kimi qəbul olunur” (96, 675).

Fərdi yaddaşın kollektiv yaddaşı şüurlu olaraq təsdiq və inkar etməsindən asılı olmayaraq, o, emosional gerçəklik səviyyəsində kollektiv yaddaşın daşıyıcısıdır. Quşlar yaşadıkları coğrafi mühitdə onları çox yaxşı qoruyan və mühafizə edən yuvaları instinktiv olaraq tikdikləri kimi, insanlar da qeyri-şüuri və ya şüuri şəkildə özlərinin bütün emosiyalarını ifadə edə biləcək, bioloji imkanlarınının realizə olunmasına meydan açacaq mədəniyyət yaratmışlar. Odur ki, mədəniyyətdə insanın bioloji-fizioloji imkanlarını təsdiqləyən, onların gerçəkləşdirilməsinə imkan verən simvollar, rituallar mövcudur. Mədəni faktlar (adətlər, ənənələr, inanclar və s.) insanın bio-psixoloji imkanlarından doğulduğuna və yarandığına görə ondan uzaqlaşan şəxslər özlərini sudan çıxarılmış balıq kimi hiss edirlər.

**Arxetiplər nəzəriyyəsinin ən ümumi xüsusiyyətlərindən biri də mədəniyyətin diaxronik və sinxronik səviyyələrinə vahid bir müstəvidən yanaşma nümayiş etdirməsidir. Bunun əsas səbəbi onların arxetiplərə ölməz, fitri xarakter daşıyan antropoloji xüsusiyyət kimi baxmalarından irəli gəlir.** Məsələnin mahiyyətinə daha dərindən diqqət yetirmək üçün bu nəzəriyyənin açar anlayışlarına nəzər salmaq yerinə düşər.

K.Q.Yunqun arxetip termini uzumüddətli araşdırmaların nəticəsi olaraq ortaya çıxmışdır. Bu terminin elmi ədəbiyyata daxil edilməsi üç mərhələdən ibarət olmuşdur. O, arxetiplərin araşdırılmasına hələ 1912-ci ildən başlamışdır. Alim ilk təcrübələrini xəstələrinin həyatında müşahidə etdiyi şüursuzluq faktları üzərində aparır və şəxsi təcrübəsindən istifadə edərək **“ilkin/başlanğıc obrazlar” (“primordial images”)** barədə müəyyən fikirlər irəli sürdü. Yunqa görə, ilkin obrazlar “insanlığın daha ilkin və daha ümumi təsəvvür formasıdır. Onlar özündə duyğu (instinkt) və fikri eyni dərəcədə ifadə edir” (157, 106). Yunq bu obrazlar barədə yazır:

“Onlar uyğun şəkildə instinktin özünün dərkisi, yaxud instinktin öz obrazı kimi təsvir oluna bilər” (167). Bu obrazlar hər yerdə və bütün tarix boyu təkrarlanan motivlərlə üst-üstə düşür. K.Q.Yunqa görə, belə obrazların meydana gəlməsində **“kollektiv şüursuzluq”** (**“collective unconscious”**) faktı həlledici rol oynayır.

K.Q.Yunq ikinci mərhələdə (yəni 1917-c ildən etibarən) davranışlara təsir edən **“kollektiv şüursuzluq dominantları”** (**“dominants of the collective unconscious”**) və “psixikanın düyün nöqtələri” kimi fundamental problemləri əks etdirən tədqiqatlara başladı. Artıq bu mərhələdə arxetiplərin meydan gəlmə situasiyası və qaynağı diqqət mərkəzinə gətirilir və bu da öz növbəsində onların araşdırılmasında “açar” rolunu oynayan kollektiv şüursuzluq və ya təhtəlsüz probleminin öyrənilməsi istiqamətində mühüm addım olur.

1919-cu ildə “arxetip” terminindən ilk dəfə istifadə edən K.Q.Yunq onu elmi ədəbiyyata psixi hadisənin qeyri-şüuri və təsəvvür olunmayan sxemi, yaxud nümunəsi kimi deyil, psixi hadisənin əsas mahiyyətini təqdim edən anlayış kimi daxil edir. **Beləliklə, K.Q.Yunqun anlayışında arxetip – bədənlə psixikanı, instinktə obrazı (xəyal, surət) əlaqələndirən psixosomatik** (psixosomatika – yunan dilində "psyche" – ruh, "soma" isə bədən deməkdir. Bu termin Yunqun anlayışında bədən və ruhun vəhdətini ifadə edən söz kimi istifadə olunur – **H.Q.) anlayışdır** (144, 30).

K.Q.Yunq “arxetip” termininin müxtəlif tədqiqatçılar tərəfindən fərqli adlarla adlandırıldığını vurğulayırdı. O bildirirdi ki, bu anlayış mifoloqlar tərəfindən “motivlər”, Levi-Brülün konsepsiyasında “kollektiv təsvirlər”, Hubert and Mauss kimi müqayisəli dinşünaslar tərəfindən “təsəvvür kateqoriyaları”, Adolf Bastian tərəfindən isə “ilkin” və “ölməz düşüncə” kimi adlandırılırdı (166, 43).

Alim arxetip anlayışını izah edərkən bildirir ki, bu anlayış adı altında söhbət şəxsi xatirələrdən deyil, ümumbəşəri və ilkin obrazların “mürşülədiyi” qeyri-şüurinin daha dərin qatının bəyanından gedir. Mən bu obraz və motivləri arxetip (həmçinin “dominant”) adlandırırım (157, 105).

Göründüyü kimi, arxetiplərlə bağlı verilən bütün izah və şərhlərdə diqqəti cəlb edən əsas **iki cəhət psixi fəaliyyət və instinkt** məsələsidir. Bu da öz növbəsində arxetipin fiziki bədən ilə ruh dünyası arasında əlaqələndirici rol oynamasından irəli gəlir. Əgər ayrı-ayrı arxetiplərə müstəqil şəkildə nəzər yetirsək, onların hər birinin müəyyən instinktiv tərəfinin olduğunu aydın şəkildə görə bilərik. Məsələn, ana və ya ata arxetiplərinin əsasında mühafizə olunma, qorunma (himayə olunma) instinkti ilə yanaşı, qazanılmış təcrübəyə olan ruhi ehtiyac faktoru eyni dərəcədə mühüm rol oynayır. Yunqşünas A.Stevens yazır ki, K.Q.Yunq arxetipləri bütün insanlığa məxsus davranış xüsusiyyətlərini - başlatma, nəzarət etmə və yönləndirmə kimi cəhətləri özündə birləşdirən nevropsixi mərkəz hesab etmişdir (129, 49).

E.M.Meletinski K.Q.Yunqun arxetip anlayışını şərh edərkən yazır ki, Yunq arxetip adı altında əsasən müəyyən struktura malik sxemi, obrazların ilkin strukturunu aktuallaşdırmış obyektə psixi enerjinin konsentrasiya olunmuş ifadəsi kimi yanaşır” (147, 136).

K.Q.Yunq məktəbinin ən görkəmli nümayəndələrindən olan Erik Noyman “Ulu ana: arxetipin analizləri” (171) kitabında arxetip anlayışı ilə bağlı izahatında yazır ki, “biz analitik psixologiyada “arxetip” termininin hansı mənə kəsb etdiyini aydınlaşdırmaq üçün onun *emosional-dinamik komponentlərini, simvolikliyini, material (maddi) komponentini və strukturunu* fərqləndirməliyik” (171, 3). Alim qeyd edir ki, arxetipin **dinamik keyfiyyəti** psixikada energetik prosesdə üzə çıxır və bu proses eyni zamanda həm qeyri-şüurda, həm qeyri-şüur və şüur arasında baş tutur (171, 3). Buna görə də arxetiplər şüursuzluq faktının şüurlu ifadəsi kimi ortaya çıxır. Burada nəzərə alınmalıdır ki, istənilən psixoloji fakt, detal, süjet, motiv və s. şüuraltından qaynaqlanan və mütəmadi şəkildə şüurda güzgülənən, şəkil alan (yəni şüuri prosesdə) faktlardır. Yəni bizim arxetip adı altında öyrəndiyimiz fakt və detallar insanın emosional varlığının şüurda ifadəsini tapmış, maddi ölçüyə düşmüş (obrazlaşmış) keyfiyyətləridir.

E.Noyman arxetiplərin **simvolikliyindən** bəhs edərkən yazır ki, “Bir arxetipin müxtəlif aspektləri fərqli obrazlarda üzə çıxır

bilər” (171, 4). Bu baxımdan yanaşanda aydın olur ki, məsləhət-vermə, yol göstərmə, himayətmə və s. kimi situasiyalarda Müdrik Qoca arxetipinin obrazlarından olan dərviş, abid, seyd, ağsaqqal və s. ilə bərabər, Ana arxetipinin pozitiv yönlü qarı, qız, qadın və s. kimi obrazları da çıxış edirlər. Eyni zamanda bir arxetipin iki keyfiyyətli – pozitiv və neqativ təbiətli obrazları da müşahidə oluna bilər. Məsələn, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradigmalardan olan dərviş obrazında hər iki cəhət özünü göstərir. O, bir tərəfdən övladı olmayana övlad, yolunu azana yol göstərir, çıxılmaz vəziyyətdə olan qəhrəmanı xilas edir və ya ona sehri vasitə verirsə, digər tərəfdən də verdiyi övladı geri alır, onu öldürməyə cəhd edir. Eyni durum Ana arxetipinin obraz səviyyələrindən olan qarı obrazının da xarakterində izlənilir. Folklor mətnlərinə nəzər salanda aydın olur ki, qarı həm qəhrəmana məsləhət verən, yol göstərən, həm də qəhrəmanı aldadan, onu gedər-gəlməzə yollayan obrazdır. Həm Müdrik Qoca, həm də Ana arxetipinin obraz paradigmalarında izlədiyimiz ikili keyfiyyət (həm müsbət, həm mənfi, həm ciddi, həm komik və s.) mədəniyyətin universal sisteminə kodlanmış və obrazların davranışlarında özlərini bu və ya digər şəkildə büruzə verir. Mədəniyyətdə kifayət qədər fərqli görünüşlərə məxsus obrazlar saymaq mümkündür ki, onlarda müdriklik və axmaqlıq, ciddilik və komiklik, xeyirxahlıq və bədxahlıq, qəhrəmanlıq və antiqəhrəmanlıq (və ya triksterlik), sakrallıq və profanlıq vəhdət şəklində aktuallaşır.

E.Noymanın arxetiplərlə bağlı müəyyənləşdirdiyi digər cəhət arxetipin **maddi komponentidir**: “Arxetipin maddi komponenti dedikdə biz, şüurla dərk edilən hissi mahiyyəti nəzərdə tuturuq” (171, 4). Qeyd etdiyimiz kimi, emosional gerçəklik özünün bütün mahiyyətini simvol və obrazlarla ifadə edir. Mədəniyyətin ənənəvi simvol və obrazları müəyyən bir emosiyanın maddi faktına çevrilir və bu da öz növbəsində şüurun müvafiq emosiyanı “oxuması” kimi anlaşılmalıdır. Yəni həmin obraz olmadan şüuraltının müvafiq emosiyası şüur üçün əlçatmaz ola bilər. Arxetiplər məhz bu şəkildə – şüuraltının şüurda görünüşü kimi ortaya çıxır.

E.Noyman yazır ki, arxetipin **strukturu** dinamizm, simvolizm və hissi mahiyyətdən ibarət olan mürəkkəb psixi şəbəkədir və onun mərkəzində məhz arxetipin özü dayanır (171, 4). Bu fikirləri filoloji kontekstə gətirsək, onda aşağıdakı mənzərə yaranar. Hər hansı bir ehtiyac, qorxu təhlükəsi, müdafiə olunma istəyi arxetipin hissi mahiyyət sferasını təşkil edir. Bu situasiyanın özü dərhal qoruyucu Ana arxetipinin aktivləşməsinə gətirib çıxarır. Yəni emosiyalar simvolik olaraq Ana arxetipi ətrafında baş verən hadisələrə köçürülür. Amma bu arxetip emosiya təbiəti etibarilə dinamikdir: Ana arxetipi yaşlı qadın, ana, qoca qarı və yaxud da heyvancildli obrazlarda təəcəssüm oluna bilər. Əslində, arxetipin keyfiyyətlərinə daxil olan bu səviyyələr onun strukturunun müxtəlif laylarını ifadə edir. Psixosemiotik izahat zamanı aydın olur ki, arxetipin emosional dinamizmi simvolik ekvivalentlərlə (161) ortaya çıxır. Simvolik ekvivalentlərin toplanılması isə vahid emosional arxetipin daha dərindən anlaşılmasına gətirib çıxara bilər. Biz tədqiqatımızda Müdrik Qoca arxetipinin daha dərindən araşdırılması üçün **simvolik ekvivalentlik metodundan** da istifadə etmişik. Başqa sözlə, Müdrik Qoca arxetipinin seyid, dərviş, aşıq, ata, baba kimi paradigmalarının öyrənilməsində məqsəd simvolik ekvivalentlik metodunun tətbiq edilməsi ilə çoxsaylı paradigmalardan vahid arxetipin rekonstruksiyasıdır.

Bütün bu izahlarla bərabər onu da deməliyik ki, K.Q.Yunqun psixologiya elminə gətirdiyi arxetip termini onun məktəbinin davamçıları tərəfindən heç də doqma olaraq qəbul edilməmiş, “arxetip” termininə yanaşma, ona verilən məna çalarları dəyişmişdir: “Psixoloji ədəbiyyatda “tənqid” onların (arxetiplərin – H.Q.) ən mistik tərəflərini inkar etməyə və real mövcud olan xüsusiyyətləri əlavə etməyə imkan verdi. Belə ki, psixoloqlar K.Q.Yunqun Kölgə, Anima, Ego arxetiplərinə, kollektiv şüursuz təzahürlər kimi, insan psixikasında da real mövcud olan digərlərini də əlavə etməyə başladılar. Bu digər arxetiplər dedikdə, daha çox “ağsaqqal”, “valideynlər”, “xanım həyat yoldaşı” və s. arxetiplər nəzərdə tutulurdu” (80, 90). İstər psixoloji ədəbiyyatlarda, istərsə də mədəniyyəti, onun müxtəlif laylarını, orada baş verən prosesləri araşdı-

ran tədqiqatlarda arxetipə yanaşma, ona verilən izahların ilkin yanaşmadan bir qədər fərqli olmasının müəyyən səbəbləri vardır.

Yunq mifoloji düşüncəni ibtidai təfəkkürün məhsulu kimi davamlı və ardıcıl şəkildə izləmədiyi üçün sonrakı tədqiqatlarda arxetip anlayışı istənilən bədii mətnlərin, mifoloji strukturların alt qatında yatan, ümumi, fundamental və ümumbəşəri mifoloji motivlər kimi dəyərləndirildi (148, 110-111). “Arxetip” sözünün hərfi mənasındakı “qədim, lap əvvələ aid olan” anlamları onun psixi strukturu ifadə edən mənasından əlavə, insanlığın ən qədim dövrlərdən bu günə qədərki təkrarlanan motivləri də ifadə etməsi üçün istifadə edilirdi.

Dünya mifologiyasını “*təkrarlanan mif*” modeli ilə öyrənən Mirçə Eliadenin də tədqiqatlarında “arxetip” termini bir qədər fərqli mənada istifadə olunmuşdur. Belə ki, Eliadenin araşdırmalarının ana xəttini təşkil edən “əbədi təkrarlanan mif” konsepsiyasında arxetip “ilahi model” kimi (106, 35) qəbul olunur. Alimə görə, davranış və inanclarda izlənilən hər bir hərəkət səma arxetipi ilə bağlıdır. O özü yaradıcılığında “arxetip” terminini “örnek model”, “paradiqma”ya sinonim kimi işlətdiyini qeyd edir (106, 12). Müəllifin “arxetip” termininə yanaşmada K.Q.Yunqun istifadə etdiyi mənada yanaşmadığına təəssüfləndiyinə baxmayaraq, onun arxaik mədəniyyətə, eləcə də mifoloji şüur faktlarına tətbiq etdiyi bu yanaşma sonralar xeyli şöhrət qazana bildi. Qısacası, M.Eliade yanaşmasında “arxetip” termini “ilahi/örnek model”, “ilahi örnek paradiqması” anlamları kəsb edir.

Əslində M.Eliadenin “arxetip” adı altında təqdim etdiyi mənə bu terminin istifadəsinin tipik bir örnəyidir. Məsələyə bir qədər yaxından baxdıqda aydın olur ki, K.Q.Yunqun “arxetip” adlandırdığı **sabit** (arxetiplər dəyişməzdir və hər zaman mövcuddur) və **spontan** (arxetiplər instinktiv təbiətindən dolayı hər dəfə yenidən doğulur) mahiyyətlər təhtəşüurda mövcud olan və yaradıcılıqda müxtəlif simvollarla ifadə olunan psixi strukturlardır. Yəni K.Q.Yunqun nəzərində arxetip hər dəfə situasiyalarda insanın özünü ifadəsi zamanı instinktiv olaraq yenidən doğulur. M.Eliadenin yanaşmasında isə arxetip ilahi modelin, daha konkret desək, ilk

hərəkətin təqlidi, dünyanın ilk yaradılışı anında ilahi/nümunəvi davranışın təkrarıdır. O bu bərdə yazır: “Miflər insanın həyata keçirdiyi bütün məsul fəaliyyətlər üçün keçərli paradıqmaları, örnək modelləri qoruyur və ötürür. Mifik zamanlarda insanlara vəhy edilmiş bu paradıqmatik modellər sayəsində Kosmos və cəmiyyət periodik olaraq yenidən doğulur” (106, 12). Deməli, M.Eliadenin yanaşmasına görə, insanlar zamandan və məkandan asılı olmayaraq, bütün yaradıcılıq məhsullarında ilahi modeli təkrarlayır və ona nəzərən hərəkət edirlər. Lakin K.Q.Yunqun anlamında bu, ilahi modelin (ilahi model – dünyanın yaradılış anında mədəni qəhrəman, tanrılar və demiurqlar tərəfindən həyata keçirilən fəaliyyətlər hesab olunur) təkrarı və ya təqlidi yolu ilə deyil, təhtəşüür enerjisinin situasiyada instinktiv təkanından doğan mahiyyətdir. Göründüyü kimi, **hər iki yanaşmada ortaq nöqtə hər hansısa bir faktın təkrarlanmasıdır**. Bu baxımdan istər ilahi modelin, yəni yaradılış anındakı ilk hərəkətin təkrarı olsun, istərsə də yaranmış situasiyalarda hər dəfə yenidən doğulan arxetip model olsun, burada əsas mahiyyət mədəni yaradıcılıqda həmin modellərin əks olunma spesifikasi, törətdiyi simvollarla bağlıdır.

J.Kempbel isə (mifoloji) arxetipə “dünyanın bütün mifoloji sistemlərində yaşayan insan həyatı üçün model kimi mövcud olan əbədi simvollar” olaraq yanaşır (141, 65). Və o özünün ən məşhur kitabında – “Qəhrəmanın sonsuz yolçuluğu” (95) dünya mifologiyasını “ayrılma-ərgənləşmə-dönüş” modelinə əsasən araşdırır və bunu da öz növbəsində ayrı-ayrı mədəniyyətlərin qəhrəmanları təmsalində özünü bürüzə verən vahid arxetip model kimi təqdim edirdi.

J.Kempbel “Min üzli qəhrəman” əsərinin ön sözündə yazır ki, min illər boyu dini, mifoloji və s. təsirlərdən dəyişən və formalaşan mədəniyyəti öyrənməyin yolu simvolların dilini aydınlaşdırmaqdan keçir. Alim daha sonra qeyd edir ki, dünyanın dörd bir tərəfindən toplanılmış nümunələri bir araya gətirsək, insanın min illər boyu “təməl gerçəklərinin geniş və təəccübləndirici biçimdə dəyişməyən bir ifadəsi” olduğunu görürük (95, 10). Əslində, J.Kempelin insanlığın təəccübləndirici dərəcədə təməl gerçəklərinin oxşar, ümumbəşəri xarakter daşması qənaəti “universal

təkrarlanan model” olan arxetip ideyasının ilk ifadələrindən biridir. Çünki öndə qeyd etdiyimiz kimi, istər K.Q.Yunqa qədər, istərsə də ondan sonra, birbaşa olmasa da, müəyyən şəkildə arxetip ideyasına, ümumbəşəri miras qənaətinə, dünya mədəniyyətinin oxşar süjet və motivlərdən təşkil olunması fikrinə rast gəlinir.

“Arxetip”ə yanaşma ilə bağlı müxtəlif zamanlarda verilən izahlardan da görüldüyü kimi, bu termin özünün inkişaf yolunda çoxsaylı məna və izahlar qazanmışdır ki, bu da folklora, mədəniyyətə analitik psixoloji və yaxud psixanalitik metodla yanaşan tədqiqatlarda maraqlı nəticələrin ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur. Bu tendensiya son dövr tədqiqatlarında da davam etməkdədir. Müasir dünya folklorşünaslığında “arxetip” termininin sərhədləri genişlənmiş, bununla əlaqədar olaraq arxetiplərin sayı da xeyli artmışdır. Lakin bu yanaşma K.Q.Yunqun anlayışındakı “arxetip”dən fərqlidir. Bu gün arxetip daha çox “qədim”, “ilkin”, “təkrarlanan” tip kimi obraz, motiv, süjet və s.-yə tətbiq olunur.

Bütün mədəniyyətlər kimi, Azərbaycan mədəniyyətində də tədqiqatımızın mövzusu olan Müdrik Qoca arxetipinin paradigmaları həm yaradıcılıq ənənələrində, həm də spontan, qeyri-şüəri “yaradıcılıq faktları”nda funksional yaxınlıq nümayiş etdirir. Yəni Müdrik Qoca arxetipi ayrı-ayrı mətnlərdə özünü göstərməklə yanaşı, yuxularda, gündəlik davranış faktlarında da təzahür edir. Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazların bu keyfiyyəti onun zaman və məkandan asılı olmayan psixi gerçəklik, emosional tələbat olmasından irəli gəlir. Təsadüfi deyildir ki, Yunq arxetipi “boş”, “saf” bir ünsür kimi xarakterizə edir (114, 22). Yəni biz Müdrik Qoca arxetipi dedikdə, digər arxetiplərdə olduğu kimi, insan varlığının təbii ehtiyaclarının xüsusi bir tipini nəzərdə tuturuq. Müdrik Qoca arxetipi ehtiyacların ödənilməsinə xidmət edən obrazlar olaraq kişi (erkək) cinsinə aid olmaqla fiziki qüvvəsi, yaradıcı kişi xarakteri, ilahi informasiyaların daşımaq qabiliyyəti, çətin situasiyadan ən mümkün çıxış yolu göstərmək keyfiyyəti, qorumaq təbiəti ilə obrazlaşır. Bu arxetipin ən mükəmməl təzahür etdiyi obraz Tanrı obrazıdır. Təsadüfi deyildir ki, “Yunqun fikrinə görə, kollektiv şüursuzluğun təzahürü olan Tanrı da arxetipdir. Tanrı tə-

səvvürü kimi, arxetiplər də eynilə psixi gücün simvolik ifadəsidir” (120, 18). Psixi gücün simvolik ifadəsi kimi, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiqmaları – dərviş, seyid, ağsaqqal və s. –nin də mətnlərdə rast gəlinən funksiyaları ilə Tanrının funksiyaları üst-üstə düşür (70, 449). Müdrik Qoca arxetipinin emosional potensialının bütün keyfiyyəti özünün yaradıcı, hamı, qoruyucu, cəzalandırıcı və s. funksiyaları həyata keçirən Tanrı obrazı timsalında təzahür olunmuşdur. Beləliklə, bizim tədqiqatımız üçün Müdrik Qoca arxetipi aşağıdakı mənə səviyyələrini özündə ehtiva edir:

1. Müdrik Qoca arxetipi emosional ehtiyacın ödənilməsinə xidmət edən erkək, kişi emosiemidir;

2. Mədəniyyətdə həmin emosiyaların ödənilməsinə xidmət edən, təkrarlanan, ayrı-ayrı ad və mədəni-kulturoloji səviyyələrin (türk dəyərlərində tanrı, şaman, islami kontekstdə dərviş, sufi, seyid, xristianlıqda kahin və s.) təzahürü kimi çıxış edən ənənəvi, müdrik obrazların məcmusudur.

Müdrik Qoca arxetipinin emosional təbiəti qeyri-şüuri istək və arzuların daha çox maneəsiz şəkildə ortaya çıxdığı yuxularda özünü daha canlı göstərir. Topladığımız yuxulardan aydın olur ki, hətta yuxuda belə hər hansısa çətin və ya ağır vəziyyət yarandıqda Müdrik Qoca arxetipinin keyfiyyətlərini özündə daşıyan obraz məsləhət və ya müxtəlif vasitələr təqdim etməklə mövcud problematik situasiyadan çıxış yolunu göstərir. Biz bu məsələyə topladığımız (S.Qarayevlə birlikdə) bir yuxu mətni əsasında münasibət bildirmək istərdik. Təsvir olunur ki, “Mənim anam həmişə yuxu görərdi. Həmişə də çin çıxardı. Anam deyir, cavan vaxtları çox kəsibiydiq. Atam da yetim olub. Əmimgil balaca otaqların verdi bizə, orda olduq. Bir gecə yatmışdıq, gördüm ki, qapıya bir dənə saqqalı nurani kişi gəlirdi. Dedi, mən gəlmişəm qatıq süd. Dedi, mənə bir azca su gətir. Gördüm istikan yox, bir şey yox. Camadan kimi karzinka varıdı. Onun qapağını qopartdım. Su gətirdim. İçənnən sora mənə bir qırmızı torba verdi. Torbanın ağzı tikiliydi, bir belə yeri açığıydi. İçi də doluydu kəllə qəndinən. Dedi filan vaxtı filan yerdə gələrsən mənim künbəzimin üstünə. Day bilmirəm, hansı kümbəzi deyir. Soradan Peyğəmbərnən (Beyləqanda pır adı – H.Q.) əla-

qəmiz oldu. Deyir, onnan sonra müəllim işdədik. Gəldik bir qırmızı ipəkdən torba tikmişdik: onnan bir pulumuz oldu. Varrandıq, ev-eşik, hər bir şey. Onnan sora bizə var-dövlət gəldi. On iki uşaq hərə bir tərəfə çıxdı” (material arxivimizdədir).

Göründüyü kimi, yuxu mətnində ailənin real dünyadakı kəsb vəziyyətdən çıxmasının səbəbi kimi məhz yuxuda müdrik, nurani kişi tərəfindən verilmiş “qırmızı torba” göstərilir. Epos, nağıl, dastan, əfsanə, rəvayət və digər janrlarda analoji funksiya mətnin poetik quruluşunun tərkibi kimi çıxışı etdiyi halda, yuxuda bu, qeyri-şüuri psixoloji istəyin ödənilməsi kimi təzahür edir. Bu obrazın özünü sabit mətn modellərində (yəni ayrı-ayrı janrlarda) bürüzə verməklə yanaşı, yuxularda, qeyri-sabit psixoloji tələbatın ödənilməsi zamanı da üzə çıxması onun arxetipdən doğmasından irəli gəlir. Çünki “şüur tərəfindən kifayət qədər dəyərləndirilməyən istək və arzular şüur nəzarətinin bütövlükdə aradan qalxdığı yuxu vəziyyətlərində aktivləşirlər” (115, 180). Məhz yuxu zamanı emosional gerçəklik şüurun heç bir müdaxiləsi olmadan aktivləşir ki, yuxuların danışılması məqamında həmin gerçəkliyin obrazlaşması baş verir. Burada isə arxetip emosiyaya uyğun ənənəvi obraz və modellər reallaşır. Bu mənada insan fantaziyasında emosional ehtiyac və həmin ehtiyacın ödənilməsinə xidmət edən obrazın vəhdət halında birləşməsi arxetipin əsas hərəkət mexanizminə çevrilir. Başqa sözlə, arxetip emosional tələbat və həmin tələbatın ödənilməsinə xidmət edən ənənəvi obrazların tarazlıq münasibətidir. Təsadüfi deyildir ki, “arxetip informasiya ilə arxetip eyni şey deyildir. Arxetip informasiya öz gücünü arxetipdən alan obrazlarda təqdim edir. Yunq nəzəriyyəsinə görə, arxetiplər özləri yalnız və yalnız müxtəlif arxetip obrazlar vasitəsi ilə tam şüurlu fakta çevrilə bilən formasız və biçimsiz potensiya və ya enerjidir (174). Yəni Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazlar öz gücünü müdrikliyə olan emosional arxetip ehtiyacdən alırlar.

Müdrik Qoca arxetipi irəlidə geniş şəkildə üzərində dayanacağımız kimi, yalnız insan cildində olan obrazlar timsalında təmsil olunmur. Bəzən həmin arxetipə olan emosional tələbat müxtəlif heyvan və heyvancildili obrazlar vasitəsi ilə də özünü bürüzə verə

bilər. Mətnlərdə rast gəldiyimiz qurd, ilan, at və s. kimi obrazlar da müdriklik emosiyasına olan ehtiyacdən dolayı meydana çıxır. Beləliklə, bizim tədqiqatımızda Müdrik Qoca arxetipi təkrarlanma keyfiyyəti ilə yanaşı, emosional ehtiyacın ödənilməsi baxımından təhlilə cəlb olunduğuna görə, nəinki janrlararası fərq qoymamış, bu kontekstdə gündəlik həyatımızda, sosial-məişət davranışımızda və adət-ənənələrimizdə özünü göstərən ağsaqqal, seyid, aşıq, baba, dədə və s. obrazlar da araşdırmaya cəlb olunmuşdur.

Müdrik Qoca arxetipinə aid olan obrazların ayrı-ayrılıqda araşdırılması onu göstərir ki, insanlıq özünün müdriklik arxetipini təbii-coğrafi struktura (dağ, qaya, ağac), heyvan obrazlarına (qurd, ilan, at və s.), zamana (keçmişin ideallaşdırılması timsalında), müdəqqəs institutlarla əlaqəli hesab olunan şəxslərə (seyid, dərviş), uzun ömür yaşamış qocalara transformasiya edir. Bütün bu deyilənləri nəzərə alaraq, Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazların funksiyasını aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar. Müdrik qoca arxetipi:

a) sosial münasibətlərdə müəyyənləşdirici, yönləndirici və nəzarətədiçi keyfiyyətə malikdir (ağsaqqallıq, müdriklik, seyidlik və s.);

b) norma müəyyənləşdiricilik xarakterinə sahibdir (atalar sözləri timsalında);

c) mədəni mühitdə transformativ paradigmalara təzahür edir (dağ, ocaq, pır, ağac və s.);

d) cəmiyyətdə (tayfa, nəsil, kənd, el-oba səviyyəsində) informasiya yaddaşı rolunu oynayır (ənənə özü toplumda nəsil səcərələrinin “dosyesini” bilən obrazlar – müdrik ağsaqqalları yetişdirir);

e) tanrının transformativ paradigması kimi çıxış edir (tanrının yaşlı, ağsaqqal cildində təsəvvür olunması. “Hesab olunur ki, dərviş, yaşlı qadın kollektiv şüursuzluqda yer alan tanrıya məxsus köməyin obrazlaşmasıdır” (123, 84);

f) təsəvvürdə ağıl və fiziki güc qarşılıqlı situasiyasında ağılın fiziki qüvvəyə qalib gəlməsi kimi aktuallaşır (səfərə çıxan qəhrəman gücü hesabına müəyyən qədər hədəfə doğru irəliləyir

və kritik məqamda müdrik ağsaqqalın təcrübə və ağılna ehtiyac yaranır);

g) ənənədə müdrik ağsaqqal obrazı daha çox ciddi planda özünü göstərsə də, bunun əksinə olan komik, anormal davranışlar timsalında da aktuallaşır ki, bunlar da öz gücünü mifoloji triksterlərdən alır;

h) mədəniyyətdə qəhrəmanlıq kimi müdriklik də keçmiş zamanın idealizə olunma modellərindən biri kimi özünü göstərir. Güclü qəhrəmanlarla yanaşı, sözü keçən ağsaqqallar da daha çox keçmiş zamanlarla əlaqələndirilir;

i) Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazlar kişi başlanğıcını təcəssüm etdirən məkanlarla (dağ, qaya, ağac və s.) vəhdət halında özünü büruzə verir.

**Beləliklə, arxetiplər şüuraltı gerçəkliyin metaforik gerçəkləyə çevrilməsi şəklində təzahür edir.** Onlar emosional-psixoloji mahiyyət kimi şüurda ənənəvi obraz və modellər qəlibində aktuallaşır. Odur ki, Müdrik Qoca arxetipinin mədəniyyətdə aktuallaşması “psixooavtomatizm”ə əsaslanır. **Psixoloji arxetiplər** arxetip obrazların emosional-hissi tərəfini, tələbat aspektlərini, **ənənəvi obrazlar** isə tələbatın mədəniyyətdə hazır ödənilmə imkanlarını təqdim edir. Başqa sözlə desək, psixoloji arxetiplər arxetip obrazların bədənini, canını, ənənəvi obrazlar isə həmin bədənin, canın paltarını (zahiri görkəmini) ifadə edir. Həmin paltarın altında arxetip emosiyalar yatır. Bu obraz və emosiyaların vəhdət halında öyrənilməsi müasir tədqiqatlarda psixomifologiyanın araşdırmalara gətirdiyi yeni nəfəs kimi anlaşılır. Biz də tədqiqat zamanı Müdrik Qoca arxetipinə bu prizmalardan yanaşmışıq. Başqa sözlə, Müdrik Qoca arxetipinin öyrənilməsi mədəniyyətin müxtəlif səviyyələrində özünü göstərən müdrik obrazların araşdırılmasını zəruri edir ki, biz də kitabda problemə arxetipin ən müxtəlif paradixmaları səviyyəsində yanaşmağa çalışmışıq.



## Müdrük Qoca arxetipi və kosmoqoniya

Müdrük Qoca arxetipi və kosmoqoniya münasibətlərini geniş təhlil etməzdən əvvəl bu arxetipin mifoloji və folklor mətnlərində təzahür imkanlarına nəzər yetirək. Müdrük Qoca arxetipi adı altında ifadə etdiyimiz məna heç də yalnız mədəniyyətdəki müsbət qəhrəman tiplərini özündə ehtiva etmir. Belə ki, arxetip obraz müxtəlif təzahür formalarında və müxtəlif prizmalardan təqdim oluna bilər. Tədqiqat zamanı istifadə olunan “Müdrük Qoca arxetipi” terminindəki “müdrük” ifadəsi müsbət bilgin xüsusiyyətindən daha böyük semantikaya malikdir. Burada “müdrüklük” təbiət, cəmiyyət, ilahi qanunların bilicisi mənasını ifadə edir. Amma bu “bilginlik” yalnız müsbət obraz semantikasına ilə ifadə oluna bilər. Burada “müdrüklük” təbiət, cəmiyyət və əxlaqın nizamlanma qaydalarını özündə ehtiva etməklə yanaşı, eyni zamanda onun dağıdılma, pozulma potensialını da ifadə edir. Bu cəhətdən Müdrük Qoca arxetipi adı altında təhlil etdiyimiz obrazların semantikasının dolğun şəkildə tədqiqi bizdən onların yaradılışa, nizama, normalara münasibətini mövcud kosmik nizamın qorunması və dağıdılması kontekstində araşdırmağı tələb edir.

Biz Müdrük Qoca arxetipi adı altında həm də kişilik kultunun təzahür səviyyələrini də öyrənmiş oluruq. Qadın obrazları və yaxud da onun ayrı-ayrı təzahürləri Ana arxetipinin tərkibi kimi öyrənilməsinə görə qadın obrazları bizim predmetimizdən kənar qalır.

Əvvəlcə burada bir məsələyə qısaca münasibət bildirmək istədik. İlk növbədə belə bir sual meydana çıxır ki, “Müdrük Qoca arxetipi” anlayışı “müdrük qoca obrazı” anlayışı ilə əvəz oluna bilərmi? Bu suala cavab vermək üçün qeyd etməliyik ki, “Müdrük Qoca arxetipi” (Wise Old man archetype) anlayışı K.Q.Yunqun müəyyənləşdirdiyi əsas arxetiplərdən biri olmaqla psixoloji gerçəkliyi təcəssüm etdirir. Yəni o, hər şeydən əvvəl kollektiv şüuraltında yatan psixoloji motiv olub, insanın həyatı instinktlərlə müəyyənləşən ehtiyaclarının konkret bir səviyyəsini ifadə edir. **Həmin ehtiyac özünüqoruma, çətin anlarda məsləhət alma, sakral informasiya qəbul etmə, ənənələrə əməl etmə kimi aktları və s.-ni özündə ehtiva edir.** Müvafiq olaraq bu ehtiyacların ödənilməsinə təmin edəcək obrazlar

da şüurun özü tərəfindən doğulur və yaxud da təmin edilir. Yuxarıda sadalanan hər hansı ehtiyaclardan biri yaranan kimi “psixavtomatik” olaraq onu təmin edəcək kişi cinsində obrazlar aktuallaşır. Bu obrazlar elmdə “Müdrük Qoca arxetipi” adı altında təhlil olunur. Bütövlükdə mədəniyyətin müxtəlif sferalarını araşdırarkən məlum olur ki, bu arxetip mədəniyyətdə ənənəvi obrazlar (Oğuz Kağan, Dədə Qorqud, Bayındır xan, Koroğlu) timsalında təcəssüm olunduğu kimi, yuxularda və sosial sferada (ağsaqqallıq kontekstində) müxtəlif şəxslərə və varlıqlara transformasiya oluna bilir. Amma bütün hallarda bu obrazlar qorunmanı, kritik situasiyalardan xilas olmanı, yol göstərməni, sakral informasiya qəbul etməni, ənənə ötürücülüüyünün təmin olunmasını təşkil edir. Bu arxetipə aid olan obrazlar vahid bir emosiyaya daxil olduğuna görə asanlıqla bir neçə funksiyanı özündə ehtiva edə bilər (məsələn, sakral informasiyanın qəbul edilməsini və yol göstərməni bir obraz özündə ehtiva edə bilir və yaxud bu funksiyaları müxtəlif obrazlar həyata keçirə bilər). Qoruyucu Ana arxetipi dişi cinsə məxsus olan obrazlar timsalında təcəssüm olunduğu kimi, Müdrük Qoca arxetipi də erkək cinsi kontekstində təzahür edir. Elə buradaca onu deməliyik ki, bu arxetipə aid obrazlar yuxarıda sadaladığımız funksiyaları fərdlərin (bu, daha çox şəxsin öz babası, atası timsalında təcəssüm olunur) həyatında olduğu kimi, müəyyən bir etnosun (Oğuz, Bayat və s.) həyatında da yerinə yetirə bilər. Və bir məsələni də nəzərə almaq vacibdir ki, bu obrazların təzahürü yalnız insani cizgilərlə təcəssüm olunmur. O, müəyyən heyvan (qurtarıcı və qoruyucu erkək qurd) və əşyalar (dölləndirici və xilasedici dağ və ya ağac) timsalında da təcəssüm oluna bilər. Həmin obrazların bizdə ümumiyyətlə öyrənilmədiyini və məsələyə sistemli yanaşma zərurətini nəzərə alıb, burada ilk təcrübə kimi daha çox insani cizgilərdə təcəssüm olunan obrazları araşdırmağı məqsəduyğun hesab edirik.

Mədəniyyətdə Müdrük Qoca arxetipinin ilkin yaradılışa (kosmoqoniyaya) münasibət kontekstini dərindən öyrənmək üçün onları aşağıdakı semantemlər kontekstində diqqətdə saxlamaq lazımdır:

1. Müdrük Qoca arxetipi və dağ kultu;
2. Müdrük Qoca arxetipinə daxil olan obrazların hökmdar semantikasında təzahür modelləri;

3. Müdrük qoca obrazının norma qoruyuculuq və normayaradıcılıq semantikasi;

4. Müdrük Qoca arxetipinin trikster paradigması və yaradılış məsələsi.

Bəlli olduğu kimi, **müdrüklük semantikasi** daha çox **ata, baba, dədə** leksemləri ilə ifadə olunur. Tədqiqat zamanı aydın oldu ki, Müdrük Qoca arxetipinin bu obraz səviyyələri **dağ kultu** və **dünyanın göbəyi hesab ediləcək məkanlarla** əlaqədardır. Bu da öz növbəsində onların bütövlükdə kosmoqonik akta münasibəti kontekstində izah oluna bilər. Məsələni daha dərinədən anlamaq üçün konkret mətnlərə müraciət etmək yerinə düşər. Bu cəhətdən pir və ocaqları mərkəz semantikasi kontekstində tədqiqata cəlb etmək məqsədəuyğundur. Amma burada bizim üçün maraqlı olan mühüm məsələ həmin obyektlərin (ocaq, pir və s.) “dünyanın göbəyi” semantikasi daşıyan yerlərdə bərqərar olmasıdır. Toplanmış materialları diqqətdən keçirəndə aydın olur ki, bu yerlərin təmsalında ata, baba, dədə adları ilə mərkəz semantikasi daşıyan məkanlar vahid sistemdə birləşirlər. Məsələnin semantikasını dərinədən anlamaq üçün Mirçə Eliadenin bütün yaradıcılığının əsas postulatları əks olunan “Əbədi təkrarlanan mif” kitabında bəzi tezislərə nəzər salmaq yerinə düşər. Müəllif özü də “məndən kitablarımın hansı sıra ilə oxunması soruşulanda mən bu kitabla başlamığı məsləhət görürəm” – deyə cavab vermişdi (106, 13). O, ayrı-ayrı mifologiyaların tədqiqində mərkəz semantikasının təzahürünü çoxsaylı nümunələr əsasında diqqətdə saxlasa da (103; 104; 105), “Əbədi təkrarlanan mif” (106) əsərində özünün mifologiya barədəki nəzəri görüşlərini əsaslı şəkildə şərh etmişdir.

Müəllif arxaik mədəniyyəti öyrənmək üçün üç mühüm faktı xüsusilə diqqətdə saxlamağı vacib hesab etmişdir:

1. Arxaik insan üçün gerçəkliyin ilahi (göylərə məxsus olan – H.Q.) arxetipin təqlidindən meydana gəlməsini göstərən faktlar;

2. Gerçəkliyin “mərkəz işarəsi” ilə əlaqələndirilməsi yolu ilə əldə edildiyini göstərən faktlar: şəhərlər, tapınaqlar, evlər “dünyanın mərkəzinə” olan bənzərlikləri ilə gerçək olmaqdadır.

3. Son olaraq tanrılar, qəhrəmanlar və ya atalar tərəfindən ortaya qoyulmuş bir sıra hərəkətlərin təkrarlanması yolu ilə özünə-

məxsus mənalara qazanan və bu mənanı obrazlaşdıran ayinlər və önəmli dindən kənar jestlər (106, 20).

Alim fikrini davam etdirərək yazır: “Mərkəzin işarələnməsi bu şəkildə formula edilə bilər:

1. Qutsal dağ (burada yerlə göy birləşir) dünyanın mərkəzinədir.

2. Hər tapınacaq və saray (buna uyğun olaraq bütün müqəddəs şəhər və krallıq mərkəzi) bir qutsal dağdır, başqa sözlə, mərkəzdir.

3. Qutsal şəhər, ya da tapınacaq *axis mundi* (dünyanın mərkəzi – H.Q.) olduğundan göy, yer və yeraltının birləşmə nöqtəsi olaraq bilinir (106, 26).

Müəllif “dünyanın mərkəzi” anlayışının semantikasına və təzahür paradigmlərinə aydınlıq gətirmək məqsədi ilə yazır: “Mərkəz (mifoloji düşüncə prizmasından – H. Q) hər şeydən öncə qutsal olan, mütləq gerçəklik bölgəsidir. Digər mütləq gerçəklik işarələri də (yaşam və ölümsüzlük ağacları, gənclik çeşməsi və s.) oxşar şəkildə mərkəzdə yerləşməkdədir... Mərkəzə çatmaq müqəddəsləşmə, yetkinləşmə (inisiasion) haqqı qazandırır: dünyanın dindən kənar və yanıldıcı varlığının yerini yeni bir sabit və davamlı yaşam alır” (106, 31).

Müəllif qeyd edir ki, arxaik insan düşüncəsində nə kənar dünya varlıqları, nə də insani fəaliyyətlər, sözün əsl mənasında, özü ilə məhdudlaşan bir dəyərə sahib deyildir. Nəsnə və fəaliyyətlər bu və ya digər tərzdə öz mahiyyətini aşan digər gerçəkliklə əlaqələnməklə özünəməxsus dəyər qazanır. “Saysız daş arasından bir daşın qutsal olmasının, başqa sözlə, mahiyyət əldə etməsinin səbəbi onun bir müqəddəsin təzahürü və yaxud ona aid olan bir mənanı ehtiva etməsi və ya mifik fəaliyyəti xatırlatmasıdır... bir qaya qutsal olaraq görünür: çünki meydana çıxması müqəddəsin təzahürüdür” (106, 18).

Alim daha sonra çoxsaylı nümunələr əsasında “mərkəz” anlamı daşıyan məkanların semantikasına aydınlıq gətirməyə çalışır: “Kosmik dağın zirvəsi yalnız dünyanın ən yüksək nöqtəsi olaraq qalmaz, eyni zamanda dünyanın göbəyi, yaradılışın başlanğıc yeridir. Kosmoloji ənənədə bəzən mərkəz anlayışı embrionologiyadan alınmış terminlərlə ifadə olunur” (106, 29). “İnsanın yaradılması da mərkəz nöqtədə, dünyanın mərkəzində gerçəkləşmiş-

dir” (106, 29). Dünyanın mərkəzində “üç kosmik səviyyə: yer, göy və yeraltı dünya kommunikasiyada verilir” (162, 36).

Göründüyü kimi, “dünya mərkəzi”, kosmik nöqtə ilə daimi əlaqə kosmik nizamın davamlı təşkilinə, sürdürülməsinə xidmət edir. Bu nöqtə ilə əlaqələnmə insanların xaos dünyasından uzaqlaşaraq nizamı qorumalarına kömək edir. Amma “dünya mərkəzi” arxetip düşüncə, emosional istəklə əlaqədar olduğuna görə o, mədəniyyətlərdə bir varlıq timsalında təzahür etmir. Bu məsələni daha dərinəndən anlamaq üçün Yavuz Demir tərəfindən şərh olunan Klod Levi-Strossun aşağıdakı yanaşması maraqlıdır: “Miflər onlara (kənar dünya obyektlərinə) məna verməyə çalışmaz, əksinə, özünə aid mənanı onlar vasitəsi ilə dilə gətirir” (99, 24). Yəni dünyanın mərkəzi mifin daxilindəki motiv kimi ən müxtəlif fakt və detallar əsasında aktuallaşa bilər. Həmin semantika Josef Kempelin “Min üzlü qəhrəman” əsərində aşağıdakı şəkildə öz əksini tapmışdır: “Hələ də mifoloji sahədən enerji götürən hər hansısa bir mədəniyyətdə insan varlığının bütün sahəsi kimi, təbiət mühiti də simvolik təlqinlərlə yaşadılır. Təpələr və ağacların öz qoruyucuları vardır və onlar dünyanın yaradılışına aid hər kəsin bildiyi yerli tarix haqqında hekayələrlə əlaqədirlər. Orada xüsusi türbələr vardır. Harada bir qəhrəman doğulmuş, bir iş görmüş və yoxluğa çevrilmişdirsə, o yer müəyyənləşdirilir və müqəddəsləşdirilir. Orada mükəmməl mərkəz möcüzəsini müəyyən etmək və yaymaq üçün bir tapınaq tikilir: çünki bura bolluğa keçid məkanıdır. Kimsə bu nöqtədə sonsuzluğu kəşf etmişdir. Bu səbəbdən həmin sahə uğurlu bir mediasiya üçün yardımçı ola bilər. Bu tip tapınaqlar, türbə və qurbangahlar bitməz-tükənməz nöqtənin işarəsi olaraq dünyanın dörd bir yanını əks etdirəcək şəkildə düzəldilir. Tapınaq binasına girən və mehraba doğru irəliləyən şəxs gerçək qəhrəmanın fəaliyyətini təqlid edir. Məqsədi öz içində yaşamı nizamlamaq, yeniləmək üçün universal qəlibi təkrarlamaqdır” (95, 57). Yəni mədəniyyətdə “mərkəz semantikasi”nın ayrı-ayrı obyekt və nəsnələrə aid edilməsinin səbəbi birbaşa həmin obyektlərin öz mahiyyətindən törəmir. Bu anlayış, daha doğrusu, bu axtarış insanların daxili-psixoloji ehtiyacları ilə (əbədi həyat, müxtəlif hadisələri əsaslandırmaq) mifin potensial imkanlarının qovuşması nəticəsində mümkün

olur. Bəllidir ki, mifin funksional xüsusiyyətlərindən biri modelləşdiricilikdir. Yəni mif ona məxsus olan “imkanları” ilə ətraf dünyanı emosional dünya üçün “anlaşılan” bir formaya salır. Sözsüz ki, mifin belə imkanlarından biri də mərkəz semantikasi axtarışdır. Bu axtarış əsasında aydın olur ki, “...hər yer (hər insan kosmologiyası) yaradılışın mərkəzindədir. Hər insan və hər topluluq bir (və eyni) mərkəzə sahibdirlər. Mərkəz ətrafında baş verənlər bəzi yerli özəlliklərə sahib olsa da, tək bir ox ətrafında cərəyan edir: insanın inkişafı” (128, 51). Odur ki, istənilən ərazidə insanların arzu və dilək üçün müraciət etdikləri müxtəlif dağ, qaya, bulaq, ağac, müqəddəs hesab edilən insanlara məxsus olan evlər mövcuddur. “Zahirən kəramət sahibi olan bir insana dua edilməsinə və qurbanlar kəsilməsinə baxmayaraq, bu inanc və davranışların dağ mərkəzli olduğu anlaşılmaqdadır” (102, 119). Təbii ki, dağ kimi obyektlər ətrafında baş verən hadisələr bəzi yerli özəlliklərə sahib olsa da, öz quruluşları və ətraflarındakı inanclarla mərkəz semantikasi daşıyır.

Mərkəz semantikasının təzahür etdiyi məkanlarda Müdrik Qoca arxetipinin müxtəlif paradıqmaları da aktuallaşır. Özü də bu, özünü hər hansısa bir janr və faktlar səviyyəsində deyil, yaradıcılıq imkanlarının bütün səviyyələrində təzahür etdirir. Müşahidələrimiz zamanı görürük ki, eyni semantika özünü dastan, nağıl, əfsanə ilə yanaşı, müxtəlif pir və ocaqlar, sosial və əxlaqi nizamlanma prosesində də büruzə verir. Bu obrazlar *qoca, pirani kişi, ata, baba, dada, şah, xan* və sair kimi ən müxtəlif müdriklik vahidləri ilə təzahür oluna bilir. Onların mərkəz semantikasi ilə əlaqələnməsi onlara aid olan bütün vahidlərin ritual xarakterli olmasından xəbər verir. Və onların bu ritual və yaradılışdakı yerini müəyyənləşdirmək üçün müxtəlif mətnlərə müraciət etmək yerinə düşər. Bizim fikrimizə görə, türk mədəniyyətində “mərkəz işarəçiliyi” Mirçə Eliadenin qeyd etdiyi məkanlarla bərabər, ata kultuna daxil olan obrazlarda da üzə çıxır. Amma biz burada yalnız müəyyən pirlər barədə əfsanə və rəvayətlərə nəzər salmaqla kifayətlənməyəcək, yeri gəldikcə onlar ətrafında həyata keçirilən rituallara da nəzər salmağa çalışacağıq.

Fikrimizi daha dərinədən və əsaslı şəkildə izah etmək üçün Azərbaycan folklor materialları ilə yanaşı, Hikmət Tanyu tərəfin-

dən tərtib olunmuş “Ankara və çevrəsindəki adak və adak yerləri” (90) adlı kitabdan da geniş şəkildə istifadə edəcəyik.

Müdrük Qoca arxetipi ilə bağlı obrazların mərkəz simvolizmi ilə əlaqəsini və ritual semantikasını araşdırmaq yolu ilə arxetipin yaradılış prosesindəki yerini aydın müəyyən etmək olar:

1) Müdrük Qoca arxetipinə daxil olan obrazların məkanla əlaqəsi;

2) Müdrük Qoca arxetipinə daxil olan obrazların sosial və əxlaqi münasibət kontekstində yeri;

3) Müdrük Qoca arxetipinə daxil olan obrazların müxtəlif folklor informasiyalarında ritual rəhbəri semantikasi.

***Müdrük Qoca arxetipinə daxil olan obrazların məkanla əlaqəsi*** məsələsini diqqətdə saxlamaq üçün ilk öncə ona müxtəlif adlarla (dədə, baba, ata, dərviş və s.) xatırlanan ocaqlar kontekstinə nəzər salmaq lazımdır. Araşdırma zamanı aydın olur ki, bu məkanların ən üzdə olan mahiyyəti və funksiyası islami kontekstdə izah olunsa da, birbaşa mifologiyalarda geniş yayılmış dünya mərkəzi semantikasi ilə sıx bağlılığı vardır. İslami münasibətlər bu izahatlarda yalnız “cari etiqadı” razı salmaq məqsədi ilə istifadə olunur. Amma bu məkanlar və ətrafında həyata keçirilən rituallar daha çox müəyyən ərazini (yaşayış sahəsini) kosmoqonik aktla əlaqələndirmək semantikasi daşıyır. Josef Kempelin təbirincə desək, bu nöqtəyə çatan insan burada ritual kontekstdə qəhrəman arxetipini təkrarlayaraq, yenidən doğulmanı, təkrar dirilməni təmin edir. Məhz bu “göbək zona, dünyanın mərkəz” işarəsi həmin ərazini “ilahi kosmik modellə” əlaqələndirir. Müəyyən çatışmazlıq, problemlər çıxan kimi insanlar həmin nöqtələrə üz tutaraq rituallar vasitəsi ilə yenidən kosmik nizamda yaradılmanı təmin edirlər. Biz bu semantikanı Müdrük Qoca arxetipinin Dədə Qorqud və Molla Nəsrəddin obraz paradıqmalarında da izləyirik. Dədə Qorqudla bağlı əfsanə-rəvayət mətnlərindən birində deyilir ki, əcəldən qaçaraq dünyanın dörd bir yanını gəzən Dədə Qorquda qeybdən səs gəlir ki, “Ey ağılsız! İlk dəfə ayaq açıb gəzdiyin yerə geri dön... Orada sən əbədi rahatlıq tapacaqsan. Sənin oturduğun yer dünyanın mərkəzidir”

(91, 37). Yaxud Molla Nəsrəddinin məşhur lətifələrindən birində Molla durduğu yerin dünyanın mərkəzi olduğunu deyir (72, 87).

Müdrük Qoca arxetipinin dünyanın göbəyi, mərkəz işarəsi ilə əlaqələndirilməsi aşağıdakı modellərdə həyata keçirilir:

**1. Məzar modeli.** Bu zaman hər hansısa bir kəramət sahibi olan şəxsin bulaq başında, dağ zirvəsində, çay kənarında, böyük bir ağacın altında, yaşayış yerindən uzaq bir ərazidə məzarı olduğu təsvir olunur. Amma burada aktuallaşan məzar kultundan daha çox ata kultudur. Təsadüfi deyildir ki, Jan-Pol Ru bu barədə yazır: "...hal-hazırda ölümlərə tapınma ilə atalara tapınmanın iki ayrı kult olduğu qənaətinə gəlmişik" (125, 188). Çünki bu məkanları ziyarət məzarı ziyarət (ölənin ruhunu razı salmaq) istəyi deyil, daha çox müəyyən problemləri aradan qaldırmaq istəyidir.

**2. Kəramət modeli.** Müdrük Qoca arxetipi sırasına daxil olan obrazlardan hər hansısa birinin bulaq başında, dağ zirvəsində, çay kənarında, müəyyən bir böyük ağacın altında kəramət göstərməsi təsvir olunur ki, bundan sonra da həmin ərazilər pirə, ziyarətgaha çevrilir.

**3. İz və yaşayış yeri modeli.** Müdrük Qoca arxetipi sırasına daxil olan obrazlardan hər hansısa birinin müəyyən ərazidə sakral hesab edilən yaşayış yeri və yaxud da müqəddəs izi vardır. Belə yerlər sırasında Həzrəti Əlinin atı Döldülün və Koroğlunun Qıratının izi xüsusilə vurğulanmalıdır.

**4. Əhd və arzu modeli.** Bu halda müəyyən ərazilər və vasitələr (ağac, bulaq və s.) Müdrük Qoca arxetipi sırasına daxil olan obrazlardan hər hansısa birinin arzu və əhdinə uyğun olaraq ziyarətgaha çevrilir.

Amma bütün hallarda bu ərazilər arxetip obrazlarla, ata kultu ilə əlaqələndirilir. Konkret nümunələr əsasında fikrimizi izah etməyə çalışaq. Tədqiqat üçün Azərbaycanda toplanılmış folklor nümunələri ilə bərabər, öndə də qeyd etdiyimiz kimi, Türkiyədə toplanılmış və Hikmət Tanyu tərəfindən təqdim olunan materiallara da müraciət etmişik. Bu isə təsadüfi deyil, çünki həmin materiallarda ocaq, pir və ziyarətgahlar barədə folklor mətnləri ilə yanaşı, həmin məkanların fiziki strukturu, həmçinin burada həyata

keçirilən adətlər barədə də informasiyalar yer almışdır. Ənənəvi mətn toplayıcılığında çox vaxt həmin detallara elə də önəm verilmir. Odur ki, bir-birindən qismən fərqli informasiyaları ehtiva edən mətnlər kontekstində fikrimizi izah edək.

“Hacı Dədə Yatırı” barədə verilən məlumatda deyilir ki, Həsənoğlan kəndinin şimalında yerləşən bu nəzir yeri “qoyunlardakı boz xəstəliyinə qarşı tədbir görmək və şəfa tapmaq məqsədi ilə ziyarət olunan yerdir. Verilən qurbanları sivri daşın ətrafında fırladıb kəsdiyələri barədə məlumatlara rast gəlməkdəyik” (90, 95). Göründüyü kimi, bu informasiyada “Hacı dədə” deyilən ziyarət yerindəki daş zoo sferanın hamisi kimi çıxış edir və bu ərazilərə gələn dərd-bəla (qoyunların boz xəstəliyi təmsalında) kəndin yaxınlığındakı məkanı ziyarət etməklə aradan qaldırılır. Burada Hacı Dədə və ziyarətqah daşı vahid mərkəzdə birləşərək kosmoenergetik mərkəz yaradır. Yaxud Qarabağ ərazisindən toplanılmış xeyli sayda nümunələrdə hər hansı bir müqəddəslə əlaqələndirilən pir və ya ocağın insanlara şəfa verməsindən (ağzi əyrinin ağzının düzəlməsi) danışılır (58, 64-65). Mətnlərdən birində təsvir olunur ki, “Çəvirkə gələndə, kim gedib o pirin (Tup-Tup piri nəzərdə tutulur – **H.Q.**) suyunnan götürüb arxıya baxmadan gəlsə, murad quşu o saat gəlib çəvirkəni qoymur ki, buğdanı yesin” (15, 58). Yuxarıdakı mətnə ziyarətqah heyvanları qoruyursa, bu mətnə pirdən gətirilən su buğdanı ziyanvericilərdən xilas edir. Təbii ki, hər iki halda burada sakral mərkəz, müqəddəs şəxs və fəvqəltəbii keyfiyyət bir nöqtədə birləşir.

Qeyd etməliyik ki, mərkəz semantikasına ilə əlaqədar olan dədə kultu vasitəsi ilə bəzən də makrokosmik nizama təsir edilir. Bu da heç təsadüfi deyildir. Çünki **dünyanın mərkəzi semantik olaraq yerlə göyün birləşdiyi nöqtəni simvolizə edir. Bu nöqtə ilə qurulan münasibət göyə və eyni dərəcədə yerə təsir etmək gücünə malik olur.** Vedibasar mahalının Şiddi kəndində yerləşən “Pirəl-Mürsəl ocağı” haqqında deyilir ki, “Bura ağır xəsdələr, övladı olmayannar, ruhi sarsıntı keçirənnər, hərə bir ümidnən gəlmiş, şəfa tapmış, qurban kəsib nəzir-niyaz paylamışlar” (14, 91). İnformasiyadan bəlli olduğu kimi, bu ocağa gələnlər onun sakral, fəvqəladə təsirləri ilə tanış olurlar. Pir, başqa sözlə desək, onun

bağlı olduğu müqəddəslik semantikasını – ata kultu (Pirəl-Mürsəl) mərkəz simvolizminin təzahürünə çevrilmişdir.

Bəzən də müdrik qocaların müxtəlif əşya və vasitələri onların aid olduqları məkan və ərazi ilə birlikdə müqəddəsləşir. Məsələn, Türkiyənin Afyonkalahisar bölgəsində əhali Sultan Divani adlı şəxsin qəbrini ziyarət edər və orada müxtəlif diləklər diləyərlər. Amma ən maraqlısı aşağıdakı məlumatlardır: “Burada Sultan Divaninin ayaqqabısı xüsusi hörmətlə saxlanılır. Bir yaşıl mahuda sarılı olan bu ayaqqabını vaxtında yeriməyən uşaqların ayaqlarına geydirmək o uşağın tez yeriməsini təmin edir” (90, 152). Yaxud Ağdaş ərazisindən toplanılmış mətnlərdən birində deyilir ki, Hacı Bulud baba adlı müqəddəs bir şəxs olub. “Onun çarığı, hasası, bir dənə də plaşı bizim kətdə seyid var, ondadı. Hər kim nə varsa, gədir ora, o başmağı, plaşı əyninə geyif babatdıyır, yaxşı olur” (17, 100). Bu mətnlərdə isə ata kultunun yaradıcı mərkəz semantikasını onun şəxsi geyimi (çarıq//ayaqqabı//başmaq, plaş, əsa) vasitəsi ilə simvolizə olunmuşdur. Burada həmin əşyalar kosmik nizamlayıcı kimi çıxış etməklə yaradıcı ata kultunu təcəssüm etdirir.

Ata//dədə//baba kultunun müxtəlif şəxslər timsalında ayrı-ayrı məkanlara transformasiya olunmuş modellərini araşdıranda aydın olur ki, bu ərazidə qoruyuculuq, himayəçilik fəaliyyəti vardır.

Sonsuz qadınlar “Bardaqqıran Baba” adlı övliya üstünə Xıdırəlləz şənbə günü gəldiyi zaman və bir həftə əvvəlki və sonrakı şənbə daxil olmaqla üç şənbə günü günəş doğmazdan əvvəl gedərlər. İki rükət namaz qılıb Yasin oxuyarlar. Babaya: "Bir uşaq versən, bir boşqab qıraram" deyərək məzarın üzərindən üç daş götürürlər. Bunları yastıq altına qoyaraq üzərində üç gecə yatarlar. Sonra daşları bir parçaya bağlayıb sandıqda saxlayarlar. O il uşaq olsa, ertəsi il yenə Xıdırəlləz günü daşları məzarın üstünə buraxarlar və məzarın başında yeni boşqab qırarlar” (90, 175). Yaxud mətnlərdən birində təsvir olunur ki, Humay adlı bir qadının uşağı olmur və niyyət edib qayanın ortasında bir daşın üstündə yatır. Bundan sonra uşağı olur. Ona görə də həmin yerin adı Humay qayası olur (16, 39; 18, 44).

Bu mətnlər ata kultunun semantikasının daha dərin qatlarını açmağa imkan verir. Birinci mətnə atanın dövləndirici funksiyası

daha aydın görünür. Atanın qəbri üzərindən daş götürülür və uşağı olmayan qadınlar buradan üç daş götürərək, yastıq altına qoyaraq onun üzərində üç gün yatırlar. Daha sonra onu sandıq içərisində saxlayır və uşaq olduğu zaman isə onu qaytarıb məzara aparırlar. Diqqət edilsə, hər iki mətndə əsas detal kimi yer alan daşın (dağ kultunun) dövləndirici funksiyası ilə “dədə” kultunun dövləndirici funksiyası vahid mərkəzdə cəmləşmişdir. Qəbir üzərindən üç daş götürülür və onun üzərində yataraq (həmçinin qayanın üzərində yatmaqla) ritual müddəti tamamlandıqdan sonra onu sandığa qoyurlar. Əslində, qadınlar simvolik planda “dədə” obrazı ilə simvolik cinsi akta girirlər. Daşın sandığa qoyulması da təsadüfi hadisə deyildir. “Sandıq” qadın bətninin simvolu olmaqla doğum müddətini simvolizə edir. Uşaq olduqdan sonra həmin daşın əvvəlki yerinə (qəbir üzərinə) qaytarılması ata kultunun “kosmoqonik” mərkəz olmasından irəli gəlir: uşağın doğulmaması ilə ortaya çıxan xaos problemi bu nöqtəyə xəbər verildiyi kimi, uşağın doğumu barədə məlumat da buraya bildirilir. Bu nümunədə də *ata kultunun kosmoenergetik mərkəz olaraq yaradıcı semantikasi* ortaya qoyulmuşdur.

Pir və ocaqlarla bağlı mətnlərdə diqqəti cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri də övladsızlıq zəminində həmin yerlərin ziyarət olunması və müəyyən zəruri aktların həyata keçirilməsi ilə əlaqədardır. Türkiyədə Kadıköydəki “Şıp-Şıp” dədə piri də ata kultunun yaradıcı semantikasi özünü aydın şəkildə göstərir. Mətnlərdən birində təsvir olunur ki, “Kadıköy ətrafında bir təpədə Şıp-Şıp dədəyə nəzir aparırlar”. Yanında su axan Şıp-Şıp dədəyə övladı olmayanlar nəzir gətirirlər. “Qurban edilən xoruzlar burada kəsildikdən sonra baş və ayaqları buradakı daş yığınının kənarındakı kollara asılır və qalan hissələri kəndin kasıblarına verilir. Burda axan sudan da götürülür. Şam ağacları çox olan bu yerlərə yazda və yayda gedirlər (90, 179). Diqqət edilsə, burada da “Şıp-Şıp” dədəyə övlad istəyi ilə müraciət olunur. Və ən maraqlısı, orada dünya ağacının simvolu olan kola xoruz qurban edilir və onun ayaq və baş hissəsi həmin koldan asılır. Bizim fikrimizə görə, burada asılmış “baş” və “ayaq” fallik simvol olmaqla qurban edən qadının emosiyalarını təcəssüm etdirir. Amma bütün hallarda burada dədə adı ilə qeyd olunan pirdən dövlənmək arzu olu-

nur. Eyni faktı Zəngəzur folklorunda da görmək mümkündür. “Tup-Tup” piri haqqında deyilir ki, “o pirə getdin, gərəh xoruz aparasan. Ora ayrı heyvan çıxartmağ olmaz” (15, 58). Burada yenə də xoruz detalının yer alması birbaşa olaraq piri (məkan kimi) və pirin bağlı olduğu sahibini yaradıcı ata (xoruz – erkək cinsi) statusuna bağlayır.

“Xıdır baba” ziyarətgahı haqqında mətn də bu baxımdan təhlil üçün maraqlı faktlar verir. Deyilir ki, təpə üzərində yerləşən Xıdır Baba bir ziyarətgahdır. Xüsusilə cümə ertəsi günü ziyarət edilir və məzarı ətrafında üç və yaxud da yeddi dəfə sağdan sola fırlanırlar. Xıdır babanın beş metrə qədər o biri tərəfində 20 santimetr yerdən hündür olan bir qara daş üzərinə çıxılaraq niyyətlərə nəzarət edilən bir yer vardır. Bu daşın üzərinə çıxaraq dualar oxunur. Nəzir olaraq xoruz da qurban edilir. Xıdır babanın ətrafında üç dəfə fırladılaraq kəsilir. Niyyət gerçəkləşərsə, Xıdır Babadakı daşın sağa dönəcəyinə, gerçəkləşməsə, sola dönəcəyinə inanılır (90, 197).

Göründüyü kimi, bu mətnə də “dədə” kultu ilə dağ arasında qırılmaz əlaqə vardır. Burada ən maraqlı məqam Xıdır baba pirində daş vasitəsi ilə ilahi dialoqun baş tutması faktıdır. Belə ki, buradakı daşın sağa çevrilməsi nəzir verənin diləklərinin həyata keçəcəyindən xəbər verdiyi halda, sola çevrilməsi arzuların baş tutmayacağından xəbər verir. Unutmaq olmaz ki, “ilahi ünsiyyət” faktı özü də yalnız “dünya mərkəzi” ilə əlaqədar olan məkanlarda aktuallaşır. Məhz belə yerlərdə gələcəkdə baş verəcək hadisələrdən xəbər tutmaq mümkündür. Bu ilahi ünsiyyət faktının Müdrik Qoca arxetipinə aid olan obrazlardan biri ilə aktuallaşması heç də təsadüfi deyildir. Folklor informasiyalarından bizə bəllidir ki, baş verən ədalətsizliklərin səbəbini öyrənmək istəyən şəxs tanrı ilə görüşmək istəyir. O, bir ağacın altında ağsaçlı nurani kişi ilə qarşılaşır və sualı olan şəxs bu adamdan çox müdrik bir cavab alır. Bizim topladığımız mətnlərdən birinin məzmunu belə idi: Bir kişi dünyada yaxşı adamların daha tez ölməsinin səbəbini öyrənmək üçün Tanrı ilə görüşmək istəyir. O, yolda bir ağacın altında bir ağsaç qoca ilə qarşılaşır. Qoca ondan hara getdiyini soruşur və o, öz niyyətini açıb deyir. Oğlana kim olduğunu deməyən qoca ona deyir ki, çıx ağacdan bir yaxşı alma dər yeyək. Oğlan da çətin olmasına baxmayaraq, çıxıb ağa-

cın lap başında ən gözə dəyən almanı dərir və düşür. Qoca ona deyir ki, aşağıda almalar çox olsa da, sən məhz yuxarıdakı almanı dərdin. Çünki bu daha yaxşı və gözə dəyən alma idi. Mən də beləyəm, ən yaxşı və gözə dəyən adamları seçib tez aparıram öz yanıma” (83).

Göründüyü kimi, burada ilahi dialoq (Tanrının özü ilə) qoca ağsaçlı kişi timsalında həyata keçirilir. Bir qayda olaraq, belə dialoqlar daha çox “adamların olmadığı”, “dağların ətəyi”, “dumanlarla əhatə olunmuş yer” və “ağacın altı”, “bulaq başı” kimi sakral məzmunlu yerlərdə baş tutur ki, bu təsvirlərin də əsasında həmin əraziləri yer və göyün birləşdiyi “mərkəz semantikasi” ilə əlaqələndirmək durur. Bir sözlə, bizim fikrimizə görə, ata kultu ilə realizə olunan pirlər, ocaq və ziyarətgahlar “ilahi ünsiyyət” kontekstində də anlaşılmalıdır. Sinxron planda bu pirlər Allaha çatmaq üçün vasitə rolu oynasa da (baxmayaraq ki, buradakı qurbanvermə adətlərinin çoxu islami adətlərə ziddir), fikrimizə görə, mifoloji düşüncənin hakim olduğu zamanlarda bu məkanlar sakral güc və ruhu bir mərkəzdə cəmləyirdilər. Amma monoteizm mərhələsində çoxluqlar (mifologiyadakı kosmoenergetik mərkəzlər) özünün bütün varlığını “vahid olan”la əlaqələndirsə də, özü ətrafında daha arxaik inancları yeni mühitdə də bəzi dəyişikliklərlə davam etdirə bildi. Sanki mifoloji gerçəklik üçün sakral mərkəz rolunu oynayan məkanlar sonrakı inanc sistemlərində, konkret desək, islamda özlərinin funksional semantikalarını saxlayaraq, yeni sistemə “uyğunlaşdılar”. Bu mənada ocaq, pir və digər müqəddəs yerlər “... İslamiyyətdən əvvəlki atalar kultu, şamanlıq inancı, qədim dinlər və dini sistemlərin İslam mədəniyyəti içində yeni bir status qazanması və varlığını sürdürməsidir” (71, 157) ki, özlərində “qədim izləri də qoruyub saxlamışdır” (36, 6). Bunu pir, ocaq və ziyarətgahlar ətrafında reallaşdırılan fəaliyyətlərin islamla əlaqəsi olmayan mahiyyətində görmək mümkündür. Bu isə şüurda sakral mərkəz simvolu ilə bağlı olan mahiyyətlərin (məkan, obraz, hadisə) inanc sistemindən asılı olmayaraq vahid mexanizm əsasında işlədiyini bir daha təsdiq edir.

Bu pirləri araşdırarkən o da müşahidə olunur ki, müəyyən ərazilər müdirək qoca silsiləsinə daxil olan obrazların (və ya onların transformasiya olduqları əvəzedicilərin) izləri, nişanələri ilə mü-

qəddəsləşir. “Həzrəti Əlinin izləri” barədə verilən məlumatlardan bəlli olur ki, Anadoluda, Amasiyada Həzrəti Əlinin Düldülünün ayaq izlərinə raslanıldığına inanılır (90, 163). Azərbaycan ərazisində də Həzrəti Əli və ya hər hansı bir müqəddəs şəxsin də müxtəlif işarələrinə rast gəlmək olur (60, 47; 12, 204; 13, 88; 16, 181; 84; 102). Bu izlərdən ən maraqlısı isə onun öz sevgilisi üçün tikdirdiyi “Amuduq” piri. Kafirlər üzərinə səfər zamanı qayıdıb alacağını söz verdiyi qız Həzrəti Əli (ə) gələndə qədər artıq dünyasını dəyişir: “Bını deyif, Əli qoşunu gəlməmiş getdi gavurların üstünə. Qayıdıb gələndə gördü ki, qız xəstədi, can üstündədi. Amuduxda bir otaq tikdirir, qız öləndən sonra aparıb ora. İndi həmin qızın qəbridir, Amuduğ piri. Onun yanında bir bulax var. Bir həftə qırx gün su gəlir, sonra bir həftə, qırx gün quruyur. Deyillər ki, qız sözdə “lailləlahı”ı qəbul eləmişdi, ürəhdə yox. İndi də su gələndə vaxt “lailləlahı”dı, gəlməyən vaxt gavırdı” (15, 52).

Çox vaxt müxtəlif qayalardakı yarğanlar və bulaqlar Həzrət Əlinin qılıncının izləri kimi xatırladılır. “Əli bulağı” adlı əfsanədə isə Əli bulağının yaranma səbəbi göstərilir. Mətdəndən aydın olur ki, onun basdırdığı quru kösövdən nar ağacı göyərmiş, qılıncının zərbindən bulaq yaranmış və hətta onun əlini qoyaraq su içdiyi yerdə əlinin izi qalmışdır. Mətdəndən o da aydın olur ki, bu məkan da ziyarətgaha çevrilmişdir (57, 84). Eyni zamanda Müdrik Qoca arxetipinin paradixmalarından biri olan Koroğlu obrazı ilə bağlı da belə izlərə və obyektlərə rast gəlmək mümkündür. Folklor mətnlərindən birində deyilir: “Əfsanəyə görə, Koroğlu Qır atın minib, daşın birini tərkinə bağlayır, birini də qabağa. Qojaların dediyinə görə, həmin düzdə çapıb, Ağəp deyilən o düzə. Qubatdıda da var, Cəbrayılda da var, düzəngahlarda ağarıplər var. Bizdəki iki böyük daşdı. Onun üst tərəfini yonublar, çaladı, çırağban yerdı. Yağ tökürmüşdər, yandırırmişdər işarə üçün. Arazın o tayına bir işarə verirmişlər gejlər” (15, 51).

Göründüyü kimi, bu mətdə o yerlərin müqəddəs yer kimi xarakterizə olunması yoxdur. Amma obrazın yaradıcı başlanğıcla əlaqələndirilməsi və bu kontekstdə onun yaşayışının müxtəlif ərazilərə (xüsusən qaya və qalalara) transformasiya olunması (Məs., Tovuzda bir qayanın başında Koroğluya aid edilən sığınacaq,

həmçinin Gədəbəy rayonunun Misginli dərəsində Koroğlu qalası kimi tanınan yerlər var) aktivləşmək imkanına malik olan “Çənlibel” mifemindən xəbər verir. Burada “Çənlibel” mifemi ad səviyyəsində məkanlara transformasiya olunmur. Mifem özünü daha çox Koroğlu obrazının müxtəlif yüksəkliklərlə və qayalarla bu və ya digər bir şəkildə əlaqələnməsi şəklində göstərir. Və demək olar ki, hər bir qaya ilə Koroğlunun əlaqələndirilməsi faktında “Çənlibel” semantikasi aktivləşir. S.Rzasoy Çənlibeli ritual-mifoloji məkan (epik lokus) olaraq belə səciyyələndirir:

1. Arxaik ritualla müəyyənləşən keçid məkan;

2. Paşaların, bəylərin xaotik (şər) dünyasına qarşı duran xeyir dünyası – Kosmos” (79, 363).

Alim başqa bir yerdə yazır: “Çənlibel fərdlərin inisiyasiya ritualında yerləşdiyi məkan və dövrdür. Cəmiyyətdən buraya gələn fərd öz əvvəlki statusundan çıxır və dəli statusu alır” (79, 315). Hesab edirik ki, S.Rzasoy Çənlibel məkanının ritual-mifoloji semantikasını düzgün müəyyənləşdirmişdir. Həqiqətən də bu məkan inisiyasiya yaşına çatmış gənclərin ritual “zonası”dır. Gənclərin status dəyişmə məkanı kimi dəyərləndirilən “Çənlibel”in bu semantikasi “mərkəz simvolikası” ilə bağlıdır. Dastan mətninə nəzər salanda aydın olur ki, Alı kişi başqa yerlərdə düşərgə salınmasına razılaşmır. Və onun sığınacaq yeri axtarışı Çənlibel məkanı tapılan ana qədərdə davam edir. Məlum olduğu kimi, Alı kişi həm də kor bir qocadır. O da bəllidir ki, “korluq” semiotik planda sakral bilginliklə əlaqədardır. Müdrik qoca olaraq Alı kişinin məkan axtarışı, əslində, “Dünyanın Mərkəzi”nin axtarışıdır. Alı kişinin də dağın zirvə yerində dəfn olunması semiotik planda müqəddəs şəxslərin, dədələrin, ataların dağ zirvəsindəki qəbirləri ilə eyni semantikaya malikdir. Bu mənada N.Cəfərovun Alı kişi barədə dediyi sözlər yerinə düşür: “O dünya” ilə “bu dünya” arasında harmoniyanın yaranmasına xidmət etməklə Alı kişi öz funksiyası etibarilə son orta əsr Azərbaycan dastanlarındakı Xızıra yaxınlaşır” (31, 297). Təbii ki, Alı kişi, Xızır, Həzrət Əli, ata//baba// dədə, seyid obrazları, bütövlükdə Müdrik Qoca arxetipinin təzahürləri kimi, dağ zirvəsindəki məzarları, hər hansı bir nişanəsi ilə mərkəz simvolizminə qoşulurlar. Bir sözlə,

seyid və xalq bilginləri, o cümlədən Alı kişini məzar kontekstində olsa belə, dağ zirvəsinə qalxmağa (həmçinin bulaq başında, dörd yol ayrıcında, ağac altında dəfn olunmağa) məcbur edən vahid mif modeli – “mərkəz axtarışı”dır. F.Bayat da Alı kişi və dağ kultu arasında dərin əlaqə olduğunu diqqətə çatdırmışdır: “Alı kişinin dağ iyəsi olmasını rəhmətlik M.Seyidov bir yazısında sübut etməyə çalışmışdır. Seyidova görə, dağ ruhunu simvolizə edən Alı kişi Çənlibeli iki məqsədlə məskən seçmişdir: 1) Çənlibelin gələcəkdə oynayacağı qorunma funksiyası; 2) Çənlibelin mifoloji dünya görüşü ilə bağlı olması; Çənlibellə Alı kişi arasında dərin bir əlaqə vardır. Alı kişinin kor edildikdən sonra dağa doğru can atması, dağda rahatlıq tapması, dağda ölməsi və s. bunu təsdiq edir. Etnoqrafik materiallardan anlaşıldığı kimi, qədim türklər dağ iyəsinin kor olduğunu təsəvvür edirlərmiş. Ağ saçlı bu kor dağ ruhu dastanda Alı kişi tipinə transformasiya olunmuşdur (92, 29). Göründüyü kimi, F.Bayat da Alı kişi obrazının dağla, yüksəkliklə əlaqəsini dağ və onun iyəsi kontekstində təsdiq etmişdir. Bu modelin özündə belə müdrik qoca obrazı və dünyanın mərkəzi semantikasını daşıyan dağ kultunun bir mərkəzdə birləşərək vahid qəlib təşkil etməsi öz təsdiqini tapır.

**Bir sözlə, müdrik qoca və dağ, müdrik qoca və bulaq, müdrik qoca və dörd yol ayrıcı, müdrik qoca və ağac altı bir mərkəzdə cəmlənmiş və mədəniyyətdə qəlibləşmiş mifologemlərdir. Onlar aktivləşdikləri zaman kosmik nizamın təşkil olunması üçün şərait yaradır.** Bunlardan bir neçəsinə öləri nəzər salmaq yerinə düşər.

Nuh tufanı ilə bağlı əfsanələrdən birində deyilir: “Dünyanın üzünü su alanda Allahdan səda gəlir ki, ey Nuh, bu gəmini sənə verdim, özünü xilas elə. Nuh peyğəmbər gəmiyə minir. Ağrı dağına pənahlanır. Allahdan səda gəlir ki, ey Nuh, Yer üzündə səndən başqa heç kim qalmayıb. Sənə bir qadın göndərirəm, yer üzündə insan nəsli artır. Bütün adamlar Nuh peyğəmbərlə o qadıncadan əmələ gəlib” (35, 44). Nuh tufanı ilə bağlı digər bir əfsanədən isə bəlli olur ki, tufan başlayarkən o bütün canlılardan bir cüt götürüb gəmiyə minmişdir. “Deyilənə görə, neçə min illər keçdi, Nuhun gəmiyi gəldi Ağrı dağında dayandı. Hardan kə başlanmışdı elə həmin yerdə” (56, 121).

Nuhla bağlı əfsanələrin tədqiqi göstərir ki, onlarda arxaik mifoloji görüşlərlə dini görüşlər bir-birinə qarışaraq, vahid poetik forma halına gəlmişdir (76, 70). Lakin “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” (62, 118). Göründüyü kimi, həyatın yeni başlanğıcı, nəsillərin doğub-törəməsi, başqa sözlə, yaradılması dağ zirvəsində – dünyanın göbəyində baş tutur. Burada da yeni yaradılışa Müdrik Qoca arxetipi paradigmatına aid olan Nuh peyğəmbər rəhbərlik edir. Burada da mərkəz semantikasını və Müdrik Qoca arxetipi semiotik planda kosmoqonik qəlib kimi çıxış edir. Dünyanın mərkəzi yaradılış aktı ilə əlaqədar olduğu üçün cəmiyyətdə problem yaranan kimi insanlar bu məkana üz tutur və həmin yerin müqəddəsliyini rituallarla təsdiqləyərək (şam yandıraraq, qurban kəsərək, parça bağlayaraq, qəbir üzərindən daş və torpaq götürərək) yaradılışın mikro modeldə təkrarlanmasını təmin etməyə çalışırlar. A.Xəlilin dediyi kimi, “istənilən xalqın mifologiyası qədim dövrlərdən kultla sıx bağlı olub. Mifologiya kult vasitəsilə reallaşır, burada hər bir ritual insanların Tanrıya ibadət hərəkətlərini təcəssüm etdirir” (42, 43). Bu baxımdan yanaşdıqda müqəddəs hesab olunan şəxslərin dağ başındakı qəbirlərinin ziyarət olunması və ətrafında müxtəlif ritualların həyata keçirilməsi müqəddəs obyektlərə təsir vasitəsi ilə Tanrının iradəsinin yönəldilməsinə xidmət edir.

Yuxarıdakı təhlillərimizdən göründüyü kimi, bu zaman müqəddəsləşən məkan və müdrik qoca obrazı arasında fərq itir. Belə olduqda müəyyən bir ərazidə keçirilən ritualın ilahi səbəbkarının dağ zirvəsi (və ya bulaq başı, dörd yol ayrıcı, ağac altı ) və yaxud da orada dəfn olunan ilahi şəxsiyyətin olması arasında semiotik fərqləndirmə aparmaq çətin olur. Çünki bu halda məkan və şəxs kosmikləşməyə xidmət edən vahid qəlib kimi ortaya çıxır.

Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazlar mərkəz sahəsində yerləşərək ənənəvi davranış modellərini yaşadırlar: onlar dünyanın mövcud nizamında dəyişiklik etmək istəyən şəxslərə mərkəz

köz nöqtədə məsləhətlər verərək ənənəvi modelin qorunmasına nail olurlar. Bu dediklərimizi “İsgəndər”lə bağlı aşağıdakı əfsanə əsasında izah etmək yerinə düşər: “Qulam baba danışır ki, o vaxt İsgəndərə də təklif eliyiblər ki, sən də dirilik suyunu iç, sən də həmişə sağ qal. Deyir ki, o da gedir dirilik suyuna çatır, tapır, elə oucunu dolduruf içmək istəyəndə bir səda gəlir qeybdən. Deyir ki, ey İsgəndər, o suyu içmə, işsən mənim kimi peşman olarsan sən. Deyir, suyu tökür yerə. Dünya malı, dünyada yaşamağ buna o qədər həvəsli gəlir, bir də oucunu doldurur ki, bu sudan işsin, bir də səs gəlir. Üçüncü dəfə səda gələndə baxır ki, ip yumağı kimi yumbalana, yumbalana gəlir. Gəlir, gəlir İsgəndərin surətinə çatanda deyir ki, mən Xızır peyğəmbərəm. Əgər o suyu işsən, mənim kimi bu hala düşəjəhsən, mən indi kimə lazımam, mən indi heş nəyəm. O suyu işsən, sən də mənim kimi olajxsan. O suyu içmə, vaxtın gələndə, özün bu dünyadan köç eləyərsən” (57, 101).

Qeyd etməliyə ki, burada İsgəndər, dünyanın nizamında dəyişiklik etmək istəyən qəhrəmandır. O bir hökmdar olaraq əbədi həyat suyundan içsə idi, dünyanın mövcud nizamında müəyyən dəyişikliklər baş verə bilərdi. İnsanlar əbədi həyat suyundan içərək ölümsüzlüyə nail ola bilərdilər. Yuxarıda Mirçə Eliadedən gətirdiyimiz fikirdən də görüldüyü kimi, dirilik çeşməsi də semantika baxımından dünyanın mərkəzi ilə əlaqədardır. O gəlir həmin sahəyə çatır, amma bulaq suyundan içmək istəyərkən Xızır peyğəmbər orada peyda olaraq “ölümsüz”lüyün mənasını anladır. Yuxarıda dediyimiz kimi, Xızır peyğəmbər də Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazlardan biridir. Və dünyanın mərkəzində peyda olaraq ölüm normasını qorumağa nail olan bu bilgin, əslində, kosmik nizamın qoruyucusu kimi çıxış edir. Onun bu fəaliyyəti İsgəndərin qəhrəman obrazının qorunmasına xidmət edir. Əks təqdirdə, dünyanı lərzəyə gətirən dünya fatehi qocalar və heç kimə çevrilə bilərdi. Bir sözlə, mətndən görüldüyü kimi, dünya mərkəzində yerləşən müdrik qoca obrazı ənənəvi modellərin (yaşam və ölüm) əsaslandırıcısı və qoruyucusu kimi çıxış edir. Burada da müdrik qoca və kosmoenergetik mərkəz olan bulağın vahid modeldə çıxış etdiyini görürük.

Müdrük Qoca arxetipinə daxil olan obrazların dünyanın mərkəz nöqtəsi ilə qəlib təşkil edərək özünü göstərdiyi yerlərdən biri də “buta” mərasimində gözə dəyir. Azərbaycan dastanlarında adətən qəhrəmana buta məhz bulaq başında, ağac altında və ya bağda yatdığı zaman verilir ki, bu məkanlar da öz növbəsində mərkəz semantikasi daşıyır. Fikrimizi “Abbas və Gülgəz” dastanından gətirdiyimiz hissə ilə izah etmək yerinə düşər: “Hacı Seyid oğlu Saqi Abbasın dostu idi. Bir gün Abbas saqi ilə bağa gəzməyə getmişdi. Bir qədər gəzəndən sonra hərəsi uzanıb bir ağacın dibində yatdı. Saqi bir vaxt yataqdan qalxıb gördü axşamdı, amma Abbas hələ yuxudan oyanmayıb. Nə qədər elədi Abbası ayıldı bilmədi. Tez gedib Abbasın anasına, bacısına, qonşularına xəbər elədilər. Onu elə yuxulu götürüb evə gəldilər. Bütün rəmmallar, qarılar yığıldılar, bunu hərə bir yerə yozdu. Kimi dedi dəli olub, kimi dedi başına hava gəlib. Bir qarı onun nəbzini tutub dedi:

– O eşq yuxusundadı, sabah aylacaq” (7, 109).

Bəllidir ki, buta motivi kosmoqonik aktla bağlıdır. Mərhum alim M.Cəfərli göstərir ki, qəhrəman öz aşıqlığını İlahidən alır. Müqəddəs güclər onunla İlahi arasında vasitəçilik edir və İlahidən gələn məhəbbəti ona çatdırırlar (28, 147). Ş.Albaliyev də yazır ki, aşıq və məşuqların buta aldıkları məkan (bağ, məzar üstü, ziyarətgah, mağara və s.) hər iki dünyanın orta məxrəcinin ünvanıdır, “yəni başqa sözlə, aşıqlərə buta xaotik bir məkanda verilir, o dünya ilə bu dünyanın kəsişdiyi bir məkanda və eyni zamanda o dünya ilə bu dünyanın kəsişdiyi bir məqamda – zaman müstəvisində (5, 37). “Əslində burada da kosmoqonik motiv görmək mümkündür. Arxetipik kosmoqonik modelə görə, göyü kişi, yeri qadın simvolizə edir. Buta göydə dərviş tərəfindən verilir, yerdə isə onun dərdini qarı anlayır. Bilir ki, ona buta verilib. Bu motivdə aşıq-məşuq münasibətləri kosmoqonik münasibətlərə (göy-kişi, yer-qadın) müncər olunur. Yuxarıda dediyimiz kimi, profan keçid sakral kontekstdə yaradılmaya təkan verir ki, bu da öz növbəsində kosmoqonik-mifoloji təsəvvürlər kontekstində ortaya çıxır. Yəni ərgənlik dönəmində gənc kosmoqonik yaradıcılıq aktına qoşularaq yenidən yaradılır. Dərviş və qarının timsalında o (aşiq – H.Q.) öz münasibətini kosmoqonik aktla əlaqələndirir” (63,

65). Və ən maraqlısı bu hadisələrin mərkəz semantikasını daşıyan yerlərdə ortaya çıxmasıdır. Belə ki, ərgənlik dövrünə çatan şəxs məhz mərkəz semantikasını daşıyan yerdə – bulağın başında, ağacın altında, bağda və sair yerlərdə kosmoqonik aktla əlaqələndərək yeni statusda doğulmağa nail olur. Təsadüfi deyildir ki, yeni statusa keçmə informasiyasını da məhz dərviş (və ya bu sıraya daxil olan obrazlardan biri) təqdim edir. Bu informasiya təqdimatını bir çox səviyyələrdə gözdən keçirtmək mümkündür. Bunlardan biri də ənənə qoruyucusu olan müdrik qoca obrazları tərəfindən yeni statusun verilməsidir. Diqqətlə baxanda aydın olur ki, burada da müdrik qoca mərkəz semantikasını daşıyan məkanlarla birlikdə vahid qəlib təşkil edir. Bu nöqtəyə çatan və həddi-buluğa yetmiş şəxs müdrik qoca vasitəsi ilə yeni status bilgilərini qəbul edir.

Trikster obrazlarının təmsalında da bu nöqtənin yaradılış nöqtəsi olduğu aydın görünür. İrəlidə geniş şəkildə araşdırdığımız Molla Nəsrəddinin də yaradılışa məhz “mərkəz”, “dünya göbəyi” semantikasını daşıyan yerlərdən qoşulduğu aydın olur. Ayın quyuya əksi düşdüyü zaman o elə düşünür ki, Ay quyuya düşmüşdür. Və yenə də düşünür ki, o, Ayı quyudan xilas edə bilər. Əslində, burada da quyu yaradılış nöqtəsini işarələyir. Və lətifədə gülüş kontekstində təqdim olunan bu informasiyanın içində mifoloji informasiyanın ciddi layı yatır. Məlum olduğu kimi, dünyanın mərkəzi həm də yer, yeraltı və yerüstü dünyanın təmas zonasıdır. Bu nöqtədə dünyalararası hərəkət etmək mümkündür. Məhz odur ki, Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan Molla Nəsirəddin mərkəz semantikasını daşıyan yerdən (quyudan) yeraltı və yerüstü dünya arasında hərəkət edə bilər. **Onun quyudan Ayı azad etməsi semiotik planda yaradılış modelini təcəssüm etdirir.** “Müdrik qoca” öz xilasedicilik funksiyasına uyğun olaraq kosmoqoniyada problem yaranan kimi, dünyanın orta göbəyindən nizamın təşkil olunmasını təmin edə bilər. İrəlidə Molla Nəsirəddinin triksterlik kontekstində təhlili zamanı bu məsələ üzərində geniş dayanacağımızı nəzərə alaraq kiçik qeydlərlə kifayətlənirik.

Buradan belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, dünya modelinin Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazların dili ilə qə-

bul olunması ənənəsi vardır. Əlbəttə, bu kimi modellərin sayını istənilən qədər çoxaltmaq olar, amma müdrik qoca obrazlarının folklordakı yaradılış semantikasının digər səviyyələrinə də nəzər salmaq yerinə düşər.

***Müdrik qoca sosial və əxlaqi münasibətlərin mərkəzində dayanan obraz kimi.***

Qeyd etməliyik ki, Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan müxtəlif obrazlar xalq arasında dərin hörmətlə yad edilməklə yanaşı, eyni zamanda bu kultun canlı nümunələrinə də rast gəlinməkdədir. Belə ki, Müdrik Qoca arxetipi özünü yalnız obraz yaradıcılığında deyil, həmçinin ictimai, sosial və əxlaqi münasibətlər fonunda da qoruyub saxlamaqdadır. Xalq arasında şəhərləşmə və qloballaşma mədəniyyətinin normadağıdıcı gücünə baxmayaraq, qoca kultu bu gün də yaşamaqdadır. Bu kult özünü aşağıdakı fəaliyyət sferalarında daha aydın şəkildə göstərir:

1) İki nəsil arasında qan davası düşəndə və ümumiyyətlə, hər hansısa problemlər yarananda onu aradan qaldırmaq üçün Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazlardan birinə müraciət olunur (kənd ağsaqqalı, bir nəslin böyüyü, seyid və s.).

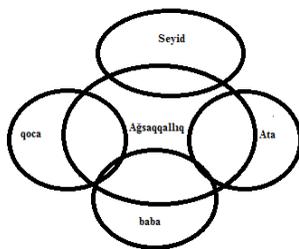
2) Müəyyən bir quruculuq aktı həyata keçirildikdə ata və babalardan, yaşlı nümayəndələrdən xeyir-dua alınır. Məsələn, ev tikilərkən, adətən, ata və babaların xeyir-duası çox böyük sevinclə gözlənilir.

3) Yeni ailələrin qurulması zamanı, adətən, elçiliyi və ümumiyyətlə, digər nəslin nümayəndələri ilə danışıq ağsaqqal statusunu qəbul etmiş şəxs aparır.

Bir sözlə, ağsaqqal statusu cəmiyyətdə müxtəlif məsələlərin həllində aktuallaşan obrazdır: bunun əsasında Müdrik Qoca arxetipi dayanır. Xatırlatmalıyıq ki, ağsaqqal özünün bütün metaforasını qocalıqdan götürsə də, o daha çox müəyyən bir status kimi anlaşılmalıdır. Belə ki, xalq arasında bütün yuxarıda sadaladığımız işlərin həyata keçirilməsinə rəhbərlik “ağsaqqallıq etmək” kimi xarakterizə olunur. Bəzən isə “ağsaqqallıq edən” qoca deyil, daha gənc nəslin nümayəndəsi olur. Bir sözlə, cəmiyyətdə ağsaqqallıq yalnız qocalıq amili ilə ölçülmür. **O, bütün metaforalarını qocalıqdan götürmüş**

**sosial maskadır.** Cəmiyyətdə müxtəlif münasibətlərin təşkil olunması və nizamlanması zamanı bu maskanı qəbul edən şəxs “ağsaqqallıq” etməklə hadisələrin mərkəzində dayanır. Amma bu maskanı hansı yaş dövrünə daxil olan şəxsin qəbul etməsindən asılı olmayaraq, aktuallaşan və hörmətə layiq görülən müdrik qocalıqdır. Odur ki, ağsaqqallıq bütün hallarda Müdrik Qoca arxetipinin təzahürü kimi öyrənilməlidir. **Hər bir qəsəbənin, rayonun məkanla əlaqələnən mərkəz nöqtəsi olduğu kimi, canlı şəxslərlə də əlaqələnən mərkəz nöqtəsi vardır.** Bu zaman ağsaqqal statuslu şəxslər (seyidlər, xalqın ağsaqqallıq bacarığına inandığı şəxslər və s.) bütün sosial münasibətlərin nizamlayıcısı olaraq mərkəzdə dayanırlar. Onlar cəmiyyətdəki bütün ritual proseslərin rəhbəri və idarəedicisi kimi çıxış edirlər. Bu şəxslər kimin qapısına getsələr, həmin insanlar o ağsaqqalın istəyinə biganə qalmaz. Bunun əsas səbəbi bir tərəfdən həmin şəxsə olan hörmətdirsə, digər bir tərəfdən də el qınağıdır. Məsələn, informatorların məlumatına görə, Seyid Əşrəf ağa Füzuli rayonunda ağsaqqallıq statusu verilmiş şəxs olmuşdur: müxtəlif qan davalarında onun fəaliyyəti ilə arada olan düşmənçilik aradan qalxmışdır.

Amma ağsaqqallıq anlayışı böyük və mürəkkəb məna strukturuna malikdir və cəmiyyətdəki digər statuslar bu bütövün hissələri kimi çıxış edir. Fikrimizi daha dərinə izah etmək üçün aşağıdakı sxemə nəzər salmaq yerinə düşər:



Sxem 1

Göründüyü kimi, ağsaqqallıq bütövü digər statusların fəvqündə olmaqla daha geniş anlayışdır. Digər statuslar bu sosial maskanın tərkibi olaraq çıxış edə bilər. Bu statusu qəbul edən şəxs həm də adətin qoruyucusu olur. Ayrı-ayrı problemlərdən çı-

xış yolu axtaran adamlar bu insanlara üz tutaraq çıxış yolu əldə etməyə nail olurlar. Çünki bir daha deyirik ki, **“ağsaqqallıq” norma bilicilik və norma nizamlayıcılıqdır.** Onlar belə nizamlayıcı aktları cəmiyyətdəki yaradılış proseslərində də həyata keçirirlər: qız vermək, qız almaq, ad qoymaq kimi kosmik aktların hər birində ağsaqqallıq statusunun funksionallığı inkar olunmazdır.

Cəmiyyətdə ağsaqqal kultuna olan hörmət bir neçə fundamental modellərdə öz mövcudluğunu qorumaqdadır.

*Atalar sözlərinə* diqqət yetirəndə aydın olur ki, bu sözlər cəmiyyət, təbiət və müxtəlif hadisələrin modelləşdirilməsindən ibarətdir. Bu zaman ən müxtəlif situasiya və vəziyyətlərdəki davranış və fəaliyyətlər atanın məsləhəti kimi qəbul olunur.

Atalar sözləri timsalında Müdrik Qoca arxetipinin norma müəyyənləşdirici, nizamlayıcı və nəzarət edicilik keyfiyyəti təzahür edir. Atalar sözlərinin arxasında dayanan subyekt məhz kollektiv şüurun məhsulu olan müdrik ata//baba//dədə obrazıdır. O, bəzən qeyri-müəyyən subyekt kontekstində təqdim olunsa da, bəzən də hansısa konkret müdrik obraza aid edilir. Məsələnin semantik mahiyyətini dərk etmək üçün müdrik atalara aid edilən, yaradılış modelini təcəssüm etdirən bir neçə mətnə müraciət etmək yerinə düşər: “Kafir qavalıyıf bunu (Tumas atanı – toplayıcı) aparıf çıxardıf dağın döşünə. Gedif girif ardış koluna. Kəhlih qayıdıf deyif ki, filan yerdədi. Gedif girif ayrı yerə, genə deyif, filan yerdədi. Gedif orda beş dəyqadan sora qayıba çəkiljəyimiş. Deyif:

– Ardış, göyün getməsin, kəkliş, balan artmasın, qız, cehiz bitməsin.

İndi qıza doqquz maşın cehiz verəsən, genə nəyisə bitmir. Ardıcın da ömrü boyu göyünün getdiyini görmüsən? Kəkliyin də dünyada balası artmayıf” (57, 71).

Bu məndəki yaradılış aktlarının əsasında (kəkliyin az törəyən tip olmasının, ardıc ağacının daima yaşıl olmasında, qızın cehizinin bitməməsində) Tumas atanın sözləri durur. Onun münasibəti yaradılışın tipini müəyyənləşdirir. Belə ki, burada ata kultunun təcəssümü olan şəxs yaradıcı kimi çıxış edir. Bu yaradıcılıq da öz növbəsində bizim kosmoqonik düşüncəmizin tərkibi kimi dərk edilir. Ata

kultunun bu yaradıcı semantikasını özünü atalar sözünün də strukturunda qorumaqdadır. Bu zaman atalar mövcud bütün situasiyalardan çıxmaq, əsaslandırmaq üçün modellərin yaradıcısı kimi dərk edilməlidir. Xalq tərəfindən atalara aid edilən sözlər təsdiq və inkarlarla insanların davranış sərhədlərini cızır. Amma ata tərəfindən bütün bu modelləşdirmələr özünü Müdrik Qoca arxetipindən götürür. Bir sözlə, atalar sözü adı altında cəmlədiyimiz deyimlərdə ataya istinad olunması heç də təsadüfi hadisə deyildir. Bu, Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı, nizamlayıcı və modelləşdirici gücünün dil faktı səviyyəsində qorunmasıdır. Ata kultuna inam, daxili psixoloji yolgöstərənə ehtiyac bu modelin əsasını təşkil edir.

**Mifoloji rəvayətlərdə** ata kultu özünü daha maraqlı şəkildə bürüzə verir. Ümumiyyətlə, bu janrın əsas xüsusiyyəti mifoloji obrazların gerçək dünyanın tərkibi olaraq təsvir olunmasından ibarətdir. Bu zaman maddi dünya və mifoloji dünya varlıqları bir-biri ilə iç-içə girir. Onlar öz aralarında ixtiyari şəkildə deyil, sabit modellərlə əlaqələnilir. Mifoloji obrazlar insanlarla ənənəvi məkanlarda – dərədə, çay qırağında, qəbiristanlıqda, at belində qarşılaşır (onlarla daha çox müəyyən bir nəslin yaşlı nümayəndəsi qarşılaşır) və daha sonrakı dövrlərdə bu görüş həmin nəslin həyatında bu və ya digər dərəcədə rol oynayır. Mətnlərin birində deyilir: “Mən uşaxdım. Yadımdadı, qonşumuzda arvadlar zahı yatanda, gəlif mənim anamın paltarın aparıf onun başının altına qoyurdular ki, sizin nəsliz onnan (haldan) tobalıdı. Guya bizim babalarımızdan birinin yoldaşı zahı yatmışımı. Kişi özü evdəymiş. Kişi görüf ki, bir dənə hal gəlif bajadan sallanıf, belə baxır. Döşdəri sallanıf çiyinnən geri atırmış. Kişi duruf gizdincənə içəridən çıxır... Babam gedir iynəni çəkir gizdincənə hərrənir gedir bacanın üsdündə onun paltarına sancır, tay sanca bilmir. Bını götürür aparır qonşuya, üç-dörd gün saxlayır. Deyir, ağlayırmış ki, uşağım var, yəqin acından öldü. Axırda üsdündən iynəni açırlar və o da dərhal yox olur. “O da yadımdadı ki, kimsə zahı yatanda gəlif anamın qoftasını, tumanını aparırdılar ki, sizin nəsiliniz cinnən, şeytannan tobalıdır” (57, 16). Amma bəzən də cini tutan ümumi şəxs olmur. Belə əhvalat daha çox konkret adamlara aid edilir.

Sözsüz ki, hər hansı bir nəsil öz babasını “cinlə qarşılaşdırma” mifi ilə təqdim etməklə, sanki öz nəslini sakrallıq kontekstinə daxil edir. Əslində “babam halla qarşılaşıb” mif modeli kommunikativ planda müəyyən bir nəslin özünü sakral dialoq kontekstinə daxil etmək üçün istifadə etdiyi “klişe”dir. Bu mifem vasitəsi ilə ata kultu nağılvari təhkiyə üslubundan çıxaraq müəyyən bir “nəslin tarixinə” çevrilir.

Beləliklə, belə mətnlərin əvvəlində “atam deyir”, “babam deyir”, “babamın babası olub, o deyir” kimi deyimlər Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan ata kultuna inamdan doğur. ***Bu üsulla normal halda “ağıla batmayan” faktlar “ehkam səviyyəsi”ndə qəbul olunmalı detala çevrilir. Çünki Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazlar həm də “əsaslandırma mənbəyi” rolunu oynayır. Sanki bu yolla rəşional idrakın çərçivələrinə sığmayan fakt və detallar metafizik dünyanın enerjisi ilə yaşam gücü qazanır.***

**Müdrik Qoca arxetipinə aid olan obrazların ritual situasiyasında da (rəhbər-hökmdar kontekstində) gözdən keçirilməsi vacib məsələlərdən biridir.** Qeyd etməliyik ki, hökmdar və rəhbər obrazların müdriklik təsvirləri ilə xarakterizə olunması geniş yayılmış ənənədir. Müdrik Qoca arxetipini araşdırmaq bizə bir sıra obrazlara bu arxetipin paradiqlmaları kimi yanaşma imkanı verir. Bu baxımdan Oğuz xan, Bayındır xan, Qazan xan kimi obrazlar Müdrik Qoca arxetipinin paradiqlması kimi öyrənilə bilər. Heç təsadüfi deyildir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunda Qazan xanla bağlı təqdim olunan metaforik-simvolik təyin xarakterli informasiyalar (yəni obrazın həm tarixi, həm də mifoloji təyinatları) ona mədəni qəhrəmanın paradiqlmatik səviyyəsi kimi baxmağı tələb edir. A.İslamzadə tərəfindən Qazan xanla bağlı müəyyən edilmiş modellər (zoomifoloji, antropomifoloji, sosio-mifoloji model) obrazı bütün səviyyələrdə mədəni qəhrəman universumuna bağlayır (43, 27).

Hökmdar obrazları özlərində müdrikliyi və qəhrəmanlığı vəhdət şəklində birləşdirirlər. Onların ən əsas əlamətlərindən biri də ritual rəhbərlikdir. Bu ritual rəhbərlik tarixi planda çox da dərinəndə sezilmədiyi halda, folklor mənbəli müxtəlif mətnlərdə aydın şəkildə görünür.

Mətnlərə diqqət yetirəndə aydın olur ki, hökmdar obrazları münasibətlərin mərkəzində dayanır. Digər bütün davranışlar və o cümlədən yaradılış münasibətləri bu obrazın iştirakı ilə təşkil olunur. Fikirlərimizi izah etmək üçün bir neçə fakta diqqət edək. “KDQ”-nin birinci boyunda təsvir olunur ki, Bayındır xan ildə bir kərə toy edib, Oğuz bəylərin qonaq edərdi. Bu dəfə də o qonaqlıq edir və oğlu olanları ağ otağa, qızı olanaları qızılı, övladı olmayanaları isə qara çadıra yerləşdirir (52, 35).

Göründüyü kimi, burada Bayındır xan münasibətlərin mərkəzində dayanır. O, cəmiyyətin siyasi rəhbəri olmaqla yanaşı, həm də ritual rəhbəridir. Ümumiyyətlə, boyların əksəriyyətində bu düzlülüş – Bayındır xanın məclisinə toplaşma faktı təkrarlanır. Təsadüfi deyildir ki, bəylər özlərinin Oğuz etnokosmik düzümündə yerlərini məhz Bayındır xana nəzərən müəyyənləşdirirlər (Bayındır xanın sağ, solu və qarşısı). O, Müdrik Qoca arxetipinin hökmdar paradıqması kimi, cəmiyyətin təşkil olunma səviyyəsinə cavabdehlik daşıyır. Və mətndən göründüyü kimi, o bunun ritual formulunu da aydın bilir: ağ, qırmızı və qara çadır vasitəsi ilə kosmoqonik tərkibə (qurulmuş dünyaya) nəzarət edir. Bu zaman heç nəyi güzəştə getmir. Oğuzun bütün bəyləri məhz onun müəyyənləşdirdiyi prinsiplə (ritual formulları ilə) düzlülrlər. Dirsə xanın gileylərindən görünür ki, Oğuz cəmiyyəti üçün xarakterik olan igidlik (“qılıcumdanmı gördi?”), qonaqpərvərlik (“süfrəmdənmi gördi?”) keyfiyyətləri bu ritual üçün səviyyə müəyyənləşdirici şərt deyil (Bir məsələni deyək ki, burada eposda qonaqpərvərlik, igidlik, vətənə məhəbbət və s. tarixi-estetik şüurun məhsuludur və mifoloji şüurla paralel yaşayır. Bayındır xanın mərkəzində dayandığı Oğuz etnokosmik düzlülüşi məhz ritual-mifoloji şüurun faktıdır və Dirsə xan qara çadırdə buna əsasən yerləşdirilir). Bu faktdan Bayındır xanın Oğuz siyasi rəhbərliyi ilə yanaşı, yaradılış prosesinə nəzarətin də əsasında durduğunu görürük.

Oğuz kağanın timsalında Müdrik Qoca arxetipinin sakral mahiyyəti daha qabarıq şəkildə gözə dəyir. Burada Oğuz Müdrik Qoca arxetipinin təzahürü kimi sonrakı dövrlərdə belə oğuzlar tərəfindən möhkəm riayət olunan yasaların yaradıcısı kimi çıxış edir. Belə ki, “Oğuznamənin Uyğur versiyası”nda Oğuz xan ilahi

mənşəli qadınlarla evləndikdən və onlardan övladları olduqdan sonra belə bir informasiya əks olunur:

“Ondan sonra Oğuz kağan böyük  
toy qurdu, çağırışla elə üz tutdu:  
[Camaat da] məşvərətə yığıldı, gəldi, Qırx masa,  
Qırx oturacaq yardırdı, cürbəcür yeməklər,  
ət xörəkləri yedilər, şərab, qımız  
içdilər. Toydan sonra Oğuz  
kağan bəylərə, ulusa  
buyuruq verdi, dedi: “Mən  
sizin kağanınız oldum, yay və  
qalxan alalım, buyan (xöşbəxtlik) bizim damğamız  
olsun, boz qurd uranımız olsun; dəmir  
nizələrimiz meşələr olsun; av yerində qulanlar yerisin,  
çaylar, dənizlər [axsın]; günəş bayrağımız, göy çadırımız  
olsun”. Yenə ondan sonra  
Oğuz kağan dörd tərəfə xəbər  
yolladı. Bildirmələr yazdı, elçilərə  
verdi. Bu bildirmələrdə yazılmışdı:  
“Mən uyğur kağanıyam”  
[hansı] ki, mənə yer üzünün dörd yörəsində kağanlıq  
etmək qismət olub. Sizlərdən tabelik  
tələb edirəm (73, 17).

Göründüyü kimi, Oğuz kağan müdrik hökmdar olaraq özünü bütün kosmosun mərkəzinə qoyur və yeni dünya təşkil edir. O, Yer, Göy, qurdun və digər varlıqların təşkil etdiyi kosmosda yerini müəyyənləşdirir. Və onun bütün münasibətlərin mərkəzində dayandığını göstərən faktlardan biri də dörd bir tərəfə məktub göndərərək özünə tabe olmağı tələb etməsidir. Uyğur “Oğuznamə”-sinin sonrakı hissələrində onun Müdrik Qoca arxetipinin təzahürü olaraq oğuzun dünya modelini də təşkil etdiyinin şahidi olur:

[Qırx qulac ağac dikəldi. Onun]  
Başına bir altun [toyuq qoydu, ayağına]  
Bir ağ qoyun bağladı . Sol  
Yanda qırx qulac ağac dikəldi.

Onun başına bir gümüş toyuq qoydu,  
Ayağına bir qara qoyub bağladı.  
[Sağ] yanda buzuklar oturdu,  
Sol yanda üçoklar oturdu,  
Qırx gün, qırx gecə yedilər.  
İçdilər sevinc tapdılar. Ondan sonra Oğuz kağan  
Yurdunu bölüşdürüb oğlanlarına verdi (73, 34).

Bu hissədən görüldüyü kimi, Oğuz kağan sonrakı dövrlərdə oğuzların həyatında mühüm yer tutan “buzuk” və “üçok” bölgüsünün də yaradıcısıdır. Oğuz kağan sosial-siyasi münasibətlərin mərkəzində dayanır və “buzuk” və “üçok” bölgüsü buna əsasən baş tutur.

Hökmdar kultunun mərkəzdə dayanaraq münasibətləri nizamladığı məqamlardan biri də Qazan xanla bağlıdır. Sonuncu boydan bəlli olur ki, hər üç ildən bir qalın oğuz bir yerə cəmlənərək Qazanın evini yağmalayır. Məhz Qazanın evinin yağmalanması yolu ilə Oğuz kosmosunun nizamı qorunur və davam etdirilir. Hökmdar statusunda çıxış edən Qazan xanın mərkəzdəki rolunun bir qədər pozulması ilə (o bütün Oğuzu deyil, yalnız İç oğuzu yağma mərasiminə dəvət edir) Oğuz kosmosunda anarxiya yaranır. Bu isə mərkəzini Qazan xan təşkil edən və mifoloji dəyərə malik olan “yağmalama” ritualının baş tutmamasıdır ki, İç Oğuzla Daş Oğuzun ixtilafına səbəb olur.

Bir sözlə, Müdrük Qoca arxetipinin hökmdar paradiqması da münasibətlərin mərkəzində dayanaraq kosmoqonik akta təsir etmə qabiliyyəti ilə seçilir. Onların timsalında cəmiyyət üzvlərinin müdrüklük ehtiyacları ödənilir və onların nəzarəti ilə kosmosun davamlı təşkili baş tutur.



## Müdrük Qoca arxetipi: qəhrəman və trikster

Azərbaycan folklorşünaslığında az araşdırılmış problemlərdən biri kimi trikster mövzusu xüsusilə diqqəti cəlb edir. Trikster anlayışının müəyyənləşdirilməsi mədəniyyətin bütöv bir enerji mənbəyinin aşkarlanmasına xidmət edə bilər. Məhz triksterin müəyyənləşdirici əlamətlərinin, davranış spesifikasiyasının, ayrı-ayrı obrazlarda təcəssüm etmə qabiliyyətinin, hərəkət sərhədlərinin araşdırılması problemin vacib aspektlərini təşkil edir.

Müdrük Qoca arxetipinin təzahür formalarından biri kimi meydana çıxan trikster, əslində, qəhrəman arxetipi ilə də əlaqəlidir. Bəllidir ki, qəhrəman arxetipi mədəni yaradıcılığın müxtəlif laylarında geniş yayılma özəlliyinə malikdir. Bununla əlaqədar olaraq folklorda qəhrəman arxetipinin metaforik modelləri meydana gəlmişdir ki, onun da əsasında mifoloji və tarixi şüurun qarşılıqlı iştirakı özünü göstərir.

Müdrük Qoca arxetipi şüurda (daha doğrusu yaradıcılıqda) həm müsbət, həm də mənfi yönləriylə bərabər üzvlənir ki, bu da obrazın iki səviyyəsini – qəhrəman və triksteri özündə ehtiva edir. Ümumilikdə, qəhrəman arxetipi yaradıcılıqda iki mühüm keyfiyyət qazanmışdır. Bunlardan biri ciddi tərəfdir ki, burada o, igidlik, müdrüklük, ağıllıq kimi müsbət cəhətləri özündə təcəssüm etdirir. Bunun əsasında mədəni qəhrəman obrazı formalaşır. Digəri isə qeyri-ciddi aspektdir ki, dağdıcılıq, nizamsızlıq, axmaqlıq və s. xarakterləri əhatə edir. İkinci tərəf məhz trikster obrazlarını təşkil edir. Yəni qəhrəman bütöv bir mahiyyət kimi gerçəkliyin iki fərqli qütbünü – qəhrəman və triksteri əhatələyir. Bu mənada arxaik strukturu müəyyən qədər sabit qalan obrazlar – yaşlı, müdrük, ağsaqqallar, təbii olaraq, iki üzdən (müdrük və trikster) ibarət olur. Bunu Dədə Qorqud, Koroğlu, Molla Nəsrəddin, dərviş obrazlarında aydın şəkildə görmək mümkündür. Bu obrazların şüurda qazandığı mahiyyət təxminən eynidir. Baxmayaraq ki, Dədə Qorqud və Koroğlu obrazları daha çox ciddi planda, Molla Nəsrəddin isə komik aspektdə təsvir olunur, ancaq onların potensial qaynağı eynidir.

Təhtəlsüurda olan amorf mahiyyət şüurda müəyyən işarə, simvol, obraz vasitəsilə şəkillənir. Nəzərə almaq lazımdır ki, təhtəlsüu-

run şüurda ifadəsi birbaşa baş vermir. Persona və kölgə arxetiplərinin nisbəti obrazın strukturunda (əlamət və davranış səviyyəsində) çox mühüm rol oynayır. Kölgədə mövcud olan neqativ məzmunlar persona maskası vasitəsilə pərdələnir və obraz qeyri-neqativ məzmununda təcəssüm etdirilir. Müdrik Qoca arxetipinin trikster üzündə daha çox maskanın altında gizlənən məzmun (davranış aktı, funksiyası, görkəmi, quruluşu) üstünlük təşkil edir. Təbii ki, Müdrik Qoca arxetipinin Dədə Qorqud, Koroğlu, Oğuz Kağan kimi obrazlarında daha çox maskalanma özünü göstərir. Həmçinin bu obrazların epos (mifoloji və tarixi çulğalaşma) şüurunda qazandığı keyfiyyətlər mədəni qəhrəman ipostasını daha çox möhkəmləndirmişdir. Bunun nəticəsidir ki, Dədə Qorqud obrazı qarşımızda daha çox müsbət keyfiyyətlərlə – müdrik, ağsaqqal, yol göstərən, ad verən, elçi və s. ilə canlanır. Lakin eposun alt qatından, eləcə də Dədə Qorqudla bağlı əfsanə və rəvayətlərdən obrazın maskanın altında olan instinktiv tərəflərini – triksterliyini müəyyənləşdirmək tam mümkündür. Eləcə də epik qəhrəman olan Koroğluda igidlik, qəhrəmanlıq, mədəni və sosial xarakterli davranışlarla bərabər, eposun müxtəlif versiya və variantlarında demonik görkəm, xtonik əlamət, antiqəhrəmanlıq (“İgidlik ondur, doqquzu qaçmaq, biri heç gözə görünməmək”) və antisosial davranış (quldurluq və yolkəsənlik) da müşahidə olunur. E.Abbasovun Oğuz Kağanla müqayisədə Koroğlu ilə bağlı müəyyənləşdirdiyi cəhətlər (1, 98) mədəni qəhrəman və trikster oppozisiyasının vahid obrazda təcəssümünün bariz nümunəsidir.

**Ümumiyyətlə, qəhrəman və trikster arasında olan münasibətlər əsasında, mahiyyətcə, mərkəzəqaçan (ənənə qoruyucusu) və mərkəzdən qaçan (ənənəni pozmağa çalışan) qüvvələr arasında münasibət nizamlanır.** Mövcud kosmik nizamın durumu bu obrazlar arasındakı münasibət əsasında təşkil olunur. Semiotik planda mövcud ənənə mədəni qəhrəman və trikster arasındakı çərçivədə müəyyən olunur.

T.A.Strukova mədəni qəhrəman və trikster arasındakı münasibətlər haqqında yazır ki, mifoloji mədəni qəhrəman statikdir – “stop-kadr”dır. Onun fəaliyyət göstərdiyi dekorasiyalar, qalib gəldiyi nəhənglər dəyişir və igidliyini göstərə biləcək bütün zəruri-

liklər – cazibəsi altına salma, zorakılığa meyil meydana çıxır. Mədəni qəhrəmanla onun yaşadığı yer arasında, şübhəsiz, açıq əlaqə vardır. Hər dəfə nə qədər uzağa getməsinə baxmayaraq, o, bumeranq kimi həmişə müəyyən sakral mərkəzə qayıdır. Mədəni qəhrəmanın məkanı mərkəzlidir, geniş və yekcins deyil. Mifologiyada trikster geri dönmədən çıxıb getmə motivini təqdim edir. O, bir dəfə evləndiyi kəndə bir daha qayıtmır. Triksterin məkanı hamar, homogen, eynicinslidir və hər nöqtədə eynidir” (152).

Deməli, mədəni qəhrəmanın fəaliyyət çevrəsi bir mərkəz ətrafında baş verir, trikster isə daim dinamikadadır və mərkəzdən qaçmağa meyillidir. Triksterin bu xarakterini Koroğluda da görə bilərik. Əgər mifik mərkəz kimi Çənlibeli götürsək, Koroğlunun hər dəfə yeni səfərə çıxmaqla bu mərkəzdən kənara “qaçma”nı ifadə etdiyini görmüş olarıq. Koroğlu da hər yerə bir dəfə gedir və bir daha həmin yerə qayıtmır. Bu, obrazın strukturunda qəhrəman və trikster qütblərinin üzvi tərkib təşkil etdiyini göstərir.

Bir məsələyə də diqqət edək. Belə ki, obrazın həm mədəni qəhrəman, həm də triksterlik statusu ona ikili təbiət bəxş edir ki, bu da həmin obrazın mediativ xarakterini ortaya qoyur. Ümumiyyətlə, trikster ikili təbiətə malikdir. Onda ilahi və heyvani qütblər paralel şəkildə mövcuddur: “Trikster – xilaskarın (Tanrının – kursiv bizimdir H.Q.) sələfi və buna müvafiq olaraq bir üzdə birləşmiş insan, heyvan və Tanrıdır. O yalnız adi insan deyil, həm fəvqəlnsan, həm heyvan, həm ilahi varlıqdır və onun əsas və gözlənilməz əlaməti qeyri-şüuriliyidir” (155, 247). Yəni obraz bir bütöv olaraq özündə iki qütbü – insani və heyvani təbiəti, ilahi və profan keyfiyyəti canlandırır. Triksterin bu əlaməti – Tanrıya və ilahiliyə müvafiqliyi obrazın mədəni qəhrəman statusunda özünü daha parlaq şəkildə büruzə verir. Yada salmaq ki, Oğuz Kağan da türk mifoloji düşüncəsində Tanrı statusuna qalxmış obrazlardandır. Kəşmiş şəkildə olan bu keyfiyyətlər obrazda müsbət (müdrək, ağısaqqal) və mənfi (dağıdıcı, nataraz bədən quruluşuna malik olma) (“Nataraz – bədəncə və davranışca tarazlığı pozan, mövcud ölçü-biçilərə uyğun gəlməyən adamdır. Bu adam boy-buxunu və güc-qüvvətinə, atdığı addım və etdiyi hərəkətlərə görə başqalarından fərqlənir. “Dədə-

Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarındakı dəlilər məhz nataraz adamlara misaldır” (49, 144) qütbləri birləşdirir ki, bununla o həm kosmosda (nizamlı dünyada), həm də xaosda (nizamsız dünyada) hərəkət etmək qabiliyyətinə malik olur. Bununla həmin obraz trikster kimi təhtəşüür informasiyasını şüura daxil etməklə şüurun sərhədlərini də genişləndirir. Əslində, qəhrəman arxetipi məhz bu iki paralel cəhət əsasında qurulur. Məsələn, Müdrük Qoca arxetipinin obraz təcəssümlərindən olan Oğuz Kağan, Dədə Qorqud obrazları məhz bu keyfiyyətləri özündə cəmləşdirir.

Oğuz Kağan yeraltı dünyaya getməklə oranı da “fəth” edir və göy, yer və yeraltı dünyanın hakimi olduğunu simvolik mənada təsdiq etmiş olur. Eyni zamanda Dədə Qorqud da Dəli Qarcarın məkanına gedir ki, bu məkan və burada baş verən davranışlar (eləcə də Dəli Qarcarın başlıq qismində tələb etdiyi şeylər - “bin buğra gətürün kim, maya görməmiş ola. Bin dəxi aygır gətürün kim, heç qısrığa aşmamış ola. Bin dəxi qoyun görməmiş qoç gətürün. Bin də quyruqsız - qulaqsız köpək gətürün. Bin dəxi bürə gətürün mana” (52, 70) yeraltı dünyanın simvolik təsvirinə uyğun gəlir. Dədə Qorqudun bu səfərindən onun iki dünya arasında hərəkətmə qabiliyyətini tam bərpa etmək olur.

Müdrük Qoca arxetipinin iki halı kimi mədəni qəhrəman və triksterin oxşar mahiyyəti təbii səbəblərdən qaynaqlanır. Triksterlik anlayışını və triksterin davranışını dərinlən təhlil etdikdə bəlli olur ki, **təhtəşüurun obrazı kimi trikster, şüurun obrazı olan mədəni qəhrəmanla** heç də bütün hallarda ziddiyyət təşkil etmir. Əslində triksterin dağıdıcı kimi mövcud duruma – sosial, siyasi, hüquqi, əxlaqi normalara qarşı çıxması xaotik davranış olmaqla yanaşı, ənənəyə yeni normaların gətirilməsinə xidmət edir. “Trikster sərhədləri ayırır və birləşdirir, lakin yaradıcılığa və dəyişikliyə təkan verir” (170). Bu halda o, mədəni qəhrəman tərəfindən yaradılmış harmoniyayı pozur və kənar element kimi sistemə müdaxilə edir. Bu müdaxilə isə bütün hallarda xaotik davranış kimi görünür.

Mədəni qəhrəman zahirən triksterlə oppozisiyada dayanır. Əslində isə mədəni qəhrəmanlığa gedən yol triksterlikdən keçir. “Mifoloji süjet qədim olduğca orada Trikster eyni zamanda Mədəni

qəhrəman olur (Qarğa, Kayot, Samur). Ciddi Mədəni qəhrəman çox vaxt trikster cizgilərini ehtiva edir və yaxud insanların rifahı üçün “trikster” davranışları sərgiləyir” (154). Bütün hallarda cəmiyyətdə nizamı, harmoniyanı yaradan mədəni qəhrəman ilk növbədə mövcud sistemə qarşı çıxır, onu özünüuyğun şəkildə düzümləyir, aktın nəticəsi isə cəmiyyətin bütün səviyyələrində müsbət təsirini göstərir. Məsələn bir neçə nümunə əsasında təhlil edək.

“Oğuz Kağan” dastanından bəlli olduğu kimi, dünyaya yeni göz açan Oğuz Kağan ilk növbədə özünün qeyri-adi davranış və zahirə əlamətləri ilə diqqəti cəlb edir. O, anasının südünü əmməkdən imtina etməklə mövcud duruma (sistemə) qarşı ilk etirazını bildirmiş olur: “Oğuz anasına müsəlmanlığı qəbul etdirir. Bu, onun islamlaşdırma – təktanrıçılıq missiyasının ilk aktı olur və bununla da Oğuz xan – Qara xan konfliktinə işə düşür” (79, 104). Əslində, Oğuzla Qara xan arasında olan konflikt köhnə sistemlə (din, adət-ənənə, hakimiyyət və s.) yeni sistem arasında mövcud olan oppozisiya idi ki, Oğuz da bu sistemə yeni element kimi daxil olmaqla onu dəyişdirməyə çalışırdı.

Başqa yandan, Oğuzun ona təklif olunan qadınlardan imtina etməsi, atasına qarşı çıxaraq onun gözünü kor etməsi kimi faktlar mədəni qəhrəmanlığa gedən yolun başlanğıcıdır. Bu fazada Oğuzun daşdığı müvəqqəti status dağıdıcılığa əsaslanır. Bu dağıdıcılıq isə yeni sistemin qurulması və köhnənin məhv edilməsi əsasında baş tutur. Beləliklə, Oğuz mədəni sistemində Tanrı səviyyəsinə qaldırılan Oğuz Kağan mədəni qəhrəman statusuna gedən yolda triksterlikdən – sistemə dağıdıcı münasibətdən başlayır. Çernyavskayanın yazdığı kimi, “beləliklə, yalnız qəhrəman deyil, tanrı da açıq trikster cizgilərini ehtiva edir” (154). Köhnə sistem məhv edildikdən sonra məhz Oğuz Kağanın yaratdığı yeni sistem qurulur. Artıq Oğuz kağan titulu da qəbul etməklə mədəni qəhrəmanın mifoloji imitasiyasını həyata keçirir. Təsadüfi deyildir ki, Toporov çarı (padşah və ya şahı) mədəni qəhrəmanın tarixi şüurdakı diaxronik variantı hesab edir. Müəllif həmçinin şahın haqq, ədalət, nizam ideyasının daşıyıcısı olması düşüncəsinin də buradan qaynaqlandığını qeyd edir (153, 34). Oğuz Kağanın da mədəni qəhrəman

kimi sakral-mifoloji mahiyyəti onun kağan statusunda özünü yaşadır. O, simvolik planda oğuz ritual-kosmoqonik modelinin diaxronik həlqəsidir. Məhz bununla əlaqədardır ki, türk hökmdarları uzun müddət hakimiyyətlərinin sakral-mifoloji legitimliyini öz nəsil şəcərələrini Oğuz Kağana bağlamaqla təmin etmişlər.

Bu deyilənlər triksterliyin mədəni qəhrəmanlığa gedən yolda müvəqqəti status olduğunu sübut edir. Qavrilov trikster və mədəni qəhrəman məsələsindən danışarkən maraqlı bir bənzətmə edərək triksteri insanın uşaqlıq mərhələsi ilə müqayisə edir və uşağın davranışındakı şüursuz faktları triksterin hərəkətləri ilə qarşılaşdırır. Alim yazır ki, uşaq antisosialdır. Lakin bununla yanaşı, uşaq böyükləri dünyanı yeni şəkildə görməyə məcbur edir, yaratmaq əvəzinə daha çox korlasa da, öz aləmini qurur (136).

Qeyd etdiyimiz kimi, triksterliyi mədəni qəhrəmanın fəaliyyətində də izləmək mümkündür. İstər Koroğlu, istərsə də Dədə Qorqud obrazı mədəni qəhrəman kimi cəmiyyətdə müdrik, adverən, rəhbər, başçı funksiyalarını yerinə yetirdiyi halda, onlarda triksterlik əlamətlərini görməmək də mümkün deyil. “Koroğlu” dastanında Koroğlu bütün dastan boyu trikster-mədəni qəhrəman keçidləri ilə öz varlığını sürdürür. Amma bütün bunlar yeni sosiomifoloji məkanda – Çənlibeldə qurulan sistemə nəzərən baş verir.

“İgidlik ondur, doqquzu qaçmaq, biri heç gözə görünməmək” deyimini izah edərkən K.Vəliyev mədəni qəhrəman olan Koroğlunun digər bir mahiyyətinə də nəzər salır: “Haqqında danışılan deyimi Koroğlunun məhz trikster funksiyası və dönərgəlik qabiliyyəti ilə bağlamaq daha düzgün görünür” (88, 162). Eyni zamanda Koroğlunun haqsızlıq, zülm və ədalətsizlik zəminində mövcud cəmiyyətə qarşı çıxması (sosial krizis zəminində “partlayış”ı (termin Lotmanındır) ifadə etməsi), Çənlibeldə özünə-məxsus mifik sosioməkan yaratması və s. kimi cəhətlər də triksterlikdən qidalanan davranışlardır. Koroğlu obrazında izlədiyimiz bu məsələni F.Bayat da qeyd etmişdir (92, 137).

Bir önəmli detallı da nəzərə çatdırmaq lazımdır ki, Koroğlunun da övladı yoxdur. Bu fakt da nizamsızlığı, antinormanı, başqa sözlə desək, kosmik nizamın əksi olan xaosu ifadə edir.

Dədə Qorqudla bağlı rəvayətlərdə də (mədəni) qəhrəmanlıqla uyğun gəlməyən davranış faktları ilə qarşılaşırıq. Belə ki, Dədə Qorqudun əcəldən qaçmaq üçün müxtəlif yollara əl atması – dəryanın ortasında məskən salması, durmadan qopuz çalması, dünyanın dörd bir yanını gəzməsi (91, 89) və s. kimi faktlar onu triksterlərlə birbaşa əlaqələndirir. Ancaq Dədə Qorqud etnosun mədəni imkanlarının universal sərgilənmə modeli olan eposda özünün ən üzde olan cəhətləri - hakim mədəni qəhrəman funksiyaları və müdriklik çaraları ilə təqdim olunur. Başqa sözlə ifadə etsək, Dədə Qorquda məxsus triksterik cəhətlərin "üzə çıxarılması" epos düşüncəsi üçün yaddır. Burada əsas təsvir bucağı Dədə Qorqudun etnosun universal kosmik düzümünü özündə ehtiva etməsi istiqamətindədir. Bu halda isə o, diqqəti daha çox mədəni qəhrəman kimi cəlb edir.

Beləliklə, mədəni qəhrəman və trikster qoşası biri-birindən ayrılmaz şəkildə vəhdət və ziddiyyətdədir. Alan Dandes yazır ki, “Yaramaz qəhrəman, hiyləgər-trikster oppozisiyada olan fərdi xarakterlərdə (obrazlarda) təzahür etdiyi kimi, bəzən də oppozisiyalar bir xarakterdə (obrazda) cəmlənir. Yarı insan-yarı heyvan, su pərisi və yaxud da yarı tanrı-yarı insan, yarı tanrı-yarı heyvan buna nümunə ola bilər” (160, 135). Dədə Qorqud, Oğuz Kağan kimi obrazlarda oppozitivlik bir obrazda cəmlənmişdir. Onlar mədəni qəhrəman kimi Tanrıya yaxınlaşır, trikster kimi dağıdıcı, nizamsız fəaliyyət də göstərirlər. Başqa sözlə, bəzən trikster sistemə qarşı çıxmaqla mədəni qəhrəmana oppozisiya təşkil edir.

Eyni zamanda triksterlik və mədəni qəhrəmanlıq obrazın dublikativ keyfiyyəti kimi də özünü göstərir. Mətnlərdə qəhrəmanla bərabər onun dublyoru, yəni əvəzedicisi paralel şəkildə iştirak edir. Bu yalançı qəhrəman əsl qəhrəmanın hərəkətlərini imitasiya edir. Qəhrəmanla onun əvəzedicisinin fəaliyyəti triksterliyin digər bir cəhəti olan oyunbazlıq, kələkbazlıq üzərində qurulur.

Trikster probleminin izahında ehtiyac duyulan məsələlərdən birinə də diqqət edək. Belə ki, özünü axmaqlığa, səfehliyə, dəliliyə qoymaq da triksterin mühüm keyfiyyətlərindəndir. Axmaqlıq və dəlilik vasitəsilə məqsədə nail olmaq da triksterin xüsusiyyətlərindən biridir. K.Q.Yunq yazır ki, trikster “başqalarının bütün cəhd-

ləri ilə nail ola bilmədiyini özünün axmaqlığı hesabına əldə edə bilir” (155, 339). Bu baxımdan, triksterin davranışları ilə dəli obrazlarının davranışlarında oxşarlıq özünü göstərir. Lakin mədəniyyətdə axmaqlıq, ağıllılıq və dəlilik ayrıca anlayışlar kimi özünəməxsus cəhətlərə malikdir. Y.M.Lotman axmaq-ağıllı və ağıllı-dəli oppozisiyalarının ikisinin birlikdə axmaq-ağıllı-dəli üçlü oppozisiyasını əmələ gətirdiyini deyir. Alimin bu üçlük barədə fikirlərini belə ümumiləşdirmək olar: “axmaq”ın davranışları tamamilə öncədən bilinəndir. Onun davranışları stereotipdir, lakin onların (davranışların – kursiv bizimdir **H.Q.**) yerini dəyişdirir: toyda ağlayır, yasda oynayır. “Axmaq”a qarşı duran “ağıllı”nın da hərəkətləri öncədən bilinəndir – o, qaydalara, adət-ənənəyə uyğun olaraq düşünür və davranır. “Ağılsız” davranış dəlinin davranışdır. Onun daşıyıcısı qaydaları pozmaqda əlavə azadlıq əldə edir və o, normal insan üçün qadağan olunmuşları poza bilər” (146, 41). Lakin axmaqlıq və dəlilik ayrı-ayrı anlayışlar olsalar da, folklorda bəzən onların davranışları qovuşmuş şəkildə də olur. Xüsusən bunu Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradixmasında aydın görmək olur.

Folklorda və klassik ədəbiyyatda, ümumiyyətlə, mədəniyyətdə dəli adlandırılan obrazlar, əslində, normalara qarşı gələn obrazlardır. Folklorda dəli semantemi igid, ər mənalarını bildirməklə qəhrəman anlayışını ehtiva edir. Həm də dəli semantemi qaydalara qarşı çıxan – Dəli Domrul, Dəli Qarcar, dəli ozan (Beyrəyin müvəqqəti ritual statusu) kimi obrazların ifadə etdiyi mənəni daşıyır. Dəli Domrulun Əzrayilla bağlı əhvalatı, təbii olaraq, anormal hal təsiri bağışlayır. Eləcə də Dəli Qarcarın davranışları, qarşıya qoyduğu tələblər, Beyrəyin dəli ozan cildində sərgilədiyi hərəkətlər xaotikliyi, başqa sözlə desək, triksterliyi ifadə edir. Bu mənada dəlilik xaosla kosmos arasında “var-gəl” edən bilən obrazlara aid edilir: trikster də təhtəşüür və şüür, xaos və kosmos, norma və antinorma arasında keçidlər edir. Dəli obrazının ritual keyfiyyətləri və mediativ xarakteri triksterin də iki ölçü – fiziki-mənəvi, rasio-nal-irrasional arasında “gərdiş” etmək imkanı ilə izah oluna bilər. S.Rzasoyun apardığı tədqiqatlar göstərmişdir ki, «dəli» semantemi «ağıllı» semanteminə tərs proyeksiyada dayanır (dəli-ağıllı qar-

şıdurma modeli) və məntiqi olaraq bu adla bağlı olan qəhrəmanların davranışlarını xaosla bağlayır. «Dəli» epiteti ilə tanınan bütün qəhrəmanlar bu və ya başqa şəkildə xaosla bağlıdır. Onların «dəliliyi» xaosun «yalan(çılıq)» davranış prinsiplərini əks etdirir. Xaosla bağlı bu dəlilik, əslində, ixtiyari davranış tipi olmayıb, xüsusi statusdur. Həmin statusun aşağıdakı semantik səviyyələri vardır:

– Eposdakı «dəli» qəhrəmanlar «keçid» statuslu qəhrəmanlardır: onlar kosmosla xaosun hüdudunda – qovşağında yerləşirlər;

– «Keçid» statusu daşdıqları üçün ikili davranış statusuna malikdirlər: həm kosmosda – Oğuzda, həm də xaosda – Yalançı dünyada ola bilirlər;

– İkili status onlara bu dünyalardan biri-birinə keçmək – mediasiya etmək imkanı verir: «dəli» qəhrəmanlar mediativ funksiyaya malikdir.

– İkili davranış statusuna yalnız ritual məkan-zaman rejimində malik olmaq mümkündür: «dəli» qəhrəmanlar ritual rejimində olan subyektlərdir (79, 331-332).

Qeyd edək ki, fərdin daxili yolçuluğunda nevroitik hal, komplekslərlə müşayiət olunma özünü göstərir. Şəxsiyyətin ikiləşməsi, daxili emosional dünya və xarici “mən”in fərqlənməsi və s. hallarında olduğu kimi, dəlilikdə də ruhi-mənəvi parçalanma əlamətləri ortaya çıxır. Daxili aləmin dərin qatlarının kəşf edilməsi, şüurun həmin nöqtələri “görməsi” gerçəkliyə münasibəti də dəyişdirir. Obrazın (fərdin) mənəvi aləmdəki fəth etdiyi mahiyyət gerçəkliklə üst-üstə düşmür. Məhz bu məqamda normaya qarşı anti-norma, nizama qarşı antinizam meydana çıxır. Mövcud qaydaqanuna, adət-ənənələrə qarşı çıxmaq cəhdi həm mədəni qəhrəman, həm də triksterə malik əsas əlamətdir. Bu keyfiyyəti dəli obrazında da izləyirik. Klassik ədəbiyyatımızda dəli obrazına ən mükəmməl nümunə olan Qeys də cəmiyyətin normalarına qarşı çıxdığına görə Məcnun (cünun – dəli) adlandırılır. Qeysin Məcnun adlandırılması onun davranışlarında cəmiyyətə qarşı olan “sərbəstliklər”lə bağlıdır. O qaydaları, nizamı pozduğu üçün cəmiyyət tərəfindən təbiətə “itələnilir”. Bu halda Məcnun obrazı şüurun təhtəlişüura və əksinə müdaxiləsi əsasında qurulur. Problem mövcuddur: cəmiyyət azad

sevgini qəbul etmir. Problemin həlli ritual davranış tələb edir. Bu davranış isə şüurla təhtəlsüür, xaosla kosmos arasında hərəkət etməyi bacaran obrazdadır. Qeys Məcnun olmaqla (yəni adi insandan dəliyə keçməklə) problemi həll edir. O, daxili-mənəvi yolçuluqda ən kamil məqama çatır. Təbii ki, Məcnunun sərgilədiyi bu davranışlar triksterlə üst-üstə düşür. Buradan aydın olur ki, triksterlik təkcə oyunbazlıq, kələkbazlıq deyil, daha geniş mənə çalarlarını – eyni zamanda daxili-mənəvi kamillik yolunda müvəqqəti halı da ifadə edə bilir. **Beləliklə, trikster təhtəlsüür enerjisinin ifadəsi olmaqla şüurla oppozisiyada durur, sanki onun “nizamını” pozur, təhtəlsüurdan şüura yeni informasiyalar daxil etməklə onlar arasındakı sərhəddi və qovuşmaları genişləndirir.**

Göründüyü kimi, triksterin davranışlarını xatırladan dəlilik də mədəniyyətdə eyni mahiyyəti bildirir. Dəli fenomeni də mədəniyyətin əsas obrazlarından olub, şüurun imkanlarının əhatə və genişliyini müəyyən edir. Trikster də dünyanı qavramanın xüsusi bir forması kimi, üçüncü bir başlanğıc ifadə edir. İvanovanın yazdığı kimi, binar oppozisiyalar arasında ziddiyyət – üçüncü başlanğıc – trikster vasitəsilə aradan qaldırılır (142). Buradan biz triksterin başqa bir keyfiyyətinə – **dünyanı qavramanın xüsusi bir üsulu** olması məsələsinə gəlib çıxırıq (Biz bunu irəlidə Molla Nəsrəddin obrazının təhlilində daha aydın şəkildə görəcəyik). Bu halda dünyanın dərkinin iki müxtəlif formasını təqdim edən xaos və kosmos düşüncəsinə üçüncü bir başlanğıc kimi triksteri də əlavə edə bilərik. Onda trikster mədəni qəhrəmanın digər bir üzü kimi yox, müstəqil mahiyyət kimi ortaya çıxmış olur. Bununla əlaqədar olaraq mədəniyyətdə trikster fenomeni geniş yayılma imkanı qazanmış və müxtəlif assosiativ mahiyyətlər ortaya çıxarmışdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, **trikster oppozitiv münasibətlərin ritual şəklində həllinin ən mühüm obrazlarından**dır. Trikster iki sistem arasında daim keçidlər etməklə xaosa kosmos, kosmosa xaosun müdaxiləsini təcəssüm etdirir. Bu davranışlar triksterin iki sistem arasında keçidlər etmək imkanını ortaya qoyur.

Beləliklə, triksterə yanaşma aspektlərini və mədəniyyətdə onun qazandığı mahiyyətləri nəzərə almaqla onun aşağıdakı xüsusiyyətlərini müəyyən edə bilərik:

**1. Trikster mədəni qəhrəmanlığa gedən yolda müvəqqəti status kimi (diaxron struktur səviyyəsi).**

**2. Trikster mədəni qəhrəmanın universallığını təmin edən keyfiyyət kimi (sinxron struktur səviyyəsi).**

Bəllidir ki, mədəni qəhrəman hər iki aləmin – xaos və kosmosun sirlərinə vəqif olur və hər iki keyfiyyətin detallarını özündə yaşadır. Burada xaosik davranış və asimmetrik struktur əsas rol oynayır. O, fəvqəltəbii varlıq kimi fəvqəltəbii cəhətlərə də malik olmalıdır. Məs., Dədə Qorqud “qaibdən dürlü xəbərələr verən”, Oğuz elinin ağsaqqalı, igidlərə ad verən, qopuzun yaradıcısı və s. olan mədəni qəhrəman kimi, rəvayətlərdə əcəldən qaçan (bunun üçün çoxsaylı kələklər edən), Ala-göz div qızından doğulduğu (demonik başlanğıc) deyilən və s. trikster xüsusiyyətlərinə də malikdir.

**3. Trikster müdrikiyin, ağsaqqallığın parodiyası kimi.**

Molla Nəsrəddin obrazı bütün səviyyələrdə müdrikiyi parodiya edir. Müdriklik və axmaqlıq arasındakı dinamik keçidlər obrazın funksional semantikasını təşkil edir.

**4. Trikster xaos-kosmos (və ya əksinə) münasibətlərində keçid, inisiativ mahiyyət kimi. Xaos-Trikster-Kosmos.**

**5. Trikster şüur-təhtəşüur münasibətlərində xüsusi zona – “triksterlik zonası” kimi (Təhtəşüur zonası – Trikster zonası – Şüur zonası).**

**6. Trikster xaos-kosmos, şüur-təhtəşüur sərhədinin metaforası kimi:** Y.Çernyavskaya yazır ki, “Trikster Xaosu məxsus deyildir. O, yolçu, mediator, hermenevtikdir. Sərhədləri pozan, eyni zamanda həmin sərhədlərin mövcudluğunu sübut edəndir. Triks-ter – köhnə sərhədləri yıxan, yenisini yaratmağa cəhd edən” (154).

**7. Trikster yaradıcılığa, yeniliyə təkan verən fenomenal mahiyyət kimi.**

**8. Trikster ambivalentliyin, ikiüzlülüyn, qoşalığın mədəniyyətdə ifadəsi kimi.**



## Müdrük Qoca arxetipi: müdrüklük və axmaqlıq

Mədəniyyətdə müdrüklük və axmaqlıq anlayışları universal mahiyyət kəsb etməklə bərabər, paralel yaşam imkanı qazanmışlar. Təsadüfi deyildir ki, müdrüklük və axmaqlıq obrazın bütövlüyünün, onun qeyri-adi və ya fəvqəladəliyinin təminatçısına çevrilmişdir. Müdrüklük və axmaqlıq semantemləri gülüş kontekstində bir araya gəlir. Yaxud müdrüklük və axmaqlığın paralel iştirakı gülüşü doğuran səbəbdir. Bu halda gülüş həm situasiyanı doğuran səbəb, həm də situasiyanın nəticəsidir. Hesab edirik ki, problemə bu aspektdən yanaşma gülüşün mədəniyyətin həm sintaqmatik, həm də paradiqmatik strukturunda laylanma mexanizmini diqqət mərkəzində tutmağa imkan verəcək.

Əvvəlcə müdrüklük və axmaqlıq anlayışlarına lətifə janrı daxilində aydınlıq gətirmək istərdik. Lətifə mədəniyyətin emosional (gülüş emosiyası) yükünü işarələyən mühüm janrlardan biri kimi diqqəti xüsusi cəlb edir. Janr kimi lətifənin müəyyənedici keyfiyyəti məhz gülüşlə bağlıdır. Mətn vahidi olaraq lətifə özündə gülüş emosiyasının müxtəlif çalarlarını saxlamaqdadır. Buna müvafiq olaraq gülüş emosiyasının müxtəlif çalarlarını əks etdirən zarafat etmə, məzələnmə, ələsalma, tənqid etmə, təhqir etmə, alçaltma və s.-ni vurğulamaq olar. Müəyyən bir emosional gerçəkliyə bağlı olduğu üçün mətnin aktuallaşma məqamı və yaddaşda yaşama xarakteri də gülüş fenomeni ilə əlaqədardır. Gündəlik məişət həyatında lətifə daha çox xoş əhval-ruhiyyə zəminində söylənir. Eyni zamanda lətifə gerçəkliyə ironik münasibətin ən operativ, mobil və dinamik növü kimi spesifik xarakterə malikdir. Folklor janrı olaraq lətifənin tərbiyəedici, islahedici, yönləndirici cəhətləri də vardır. Lakin bu cəhətlər lətifənin əsasını təşkil edən gülüşün arxaik semantikasına ilə bağlı deyildir. Folklor yaradıcılığının bütün növ və janrlarında olduğu kimi, lətifələr də mifoloji çağ dünya modelinin bu və ya digər simvol, işarə və detallarını yaşatmaqdadır: “Folklorun bir çox başqa janrları ilə müqayisədə real hadisələri daha çox əks etdirsə də, lətifələrin alt qatında arxaik düşüncə tərzilə səslənən motivlər gizlədir, lətifələrin aparıcı qəhrəmanları mifoloji obrazlardan xəbər verir” (51, 82). Təbii ki, lətifələrdə mifoloji dü-

şüncəyə giriş üçün açar “gülüş”dür. Çünki “hətta mifologiyada belə gülüşün ironiya və ikimənalılığı üçün müəyyən mühit” (165, 15) mövcuddur. Başqa sözlə, gülüşün ironikliyi və ikimənalılığı elə mifoloji düşüncənin struktur modelinə uyğun gəlir.

Ümumiyyətlə, arxaik cəmiyyətlər üçün gülüş ritual semantikaya malik idi. M.V.Vorobyova yazır ki, “Karnaval gülüşünə universallıq (gülüşün gülənlərin özləri də istisna olmamaqla gerçəkliyin bütün hadisələrinə yönəlməsi) və ambivalentlik keyfiyyəti xas idi” (135, 96). Müəllif daha sonra göstərir ki, gülüş bütün ierarxiyalardan, sosiokulturoloji oppozisiyalardan müvəqqəti imtina vasitəsilə cəmiyyət üzərində hakimlik edir və ələsalma heç də öz obyektini birdəfəlik məhv etmək xarakteri daşımır, əksinə, onları yeni keyfiyyətdə həyata qaytarır (135, 96).

Gülüşün magik gücünə diqqət yetirən V.Y.Propp nağıllarda yeraltı dünyaya gedən qəhrəmana gülməyin qadağan edilməsini gülüşün ölümlərə deyil, dirilərə məxsus olması ilə, qızın gülərkən ağzından güllər tökülməsini onun ərə getməsi ilə əlaqələndirir. Proppun fikrinə görə, gülüş yaradıcı əlamət və keyfiyyətə malik olmaqla, ritual (keçid) xarakterə malikdir (150, 220-256). Qızın gülərkən ağzından güllərin tökülməsi mədəniyyətdə həddi-büluğa çatmanın işarələrindən biri olub özlüyündə gülüşün ritual keçid semantikasını özündə ehtiva edir.

Cəmiyyət də gülüş və onunla bağlı olan mərasimlər vasitəsilə bir mərhələdən digərinə keçir. Bu məqamda gülüşün psixoloji mahiyyəti aktuallaşmış olur. Belə ki, cəmiyyət üzvləri gülüş ritualı vasitəsi ilə psixoloji “yığılma”lardan xilas olur: gülüş emosiyası ilə solum psixoloji olaraq sifir həddinə enir – bütün sosial stratifikasiyalardan, sinfi və ictimai münasibətlər fərqiindən, tabu və yasaqlardan daha yüksəkdə durmaqla psixoloji boşalma – ölüm nöqtəsinə çatır və yeni keyfiyyətdə doğulur. Bu mənada gülüş arxaik cəmiyyət həyatında müxtəlif formalarla ifadə olunan ölüb-dirilmə ritualının tərkib hissəsidir. Alan Dandes aprelin birində həyata keçirilən zarafatların (təbii ki, bu zarafatlar gülüşlə müşayiət olunur – **H.Q.**) ritual əsaslı olduğunu deyir və bu zarafatlar vasitəsilə yeni gələnlərin və ya ailənin cəmiyyətə, yeni kollektivə qəbul olunması pro-

sesinin həyata keçirildiyini əsaslandırır (100, 100-107). Bu məqamda M.Kazımoğlunun Molla Nəsrəddin haqqında dediyi fikir yerinə düşür: “Bu gülməli adamın hərəkətlərində dünyanın böyük bir hikməti gizlənir: hər ölüm bir doğumun başlanğıcıdır” (48, 65).

Diqqət edilməsi vacib olan bir məsələ də məhz gülüşün cəmiyyət həyatındaki davranışlar zəminində imkan verdiyi aktlardır. Adi halda cəmiyyət üzvləri öz mövqeyinə, xarakterinə, sosial statusuna uyğun davranış nümayiş etdirirsə, gülüş məqamında məhz xüsusi bir “gülüş mühiti” yaranır ki, bu mühitdə triksterik davranış detalları ortaya çıxır. Belə demək mümkünsə, situasiyanın özü iki mühit və ya iki hal arasında keçid xarakteri daşıyan gülüşlə müşayiət olunur:

Oppozisiya -----	Gülüş -----	Oppozisiyanın həlli
Xaos -----	Gülüş -----	Kosmos
Ölüm -----	Gülüş -----	Doğuluş
Psixoloji gərginlik ----	Gülüş -----	Psixoloji sabitlik

Göründüyü kimi, gülüş iki tərəf arasında durmaqla onlar arasındakı keçidi ifadə edir və eyni zamanda hər iki tərəfin keyfiyyətini özündə birləşdirə bilir. Bu da gülüşün ambivalentliyini təmin edir. Bütün hallarda gülüş keçid mövqeyində durmaqla keçid semantikalı, mediativ obrazları, liminal xarakterləri də özündə cəmləyir. Bu zonanın davranış prinsipləri məhz kələkbazlıq, oyunbazlıq, yalançılıq, özünü müxtəlif status və vəziyyətlərdə təqdim etməkdir ki, bütün bunlar da triksterik davranış aktlarını doğurmuş olur. Necə ki, nağıl mətnini yaradan, daşıyan və ötürən yaddaş fenomeni süjetin konkret məqamlarında (və ya keçid situasiyalarında) Müdrik Qoca arxetipinin obraz təcəssümlərini – dərviş, qarı və s.-ni “işə salırsa”, gülüş fenomeni də triksterik davranış və obraz “tələbini” və ya “təklifini” ortaya qoyur.

Hətta ən ciddi epos qəhrəmanı da gülüş mühitinə (və ya zonasına) daxil olmaqla davranış spesifikasını buna uyğun müəyyənləşdirmiş olur. “Eposda Qazan xanın dustaqlığından, onun yeraltı dünyaya münasibətindən komik şəkildə söhbət açılan yerdə biz baş qəhrəmanı az qala Molla Nəsrəddin qiyafəsində görürük” (50, 8). Artıq qəhrəmanlıqla bağlı aktlar zarafat, kələk, hoqqabaz-

lıqla əvəz olunur ki, məhz gülüş mühiti bu davranışlara icazə verə bilər. Bu baxımdan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında Qazan xanın əsir alınıb quyuya salınarkən etdiyi hərəkətlər də məhz vurğulandığı kimi, komik planda, gülüş mühitində təzahür edir. Əvvəlcə bir haşiyə çıxaraq onu deyək ki, bu boyun mifopoetik strukturu gülüş ritualı ilə sıx bağlıdır. Boy başdan-başa ilk baxışda paradoks kimi görünən, lakin alt qatda arxaik gülüş semantikasına malik olan detallarla zəngindir. Hətta bir qədər də irəli gedərək güman etmək olar ki, bu boy gülüş ritualı üzərində qurulmuşdur.

Fikrimizi konkret mətn faktları üzərində əsaslandırmaq üçün boydakı hadisələrin düzümünə nəzər yetirək. Xəlvətcə ova çıxan Qazanın şahini qazları ovlamaq əvəzinə Tumanın qalasına qonur. Qazan pərt olur və irəli getməyi tələb edir. Bir qədər getdikdən sonra bir qala görürlər və bu məqamda Qazan “Bəglər, gəlin yatalum” (52, 168) deyir. (**Birinci paradoks**). Düşmən Qazanın iyirmi beş bəyini öldürərək özünü də əsir aparır. Yolda arabanın səmindən oyanan Qazan əl-qolunu açaraq gülür. Səbəbini soruşduqda “Mərə kafərlər, bu ərəbəyi beşigim sandım. Sizi yamrı-yumru tadım-dayəm sandım” (52, 169). (**İkinci paradoks**). Qazan xan düşmənlə vuruşmaq əvəzinə zarafat edir, gülüş yaradır). Bundan sonra Qazan “əlini-qolunu sallayaraq” Tumanın qalasına əsir gedir. (**Üçüncü paradoks**)

Boyun gülüş semantikasını Təkurun arvadının davranışları ilə davam edir. Necə olursa, Təkurun arvadı Qazanı görmək istəyir və deyir, görüm bu Qazan necə kişidir ki, bu qədər adamlara zərb vurmuş. O, Qazandan soruşur: “Qazan bəg, nədir halın? Diriliğin yer altındamı xoşdur, yoxsa yer yüzündəmi xoşdur? Həm şimdi nə yiyərsən və nəyə binərsən?” (52, 169). Qazan xanın verdiyi cavab birbaşa olaraq gülüş və məzə xarakteri daşıyır: “Ölülərinə aş verdigin vəqt əllərindən aluram. Həm ölülərinizin yorğasını binərəm, kahillərin yedərəm” (52, 169). Qazanla Təkur arvadı arasında dialoq belə davam edir: “Dinin üçün, Qazan bəg, yedi yaşında bir qızçuğazım ölmüşdür, kərəm eylə, ana binmə!”

Qazan aydır: “Ölülərinizdə andan yorğa yoqdur, həp ana binərəm!” dedi. Övrət aydır: “Vay, sənin əlündən nə yer yüzində dirimiz və nə yer altında ölümüz qurtulmuş! - dedi” (52, 169).

Göründüyü kimi, bu dialoq başdan-başa gülüş, zarafat, ələsalma və axmaqlıq üzərində qurulmuşdur: “Təkur arvadının sadələvhlüyü Qazan xanın bicliyi ilə toqquşub gülüş doğurur” (49, 234). Boyda izlədiyimiz **dördüncü paradoks** ondan ibarətdir ki, Qazan xanın bu “zarafatı” nəinki Təkurun arvadı tərəfindən “ciddi” qəbul olunur, hətta Təkurun bəyləri də Qazanı quyudan çıxarmaq qərarına gəlir. Qazanın quyudan çıxması mifopoetik olaraq gülüş vasitəsilə yenidən bu dünyaya qayıtması, yəni dirilməsidir.

Daha sonra Qazana təklif olunur ki, and içsin və Təkur bəylərini öyməklə, Oğuzları xəcil eləsin. Qazan belə and içir: “Vallah, billah toğrı yolu görər ikən əgri yoldan gəlməyəyin!”. Təkur bəyləri “Vallah, Qazan eyü and içdi” (52, 169) deyirlər. Yenə də Qazan bu andıyla Təkur bəylərinə kələk gəlir. Maraqlısı da budur ki, Təkur bəyləri Qazanın bu andını “normal” qəbul edirlər. Qazan əlinə qopuz alaraq özünü öyür və düşməni belə “tərifləyir”:

“İt kibi gu-gu edən çərkəz xırslı  
Küçicik tonuz şülənli,  
Bir torba saman döşəkli,  
Yarım kərpic yasdıqlı,  
Yonma ağac tənri  
Köpəgim kafər” (52, 173).

Təkur bəyləri Qazanın bu “tərifini” bəyənmişlər (mətndə istifadə olunan söz və ifadələrə nəzər yetirsək görərik ki, bu, birbaşa olaraq kafiri ələ salmağa, ona gülməyə xidmət edir. Daha çox qaravəlli mətnlərində rast gəlinən söz və ifadələr semantik baxımından da eyni mahiyyətlə bağlıdır. Boyun mifosemantikası məhz qaravəlliyə uyğun gəlir. (Qeyd. “KDQ”də qaravəlli mətni ilə bağlı bax: 74, 219-220). Kafirlər: “Bu bizi ögmədi. Gəlün bunu öldürəlim” deyirlər. Lakin **növbəti bir paradoks** meydana çıxır: “Bunun oğlu var, qardaşı var: bunu öldürmək olmaz,” – dedilər. Gətirdilər, tonuz tamına həbsə saldılar” (KDQ, 173). Belə çıxır ki, Qazan xanın oğlu və qardaşı olduğuna görə onu öldürmək olmaz. Təbii ki, bu izah rəasional məntiqlə qəbul oluna bilmir və hesab etmək olar ki, məsələnin ritual-mifoloji əsasında tamam başa bir mahiyyət gizlənilib.

Gülüşün arxaik semantikasına əsasən Qazan bu ritualdan sağ çıxmalıdır, yəni öldürülə bilməz. Məndə mifin məntiqi zamanın spesifik münasibəti biçimində öz izahını tapır. Yəni Qazanı ona görə öldürmək olmaz ki, onun oğlu və qardaşı var. Təbii ki, zahirən kafirlərin Qazanı öldürməməsi paradoks kimi görünür.

Atasının Bayındır xan deyil, Qazan xan olduğunu və onun Tumanın qalasında əsir qaldığını bilən Uruz Oğuz igidlərini toplayaraq Təkurun üzərinə gedir. Təkur bəyləri qərara gəlirlər ki, düşmən üzərinə Qazanı çıxarsınlar. Növbəti **paradoksal situasiya**: Oğuz igidlərinin və Uruzun qarşısına Qazan xan çıxarılır. Qazan xan yenə də birinci dəfəki kimi and içərək (“Vallah, billah toğrı yolu görər ikən əgri yoldan gəlmİYəyin!”) döyüşməyə razılaşır. Və Təkur bəyləri yenə də bu “and”ı qəbul edirlər.

Qazan xan boyun gülüş ritualının prinsipləri ilə müşayiət olunan “qaydalarına” əsasən döyüş meydanına gəlir. Qazan xan növbə ilə əvvəlcə Beyrəklə, sonra İlk qoca oğlu Dönəbilməz Tüləkvuranla, daha sonra Dözən oğlu Alp Rüstəmlə, sonda isə Uruzla meydana döyüşə girir. Hər igidlə döyüşməzdən əvvəl onun adını, kimliyini soruşan Qazan, sanki hər igidi ələ salmaqla gülüş ritualından keçirir. Onları məğlub edərək hər dəfə: “Mərə qavat, var, bəgünə de, gəlsün” – deyir. Yenə də gülüşün arxaik semantikasına uyğun olaraq Qazan Uruzla döyüşdən sonra da sağ qalır, ölmür. Qazan xanın hər bir igidi “ələsalma” kontekstində döyüşə çağırması bütövlükdə Oğuz igidlərini gülüş ritualından keçirməsinə işarədir. Məhz gülüş ritualı vasitəsilə əsir alınan, yer altına (quyuya salınan), xaosa düşən Qazan kosmosa məhz gülüş, məzhəkə, kələkbazlıq donu ilə qayıdır. Onu xilas etməyə gələn igidləri də gülüş koduna saldıqdan sonra Qazan xan dirilir, xaosdan, ölümdən kosmosa qayıdır. **Bütövlükdə, bu boyla Qazan xan və igidlərin simasında Oğuz cəmiyyəti gülüş ritualına daxil olur və ölüb-dirilmə ritmini təkrarlayır.**

Qazan xanın bütün bu davranışları gülüş mühitinin imkan verdiyi triksterik davranış şəkliidir. Göründüyü kimi, “gülüş mühiti” Qazan xana triksterik davranışlar etməyə və bu yolla xilas olmağa yardım edir. Əslində, mətn bu informasiyanı üst planda verməsə

də, buradakı gülüşün arxaik semantikasını məhz xilas olmaq, bir mərhələdən başqa bir mərhələyə keçmək, ölüb-dirilmək təşkil edir.

Göründüyü kimi, Qazan xan əsir düşür ki, bu, mifoloji düşüncə üçün ölmək deməkdir. Qazan xan quyuya salınır. Bu detal da təsadüfi deyil. Qazan xan məhz quyu vasitəsilə gülüş mühitinə daxil olur. R.Kamal yazır ki, gülüş "... xüsusən mistik zonalarda – quyu, qəbir başında baş verir" (44, 41). Quyu, qəbir, bulaq başı, meşə və s. isə yeraltı dünya ilə, yerüstü dünya, kaosla kosmos arasında keçid zonası, liminal məkandır. Bu məkanda Qazan xan da, təbii olaraq, liminal situasiya davranışı nümayiş etdirməlidir ki, bu da triksterik hərəkətlərlə müşahidə olunur. Deməli, situasiya, məkan, obraz, davranış bir mühitdə – "gülüş mühiti"ndə birləşməklə mifopoetik mənzərəni meydana çıxarmışdır.

**Deməli, gülüş ritualı boyda iki səviyyədə özünü göstərir. Birincisi, boyun strukturu səviyyəsində. Belə ki, bu boy bütövlükdə gülüş fenomeni vasitəsilə ölüb-dirilmə (mətn təzahürü kimi əsirlik və əsirlikdən xilas olma, qalaya və quyuya salınma və oradan xilas olma) ritualını reallaşdırmış olur. İkincisi, boyun metaforik-simvolik semantikasını səviyyəsində. Bu boy əvvəldən axıra kimi gülüş və bu semantika ilə bağlı olan zarafat, kələk və məzhəkə və s. semantemləri ilə doludur. Boyda izlədiyimiz paradoksal məqamlar məhz gülüşlə öz izahını tapır. Qazan xanın bu davranışları müdriklik və axmaq-lıq keçidləri üzərində qurulur.**

Gülüşün ritual keyfiyyəti folklorun müəyyən janrlarında (məsələn, lətifə, qaravəlli və s.) mifopoetik biçimdə qəliblənmişdir. Xüsusən lətifə janrı arxaik gülüşün folklor transformasiyası kimi daha çox bu modelə işləməkdədir. Molla Nəsrəddinin adı ilə əlaqəli söylənilən lətifələrdə də gülüşün arxaik semantikasını tam şəkildə reallaşmışdır. Molla Nəsrəddin obrazı bütün səviyyələrdə gülüşün mədəniyyət üçün xarakterik olan keyfiyyətlərini təcəssüm etdirməkdədir.

Lətifələrdə Molla Nəsrəddin obrazının davranış modelləri məhz gülüş fenomeni ilə bağlı semantikada ortaya çıxır. Molla heyvan-insan, təbiət-cəmiyyət, ölü-dirli, axmaq-ağıllı sərhədlərini

pozur, müxtəlif ipostalarda (həm insan tipli, həm də heyvan tipli) çıxış edir, xaotik davranış nümayiş etdirir, gerçəkliyi xüsusi bir biçimdə – gülüş donunda qavrayır. Təbii ki, bütün bu aktlar gülüş fenomeni daxilində reallaşmış olur. Başqa sözlə, Molla Nəsrəddinin bütün bu davranışları mətn təcəssümündə məhz gülüş fenomeni ilə öz “izahını” tapır. A.Əmrahovlu mədəniyyətdə gülüş məsələsindən danışarkən yazır ki, “Molla Nəsrəddinin gülüş dünyasında ən ağıllı adam ən “axmaq” adamdır, ən hökmlü adam ən “hökmsüz” adamdır, bu da ki, Molla Nəsrəddinin özüdür” (34, 13). Ən axmağın ən ağıllı və ya əksinə, ən hökmlünün isə hökmsüz olması situasiyasını məhz gülüş fenomeni təmin etmiş olur.

Lətifə janrı ilə bağlı bir məsələyə də yerindəcə münasibət bildirmək istərdik. Ümumiyyətlə, texnikanın inkişafı, eləcə də kütləvi informasiya vasitələrinin cəmiyyət həyatına təsiri və s. kimi faktorlar bu gün folklor yaradıcılığının spesifikasını dəyişmişdir. Bir tərəfdən klassik folklor ənənələrinin “öləzimesi” fonunda bir sıra folklor janrlarının (nağıl, dastan və s.) yaranma prosesi demək olar ki, dayanmış, digər tərəfdən isə folklor yaradıcılığı öz “işini” davam etdirməkdədir. Folklor yaradıcılığı dünyanı dərk etməyin forması kimi, şübhəsiz, heç vaxt dayana bilməz. Sadəcə olaraq gerçəkliyin şərtlərini özündə ifadə edə biləcək janrların yaranması istiqaməti daha çox güclənmişdir. Artıq gerçəkliyin dərkənin və ifadəsinin forma və məzmun xarakteri müəyyən şəkildə dəyişmişdir ki, bu da konkret folklor janrlarında təcəssüm olunmuşdur.

S.Y.Neklyudov “klassik” folklor ənənəsinin ölməsindən danışarkən yazır ki, “Folklor ənənəsinin ölməsi bütövlükdə qeyri-bərabər baş verir. “Səmərəsiz” (“məhsuldar olmayan”, gerçəkliyin şərtləri ilə uyğunlaşmayan janrlar nəzərdə tutulur – **H.Q.**) janrlar aradan çıxır, hətta araşdırıcılar üçün gözlənilməz olanlar öz mövcudluğunu bürüzə verir. Müasir folklor nəzər yetirsək, xüsusilə süjetli nəğmələr (balladalar, romanslar), lətifələr, həmçinin “neofolklor” nəsrinin çoxsaylı növlərinin dözümlü olduğunu görürük” (149). Göründüyü kimi, alimin müasir folklor yaradıcılığında dözümlü hesab etdiyi janrlardan biri də, şübhəsiz, lətifədir. Təbii ki, bu, ilk növbədə lətifə janrında gerçəkliyə münasibətin

çevik formada olması ilə əlaqədardır. Lətifə gerçəkliyin gülüş kodunda dərkinin mətn təzahürü kimi emosional münasibəti ifadə edir və bu da janrın spesifikasiyasına çevrilir. Heç təsadüfi deyildir ki, bu gün qloballaşma və virtuallaşma şəraitində - gerçəkliyin iki şəkildə - real və virtual biçimdə mövcud olduğu bir zamanda "internet folkloru" anlayışı ortaya çıxmışdır. Və bu folklorun ən mühüm janrlarından biri çevikliyi, lakonikliyi və kommunikativliyi ilə səciyyələnən elə lətifələrdir. Yəni bu gün lətifə janrı (dolayısı yolla gülüş emosiyasına olan ehtiyacın ifadəsi kimi) virtual mühitdə özünə "lisenziya" qazanmış janrlardan biridir.

Lakin lətifənin tematikası, obraz qalereyası "klassik" ənənəyə nisbətdə nə qədər dəyişsə də, janrın işləmə mexanizmi, gerçəkliyin dərkindəki xarakteri dəyişməz olaraq qalmışdır. **Bu mənada Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə, Hacı dayı kimi lətifə personajları ilə bağlı süjet və motivlərin bəzən "qarışdırılması" və ya əslində kimə aid olması kimi sualların meydana çıxması bütün hallarda lətifə janrının poetikası ilə bağlıdır. Gerçəkliyin gülüş kodunda dərk, şüurun gülüş emosiyasını ifadə edən zonasının obrazlarından birinin aktuallaşması hesabına baş verir və bu məqamda obrazın konkret adının Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə, yaxud hər hansı digər biri olması elə də böyük "əhəmiyyət" kəsb etmir.** Canlı folklor toplama müşahidələrimizdə dəfələrlə qarşılaşdığımız hallardan biri də məhz bizim Molla Nəsrəddinə "aid olduğunu" düşündüyümüz lətifənin Bəhlul Danəndə və Hacı dayının adından danışılması olmuşdur. Bu fakta Şəki folklor mühitində də rast gəlmək mümkündür: "Bir qisim Molla Nəsrəddin lətifələri var ki, bunlar artıq Şəki lətifələrinin müxtəlif qəhrəmanlarına – Hacı dayıya, Mirzə Abdülcəbbara və başqalarına transformasiya olunması halları ilə üzləşirik" (81, 137). Həmin obrazlardan hansının daha çox işlədilməsi və ya lokal çərçivədən çıxaraq "qlobal" xarakterə malik olması isə başqa məsələdir. Bu elə məhz folklorun işləmə spesifikasiyasıdır. Bu halı nağıllarda qarı, dərviş, Həzrət Əli, Şahmərdan, Ağa, göy atlı, Xızır, Nurani qoca, pirani kişi, abid və s. obrazların biri-birini əvəz etməsində də görə bilərik.

Deməli, lətifə janrının poetikasına uyğun olaraq onun özünə-məxsus obrazlar aləmi vardır ki, söyləmə zamanı həmin obrazlar reaktuallaşır. Bu baxımdan hansı lətifənin kimə aid olması ilə bağlı aparılan araşdırmalar metodoloji baxımdan heç bir əhəmiyyət kəsb etmir.

Ümumiyyətlə, lətifə janrı və gülüş fenomeni ilə bağlı fikirlərimizi ümumiləşdirərək deyə bilərik ki:

- **Gülüş mifoloji çağ faktına tarixi şüur münasibətinin həm ifadəsi, həm də izahı kimi fenomenal keyfiyyətə sahibdir.**

- **Gülüş mifoloji və tarixi şüuru paralel şəkildə saxlamaq baxımından mifopoetik struktura malikdir.**

- **Lətifə janrı daxilində gülüş gerçəkliyin dərki və ifadəsi kimi həm mifoloji, həm də bədii-estetik informasiyanı paralel yaşada bilir.**

- **Lətifə poetikası daxilində mifoloji şüur tarixi şüurda parodik, imitativ semantika qazanmışdır.**

- **Gülüş fenomeni hesabına gerçəkliyin gülüş kodunda dərkinin spesifik obraz təcəssümləri və davranış modelləri meydana çıxmışdır.**

Fikirlərimizi ümumiləşdirərək deyə bilərik ki, gülüş fenomenoloji keyfiyyətə malikdir və gerçəkliyə münasibətin bir forması kimi spesifik xarakter daşıyır. Müdriklik və axmaqlıq məhz gülüş zəminində öz izahını tapa bilir. Obrazın müdrikliyə uyğun gəlməyən davranışları axmaqlıq kontekstində özünü bürüzə verir. **Gülüşün müşayiəti ilə təcəssüm olunan müdriklik və axmaqlıq Müdrik Qoca arxetipinin mətn, şüur təzahürü kimi ortaya çıxır.** Mifoloji planda gerçəkliyin ifadəsi olan gülüş tarixi şüurda yeni məna kəsb etməklə gerçəkliyə şüurlu münasibətin ifadəsi olur. Müdrik Qoca arxetipinin obraz və davranış biçimlərində müdriklik və axmaqlıq universallıq keyfiyyəti kimi müəyyənləşir. Gerçəkliyin dərki və ifadəsinin universal modeli kimi qəhrəman özündə həm igidlik, şücaət, qeyri-adi güc və bacarığı, eləcə də kələkbazlıq və oyunbazlığı da birləşdirir.



## İKİNCİ FƏSİL

### MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN MƏDƏNİ QƏHRƏMAN PARADİQMALARI

#### Müdrük Qoca arxetipinin Dədə Qorqud paradiqması

Müdrük Qoca arxetipinin obraz paradiqmalarından biri də Dədə Qorquddur. İstər “Kitabi-Dədə Qorqud” eposundan, istərsə də müxtəlif türk xalqlarında bu obrazla bağlı olan çoxsaylı mətn informasiyalarından Dədə Qorqudun müdrük, ağsaqqal, yaşlı, bilgin, şaman və s. semantikalarını daşdığı aydın şəkildə görmək mümkündür. Epos təfəkküründən gələn informasiyalar Dədə Qorqud obrazını müdrük, ağsaqqal statusunda görməyə imkan verir. Əvvəla, bu obrazın adındakı “ata” və ya “dədə” təyini semantik olaraq onu əcdad, ağsaqqal kultu ilə əlaqələndirir ki, eposun “Müqəddimə” hissəsində Qorqud ataya istinadən verilən pəremik ifadələr də bunu bir daha təsdiq edir. Eləcə də müxtəlif türk xalqlarında Qorqud atayla bağlı olan inanc, əfsanə, rəvayət mətnləri onu ruhlar aləmi, o biri dünya, sakral statusla bağlayır.

Qorqud atayla bağlı ən mükəmməl informasiya bizə “Kitabi-Dədə Qorqud” eposundan bəllidir və buradan da onun bir sıra xarakterlərini müəyyənləşdirmək mümkündür. Həm də nəzərə almaq lazımdır ki, arxaik strukturlu obrazların mifoloji semantikasi obrazı birtərəfli deyil, çoxyönlü şəkildə hərəkətə gətirir. Bunu mətnin ehtiva etdiyi çoxsaylı informasiyalardan bərpa etmək mümkündür. Amma bir məqamı vurğulamaq lazımdır ki, yaşlı, qoca, ağsaqqal semantikalı obrazların davranış maneələri bütün hallarda müsbət müdrüklüyə xidmət etmir. Daha doğrusu, bugünkü şüur prizmasından mənfə və ya müsbət fəaliyyət semantikasi

kimi anlaşılan fakt mifoloji şüur prizmasından davranışın universal modeli kimi görünə bilər. Yəni arxaik mədəniyyət üçün obrazın təbiəti onun fəaliyyətinin nəticəsinin xeyirli və ya müsbət, zərərli və ya mənfi olması prizmasından dəyərləndirilmir. Əsas olan mifoloji gerçəklikdəki universal davranış modelidir ki, bu da obrazın universal təbiətini təmin etmiş olur. Bu mənada, Dədə Qorqud, Oğuz Kağan, Koroğlu və s. kimi obrazların bəzən mədəni qəhrəman, demiurq, ilkin əcdad, şaman, övliya və ən nəhayətdə, trikster adlandırılması onların universal mifoloji semantikasından irəli gəlir. Lakin araşdırma zamanı sadaladığımız bu obrazların mədəni qəhrəman, ilkin əcdad və s. statusları ilə bərabər, triksterik davranış modellərini də diqqət mərkəzində saxlamaq lazımdır. Hesab edək ki, biz Dədə Qorqud, Oğuz Kağan və ya Koroğlunu mədəni qəhrəman kimi dəyərləndiririk. Bəs onda sual meydana çıxır ki, Dədə Qorqudun ölümdən qaçması, ölümsüzlük axtarışına çıxması, müxtəlif kələk və yalanlarla Əzrayılı aldatmağa çalışması və s., Oğuz Kağanın atasının gözünü çıxarması, dünyaya gələr-gəlməz mövcud sistemə qarşı çıxması (müsəlmanlığı qəbul etdirmək kontekstində anasının südündən imtina etməsi, atasının ona təklif etdiyi qadınlarla evlənməməsi və s.), Koroğlunun qəhrəmanlığına heç də uyğun gəlməyən mübarizə üsulu (“İgidlik ondur, doqquzu qaçmaq, biri heç gözə görünməmək” ifadəsi) və s. kimi faktlar nə ilə əlaqədardır? Əlbəttə ki, bu obrazların davranışlarında mədəni qəhrəmanlığa uyğun gələn cəhətlər də xeylidir. Lakin biz bu obrazların fəaliyyətində mədəni qəhrəmanlıqla və digər sadaladığımız statuslarla əlaqəli olmayan detallara da rast gəlirik. Deməli, obrazın yuxarıda dediyimiz hər hansı bir statusla tam olaraq adlandırılması araşdırmada bir istiqamətin əsas götürülməsinə səbəb ola bilər. Dədə Qorqud obrazına yanaşmada özünü göstərən müxtəliflikləri, bir-birini təkzib edən baxışları ümumiləşdirən C.Bəydili bu barədə yazır ki, bütün bu müxtəlifliklər obraza münasibətdə donuq baxışın nəticəsidir. Çox haqlı olaraq, alim hesab edir ki, Qorqud Ata obrazı ayrı-ayrı hissələrlə deyil, bütöv halında, daha doğrusu, inkişaf prosesində öyrəniləndikdə daha mükəmməl şəkildə araşdırıla bilər (121, 26-28). Bunu nəzərə

alaraq, biz burada Dədə Qorqud obrazına çoxyönlü davranış modellərini diqqət mərkəzində saxlamaqla yanaşmağa çalışmışıq. Bu prizmadan baxmaqla Dədə Qorqudun eposun üst qatından bəlli olan kimliyi ilə alt qatında izlədiyimiz kimliyi arasındakı fərqləri aydın görə bilərik. Həmçinin əfsanə və rəvayətlərdən bizə bəlli olan faktların da nəzərə alınması ilə obrazın mifoloji təbiətini bərpa etməyə cəhd edə bilərik. Odur ki, Dədə Qorqud obrazına universal şəkildə yanaşıb, onu Oğuz elinin bilicisi, ağsaqqalı, yol göstərəni, Oğuzda yaşamağın (kosmik nizamın) norma və prinsiplərini müəyyənləşdirən, yeraltı dünyaya səyahət edən (Dəli Qacarla elçilik məsələsi), eləcə də Oğuzu həm makro (etnos və cəmiyyət), həm də mikro (fərd) səviyyələrdə ritualdan keçirən obraz kimi, həmçinin eposun süjetlərarası əlaqəsini yaradan (süjet inisiatoru), bütün bunlarla yanaşı, əcəldən qaçan, ölümsüzlük axtaran (möcüzəli doğuluşu ilə bağlı faktları da bura əlavə edərək), bunun üçün müəyyən hiylə və kələklərə əl atan, ölümü aldatmağa çalışan obraz kimi araşdırmaya cəlb edəcəyik. Başqa sözlə, araşdırmada Dədə Qorqud obrazına Müdrik Qoca arxetipinin çoxsaylı təzahürlərindən biri kimi yanaşacaq və onun hər iki təbiətinə – yaradıcı və dağıdıcı semantikasına nəzər salacağıq.

Bir məsələni də öncədən vurğulamaq yerinə düşər ki, eposda müdriklik və ağsaqqallıq semantikasi təkcə birbaşa olaraq Dədə Qorqud obrazının mətnində aktiv iştirakı ilə deyil, həm də ümumilikdə müdriklik və ağsaqqallığın semiotik işarələri ilə də reallaşmışdır. T.Hacıyev yazır ki, “Qorqud bu əsərin qəhrəmanı deyil, heç əslində ona obraz da demək olmaz. O, bir rəmzdür – türkün ağsaqqala, müdrik söz sahibinə hörmətinin rəmzidir” (40, 6). Bəli, eposda Dədə Qorqudun iştirakı obraz fəaliyyətindən daha çox, müdriklik simvolikası üzərində qurulmuşdur. Xüsusilə kritik situasiya, böhran nöqtələrində (övladsızlıq, dışlanma və s.) K.Q.Yunqun göstərdiyi şüurun özünə çıxış yolu axtarması – “psixoavtomatizm” (155, 300) işə düşür ki, bunun da mətn işarəsi müdrik, ağsaqqal, yaşlı, qoca obrazı və müdriklik semantikasındır.

Əvvəlcə eposun “Müqəddimə” hissəsinə nəzər salsaq, Dədə Qorqud barədəki aşağıdakı informasiyaları görə bilərik:

1. **Dədə Qorqud bilicidir:** *“Oğuzun ol kişi tamam bilici-siydi”* (53, 19).

2. **Dədə Qorqud gələcəkdən xəbər verəndir:** *“Nə dersə olurdi”;* *“Qayibdən dürlü xəbər söylərdi”* (53, 19).

3. **Dədə Qorqud ilham almış şəxslərdəndir:** *“Haq Taala anın könlünə ilham edərdi”* (53, 19).

4. **Dədə Qorqud kritik situasiyadan çıxış yolunu göstərəndir:** *“Oğuz qövminün müşkilini həll edərdi”* (53, 19).

5. **Oğuzda onunla məsləhətləşmədən heç bir iş görülməz, hər kəs onun verdiyi məsləhətdən kənara çıxmaz:** *“Hər nə olsa, Qorqut ataya danışmayınca işləməzlərdi. Hər nə ki, buyursa, qəbul edərlərdi, sözün tutub tamam edərlərdi”* (53, 19).

Göründüyü kimi, bütün bu təsvirlər Dədə Qorqudu müdrik, ağsaqqal, ilahi statuslu şəxs görkəmində təqdim edir. Buradaca bir məqama da diqqət edək ki, eposun ilk cümləsi də Dədə Qorqudu sakral başlanğıcla əlaqələndirməyə xidmət edir: *“Rəsul əleyhissəlam zamanına yaqın Bayat boyından Qorqut ata deyərlər, bir ər qopdu”* (53, 19). Bu ifadə ilə bağlı prof. A.Hacıyevin gəldiyi qənaət də fikrimizi təsdiq edir. Alim yazır ki, *“Kitabi-Dədə Qorqud”*da hadisələr ilk cümlədəncə *“Rəsul-əleyhüssəlam”* zamanına yaxın dövrə aid edilir. Lakin bu bildirişi heç də obyektiv və doğru dəlil, əsərdəki Dədə Qorqudu tarixi, hətta ədəbi şəxsiyyət, diplomat hesab etməyə əsas verən fakt kimi yox, yəqin ki, əvvəllər başqa dövrə aid olan ənənəvi poetik formulun sonrakı redaktəsi kimi anlamaq daha düz olar. Belə ki, eposda bu formul, adətən, hadisələrin qədim, şanlı dövrdə, məğlubedilməz igidlərin, xanların yaşadığı *“epik keçmişdə”* baş verdiyini göstərir” (38, 40). Tədqiqatçı R.Allahverdiyev də bu ifadəni *“əsətiri zamanı işarələyən ənənəvi formulun sonradan islamın təsiri ilə baş vermiş dəyişikliyi kimi”* dəyərləndirir (4, 57). Deməli, burada tarixi şüur Dədə Qorqudu mifoloji şüur mexanizminə əsasən dəyərləndirir və ya əsaslandırır. Epos təfəkkürü Dədə Qorqudun doğumunu peyğəmbər zamanına aid etməklə onu sakral status çevrəsinə daxil etmiş olur ki, bütün epos boyu bu tendensiya gözlənilməkdədir. Yəni dediyimiz odur ki, etnik-mədəni sistemin yaradıcılıq potensialının ən iri (həm

forma, həm də semantika səviyyəsində ) mətn işarəsi kimi epos bütün hallarda “tayfa və qəbilə kimliyinin fərqləndirilməsi və tərənnümü üzərində hədəfləndiyi üçün (şüur bunu təbii şəkildə nizamlayır) cəmiyyətdə yaşayış kanonlarını yaşadan, təmsil və mühafizə edən obraz timsalında ağsaqqalı – Dədə Qorqudu formalaşdırır” (67, 199). Epos təfəkkürü üçün Dədə Qorqud məhz yuxarıda sadaladığımız statusları daşıyır və ya daşmalıdır. Türk mədəni sistemi daxilində meydana gələn əfsanə və rəvayət mətnlərində isə Dədə Qorqud tək-cə müdrik, ağsaqqal statusunda təqdim olunmur. İlk növbədə ona görə ki, bu mətnlər janr tipologiyasına müvafiq olaraq milli kimlik və ya fərdin tərənnümünə hesablanmayıb. Dədə Qorqudla bağlı əfsanə və rəvayətlər məhz onun bərəsində olan inanc, təsəvvür, hadisə və detalları nəql etməyə xidmət edir ki, buradan da onun ağsaqqal, yaşlı, qoca, müdrik məsləhətçi statusu ilə uyğun olmayan aktları görmək olur. Bu məsələ ilə bağlı irəlində geniş şəkildə bəhs edəcəyimizi nəzərə alaraq qayıdaq Dədə Qorqudun epos daxilindəki semantikasına. Qeyd etdiyimiz kimi, burada Dədə Qorqud müdrik ağsaqqal görkəmindədir.

Bəllidir ki, eposun “Müqəddimə” hissəsi məhz Dədə Qorqudun təqdimatı və təsvirinə həsr olunmuşdur. Eposun ilk sətirlərindəki təsvirdən sonra “Müqəddimə”də Dədə Qorqudun dilindən verilən pəremik ifadələr yer almışdır. Əvvəla onu deyək ki, bu hissə, sanki Oğuz cəmiyyətində yaşamağın norma və prinsiplərinin təqdimatına xidmət edir. Eyni zamanda burada Oğuz düşüncəsindəki (Dədə Qorqud şəxsində) gerçəkliyin kosmik düzümü verilir. Dədə Qorqudun dilindən verilən bu mətndə informasiya 4 formada təqdim olunmuşdur:

1. Hökm, imperativ şəkildə verilən ifadələr. Məs. “...Əcəl vədə irməyincə kimsə ölməz; Ölən adam dirilməz; Çıxan can gerü gəlməz” (53, 19) və s.

2. Müqayisə, nisbət, üstünlük əsasında verilən ifadələr. Məs. “..At yeməyən acı otlar bitincə, bitməsə, yeg!; Adam içməz sular sızınca, sızmasa, yeg!” (53, 20) və s.

3. Praktiki təcrübə və müşahidə əsasında verilən ifadələr. Məs. “Getdikdə yerin otlaqların keyik bilür. Genəz yerlər çəmən-

*lərin qulan bilür. Ayru-ayru yollar izin dəvə bilür. Yedi dəvə qoxuların dülkü bilür*” (53, 21) və s.

4. Dua, alqış xarakterli ifadələr. Məs. “*Ağız açub ögər ol sam, üstümüzdə Tanrı görklü, Tanrı dostu, din sərvari Məhəmməd görklü. Məhəmmədin sağ yanında namaz qılan Əbubəkr Sidıq görklü*” və s.

Bu ifadələrə xüsusi nəzər yetirməyimiz təsadüfi deyildir. Diqqətlə baxsaq, aydın şəkildə görürük ki, bütün bu informasiyalar müdrik, ağısaqqal kimliyi və xarakterinin hərtərəfli şəkildə təqdim edilməsidir. Ə.Tanrıverdi bunu Dədə Qorqudun “dədə” statusu ilə əlaqələndirir (85, 23). İmperativ şəklində verilən ifadələrdən tutmuş dua, alqış səciyyəli ifadələrə qədər bütün informasiyalar müdrik ağısaqqalın gerçəkliyi dərk etmədə təcrübə və səlahiyyət sahibi olduğunu göstərir. Bu ifadələr, əslində, Oğuz cəmiyyətinin sakral və profan (o dünya və bu dünya) gerçəklik barədə təsəvvürlərini müəyyənləşdirir. Bu ifadələrin məhz Dədə Qorquda istinadən verilməsi və ya Dədə Qorqudun dilindən belə ifadələrin söylənilməsi birbaşa olaraq türk mədəni ənənəsində ağısaqqala verilən dəyərin göstəricisidir. C.Bəydili yazır ki, “...Keçmişlə bağlı bütün bilgilər onda (Dədə Qorqud nəzərdə tutulur – **H.Q.**) qorunur. Etnososial yaddaşın qoruyucusu və ya yaşadıcısı olduğundan özündə əcdad ruhunu daşıyan atalar sözlərinin də Dədə Qorquda aid edilməsi bu üzəndir” (25, 29-39). Yuxarıda ifadə formasına görə fərqləndirdiyimiz informasiyaların hər birində məhz keçmiş, indi və gələcəyi bilmə, ondan hali olma keyfiyyəti xüsusilə diqqəti cəlb edir. Başqa sözlə desək, əcdad kultunun ifadəçisi kimi Dədə Qorqud özündə məhz keçmişə, indiyə və gələcəyə dair sakral və profan bilgilərə sahibdir. Məhz bunun nəticəsində o, kritik situasiyadan çıxış yolunu göstərir, o dünya və bu dünya, xaosla kosmos arasında get-gəl edə bilir, xaotik təbiətli varlıqlara elçilik edir və ya “kəsim” kəsir, yaxud Oğuz fərdinə ad qoymaqla onun sakral doğumunu təmin etmiş olur. T.Hacıyev Qorqudun xeyirdua, hikmət söyləmək, çıxış yolu göstərmək məqamlarında – “mərasimdən mərasimə” gəlişini mərasim qüvvəsinin ifadəsi, mi-foloji, dini-ilahi fakt kimi izah edir (41, 127).

Ümumiyyətlə, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiqması kimi Dədə Qorqud əksər boyların sonunda gələrək bu ifadələri söyləyir:

İmdi qanı dedügim bəg ərənlər?!  
Dünya mənim deyənlər!  
Əcəl aldı, yer gizlədi;  
Fani dünya kimə qaldı?  
Gəlimli-gedimli dünya,  
Axirət – son ucu ölümlü dünya!...(52, 107)

İfadəyə diqqətlə baxsaq görürük ki, əslində, bu (Gəlimli-gedimli dünya, Axirət – son ucu ölümlü dünya!) Oğuz etnososial yaşamının Dədə Qorqud tərəfindən müəyyən olunmuş yaşam modelidir. Özü də bu ifadənin boyların sonunda yer alması da təsadüfi xarakter daşımır. Kontekstə nəzər yetirsək bilərik ki, adətən, boyun sonunda – bütün hadisələrin Oğuz igidlərinin qəhrəmanlıq və şücaəti ilə bitməsi məqamında Dədə Qorqud boya daxil olur və boyu tamamlayır. Psixomifoloji olaraq bu situasiyadakı davranış aktının əsasında Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı başlanğıc semantikası dayanır. Dədə Qorqudun hər dəfə boyun sonunda gələrək “boy boylaması, soy soylaması”nı aktiv, yaradıcı başlanğıcı yaradıcı ata kimi, metaforik-simvolik planda **boyu doğmasına** işarə hesab etmək olar. S.Rzasoy bu məsələ ilə bağlı qeyd edir ki, “boy” sözü birbaşa olaraq, doğuluş, yaranışla bağlıdır və Dədə Qorqud oğuz igidinə ad verdiyi kimi, “yeni doğulan oğuz boyuna – “oğuznaməyə” ad verir” (77, 271). S.Rzasoyun da məsələ ilə bağlı qənaətini nəzərə alaraq, demək olar ki, kosmik nizamın qoruyucusu və eyni zamanda yaşadıcısı kimi Dədə Qorqud hər dəfə yeni boyu Oğuz kosmosuna daxil etməklə ritual mediatorluğu həyata keçirir. Bu cəhət Dədə Qorqudu bütövlükdə Oğuz ritual-kosmik dünya modelində **boy inisiatoru** statusuna daxil edir (Biz irəlidə Dədə Qorqudun **süjet inisiatoru** statusunu da izləyəcəyik). Özü də bir məqamı da qeyd etmək yerinə düşər ki, boyların sonunda Dədə Qorqud tərəfindən verilən alqış və ya boylama mətnləri təsadüfi xarakter daşımır və boyla müəyyən əlaqəyə malikdir. Yuxarıdakı

nümunədə Oğuz cəmiyyətində yaşamın profan və sakral aləmlər arasındakı müqayisəli modelini təqdim edir, “yaşam” və “ölüm” semantemləri vasitəsilə mövcud olmanın oppozitiv vəhdəti yaradır. Lakin bu model (“Gəlimli-gedimli dünya, Axirət-son ucu ölümlü dünya!”) müdrik ağsaqqalın kosmik aləm barədə verdiyi informasiyanın işarəsidir. Başqa bir boyda – “Basat Dəpəgözi öldürdüyü boyu bəyan edər, xanım hey!” isə Dədə Qorqud yenə də boyun sonunda gəlir və bu situasiya belə təsvir olunur: “Qalın Oğuz bəgləri yetdilər. Salaxana qayasına gəldilər. Dəpəgözün başını ortaya gətürdilər. Dədə Qorqud gələbən şadlıq çaldı. Qazi ərənlər başına nə gəldiyin aydı verdi. Həm Basata alqış verdi:

Qara tağa yetdüyündə aşıtı versün!

Qanlı-qanlı sulardan keçüt versün dedi ” (52, 147).

S.Qarayev bu alqışla bağlı yazır: “Bu alqış təsadüfi olmayıb xaosa səfər edən qəhrəmana edilən alqışdır. Belə ki, mifoloji düşüncədə xaosa gətilən 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” (61, 160). Hesab edirik ki, müəllifin alqışla bağlı verdiyi izah doğrudur və Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiması kimi Dədə Qorqud obrazının mifoloji mahiyyətinə də uyğun gəlir. Boyların bitmə situasiyalarına diqqət yetirsək görürük ki, əksərən boyların sonunda döyüşdən qələbə ilə çıxan Oğuz igidləri “yedi gün, yedi gecə yimə-içmə” (52, 62) mərasimi təşkil edir və Dədə Qorqud bu mərasimə gələrək “boy-boylayır, soy-soylayır”. Burada da həmin situasiyadır – Basat Təpəgözə qalib gələrək onun başını kəşib, Oğuz igidləri bir yerə “yığnaq” olub və Dədə Qorqud gəlib alqış verir. Göründüyü kimi, Dədə Qorqudun bu boyun sonunda verdiyi alqış heç də təsadüfi deyil və Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiması kimi kaos və kosmos, o dünya və bu dünya barədə bilgilərə sahib olduğunun sübutudur.

Ümumiyyətlə, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiması kimi Dədə Qorqud eposda iki səviyyədə aktuallaşır:

1. Mikrokosmik səviyyə: Dədə Qorqud fərdin özünütəşkil və özünüaktuallaşdırma obrazı kimi.

2. Makrokosmik səviyyə: Dədə Qorqud etnososial strukturun özünütəşkil və özünüaktuallaşdırma obrazı kimi.

Fərdin özünütəşkil və özünüaktuallaşdırmasının mətn təzahürü bir neçə formada baş verir:

a) Həddi-bülüğa yetmiş fərdin Oğuz etnososial strukturunda statusunun müəyyənlişməsi məqamı: Ərgənlik ritualı. Bu ritualda Dədə Qorqud ritual rəhbəri kimi çıxış edir.

b) Fərdin cəmiyyətə qəbul olunması ritualını təşkil edir: Ad vermə ritualı.

c) Fərdin solumun bərabərhüquqlu şəxsinə çevrilməsini təmin edir: bəylik və taxt-tac verilməsi ritualını təşkil edir və s.

Etnososial strukturun özünütəşkil və özünüaktuallaşdırmasının mətn təzahürü kimi isə aşağıdakıları ümumiləşdirmək olar:

a) Dədə Qorqud etnososial yaşam formulu müəyyənlişdirir: “Gəlimli-gedimli dünya, Axirət-son ucu ölümlü dünya!” modeli.

b) Dədə Qorqud etnososial yaşam formulu norma və prinsiplərini təqdim edir: Atalar sözləri və məsəllər: Kül dəpəcik olmaz; Qarı düşmən dost olmaz.

c) Etnos daxilində oppozisiyaları aradan qaldırmaqla etnik strukturun sabitliyini qoruyur (Sonuncu boy istisna olmaqla. Bu boyda Dədə Qorqud yalnız boyun sonunda gəlir və hadisələrə heç bir müdaxiləsi yoxdur). Amma bütün hallarda Dədə Qorqud etnosdaxili qarşıdurmaları aradan qaldırır.

d) Etnosun sosial-məişət həyatında kritik situasiyalardan çıxış nöqtəsini ifadə edir: elçilik, barışıq. Dədə Qorqud Oğuzun əlində zəbun qaldığı Təpəgözlə “kəsim kəsir”. Beləliklə, Oğuz kosmosuna xaos müdaxiləsinin qarşısını alır. Və yaxud da xaosdan kosmosa müdaxilə məhz birbaşa deyil, Dədə Qorqud vasitəsilə baş verir. Yəni bu tərəflər arasında Dədə Qorqud sərhəd və keçidi müəyyənlişdirir. Bu halda Dədə Qorqud etnokosmik böhran nöqtəsini ifadə edir. Oğuz kosmosunu bütün səviyyələrdə (məkan, zaman, etnos) xaos anından keçirir. Tövsiyə, məsləhət, yol göstərmə və s. kimi aktlarla o bu fəaliyyəti reallaşdırır.

e) Etnosun inanc sistemində müqəddəs kimliyi ifadə edir, başqa sözlə, etnosun vahid nöqtədə birləşməsini təmin edir: Dədə Qorqudun alqışı alqış, qarğıışı qarğıışdır (Dəli Qarcarın əlinin havada asılı qalması), Dədə Qorqudun ağ saçı, ağ saqqalı və qolça qopuzu müqəddəs hesab olunur.

f) Dədə Qorqud etnokosmik strukturun (bütövün) oppozitiv təminatçısıdır: O, Dəli Qarcarın məkanına getməklə (bu məkan və burada baş verən davranışlar, eləcə də Dəli Qarcarın başlıq qismində tələb etdiyi şeylər - “bin buğra gətürün kim, maya görməmiş ola. Bin dəxi ayğır gətürün kim, heç qısrığa aşmamış ola. Bin dəxi qoyun görməmiş qoç gətürün. Bin də quyruqsız – qulaqsız köpək gətürün. Bin dəxi bürə gətürün mana” (52, 70) kosmosdan xaosa müdaxiləni etmiş olur ki, bununla da Oğuz kosmik nizamını bərpa edir.

g) Oğuz cəmiyyətinə bütün müdaxilələr məhz Dədə Qorqud vasitəsilə həyata keçirilir: cəmiyyətə qəbul olunma ritualı (Arız Basatı oğulluğa götürərkən məhz Dədə Qorqud ona cəmiyyətdə yaşamaq qaydalarını başa salır, başqa sözlə desək, onu cəmiyyətə qəbul edir: “Oğlanım, sən insansan. Heyvanla müsahib olmağı! Gəl, yaxşı at bin. Yaxşı yigitlər ilə iş yürüt!” (52, 138), cəmiyyətdən kənarlaşdırılma ritualı (Təpəgözün başı kəsildikdən sonra Oğuz bəyləri yığnaq olur və Dədə Qorqud Basata alqış verir).

h) Dədə Qorqud Oğuz sosisiumunun kosmik harmoniyasını təmin edir: boylayır, soylayır və toylayır. **Boylamaqla o, Oğuz ritual-kosmik dünya modelinin boy strukturunu, soylamaqla soy düzümünü, toylamaqla isə bütövlükdə Oğuz kosmik nizamını təmin etmiş olur.** Hər üç hal birbaşa olaraq Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı kişi başlanğıcı semantikasına ilə bağlıdır.

Bütövlükdə isə Dədə Qorqud hər bir Oğuz fərdini cəmiyyətə qəbul etdirməklə (ad vermək, bəylik və taxt verməni təmin etmək) Oğuz etnokosmik nizamını təmin etmiş olur ki, bu da müdrik ağsaqqal vasitəsilə özünü təşkil və özünü aktuallaşdırmanın modelini yaratmış olur.

Qeyd etdiyimiz kimi, Dədə Qorqud eposda süjetlərarası əlaqəni yaradan, mətnin üst qat informasiyası ilə alt qat informasiyasını

qovuşduran, estetik və tarixi şüur faktı (süjet səviyyəsində) ilə mifoloji şüur faktını çulğalaşdıran *inisiator* obrazdır. Başqa sözlə desək, eposun süjet xəttində daim biri-birilə paralel şəkildə gedən iki xətt vardır. Bu xətlərdən birincisi mətn informasiyasını tarixi və estetik şüurun qəbul edəcəyi formada süjetə daxil edirsə (bu, üst səviyyə informasiyasıdır), ikincisi məhz ritual-mifoloji gerçəkliyi (bu, alt səviyyə informasiyasıdır) tarixi və estetik şüur qəlibində və ya görünümündə süjetə daxil edir. K.Abdulla da “Kitabi-Dədə Qorqud” eposuna yanaşmada iki əsas istiqaməti fərqləndirməyi vacib hesab edir: “...Söhbət Dastanın ibtidai oxunuşunun verə biləcəyi informasiyanın və dərindeki informasiyanın təhlilindən gedir. İlk informasiya yalnız daha dərindeki informasiyaya aparən çıxır kimi olmalıdır” (2, 21). Daha sonra alim ibtidai oxunuşun (mətnin üst qat informasiyasının – H.Q.) eposda tələq edilən qəhrəmanlıq, igidlik, vətənə, anaya məhəbbət və s.-nin müəyyənləşdirilməsinə müvafiq olduğunu, dərin qat informasiyasının (ritual-mifoloji model – H.Q.) isə dastanda ilk baxışdan səbəbi aydın olmayan faktlarla bağlı olduğunu deyir. Müəllif bu fikirlərini ümumiləşdirərək eposda iki planı fərqləndirmiş olur: ifadə planı və mahiyyət planı (2, 30). Təbii ki, eposun ifadə planı onun estetik kateqoriyalarla müəyyənləşən, mədəni-kulturoloji, tarixi-ideoloji dəyər və ölçülərlə xarakterizə olunan hissəsidir. Eposda həmin məsələni “islam diskursu” kontekstində izləyən R.Kamal bu barədə yazır: “...Epik bahadırlıq poeziyası islamın ontoloji təcrübəsi ilə, onun sakral obrazları ilə və dəyərləri ilə əlaqəyə girib, oğuz bəylərinin müvafiq ritual davranış formalarını ifadə etmişdir” (46, 53).

Əslində, eposun boylarının süjeti əvvəldən sona qədər müəyyən ritualların həyata keçirilməsinə xidmət edir (biz bu fikri deyərəkən, təbii ki, eposun gerçəkliyin universal təəcəssümü olduğunu və boyların ritual qəliblərlə yanaşı, kifayət qədər mürəkkəb sxem və mifologemlərdən təşkil olunduğunu, eləcə də tarixi, estetik düşüncənin bəxş etdiyi zəngin yaddaş yaruslarına büründüyünü də nəzərə alırıq). Lakin bu rituallar arasındakı keçidləri tarixi şüur özünün qəbul edəcəyi formada əsaslandırmağa çalışır ki, bu əsaslandırmalar da alt süjetə münasibətdə paradoks, üst süjetə

münasibətdə isə qanunauyğunluq və süjetin sadə, əsassız yönü kimi görünür. Müxtəlif ritual keçidlərindən təşkil olunmuş boy zəncirində əlaqələndirici halqa məhz ritual rəhbəri kimi Dədə Qorquda məxsusdur. Fikrimizi praktik şəkildə aydınlaşdırmaq üçün eposun bir neçə boyuna müraciət edək.

Eposun ilk boyu – “Dirşə xan oğlu Buğac xan boyını bəyan edər, xanım, hey ” ilkin olaraq Oğuzda sosial statusun müəyyən olunması ritualından başlayır: ağ, qara, qızılı çadır qurulur. Dirşə xan qara çadıra salınmaqla Oğuzun bərabərhüquqlu fərdləri sırasından kənarlaşdırılır. Bundan sonra Dirşə xan xatununun məsləhəti ilə ulu toy edir, hacət diləyir və övladı dünyaya gəlir. Buğac meydanda uşaqlarla aşıq oynayarkən Bayındır xanın buğası ilə vuruşur və buğanı öldürür. Oğuz bəyləri “oğlan üstünə yığnaq” olurlar və Dədə Qorqud gəlib igidə ad qoyur, atasından bəylik və taxt alır. Bundan sonra Dirşə xanın qırx igidinin fəsadı əsasında Buğacın atası arasında konflikt yaranır. Atasını Buğacı yaralasa da, Buğac sonda onu xilas edir. Boyun sonunda Bayındır xan Buğaca bəylik və taxt verir və Dədə Qorqud gələrək boy boylayır, soy soylayır (52, 35-47). Boyun süjet axarında yer alan ritualları təxminən aşağıdakı kimi sıralamaq olar:

**I ritual** – sosial statusun müəyyənləşməsi: ağ, qara, qızılı çadır.

**II ritual** – övlad əldə olunması: qurban vermə, nəzir-niyaz.

**III ritual** – ərgənlik: Dirşə xanın 15 yaşlı “oğlancığı”nın buğa ilə döyüşməsi

**IV ritual** – ad vermə: Dədə Qorqudun Dirşə xanın oğluna ad verməsi və atasından oğluna bəylik və taxt istəməsi.

**V ritual** – ölüb-dirilmə: Dirşə xanın Buğacı yaralaması və özünün dustaq olması.

Əslində, bu boy adından da bəlli olduğu kimi, Buğaca həsr olunmuşdur. Ritual-mifoloji mənada boy Dirşə xanın oğlunun – Buğacın ərgənlik ritualıdır ki, Dədə Qorqudun iştirakı ilə bu akt həyata keçirilir. Geniş izahlara keçməzdən əvvəl onu da deyək ki, Dirşə xanın övladsızlıqdan xilas olması da müdrik məsləhət (Dirşə xanın xatununun məsləhəti) əsasında baş verir ki, burda müdriklik qadın-ana timsalında öz əksini tapır. Ümumilikdə isə,

boy Buğacın doğulması və ərgənlik ritualından keçərək yeni status əldə etməsi ilə diqqəti cəlb edir. K.Əliyev bu boyla bağlı apardığı araşdırmasında diqqətin məhz doğuluşa yönəldilməsini vurğulayır (32, 65). Süjetin əvvəlində yaradılan situasiyalar məhz bu rituala xidmət edir. Süjetin estetik şüur prizmasından əsaslandırmasına görə, Buğac təsadüfən meydanda uşaqlarla aşıq oynayarkən hamı qaçır və Buğayla meydanda tək qalır. Buğayla döyüşür və ona qalib gəlir. Mətnin alt qatda gizlənən informasiyasına əsasən, daha doğrusu, ritual-mifoloji semantikaya əsasən, Dirsə xanın “oğlancığı”nın Buğac olması və ad, bəylik, taxt əldə etməsi üçün mütləq buğayla (və ya ərgənliyi, erkəkliyi simvolizə edən bir varlıqla) vuruşmalıdır. Alan Dandes xoruz döyüşləri ilə yanaşı, bu faktın ispan mədəniyyətindəki buğa döyüşlərində də əks olunduğunu yazır. O, matadorun fəaliyyətində ritual qəlibləri görür: “Əgər matador öküzü məğlub edərsə, dərhal onu qadınlaşdırır (bu, onun bəzi ətraf orqanlarının, məsələn quyruq və dırnaqlarının qənimət götürülməsi ilə simvollaşmışdır)” (159, 284). Yaxud alim başqa bir məqaləsində bu barədə yazır: “Xoruzdöyüşdürmə, hər şeydən əvvəl, status maraqlarını dramlaşdırır” (158, 290). Buğacın da buğa ilə döyüşü məhz status qazanma iddiasından irəli gəlir. Deməli, buğa da erkəkliyi, kişi semantikasını daşıyan simvol kimi süjetə təsadüfən daxil olmamışdır. Məhz buğaya qalib gəldikdən sonra Dədə Qorqud vasitəsilə Dirsə xanın “oğlancığı” kosmik zonaya daxil olur və ad, bəylik, taxt alır. ***Bu mənada buğayla döyüş faktı birmənalı olaraq həddi-bülüğa yetmənin işarəsidir.*** Bura qədər Buğacın Oğuz etnokosmik düzümündə yeri yoxdur. Deməli, boyun süjet xəttində paralel şəkildə gedən estetik şüur informasiyası ilə mifoloji şüur informasiyası məhz Dədə Qorqudun inisiatorluğu nəticəsində qovuşmuş olur. Müdrək ağsaqqal kimi Dədə Qorqud Buğacın həddi-bülüğa çatmasını bilir və onu cəmiyyətə təqdim edir. Başqa bir tərəfdən baxanda da Dədə Qorqud Oğuz cəmiyyətində hər bir gəncin müdrək rəhbəri (yolgöstərəni) kimi onun ərgənliyə keçidini müşayiət edir. Məsələdən çox uzaqlaşmadan bir faktı da qeyd edə bilərik ki, klassik məhəbbət dastanlarında həddi-bülüğ yaşına çatmış və buta almış qəhrəma-

nın səfəri boyunca onu müxtəlif məsləhət, tövsiyə və s. ilə müşayiət edən *lələ* obrazları da həmin semantikaya malikdir. *Həddibüluğ yaşına çatmış qəhrəmanın buğa ilə döyüşməsi ilə buta arxasınca getməsi simvolik olaraq eyni mənanı ifadə edir*. Və heç təsadüfi deyildir ki, bu məqam mədəniyyətdə məhz müdrik, ağsaqqal, yaşlı, qoca, baba, lələ, dərviş və s. obrazların iştirak və müşayiəti ilə əks olunur.

Qayıdaq Buğac məsələsinə. Buğacın bəylik, taxt-tac aldıqdan sonra atası Dirsə xanla yaranan konflikti süjet xəttində belə əks olunur: “Dirsə xan oğlana bəglik verdi, xətt verdi. Oğlan xəttə çıxdı, babasının qırq yigidin anmaz oldu. Ol qırq yigit həsəd eylədilər. Bir-birinə söylədilər: “Gələnin oğlanı babasına qovluhalum. Ola kim, öldürə, genə bizim izzətimiz-hörmətimiz olun babası yanında xoş ola, artıq ola”dedilər” (52, 39). Təbii ki, bu estetik şüurun qəbul edə biləcəyi, tarixi şüur prizmasından “məntiqli” izahdır: Dirsə xanın qırq igidi Buğaca həsəd aparır və onu atasına öldürmək istəyirlər. Lakin qırq igidin hiylə quraraq Dirsə xanı aldatması və Dirsə xanın da düşünmədən “Varın, götürün, öldürəyim” (52, 39) deməsi heç də məntiqli görünmür. Deməli, burada ata-oğul konfliktini doğuracaq ritual-mifoloji qanunauyğunluq var və estetik şüur bunu müəyyən əsaslandırılmalarla süjetə daxil etməlidir. Tarixi şüur prizmasından süjetin əsaslandırılması məhz qırq igidin “həsədi” və Dirsə xanın düşünmədən “Varın, götürün, öldürəyim” deməsidir. Ritual-mifoloji modelə əsasən Dirsə xanın “oğlancığı” ərgənlik ritualından keçdikdən sonra yeni statusda – adı, bəyliyi və taxtı olan fərd kimi ikinci dəfə doğulmaqla (25, 36) ilk mümkün oppozisiyanı meydana gətirir: Dirsə xan – Buğac xan oppozisiyası və yaxud Ata – Oğul oppozisiyası. Diqqətlə baxsaq görürük ki, Buğac Dirsə xanın “oğlancığı” statusunda olarkən onların arasında heç bir konflikt yoxdur. Başqa sözlə desək, bu mərhələdə oppozisiyanın doğulmaması qarşı tərəfin olmaması ilə bağlıdır. Bu mərhələdə Dirsə xan mövcuddur (o artıq övladsızlıqdan övladlılığa keçərək Oğuzda status qazanmışdır), Buğac isə yoxdur. Çünki Oğuz etnokosmik modelində adı olmayan nəsnə, varlıq elə yox kimidir. Buğac isə hələ də yoxdur, Dirsə xanın

“oğlancığı” vardır. Deməli, burada oppozisiyanı təşkil edəcək digər tərəf yoxdur. Elə ki, Dirsə xanın “oğlancığı” ərgənlik ritualından keçir, o dərhal Buğaca çevrilir və oppozisiya doğulmuş olur. Artıq onların hər ikisi eyni zamanda mövcud ola bilməz. Məhz bu mifoloji semantikanın tələbinə əsasən Dirsə xan düşünmədən oğlunu öldürməyə hazır olur. Dirsə xanla Buğac arasındakı konflikti “Edip” kompleksinə müvafiq olaraq “Buğac kompleksi” şəklində bərpa edən prof. K.Abdulla bunun mətn işarəsi kimi qırx namərdin Dirsə xana dediyi sözləri götürür (2, 20). (“Qalqubanı, Dirsə xan, sənin oğlın yerindən uru turdı, köksü gözəl qaba tağa ava çıxdı. Sən varikən av avladı, quş quşladı. Anasının yanına alub gəldi. Al şərabin itisindən aldı, içdi. Anasılə söhbət eylədi atasına qəsd eylədi. Sənin oğlın kür qopdı, ərcəl qopdı” (52, 39).

Alimin Dirsə xanla Buğac arasındakı konfliktin alt qatında duran incest münasibətinə işarəsini də fikirlərimizin üzərinə əlavə etsək, açıq şəkildə görərik ki, burada buğayla döyüşdən qalib çıxan – kişilik, yetkinlik (həddi-bülüğ) mərhələsinə qədəm qoyan Buğacla Dirsə xan – iki kişi arasında oppozisiya vardır. Əslində, məsələyə psixomifoloji aspektdən yanaşanda bəlli olur ki, burada bütün konflikt məhz Dirsə xanla Buğac arasında baş verir.

Bəllidir ki, eposda bəy və qırx igid, xanım və qırx incə belli qız ifadələri dəfələrlə təkrar olunur. Aydın olur ki, qırx bütövün işarəsidir və tamlığı ifadə edir. Bəy məhz qırx igidi, xanım isə qırx incə belli xanımı ilə bütövləşir. *Başqa sözlə desək, qırx igid elə bəyə, qırx incə belli qız isə xanıma bərabərdir. Bu mənada Dirsə xanın “qırx igidi”, xəyanət məqamlarında isə “qırx namərd” elə Dirsə xanın özüdür. Qırx namərdin həsədi elə Dirsə xanın həsədidir. “Edip” kompleksinə nəzərən baş verən situasiya da Dirsə xanın Buğaca psixomifoloji oppozisiyasından doğur.*

Dirsə xanın Buğacı yaralaması (mifopoetik olaraq öldürməsi) ilə yenidən mövcud oppozisiyanın aradan qaldırılması baş verir. Lakin Buğacın Müdrük Qoca arxetipinin obraz paradiqmalarından biri olan Xızırın köməyi ilə “yenidən doğulması” növbəti dəfə Dirsə xan – Buğac oppozisiyasını təzələyir ki, bu dəfə də Dirsə xan qırx namərd tərəfindən dustaq edilir, simvolik planda

öldürülür. Eposda Dirsə xanın qırx namərd tərəfindən dustaq edilməsi belə əsaslandırılır: “Ol qırx namərdlər bunu (yəni Buğacın sağ olmasını – H.Q.) tuydılar. “Nə eyləyələm”- deyü tanışdılar. “Dirsə xan əgər oğlanlığın görərsə, oturmaz, bizi həb qırar” dedilər. Gəlün Dirsə xanı turalım, ağ əllərin ardına bağlayalım, qıl sicim ağ boynına taqalım, alubanı kafər ellərinə yonalalım” (52, 44). Ritual-mifoloji qanunauyğunluğa əsasən, Buğac “dirilən” kimi Dirsə xan ölməlidir. Lakin tarixi şüur bunu qırx namərdin üzərinə “qoyur”. Simvolik planda Dirsə xanın qırx namərd tərəfindən dustaq edilməsi (nəzərə almaq lazımdır ki, kafirin qalasında və ya hasarında dustaqlıq, əsirlik elə xaosun metaforalarındandır və kosmosdan, nizamlı dünyadan kənarda olmanı göstərir) elə ölmək, yox olmaq deməkdir. Bununla da yenidən Ata – Oğul oppozisiyası aradan qalxmış olur. Buğac sağdır, lakin Dirsə xan simvolik olaraq ölüb, yəni dustaq olub. Sonda Buğac atasını xilas edir və bu dəfə Bayındır xan tərəfindən bəylik və taxt alır: “Xanlar xanı (xan Bayandır) oğlana bəglik verdi, təxt verdi” (52, 46). Göründüyü kimi, bu dəfə Buğaca atası deyil, xanlar-xanı Bayındır xan bəylik və taxt verir. Dirsə xan isə süjetdən çıxır. Beləcə oppozisiya aradan qaldırılır.

Göründüyü kimi, boyun süjeti ayrı-ayrı rituallardan təşkil olunmuşdur ki, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiqması kimi Dədə Qorqud da süjet daxilində bu ritualları həyata keçirməklə süjetlərarası inisiator statusunda çıxış etmiş olur. Başqa sözlə desək, üst süjetlə alt süjet arasındakı oppozisiyanı aradan qaldıran məhz Dədə Qorqud obrazı, müdriklik və ağsaqqallıq semantikasındadır.

Eyni vəziyyəti “Qam Bөрөнün oğlu Bamsı Beyrək Boyını bəyan edər, xanım, hey” boyunda da görmək mümkündür. Bamsı Beyrəyə həsr olunmuş bu boy bütövlükdə Beyrəyin ritualdan keçirilməsinə xidmət edir. Lakin boyun süjet xətti müxtəlif paradoksal situasiyalarla zəngindir ki, bunun da əsasında tarixi və mifoloji şüur oppozisiyası dayanır. Estetik şüur ritual-mifoloji faktı “öz məntiqinə” əsasən əsaslandırmağa, ritual-mifoloji fakt isə estetik şüuru “öz qanunauyğunluğuna” tabe etməyə cəhd göstərir. Meydana çıxan oppozisiya isə Dədə Qorqud tərəfindən bo-

yun konkret məqamlarındakı rituallar vasitəsilə və bütövlükdə boyun Oğuz etnokosmik dünya modelinə daxil edilməsi yoluyla aradan qaldırılır. Ümumiyyətlə, bir məsələni deyək ki, boylarda Dədə Qorqudun bəzən iştirakı olmadan həyata keçirilən rituallar da Oğuz etnokosmik yaddaşının müdriklik, ağsaqqallıq semantikasını daxilində baş verir. Başqa cür desək, bütün davranış və aktlar Dədə Qorqud obrazı əsasında formalaşan müdriklik, ağsaqqallıq kompleksinə nəzərən həyata keçirilir.

Boyun əvvəli yenə də ənənəvi övladsızlıq motivi ilə başlayır. Qam Börə “oğulda ortacım yox, qartaşda qədərım yox” (52, 64) deyər ağlayır. Baybican bəy də qız övladı diləyir. Baybican deyir ki, Qam Börənin oğlu onun qızı olsa, bunlar **“bəşikkərtmə”** olsunlar. Bəylərin alqışının alqış, qarğışının qarğış olduğu “ol zaman”da dualar müstəcəb olur və Qam Börənin oğlu, Baybicanın qızı doğulur. Baybörənin oğlu 15 yaşında kafirlərə qalib gələrək Dədə Qorqud tərəfindən ad qazanır. Sonra Beyrək ova çıxarkən **“bəşikkərtmə”** adaxlısı Banuçiçəklə qarşılaşır. Onunla danışdıqdan sonra atasının yanına gəlir və evlənmək istədiyini deyir. Lakin Beyrəyin atası qızın **dəli** qardaşının olduğunu deyir və Qalın Oğuz bəyləri ilə məsləhətdən sonra Dədə Qorqudu **elçiliyə** göndərirlər. Dəli Qarcarın başlıq tələbləri yerinə yetirildikdən sonra toya razılıq əldə olunur. Beyrək ox atıb gərdəyini qurur, lakin qırx günlük qaftan geymə zamanı kafirin casusu Bayburd hasarı bəyinə Baybicanın ona verəcəyi qızı Beyrəyə verdiyini çatdırır. Və kafir Beyrəyin gərdəyini dağıdaraq onu əsir aparır. 16 ildən sonra Dəli Qarcar Beyrəyin ölüsü xəbərini gətirənə qız qardaşını verəcəyini deyir və Yalançı oğlu Yalancıq Beyrəyin qanlı köynəyini gətirərək Banuçiçəklə evlənməyə hazırlaşır. Lakin Baybörə bəzirganları Beyrəyin ölüsünü-dirisini tapmağa göndərir. Kafirlər Beyrəyi qopuz çalmağa məcbur edirlər. Bu vaxt Beyrək atasının bəzirganlarını görür və xəbərləşəndə aydın olur ki, Banuçiçək Yalançı oğlu Yalancıqla toya hazırlaşır. Beyrək kafir qızının köməyi ilə azadlığa çıxır və Oğuz qayıdarkən toy məclisinə **dəli ozan** cildində daxil olur. Qazan xanın ona verdiyi səlahiyyətlə istədiyi şəkildə toyda davranır. Sonda Banuçiçəyə özünü işarə

edir və Beyrək olduğu aydınlaşır. Yenidən toy edilir və Dədə Qorqudun xeyir-duasıyla boy tamamlanır.

Boyun süjet sxemində yer alan ritualları belə qruplaşdırmaq olar:

**I ritual** – sosial statusun müəyyənləşməsi: İç Oğuz və Daş Oğuz bəyləri Bayındır xanın məclisindədir. “Bayındır xanın **qarşısında** oğlu Qarabudaq bay tayanub turmuşdı. **Sağ yanında** Qazan oğlu Uruz turmuş idi. **Sol yanında** Qazlıq Qoca oğlu bəg Yegnək turmuşdı” (52, 64).

**II ritual** – övlad əldə olunması: Qalın Oğuz bəyləri əl qaldırdılar, dua edirlər.

**III ritual** – ərgənlik: Baybörənin 15 yaşlı “oğlu” – (hələ ki) Boz oğlan kafirlərlə döyüşür.

**IV ritual** – ad vermə: Qalın Oğuz bəyləri bir yerə yığılır və Dədə Qorqudun Qam Börənin oğluna ad verir.

**V ritual** – elçilik: Dədə Qorqud Dəli Qarcarın məkanına səfər edir.

**VI ritual** – Toy: Beyrək ox atıb gərdək qurur.

**VII ritual** – ölüb-dirilmə: Beyrək kafirin qalasında dustaq olur və Yalançığin yalançı toyu zamanı yenidən qayıdır.

Təbii ki, boyu bu cür rituallara bölmək və ya onları müəyyən ardıcılıqla düzmək şərtidir. Bütün bunlar özlüyündə hər hansısa bir ritualın tərkib hissəsi də ola bilər.

İndi isə gəlin, süjetdə bu ritual keçidlərini təmin edən tarixi şüur əsaslandırılmalarına, ritual-mifoloji modellə səsleşməyən paradokslara və bu paradoksların aradan qaldırılmasını təmin edən Dədə Qorqud obrazının süjet inisiatoru statusuna nəzər yetirək.

Bir qeydi bir daha deyək ki, bu boy Bamsı Beyrəyin Oğuz etnokosmik dünya modelində status əldə etməsinə həsr olunmuşdur ki, Dədə Qorqudun boyun sonunda gələrək boy boylaması, soy soylaması və “Bu Oğuznamə Beyrəgin olsun” deməsi ilə bu akt tamamlanır.

Əvvəla Qam Börənin Bayındır xanın məclisində “bögürü-bögür” ağlaması situasiyasına baxaq. Tarixi-estetik şüur, yəni süjetin üst səviyyə əsaslandırılmasına görə onun ağlamasının səbəbi

“oğulda ortacı”nın, “qartaşda qədəri”nin olmamasıdır. Bəli, həqiqətən də Qam Bөрөнün övladı yoxdur və süjetə görə o, özünü Tanrı qarğışına tuş gələn biri hesab edir. Lakin ritual-mifoloji semantika Bayındır xanın divanındakı kosmik düzümdə işarələnmişdir (“Bayındır xanın **qarşısında** oğlu Qarabudaq bay tayanub turmuşdı. **Sağ yanında** Qazan oğlu Uruz turmuş idi. **Sol yanında** Qazlıq Qoca oğlu bəg Yegnək turmuşdı” (52, 64). Bayındır xan Oğuz kosmik strukturunda mifoloji mərkəzin simvolik işarəsidir və Qalın Oğuzun digər bəyləri bu kosmik düzümdə ona nəzərən yerləşirlər. Və göründüyü kimi, bu yerləşmədə Qam Bөрөнün yeri görünmür. Təbii ki, bunun əsas səbəbi də Qam Bөрөнün Oğuz etnokosmik sistemində övladsızlar cərgəsində olmasıdır. O da Dirsə xan kimi kosmik düzümdən “itələnməklə” xaosa atılır. Burada tarixi şüur və mifoloji şüur oppozisiyasını birbaşa olaraq Dədə Qorqud obrazının süjetdə aktiv iştirakı deyil, müdriklik semantikasını aradan qaldırır – bəylər Baybörə və Baybicana alqış və dua edirlər (Buğac boyunda bu funksiyayı Dirsə xanın xatunu həyata keçirir – müdrik məsləhət aktı ilə).

Bamsının və ya Boz oğlanın ərgənlik ritualından keçməsi də süjetdə tarixi şüur məntiqi ilə “izah” olunur. Təbii ki, estetik şüur məntiqi süjetdə onun ərgənlik ritualından keçməsinə təmin edəcək situasiyanı yaratmalıdır. Nə qədər qəribə olsa da, Baybörə oğlu doğulanda bəzirganlarını 16 illik səfərə yollayır ki, gedin mənim oğluma “yaxşı ərməğanlar” gətirin. “Təsadüfən” bəzirganların gəriyə qayıtması ilə Boz oğlanın ova (qeyd edək ki, ov da ərgənləşməyə xidmət edən ritual-mifoloji semantikaya malikdir) çıxması üst-üstə düşür və Evnik qalasının kafirləri bəzirganları soyduğu üçün o kafirlərə hücum edərək qalib gəlir (**Buğacın “təsadüfən” meydana tək qalaraq buğa ilə döyüşməsi və Bamsının kafirləri məğlub etməsi eyni semantika daşıyır**). İgidlik göstərmək üçün situasiya yaradılır. Yenə də ənənəvi olaraq Qalın Oğuz bəyləri bir yerə cəm olur və Dədə Qorqud gələrək Qam Bөрөнün oğlu Bamsının adını Boz ayğırılı Beyrək qoyur. Bundan sonra mətndə o, Boz oğlan yox, Bamsı Beyrək və ya Boz ayğırılı Beyrək kimi adlanır. Bəzirganların Beyrək üçün gətirdiyi ərməğanlar da birbaşa

olaraq Beyrəyin ərgənliyinin işarəsidir: “..bir dəniz qulunı boz ayğır”, “Bir ağ tozlu qatı yay”, “Bir dəxi altı pərli gürz”. **Həmçinin burada bəziranların məhz 16 ildən sonra gəlib çıxması Bamsının ərgənlik fazasına, həddi-bülüğ məqamına uyğun gəlir.** Bu məqamdan etibarən Qam Bөрөнin oğlu Bamsı ritualdan keçərək Beyrək adı almaqla sakral doğuluş aktını keçirmiş olur. Təbii ki, bu ritual məhz Dədə Qorqudun iştirakı və ad verməsi ilə müşahidə olunur ki, bu da özlüyündə boyun əvvəlindən bura qədər izlənilən üst süjet informasiyası ilə alt süjet informasiyasının qovuşduğu – süjetlərarası inisiyasiyanın baş verdiyi nöqtədir.

İgidlik göstərərək ərgənlik ritualından keçən və ad alan Beyrəyin Oğuz etnokosmik strukturunda yerinin müəyyənləşməsi toy ritualından sonra baş verir. Süjetin tarixi şüurla müəyyənləşən “məntiqi” yenə də hadisələri bu məntiq daxilində əsaslandırır. Əvvəla onu deyək ki, boyun əvvəlində Qam Bөрөнin övladsızlıq zəminində ağlaması zamanı Qalın Oğuz bəylərinin qarşısında Baybican “Bəglər, Allah-taala mana bir qız verəcək olursa, siz tanıq olun: mənim qızım Baybörə bəg oğluna beşikçərtmə yavuqlı olsun” (52, 65) demişdi. Lakin mətndə Beyrəyin Banuçiçəklə qarşılaşması yenə də “təsadüfən” keyik ovlayarkən baş verir (kafirləri məğlub etmə zamanı da Beyrək ova çıxmışdı). Beyrək özünü tanıtdıqdan sonra Banuçiçəyə üzük verir və “Ortamızda bu nişan olsun, xan qızı” (52, 68) deyir. Amma yenə də paradoks baş verir: Beyrək atasına evlənmək istədiyini deyəndə babası “Oğuzda kimin qızın alı verərin?!” sualını verir. Onda sual yaranır: Bəs Beyrək Banuçiçəklə beşikçərtmə deyildi? Həmçinin məlum olur ki, Banuçiçəyin Dəli Qarcar adlı qardaşı var və bacısını istəyəni öldürür. Məhz bu məqamda yenidən Müdrik Qoca arxetipi “işə düşür” və Qalın Oğuz bəyləri bir yerə cəm olub qərar qəbul edir ki, Dədə Qorqud elçiliyə getsin. Deməli, yenə də kritik situasiya meydana çıxır və bu məqamda müdriklik semantikasını aktuallaşdır. Həmçinin burada Dədə Qorqudun Dəli Qarcarın məkanına səfəri simvolik planda xaosa səfər kimi anlaşılır. Öndə də qeyd etdiyimiz kimi, Dəli Qarcarın tələbləri və Dədə Qorqudu görərkən dediyi sözlər bunu təsdiq edir: “...Ay əməl azmış, feli dönmüş, qadır

Allah ağ alına qada yazmış! Ayaqlılar buraya gəldiği yox. Ağızlılar suyımdan içdiği yox. Sana noldı? Əməlinmi azdı? Felinmi azdı? Əcəlinmi gəldi? Bu aralarda neylərsən?”(52, 69). Göründüyü kimi, bu ifadələr sehrlı nağıllarda yeraltı dünyaya səfər edən qəhrəmanın getdiyi yerlərin təsvirinə bənzəyir (quş getsə, qanad salar, qatır getsə, dırnaq). Dədə Qorqud məhz belə bir məqamda Oğuzdan xaosa elçiliyə gedir. Mətdən də bəlli olduğu kimi, Dədə Qorqud Dəli Qarçarın tələblərini yerinə yetirir və qızı alır. Amma yenə də toy ritualı həyata keçirilə bilmir. Öndə də qeyd etdiyimiz kimi, burada paradoks baş vermişdi. **Bamsı Beyrək beşikərtməsi olan Banuçiçəyi birbaşa ala bilmir, əvvəl özü üzük taxır, sonra atası Beyrəkdən kimi istədiyini soruşur, daha sonra Dəli Qarcar qızı vermək istəmir.** Süjetdə izlədiyimiz bu ziddiyyətli məqamlar daha sonra da davam edir. Belə ki, Dədə Qorqudun elçiliyindən sonra Beyrək ox atıb gərdəyini qurdursa da, gecə Bayburd hasarının bəyi yeddi yüz kafırla hücum edib Beyrəyi əsir aparır. Süjetdə yeni bir paradoks yaranır. Boyda bu sözləri oxuyuruq: “yarumasun-yarçımasun kafərin casusu bunları casusladı. Varıb Bayburd hasarı bəginə xəbər verdi. Aydır: “Baybican bəg, ol sana verəcəği qızı Beyrəgə verdi. Bu gecə gərdəgə girür” dedi. **Deməli, məlum olur ki, Baybican qızını Bayburd hasarı bəyinə verməyi də söz verib.** Əslində, bu sonuncu əsaslandırma məhz Beyrəyin gərdəyinin dağıdılmasına, toyun baş tutmamasına xidmət edir. Hesab edirik ki, bütün bu paradoksal situasiyalar heç də təsadüfi deyil. Əgər estetik şüur məntiqinin üst süjet planında əsaslandırmaları paradoksal vəziyyət yaradırsa, deməli, burada əsl mahiyyət birbaşa anlaşıla bilməz. Hadisələri bu cür getməyə vadar edən, estetik şüur məntiqini “çıxılmaz” vəziyyətə salan başqa bir məntiq süjet boyu mətnə hakim kəsilib. Bu, məhz ritual-mifoloji modelin qanunauyğunluqlarıdır ki, estetik şüur izahında anlaşılmazlıq – paradoks kimi ortaya çıxır. Boz oğlanın – Bamsının Beyrəyə keçidi üzərində qurulan bu boy başdan-ayağa Beyrəyin inisiyasiyasıdır. Əslində, **Beyrəyin doğulmasından 16 il keçməsindən sonra bəzircanların qayıtması, ona müvafiq ərgənlik simvolu olan nəsnələri gətirməsi və onun**

**kafirləri məğlub edərək igidlik göstərməsi ilə Beyrəyin kafirə dustaq olması və 16 ildən sonra qayıtması eyni semantikaya malikdir.** Bütün hallarda Beyrək inisiasiya ritualından keçir. Yoxsa Beyrəyin gərdəyini dağdan və onu əsir edən Bayburd hasarı bəyi Banuçiçəyi də özü ilə aparardı. Lakin belə olmur. Burada söhbət heç də Banuçiçəkdən getmir, əsas “məqsəd” Beyrəyin dustaq edilməsi – mifoloji planda xaosa atılmasıdır. Beyrək birinci dəfə Dədə Qorqudun timsalında müəyyən qurbanlar müqabilində Banuçiçəyi xaosdan (Dəli Qarcarla elçilik) gətirir. İkinci dəfə məhz özü 16 il dustaq olduqdan sonra **Dəli Ozan cildində (triksterik davranış biçimində)** Oğuza qayıdır: ritual-mifoloji dillə desək, ölüb-dirilir. Burada birinci məqamda, yəni Dədə Qorqudun xaosa – Dəli Qarcarın məkanına getməklə həyata keçirdiyi elçilik funksiyasını ikinci məqamda Dəli Ozan (Beyrəyin trikster üzü) həyata keçirir. Diqqət yetirsək görürük ki, hər iki məqamdakı fəaliyyət Müdrik Qoca arxetipinin simvolları ilə müşayiət olunur. **Oğuzun müdrik ağsaqqalı Dədə Qorqud həm xaosun, həm də kosmosun “dili”ni bilir və elçilik etməklə Banuçiçəyi Beyrəyə alır. Akt müdriklik və ağsaqqallıq semantikasını üzərində qurulur. Beyrək isə müdrikliyin digər bir üzü olan dəlilik (sakaral axmaqlıq) vasitəsi ilə Banuçiçəyi alır.**

Süjetdə Beyrəyin yenidən Oğuza qayıtması situasiyası isə yenə də tarixi-estetik şüur məntiqi ilə, təbii ki, paradoks şəklində izah olunur. Artıq hamı Beyrəkdən əlini üzdüüyü məqamda – 16 altı ildən sonra “birdən” Dəli Qarcar Bayındır xanın yanına gəlir deyir ki, Beyrək diri olsaydı, indiyə kimi gələrdi. Kim əgər Beyrəyin diri xəbərini gətirsə, altun-axça, ölü xəbərini gətirsə bacımı verərdim. **Halbuki Dəli Qarcar bacısını istəyəni öldürürdü?**

Bəli, 16 il Beyrəyin köynəyini saxlayan Yalançı oğlu Yalançıq onu qana batıraraq Bayındır xana təqdim edir və Beyrəyin öldüyünü qəbul edərək Banuçiçəyi Yalançığa verirlər. “Kiçi düğünü” edilir və “ulu düğümə” vədə qoyulduğu vaxt Baybörənin bəziranları Bayburd hasarında Beyrəyi görürlər (Süjetə görə Qam Bərə Beyrəyin ölüm xəbərinə inanmır və bəziranları onu axtarmağa yollayır) və Beyrək hadisələrdən xəbər tutur. Ərgənlik ri-

tualında olduğu kimi, burada da *bəzirganlar* ritual situasiyanı yaradan və əlaqələndirən işarə kimi çıxış edirlər.

Qeyd etdiyimiz kimi, Beyrək Oğuz Dəli Ozan cildində qayıdır. Burada iki semantemə diqqət yetirək: “dəli” və “ozan”. Bəllidir ki, dəli keçid məqamında olan obrazları xarakterizə edən statusdur və bu əlamət onun xaotik davranış işarəsini göstərir. Beyrək Oğuz kosmik dünyasından “hasarla” (“Bayburd hasarı”ndakı “hasar” semantemi xaosla kosmos arasındakı simvolik sərhəd və keçidi işarələyir) ayrılmış Bayburdda – xaos dünyasında 16 il dustaq olmuşdu.

“Ozan” semantemi isə Oğuz etnokosmik modelində müdrik, ağsaqqal semantemlərinə müvafiqdir və Dədə Qorqudun simasında müqəddəs, sakral xarakteri təcəssüm etdirir. **Beyrəyin Dəli Ozan cildi dual xarakteri – dəliliyi və müdrikliyi, xaos və kosmosu ifadə edir. Beyrək Dəli Ozan cildinə girməklə – müvəqqəti statusda olmaqla ritualda (toyda) iştirak etmə imkanı, başqa sözlə desək, Oğuzə yenidən daxil olma hüququ qazanır.** Həmçinin burada ozan cildinə girməni nağıllardakı dərvişlibas olma ilə də müqayisə edə bilərik: hər hansı bir şəxs bu cild vasitəsilə özünün gedə bilmədiyi yerlərə getmə imkanı əldə edir. Yəni həm ozan cildinə girmə, həm də dərvişlibas olmanın əsasında həmin obrazların vahid simvol dünyasında aid olduqları semantika – müdriklik, ağsaqqallıq dayanır. Lakin bu obrazların belə situasiyalarda funksional semantikasını triksterik strukturu təqdim edir. Bu mənada Beyrəyin Oğuzə yenidən qayıdışı – ölüb-dirilmə keçidi yenə də müdriklik semantikasının işarələrindən biri olan “ozan”la əlaqələnir ki, bu da Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradigması olan Dədə Qorquddə bağlıdır.

Beyrəyin toyda müşahidə etdiyimiz davranışlarına nəzər yetirsək görürük ki, bu, əslində, qəhrəmanın müvəqqəti olaraq trikster fazasına daxil olmasıdır. Məndən oxuyuruq ki, Beyrək qarnını doyurduqdan sonra yemək qazanlarını aşırır, yeməkləri sağa, sola səpələyir. Sonra qadınların məclisinə gedərək zurnaçıları və nağaraçıları qovur, bəzilərinin başını yarıır, bəzilərinə döyür və s. Bütün bunlar müvəqqəti keçid statusunda nümayiş

etdirilən triksterik davranışlardır ki, biz tədqiqatın gedişində həmin məsələyə yenidən qayıdacağıq.

Beyrək ölüb-dirilmə ritualından keçdikdən sonra yenidən toy edir və Banuçiçəklə evlənir. Boyun sonunda yenə Dədə Qorqud gələrək boy boylayır, soy soylayır və bu oğuznaməni Beyrəyə həsr etməklə Beyrəyin inisiyasiya ritualından keçməsinə təmin edir, başqa sözlə desək, legitimləşdirir.

Göründüyü kimi, hər iki boyun süjet xətti müxtəlif ritual keçidlərindən təşkil olunmuşdur və bu keçidlər ya Dədə Qorqud obrazının birbaşa iştirakı, ya da müdriklilik semantikasını əsasında həyata keçirilir ki, bu da boyun tarixi-estetik şüur məntiqinə əsaslanan üst süjet informasiyası ilə ritual-mifoloji şüur qanunauyğunluqları arasında meydana çıxan ziddiyyət, anlaşılmazlıq, paradoksları bir modeldə qovuşdurur.

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, Dədə Qorqud obrazı haqqında informasiyalar bizə müxtəlif türk xalqlarından toplanılmış əfsanə və rəvayət mətnlərindən də gəlib çatmışdır ki, bu da öz növbəsində həmin obrazı Müdrik Qoca arxetipinin paradiqması kimi şərh etməyə kifayət qədər faktlar verir.

Əvvəla, eposun özündə izlədiyimiz bir fakta xüsusi nəzər yetirək. Unutmaq olmaz ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” eposu yalnız estetik, tarixi düşüncə informasiyasından ibarət deyil və ya ola da bilməz. Çünki mətn gerçəkliyin universal işarəsi olduğu üçün orada şüur və təhtəşüur detalları, başqa sözlə desək, tarixi şüur və mifoloji şüura məxsus faktlar ya paralel şəkildə, ya da biri digərinin daxilində öz yaşamını davam etdirir. Əsasən mifoloji şüur faktı tarixi şüur görünümündə (zahiri, üst qatda), yəni tarixi şüurun qəbul edə biləcəyi, tanıya biləcəyi formada mətnə daşlaşa bilir. Bu mənada eposun “Müqəddimə” hissəsində, eləcə də müxtəlif boylarında izlədiyimiz paradoksal, ilk baxışdan anlaşılmaz görünən və ya epos düşüncəsinə (tarixi və estetik baxımdan) uyğun gəlməyən fakt və detallar mifoloji şüur elementlərinin mətnə təzahürünü açıq-aydın şəkildə göstərir. Belə faktlardan biri kimi müqəddimədə ozanın dilindən qarılarla bağlı verilən təsnifat da diqqəti cəlb edir: “Ozan aydır: Qarılar dörd dürlüdür: biri-

si soldıran soydur, birisi toldıran toydır, birisi evin tayağıdır, birisi necə söylərsən, bayağıdır” (52, 32).

Qeyd edəki ki, İ.Rüstəmov qarılırla bağlı verilən bu mətni qaravəlli hesab edir və eposa daxil edilməsinin səbəbini klassik dastanlarda rast gəlinən və auditoriyanın əhval-ruhiyyəsinə yönəlmiş məzəli hekayətlərlə bağlayır. Müəllif fikrini yekunlaşdıraraq yazır: “Göründüyü kimi, parçanın həcmi, dili, abidəylə heç bir əlaqəsi olmaması söyləyici ozanın sərbəst danışığı, parçada olan yumor, xeyir-dua parçanın qaravəlli olmasına heç bir şübhə yeri qoymur” (74, 220). Biz də düşünürük ki, bu mətn qaravəllidir və məzə, gülüş xarakterinə malikdir. Lakin bu mətnin eposda yer alması, bizə elə gəlir ki, başqa bir məqamla bağlıdır. İlk baxışdan müdrik, ağsaqqal Qorqud atanın təqdimatına xidmət edən bu hissədə, eləcə də epos kimi ciddi, qəhrəmanlıq notları üzərində qurulmuş bir mətnin əvvəlində və ya hər hansı bir hissəsində gülüş doğuran, məzəli əhvalatın yer alması çox qərribə və yersiz görünə bilər. Deməli, burada epos təqdimatı və redaktəsindən kənar bir mexanizm vardır ki, bu, eposun ümumi ahəngi və ritmi ilə səsləşmir. Məhz mətndə anlaşılmazlıq doğuran detallar mətnin alt səviyyəsi və ya bizə bəlli olmayan tərəfi, daha doğrusu, şüurun (təxəmmül nəzərdə tutulur) qəbul edə bilmədiyi faktlardır ki, bunlar bizi arxaik mədəniyyətə yönəldir. Əslində, estetik planda, bədii-poetik baxımdan, daha doğrusu, mətnin üst qat informasiyası yönündən bu anlaşılmazlıq, paradoksalıqdır. Lakin biz arxaik düşüncədə müdriklik və yaşlılıq semantikasının həmçinin axmaqlıq və ya oyunbazlıq xarakteri də daşdığını nəzərə alsaq, onda gülüş doğuran məzəli əhvalatın eposa daxil edilmə situasiyasını anlamış olarıq. Gerçəkliyin dərk olunmasının iki səviyyəsi – ciddi və qeyri-ciddi, müdriklik və axmaqlıq, qəhrəmanlıq-triksterlik qoşalığı şüurun struktur modelini əks etdirir. Biz bu modeli eposun “Salur Qazan tutsaq olub oğlu Uruz çıxardığı boyı bəyan edən” boyunda da arxaik gülüş aspektindən araşdırmışıq. Qazan xan kimi ciddi sərkində, qəhrəman məhz gülüş vasitəsilə – triksterik davranış üsulu ilə boyun əvvəlindən sonuna qədər fəaliyyət göstərir. Təbii ki, bütün bunlar arxaik mədəniyyətdə gülüşün ehtiva etdiyi se-

mantikanın bugünkündən fərqli, inisiyasiya ritualı xarakteri daşdığı bir daha təsdiq edir. Məsələ ilə bağlı kitabda ayrıca bəhs olunduğunu nəzərə alaraq fikrimizi burada bitiririk.

Keçək Dədə Qorqudla bağlı olan əfsanə və rəvayət mətnlərinə. İlk növbədə onu xüsusi vurğulamaq yerinə düşər ki, burada olan Dədə Qorqud obrazı ilə eposdakı Dədə Qorqud obrazı arasında ciddi fərqlər vardır. Dediymiz kimi, əfsanə və rəvayətlərin janr tipologiyası, reallaşma səbəbi və mahiyyəti hər hansı bir obrazın kultlaşdırılmasına (epos milli yaddaş və kimliyin qəbilə-tayfa səviyyəsində fərqləndirilməsi və vəsfı üzərində qurulur) xidmət etmədiyi üçün burada daha çox faktların təsviri və izahı (etiologiyası) əsas yer tutur. Bu mənada əfsanə və rəvayətlərdə Dədə Qorqudla bağlı verilən təsvir və “izahlar” bizə bu obrazı müxtəlif rakurslardan dəyərləndirməyə imkan verir.

Əfsanə və rəvayətlərdə Dədə Qorqudla bağlı izlədiyimiz faktlara diqqət yetirək:

### **I. Qeyri-adi doğuluş və görkəm (əlamət, keyfiyyət) spesifikasiyası:**

- 1) Qorqudun anası 3 il hamilə olur (91, 33).
- 2) 9 gün doğum sancısı çəkir (91, 33).
- 3) Qorqud dünyaya gələndə torbaya bənzər “yığıntı” şəklində olmuşdur (91, 33).
- 4) Qorqud dünyaya gələr-gəlməz dünyanı 3 gün, 3 gecə qaranlıq alır (91, 33).
- 5) Güclü yağışlar yağır, tufan qopur (91, 33).
- 6) Sırı dərya və Qara dağın üzərini duman alır (91, 33).
- 7) Qorqud ala gözlü div qızından (və yaxud Türklə dəniz pərisindən) doğulmuşdur (91, 33-35). Qorqudun anası müxtəlif variantlarda – div, pəri, qu quşu, məzardan çıxmış cin və s. də göstərilir (101, 225 )
- 8) Qorqudun boyu 6 arşındır (91, 33).
- 9) Qorqud min il ömür sürmüşdür (91, 35).
- 10) Dədə Qorqudun durduğu (doğulduğu) yer dünyanın mərkəzidir (91, 37).

## **II. Ölümsüzlük axtarışı və bununla bağlı davranış aktları (kələk və oyunbazlıq):**

1) Qorqud yuxuda olarkən ağ paltarlı qəribə varlıqlar onun 40 il yaşayacağını xəbər verirlər (91, 32).

2) Dünyanın dörd bir yanını gəzir (91, 32).

3) Dəryanın ortasında – suyun üzərində xalçasını sərərək oturur.

4) Durmadan qopuz çalır .

5) Bir dəfə olsun belə “ölüm” sözünü dilinə gətirmir (91, 38).

6) Əzrayıl onu tanımasın deyər bütün bədənini palçığa batıra-raq uşaqların arasında gizlənir (91, 44).

7) Dədə Qorqud şeytanları aldadaraq qopuzu düzəltməyin sirrini öyrənir (91, 35).

## **III. Tabu və ya normanın pozulması aktı:**

1) Dədə Qorqudun ayağı gəncliyində bilmədən yorğanın altında bacısının ayağına toxunmuşdur və buna görə də öləndə torpaq onun bir ayağını qəbul etməmiş, qəbirdən çölə atmışdır (91, 33).

Göründüyü kimi, bu faktlar heç də eposdakı müdrik, ağsaqqal Dədə Qorqudla uzlaşmır. Belə faktları nəzərə alaraq Dədə Qorqud obrazına tək-cə mədəni qəhrəman, demiurq, övliya, ilkin əcdad, şaman və s. kimi yanaşmamalıyıq. Belə faktlar göstərir ki, obrazın strukturunda müdriklik və axmaqlıq, qəhrəmanlıq və triksterlik üzvi vəhdət şəklindədir. Bunları biri-birindən ayırmaq, birinin digəri üzərində üstünlük qazandığını demək sadələşmə olardı. Bu mənada, Dədə Qorqud obrazının triksterik davranış və əlamətlərini xüsusi fərqləndirmək lazımdır.

Əvvəla onu deyək ki, qeyri-adi doğuluşla bağlı faktlar mədəniyyətdə qəhrəmanın doğuluşu tipologiyasına uyğun gəlir. Adətən, qeyri-adi qabiliyyət və fəvqəladə keyfiyyətə malik olan nağıl qəhrəmanlarının təsvirində belə faktlara rast gəlinir. Həmçinin Dədə Qorqudun ala göz div qızından doğulması xtonik başlanğıca işarədir. Bu cəhəti nağıllarda divlərin gəlməsi zamanı baş verən güclü səs-küy, göy gurultusu, dağların, daşların yerindən oynaması kimi təsvirlərdə də izləmək mümkündür. Yuxarıda da qeyd

etdiyimiz kimi, Qorqud dünyaya gələndə güclü yağışlar yağır, tufan qopur, yer üzünü qaranlıq bürüyür, dağların başını duman alır. Bütün bu əlamətlər divlərin, nəhəng varlıqların təsvirində rast gəlinən faktlardır.

Əfsanə və rəvayətlərdə Dədə Qorqudu xtonik başlanğıcla – Təpəgözlə eyniləşdirən detal və işarələr də mövcuddur. Eposdan bəlli olduğu kimi, Sarı Çobanla Pəri qızın cinsi aktından bir il sonra Oğuzla bir “yığnaq” atılır və Təpəgöz həmin yığnaqdan doğulur. Dədə Qorqud da doğulanda “yığıntı” şəklində olur (53, 32). Digər bir əfsanədə isə Dədə Qorqud Türklə dəniz pərisindən doğulmuşdur (53, 35). Bundan əlavə, eposun özündə də Təpəgöz və Dədə Qorqudun dünyaya gəlməsinin mətn işarəsi biri-birinə müvafiqdir: “Rəsul əleyhissəlam zamanına yaqın Bayat boyından Qorqut ata diyərlər, bir ər qopdı” (53, 30); “Yalancı dünya yüzində bir ər qopdı” (53, 141). **Oğuz kosmosunun ər modeli Dədə Qorqud, xaosunun ər modeli isə Təpəgözdür.** Həmçinin öndə də əsaslandırığımız kimi, Dədə Qorqud makro səviyyədə Oğuz etnosunu ritualdan keçirir. Təpəgöz də Oğuzu əlində zəbun etməklə (Mətnə diqqət et: “...Yaylamında Oğuz elin qondurmadı. Qara polad uz qılıclar kəsin qılını kəsdirəmədi. Qarğu cida oynadanlar ildirəmədi. Qayın oxı atanlar kar qılmađı. Alplar başı Qazana bir zərb urdı. Qardaşı Qaragünə əlində zəbun oldu. Bığı Qanlı Bügdüz Əmən əlində zəbun oldu. Ağ saqallu baban Aruza qan quşdırdı. Meydan yüzində qardaşın Qıyan Səlcik ödi sındı, can verdi. Qalın Oğuz bəqlərin dəxi kimini zəbun edüb, kimini şəhid eylədi. Yedi qatla Oğuzı yerindən sürdi. “Kəsim” dedi, kəsdi. Gündə eki adam, beş yüz qoyun istədi. Bunlu qoca ilə Yapaqlu qocayı ana xidmətkar verdilər. Dört oğlu olan birin verdi. Üç olan birin verdi” (53, 141) onu bütövlükdə ritualdan keçirir. Oxşarlıqları ümumiləşdirək:

- hər ikisi insan və Pəri qız izdivacından doğulmuşdur.
- hər ikisi “yığnaq”dan doğulmuşdur.
- hər ikisi qeyri-adi fiziki ölçülərə malikdir.
- hər ikisinin doğuluşunun təsvirində mətn işarəsi eynidir.
- hər ikisi Oğuzu ritualdan keçirir.

Dədə Qorqud obrazını triksterik davranışla əlaqələndirən əlamətlərə nəzər salaq. Biz kitabın növbəti fəslində Molla Nəsrəddin obrazı ilə bağlı araşdırmamızda trikster obrazı və onun davranış modelləri haqqında danışıarkən qeyd edəcəyik ki, o, özündə müdriklik və axmaqlığı paralel şəkildə yaşadır. O bir cilddən başqa cildə keçməklə müxtəlif ipostalarda çıxış etmək imkanı qazanır. Bu davranışın psixomifoloji əsasında gerçəkliyin iki şəkildə təcəssümü – yaradıcı və dağıdıcı semantika dayanır. Həmçinin trikster kələk və oyunbazlığı hesabına kosmik nizama triksterik münasibəti ifadə edir. Dədə Qorqudun yuxuda ağ paltarlı qarıbə varlıqların ona 40 il yaşayacağını deməsindən sonra həyata keçirdiyi davranışlar məhz triksterik üslubdadır. O, əcəldən qaçmaq üçün dünyanın dörd bir yanını gəzir, başqa sözlə desək, ölümdən qaçır (Dədə Qorqudun ölümdən qaçması məsələsi ilə bağlı bax: 24, 133-139). Bu qarşıdurma Dədə Qorqudla Əzrayıl arasında baş verir. Eyni oppozisiyanın başqa bir paradiqmasını eposda Dəli Domrulla Əzrayıl arasında görürük. Dəli Domrul eposda “dəli” təyini daşıyan obrazlardan biri kimi xüsusilə diqqəti cəlb edir. Onun dəliliyi igidlik, qoçaqlıq anlamını ifadə etmir. O, Bamsı Beyrəyin Dəli Ozan cildində sərgilədiyi davranışlara bənzər hərəkət edir. Yəni bu boy dəliliyin bir semantikasi üzərində qurulub. Bir sözlə, Dəli Domrul tərsinə hərəkətlər etməklə gerçəkliyin xaotik strukturunu bizə təqdim edir. **Eposda Dəli Domrulun Əzrayılı tanımmaması və onunla döyüşmək istəməsi ilə əfsanə və rəvayətlərdə Dədə Qorqudun Əzrayıldan qaçmağa cəhd etməsi və bundan ötrü müəyyən kələk və oyunlara əl atması semiotik planda eyni mahiyyəti ifadə edir.** Deməli, bu baxımdan yanaşanda Dədə Qorqud Dəli Domrulun əvəzedicisi və yaxud oxşar obrazı kimi ortaya çıxmış olur. Bu mahiyyət nəzəri ədəbiyyatlarda sakral və ya müqəddəs dəlilik, yaxud “müqəddəs axmaqlıq” (163) kimi ifadə olunan anlayışla üst-üstə düşür.

Dədə Qorqudun **durmadan qopuz çalaraq** ölümü özündən uzaqlaşdırması və “ölüm” sözünü bir dəfə olsun belə dilinə gətirməkdən çəkinməsi faktı da arxaik mədəniyyətdə səs və sözün ifadə etdiyi semantikadan irəli gəlir. Dədə Qorqud daim qopuz çalmaqla

dünyanın ilkin sükunətindən uzaqlaşır, belə demək mümkünsə, sü-  
kutu pozmaqla hərəkəti yaratmış olur. Hərəkət isə canlılığı, diriliyi  
ifadə edir. Bu davranışın əsasında isə anorma dayanır. Dədə Qor-  
qud normal insan davranışının əksinə olaraq durmadan qopuz çalır.

Dədə Qorqudun **şeytanları aldadaraq** onlardan qopuz dü-  
zəltməyin sirrini öyrənməsi faktı da kələk, yalan vasitəsilə infor-  
masiyanın əldə olunmasını göstərir. Özü də burada xüsusi diqqət  
yetiriləsi fakt Dədə Qorqudun məhz şeytanları aldatmasıdır. Bəl-  
lidir ki, nağıllarda şeytanları yalnız keçəl obrazı aldadır. Bu  
da keçəlin iki aləm – ö dünya və bu dünya sirlərinə vəqif olması,  
dərin mifoloji qatlara sahib obraz olmasından irəli gəlir. **Dədə  
Qorqudun da məhz şeytanları aldatması trikster kimi gizli in-  
formasiyanı əldə etmə semantikasını daşıyır.** Bu davranışın se-  
mantikasında məhz kələk, yalan dayanır.

Həmçinin Dədə Qorqudun Əzrayıl onu tanımasını deyə bütün  
bədəninə palçığa batıraraq uşaqların arasında gizlənməsi faktı da  
araşdırma üçün maraqlı fakt verir. Bu, əslində, **cilddəyişmə və ya  
maskalanma** semantikasındadır ki, bu da kələk və yalan vasitəsi ilə  
kritik situasiyada çıxış yolu kimi izah oluna bilər.

*Beləliklə, bütün bu triksterik davranış faktlarını ümumiləş-  
dirərək deyə bilərik ki, Dədə Qorqud Müdrik Qoca arxetipinin  
obraz paradigması kimi eposda yol göstərən, məsləhət verən,  
kritik vəziyyətdən çıxış yolunu ifadə edən obrazdırsa, onun əfsa-  
nə və rəvayətlərdəki davranış mexanizmi həmin semantikada-  
dır. Kələk və yalan da, əslində, kritik situasiya davranışıdır. La-  
kin bunlardan birincisi müdriklik, ağsaqqallıq semantikasi və  
yaradıcı mahiyyət hesabınadırsa, ikincisi məhz kələkbaqlıq,  
oyunbaqlıq semantikasi və dağıdıcı mahiyyət hesabınadır. Am-  
ma bütün hallarda bu, şüurun Müdrik Qoca arxetipi vasitəsi ilə  
özünə çıxış yolu və yaxud davranış modeli müəyyənləşdirməsi-  
dir ki, Dədə Qorqud obrazının əsas mahiyyətində bu dayanır.*



## Müdrük Qoca arxetipinin dərviş paradigması

Müdrük Qoca arxetipinin əsasında duran mahiyyət həmçinin yaşlılıq semantemindən doğan, qazanılmış təcrübənin ifadəsidir. Bu arxetip mifoloji mətnlərdə, eləcə də yuxu ilə bağlı faktlarda nurani, ağsaqqal kimi özünü göstərir. Belə mətnlərdə müdrük qoca yardımçı, qeyri-adi informasiya verən, yol göstərən kimi çıxış edir. Müdrük Qoca arxetipinin bu enerjisi mətnlərdə şüuri və ya qeyri-şüuri şəkildə özünü qoruyub saxlamaqdadır. Belə ki, folklor mətnlərində onun ata, baba, dədə, övliya, seyid, dərviş və s. paradigmaları mövcuddur.

Müdrük Qoca arxetipinin mahiyyətini qocanın arxaik şüurda yaşayan enerjisi təşkil edir. Mədəniyyətdə qoca semantemi iki mənəni özündə birləşdirir:

1. Təbiətlə harmoniyada;
2. Cəmiyyətlə harmoniyada.

Təbiətlə harmoniyada qoca bioloji əlamətlərinə əsasən bitkinliyi, törəməzliyi, bir sözlə, xaosu işarə edir. Təsadüfi deyildir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud”un birinci boyunda övladı olmayan Dirsə xan qara çadırdə oturdulur. Diqqətlə baxdıqda burada onun övladsızlıq təlaşlarının qocalmağa doğru getməsindən doğduğunu görmək olar. Bu isə oğuz cəmiyyətində qəbulolunmaz faktdır. Bu, Azərbaycan nağıllarında bir gün güzgüyə baxarkən saç-saqqalına dən düşdüyünü görə pədxahın qəm-qüssəyə qər q olması ilə eyni semantika daşıyır. Deməli, burada mahiyyət qocalığın təbiətin ölməsini ifadə etməsi ilə bağlıdır.

Qoca obrazının ikinci mahiyyəti cəmiyyətlə harmoniyada müəyyənleşir. Belə ki, qoca qazanılmış təcrübənin informasiya şəkildə daşıyıcısı, qoruyucusu və ötürücüsü olmaqla, həmin cəmiyyətin mövcudluğunun bütün tərəflərini özündə ehtiva edir. Bu mənada qoca cəmiyyətdə, öyrədici, təbliğedici, xalq həkimi və s. kimi funksiyaları daşıyır. Qocanın bu semantikasından onun mədəni qəhrəman//demiurq statusu da meydana çıxır. O, bu statusda ilkin əşyalara, qəhrəmanlara ad qoymaq və təyinatını müəyyənleşdirməklə təcrübələrin ötürülməsinə xidmət edir. Məsələn,

Azərbaycan nağıllarında qəhrəmana buta verən dərviş (müdrük qoca) eyni zamanda ona ad verir. Yaxud müxtəlif həyat hadisələrini başa düşməyən şəxsə qoca həyatın mahiyyətini başa salır. Bizim arxivimizdə olan mətnlərdən birində təsvir olunur ki, bir şəxs Tanrının niyə həmişə yaxşı adamları öldürməsi sualına cavab almaq üçün Tanrı ilə görüşməyi qət edir. Tanrı bir qoca cildində onun qarşısına çıxaraq onun bu qəliz sualına müdrükəsinə cavab verir və bildirir ki, insanlar ağacın ən yaxşı meyvəsini dərib yediyi kimi, Tanrı da ən gözəl bəndələrini yanına aparır (83). Bu mənada mətnlərdə Tanrı – müqəddəs şəxs kimi çıxış edən yaşlı, ağ saçlı qəhrəmanlar özündə məhz müdrük qocaya məxsus cizgiləri daşımaqdadır. Demək, qoca cəmiyyətdə müdrikliyi, ağsaqqallığı, informasiya daşıyıcılığını simvolizə edir. Yaxud yuxularda rast gəlinən yaşlı, ağ saçlı, ağ paltarlı şəxslər müşkülləri həll edir, ən çətin məqamlarda çıxış yolunu göstərirlər.

Folklor mətnlərində dərviş obrazlarının da meydana çıxma situasinya belədir. Adətən, dərvişlər çətin vəziyyət, çıxılmaz situasiyada ortaya çıxırlar. Bu, dəfələrlə vurğuladığımız kimi, ruhun özünə çıxış yolu göstərməsidir ki, “daxili psixoavtomatizm” (155, 300) şəklində baş verir. Müdrük Qoca arxetipinin folklor mətnlərində əks olunan obraz təcəssümlərindən biri kimi çıxış edən dərviş obrazı müdrüklük, ağsaqqallıq semantikasının əsas cizgilərini saxlamaqdadır. Təbii ki, Müdrük Qoca arxetipinin digər obraz paradigmalarda müəyyənləşdirdiyimiz oppozisional strukturu – müdrüklük və axmaqlıq, (mədəni) qəhrəmanlıq və triksterliyi bu obrazda da görmək mümkündür. Bu da dərviş obrazının birbaşa Müdrük Qoca arxetipindən qaynaqlandığını göstərən faktır. Bu məsələyə irəlidə bir də qayıdacağıq.

Bəlli olduğu kimi, dərviş obrazı mədəniyyətin müxtəlif institut və təsisatlarında, tarixi inkişafın müxtəlif mərhələ və kəsimlərində bir sıra mənə və keyfiyyət qazanmışdır. Müxtəlif ideoloji sistem və dəyərlərlə bağlı olan cərəyanlarda, dini-ideoloji təlimlərdə dərviş anlayışı müxtəlif anlamlar kəsb etmişdir. Ensiklopedik məlumatda dərviş obrazı barədə yazılır: “Dərviş – yoxsulluğu, əzabkeşliyi mənimsəmiş, təvazökar və hər şeyi xoş görən

kimsə. Dərviş sözü də termin olaraq müəyyən bir təriqətə daxil olan, onun yasa və törələrinə tabe olan şəxs deməkdir... Dərvişlikdə yemək, içmək, danışmaq və yatmaq ən az səviyyəyə endirilir, ibadət, zikr və təfəkkür artırılır. Beləcə ruhi yetişkənliyə və mənəvi mövcudluğa yetməyə çalışırlar” (89, 121). Ümumi məlumatdan da görüldüyü kimi, dərviş və dərvişlik anlayışlarında dini-təriqət semantikasını, mənəvi aləmlərlə bağlılıq, nəfs və ona qarşı mübarizə ideyaları əks olunmuşdur.

Daha sonra qeyd edilir ki, “IX əsrdən etibarən kənar təsirlər nəticəsində islamla uyğun gəlməyən bir sıra inanc, düşüncə və davranışlara malik bəzi dərviş birlikləri meydana çıxmışdır. Bunlar dilənərək dolanan, dinin əmr və yasalarına uymayan, səfil həyat yaşayan, əxlaq normalarına və toplumun adətlərinə zidd davranmaqda zərər görməyən, lakin özlərinə “ərmiş” görkəmi verən şəxslərdir” (89, 121). Təbii ki, bu, məsələyə tarixi yöndən verilən izahdır və dərviş obrazının tarixi ad səviyyəsindəki mənasıdır. Lakin xalq yaradıcılığında, folklor mətnlərində dərviş obrazının qazandığı mənə bütünü bu deyilənləri də ehtiva etməklə, daha geniş və çalarlı xarakter almışdır. Daha doğrusu, **xalq yaradıcılığında dərviş daha çox Müdrik Qoca arxetipinin enerjisini, əcdad kultu ilə bağlı simvol və işarələri, kişi və yaradıcı başlanğıcla bağlı metaforik düşüncəni, qəhrəman və triksterlik, müdriklik və axmaqlıq modellərini özündə təcəssüm etdirir.** Düşünürük ki, N.Albayrağın dərvişlərlə bağlı dediyi “kənar təsirlər nəticəsində islamla uyğun gəlməyən” davranışlar məhz Müdrik Qoca arxetipindən qaynaqlanan, müdriklik və axmaqlıq, alilik və adilik, təvazökarlıq və qeyri-təvazökarlıq, mənəvilik və qeyri-mənəvilik, sakrallıq və profanlıq arasında keçidlərlə müşahidə olunan cəhətlərdir.

Azərbaycan folklorunda, xüsusilə də nağıl və dastan mətnlərində Müdrik Qoca arxetipinin obraz təcəssümlərindən biri kimi dərviş obrazı xüsusi yer tutur. Əvvəla onu deyək ki, bu obraz xarakterinə, zahiri əlamət təsvirlərinə, davranış spesifikasiyasına və rast gəlinmə situasiyasına görə birbaşa Müdrik Qoca arxetipinə bağlanır. Bəllidir ki, folklor mətnlərində dərviş sakral keyfiyyətlərə malik, ruhani, yaşlı, kasıb, köhnə geyimli, təcrübəli biri kimi təsvir olu-

nur. Adətən dərvişlər (bura din, təriqət və s. ilə bağlı dünyagörüş əlavələrini də nəzərə almaqla) ilahi həqiqətlərdən hali olan, föv-qəladə imkan və qabiliyyətlərə malik şəxslər kimi məndə canlandırılır. Lakin **dərvişlərin təsvirində Müdrik Qoca arxetipinə məxsus ikili keyfiyyəti də görmək mümkündür. Belə ki, dərviş obraz paradigması öz təbiətində Müdrik Qoca arxetipinin hər iki mahiyyətini yaşadır. Folklor mətnlərində dərviş ikili mahiyyətdə ortaya çıxır. O, bir tərəfdən yardımçı, ilahi informasiyanın ötürücüsüdürsə, digər tərəfdən oyunbazlıq edib insanları bəlaya düşür edəndir.** Yəni onun təbiətində həm mədəni qəhrəman, həm də trikster fazaları vardır. M.Kazımoğlu da “Dərvişlər: Sehrkarlıq və oyunbazlıq” məqaləsində dərviş obrazının ikili təbiəti barədə yazır ki, “İstər xeyri, istərsə də şəri təmsil edən sehrkar dərvişlərin qeyri-adi varlıq olduqlarını nəzərə çatdırmaq üçün nağılçı onları gözdən-könüldən uzaq olan xüsusi bir məkanla əlaqələndirir. “Ağ atlı oğlan” nağılında dərvişin yaşadığı yer “dərvin lap qurtaracağında, heç kəsin ağına gəlməyən bir yer” kimi təsvir edilir” (47, 51). Alimin vurğuladığı kimi, dərvişlərin yerləşdiyi yerlər qeyri-adi məkanlardır ki, bu, Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradigmalarının təsvirində ümumi xətt kimi keçir.

Bir məsələni də vurğulamaq yerinə düşər ki, nağıl və dastan mətnlərində dərviş obraz paradigması bir sıra adlarla adlandırılan obrazlar silsiləsindən ibarətdir. Belə ki, həm funksiyası, həm rast gəlinmə situasiyası, həm də əlamət təsvirləri müxtəlif adlarla adlandırılmasından asılı olmayaraq, həmin obrazları vahid semantik yuvaya daxil edir ki, bunlar da hər biri birbaşa olaraq Müdrik Qoca arxetipinin paradigmasını təşkil edir. Folklor mətnlərində dərviş obraz paradigmasına, əsasən, bu adlarla adlandırılan obrazlar daxildir: dərviş, Həzrət Əli, Şahmərdan, Ağa, göy atlı, Xızır, Nuranı qoca, qoca pirani kişi, abid və s. Təbii ki, bu adların hər birinin fərqli genesis və tipologiyası ola bilər, lakin onları dərviş obrazı silsiləsinə və Müdrik Qoca arxetipi çevrəsinə daxil edən cəhət obrazların sintaqmatik düzüm semantikasındadır. Bu obrazların nağıl və dastan mətnlərində aktuallaşma məqamı, demək olar ki, eynidir. Həmçinin bu obrazların hər birinin əlamət (ağsaçlılıq, ağ-

saqqallıq, yaşlılıq) və keyfiyyət (müdrilik, bilginlik, sakral və profan informasiya daşıyıcılığı) təsvirləri üst-üstə düşür.

Müdrük Qoca arxetipinin paradiqması kimi dərviş obrazı mətn-şüur münasibətlərində konkret qəliblərdə təcəssüm olunur. İstər nağıl, istərsə də dastan mətnlərində dərviş obrazının ənənəvi, qəlibləşmiş və sabit rast gəlinmə situasiyası vardır ki, bütün bunların əsasında müsbət müdrilik və ağsaqqallıq semantikasından doğan fəaliyyətlər dayanır. Həmin situasiyaları, əsasən, aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

1. Övladvermə situasiyası;
2. Yolgöstərmə situasiyası;
3. İnformasiyavermə situasiyası;
4. Sehrli vasitəvermə situasiyası;
5. Çevirmə situasiyası;
6. Yalançı dərvişliketmə situasiyası;
7. Advermə situasiyası;
8. Bəxtvermə situasiyası;
9. Butavermə situasiyası.

Təbii ki, epik mətn daxilində rast gəlinən bu situasiyaların mərkəzi obrazı dərviş və qarı obrazlarıdır. Yeri gəlmişkən, onu da qeyd etmək lazımdır ki, mədəniyyətdə yaradıcı kişi başlanğıcı ilə bağlı situasiyalarda qadın başlanğıcını ifadə edən qarı obrazına da rast gəlinir. Simvolik olaraq dərviş kişi başlanğıcını ifadə edirsə, qarı da qadın başlanğıcını işarələyir. Mətnlərdə bu iki obraz paralel fəaliyyət göstərir. Çünki “Ata və ana arxetipi varlığın iki mühüm prinsipini ifadə edirlər. ... Onlar eyni zamanda həm harmonik bütövlüyü və həm ziddiyyəti yaşadırlar. Ata aktiv, yaradıcı başlanğıcı, ana həssaslıq və qayğıkeşliyi ehtiva edir” (151, 9). Məlumdur ki, epik mətnlərdə rast gəlinən qarı obrazı da Ana arxetipinin enerjisi əsasında “aktivləşir” və onun da folklor təfəkküründə özünəməxsus metaforaları vardır. Buta mərasimində biz bu obrazların paralel fəaliyyətini görürük: dərviş buta verir, qarı onun sirrini bilir.

Müdrük Qoca arxetipinin dərviş paradiqmasınının aktuallaşdığı ən mühüm situasiyalardan biri olan **övladvermə situasiyasının** (20, 69) əsasında müdrük qocanın bəxşetmə funksiyası durur. Bu

situasiyanın epik düşüncədəki ənənəvi süjet şəkli övladsızlıqla bağlıdır. Hər hansı bir məkanda şahın və ya bir şəxsin saç-saq-qalına dən düşür, lakin onun övladı olmur. Bir gün dərviş onun qapısına gəlir və ona alma, fətir və s. bir şey verir və övladsızlıq problemi aradan qalxır. Əslində, burada dərviş obrazının fəaliyyətində ritual-mifoloji semantika əks olunmuşdur. Müdrik Qoca arxetipinin mediativ, keçid simvolikasına uyğun olaraq dərviş burada konflikti, gərginliyi aradan qaldıran fiqurdur. Həmçinin bu situasiyada Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı kişi başlanğıcı, Tanrı semantikasını öz əksini tapmışdır. Əvvəla, dərviş məhz kişi funksiyasını həyata keçirməklə övladın dünyaya gəlməsində mifoloji ata semantikasını ehtiva edir, eyni zamanda Tanrı semantikasını həyata keçirməklə övladvermə funksiyasında çıxış edir.

Nağıl mətnlərində bu situasiya özünü iki şəkildə göstərir:

1. Dərviş obrazının verdiyi övladla dərviş arasında baş verən hadisələr.

2. Dərviş obrazı və onun verdiyi övladın mənsub olduğu nizamlı dünya ilə nizamsız dünya və obrazları arasında gedən hadisələr.

Birinci halda dərviş mənfi, dağıdıcı semantikada çıxış edirsə, ikinci halda o müsbət, yaradıcı başlanğıcı ifadə edir.

Müxtəlif vasitələrlə müşahidə olunmasına baxmayaraq (alma, tüpürçək, dərman, fətir), onun bu situasiyası bir mahiyyət daşıyır: övladvermə. Bu situasiyada dərviş obrazının iki cəhəti özünü göstərir:

1. Verdiyi övladın müqabilində heç bir şey istəməmək. Bunlar, daha konkret desək, “pay verib, pay ummayan dərvişlər”dir.

2. Verdiyi övladın müqabilində müəyyən şərt kəsmək. Bunlar isə “pay verib pay uman dərvişlər”dir. Bu süjet nağıllarımızda geniş yayılan süjetdir və İ.Rüstəmzadənin süjet göstəricisində “327D” nömrəsində qeyd olunmuşdur (75, 123).

Düşünürük ki, ikinci tip dərvişlərin, yəni verdiyi övladın müqabilində müəyyən şərt kəsən – “pay uman dərvişlər”in davranışında məhz ikili ata statusunun davamı izlənilir. Dərvişin verdiyi

övladlardan birini sonradan geri alması və ya arxasınca gəlməsi mifoloji və ya ikili ata statusunun işarəsi kimi anlaşıla bilər.

Mətnlərdə oxşar məqamlarda çıxış edən *tüpürçək, alma, dərman, fətir* və s. kimi detallar kişi başlanğıcına əsasən mayalanmanı simvolizə edir. Epik təhkiyənin geniş yayılmış nümunələrində bəkirə qadınlar adı *bir toxumdan, quru kəllənin tozundan, dərvişin ağız suyundan, göydən düşən işıqdan* hamilə qalırlar. Bu da kişi bağlanğıcının obraz səviyyəsində görünmədən detallar səviyyəsində təcəssümündən ibarətdir. Yəni qadın, əslində, (mifosemantik cəhətdən) kişi bağlanğıcını ifadə edən Göydən hamilə qalır. Lakin bunun obraz səviyyəsi görünür. “Butavermə” mərasimində isə kişi başlanğıcını ifadə edən enerji və onu ötürən detal eyni anda bir kompleksdə cəmlənmişdir. Analoji məqam kimi, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nu yadımıza salmaq. Dirsə xanın övladı olmadığı üçün o, qara çadıra salınıb. Burada onun simvolik olaraq ölüm, kaos, qaranlıq dünyada olması xatırladılır. Ümumiyyətlə, mədəniyyətdə övladsızlıq, sonsuzluq simvolik olaraq kaosun, ölümün işarəsidir. Yəni mətndən aydın olur ki, padşah yaşlıdır, övladı yoxdur, cinsi aktuallığı bitmək dərəcəsidir. Əslində, padşahın saçına dən düşməsi və övladının olmaması müqabilində qəm-qüssəyə batması simvolik olaraq onun ölümünü, kaosda olmasını göstərir. Deməli, simvolik olaraq padşah-ata ölüdür, dərviş ata enerjisinin ifadəçisi kimi onu əvəz etmişdir və onun verdiyi tüpürçək mayalanmanı təmin edir. Bununla əlaqədardır ki, doğulan övlad padşah atanın deyil, İlahi Atanın övladı kimi epik qəhrəman üçün xarakterik olan Tanrının övladı (göylər oğlu) statusuna yüksəldilir. Epik mətnlərdə gordan doğulma, bəkirədən doğulma, ölmüş atadan dünyaya gəlmə (ya atası öldükdən sonra, ya da cinsi enerjinin tükəndiyi qocalıq dövründə doğulmuş uşaq), əslində, Göy atadan eyni bir semantikanın fərqli təzahürləri olmaqla doğulan övladı Göyün kişi enerjisi ilə əlaqələndirir ki, bu da ona fəvqəltəbii imkanlar verir. Övladsızlıq zəminində dərviş tərəfindən həyata keçirilən övladvermə funksiyası dərviş kişi başlanğıcını ifadə edən göylər enerjisi ilə əlaqələndirir ki, bu

da dünyaya gələn qəhrəmanın sonrakı fəaliyyətində qeyri-adi bacarıq və keyfiyyətlərlə izlənilir.

Azərbaycan epik düşüncəsində Müdrik Qoca arxetipinin dərviş obraz paradigmasının rast gəlinəyi situasiyalardan biri də **yolgöstərmədir**. Nağıllarda ən geniş yayılmış olan bu situasiya bir çox xüsusiyyətləri ilə türk xalqları folklorunda mühüm rola malik olan yol tanrısının rast gəlinmə situasiyaları ilə üst-üstə düşür. “Ala atlı yol tanrısının funksiyalarını daha öncəki dövənlərdə türklərdə qutsal sayılan boz rəngli qurd yerinə yetirərkən, islamiyyətin qəbulundan sonra boz atlı Xızır öz üzərinə götürmüşdür” (108, 521). Təsadüfi deyildir ki, R.Qafarlı Xızırı tale müəyyənləşdiricisi, insanı yenidən həyata qaytaran, bələlardan qurtaran, möcüzəli doğuluşa səbəb olan, haqq aşıqlərinə buta verən, bir illik yolu bir göz qırpımında qət edən, dirilik suyu əldə edib ölümsüzlük qazanan, zoomorfik şəklə düşmə qabiliyyətinə malik olan obraz kimi (54, 24) xarakterizə edir ki, bütün bu cəhətlər də özlüyündə arxetip emosiyanın çoxtərəfliliyi, müxtəlif səviyyəliliyi kimi düşünülə bilər Nağıllarda isə belə situasiyalarda dərviş obrazı aktuallaşmış olur. Müxtəlif hadisə və detallarla müşayiət olunan yolgöstərmə situasiyası, ümumilikdə, qəhrəmanın çətin vəziyyətdən xilas olunmasına xidmət edir. Yuxularda izlədiyimiz ağ saçlı, ağ saqqqallı və ağ paltarlı müdriklər kimi, dərvişlər də nağıl qəhrəmanının qarşısına çıxaraq ona yol göstərir. K.Q.Yunq bu məsələ ilə bağlı yazır: “Qoca həmişə qəhrəman ümitsiz və ələcsiz vəziyyətdə olanda peyda olur, hansı ki, onu bu vəziyyətdən yalnız dərvin düşüncə və yaxud uğurlu fikir – başqa sözlə, ruhi funksiya və yaxud daxili-psi-xoloji avtomatizmin müəyyən olunmuş tipi xilas edir” (155, 300). Bu situasiya nağıllarda, təxminən, belə təsvir olunur ki, qəhrəman hər hansı bir səbəbdən (atasının gözünün dərmanını axtarmaq, gözəl bir qız arxasınca getmək, çətin tapşırıq əsasında səfərə çıxmaq və s.) evdən çıxır və gedəcəyi yolda tanımadığı obyekt və varlıqlarla davranmağın yolunu ona qarşısına çıxan dərviş göstərir. O, qəhrəmana həm bu dünyada, həm də yeraltı dünyada qarşıya çıxan maneələrə qarşı mübarizə aparmağın yollarını deyir. Bu baxımdan, o, **şüuraltı zonasının mətn təzahürü olan yeraltı dün-**

**yanın** poetikasını, coğrafiyasını, sərhəd və keçidlərini, davranış və hərəkət mexanizmlərini “gözəl bilir” və qəhrəmanı psixomifoloji cəhətdən “hazırlayır”. Təsadüfi deyildir ki, yolgöstərmə məqamında rast gəlinən dərviş qarşıya tilsimli dovşan, tülkü (əslində, tülkü maskası geymiş qarı), ahunun çıxacağını, göydən düşən qara daşın altındaki cilovla üç ayaqlı dərya atını necə çağırmağı, dəmirdən bir çarıq və dəmir əsa götürməyi, küp qarısına rast gələrkən pul verməklə padşah qızını göstərməsini tələb etməyi deyir (23, 48). Bütün bunlar o dünyaya keçidin işarəsi olmaqla dərviş obrazının bilginlik statusunu bizə təqdim edir.

**İnformasiyavermə situasiyası** qəhrəmanın yeni obyekt barədə məlumatlandırılması olmaqla mətn kontekstində süjetin inkişafına təsir edən bir situasiyadır (22, 222). Dərviş obraz paradigmasının yolgöstərmə situasiyasından fərqli olaraq, informasiyavermə situasiyası qəhrəmanın qarşılaşacağı obyekt və hadisələr barədə informasiyanın verilməsinə xidmət edir. İnformasiyavermə situasiyası, əslində, birbaşa olaraq müdriklik, yaşlılıq və yad-daş semantikasına ilə bağlıdır. Çünki elə müdriklik və ağsaqqallıq informasiya sahibi olmaqla müəyyənləşir. Dərviş informasiya sahibi olmaqla həm zamanı – keçmiş, indi və gələcəyi, həm də məkanı – o dünya (yaxud yeraltı dünya) və bu dünyanı, simvolik olaraq xaosla-kosmosu əlaqələndirmə statusuna malikdir. Əslində, həm informasiya vermə, həm də yolgöstərmə situasiyasının əsas mahiyyətində dərvişin informasiya daşıyıcılıq xüsusiyyəti durur. Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradigması kimi, dərviş sakral və profan, o dünya və bu dünya haqqında informasiya sahibidir. Müdrik Qoca arxetipi barədə danışarkən biz qeyd etmişdik ki, bəzən mətnlərdə müdrik, ağsaqqal, informasiya verən və ya yolgöstərən obrazında müxtəlif heyvanlar da çıxış edir. Xüsusilə ilan, at, qurd, quş obrazları mətnlərdə müdrik obrazında təcəssüm olunur. Məsələn, “Qılıca” nağılında qəhrəmanlara hər dəfə ilan yol göstərir, məsləhət verir (3, 143).

Nağıllarda qəhrəmana dərviş tərəfindən əvvəlcə informasiya verilir, sonra yol göstərilir, daha sonra isə sehrli vasitə təqdim olunur. Sehrli vasitə verilmə situasiyası da qəhrəmanın gedəcəyi

obyektdəki qüvvələrlə mübarizə aparmaq üçün konkret sehrli vasitənin təqdim olunmasına xidmət edir (20, 17, 206, 253; 21, 236). Belə ki, yeni vasitə ilə təchiz olunmuş qəhrəman statusunu dəyişir, mübarizə apardığı və aciz olduğu vəziyyətdən daha güclü və hazırlıqlı bir vəziyyətə keçmiş olur.

**Çevirmə situasiyasının** əsasında dərviş paradiqmasının fəaliyyəti nəticəsində müəyyən obyektin, varlığın bir haldan digər bir hala keçirilməsi dayanır ki, bu da çevirmənin məqsədindən və yaxud da formasından asılı olmayaraq situasiya kimi özünü göstərir (20, 200). Əksər hallarda dərviş bu situasiyada mənfi davranış nümayiş etdirir. Lakin bəzi hallarda bu müsbət müdriklik kimi də özünü göstərir. Bütün hallarda bu situasiyada dərviş obrazının həyata keçirdiyi davranışın əsasında yaradıcı kişi başlanğıcı dayanır. Bu hərəkətdə dərviş Tanrıya məxsus olan yaradıcılıq qabiliyyətləri sərgiləyir. O, müəyyən bir obyekti bir haldan başqa bir hala keçirməklə, onu yenidən yaratmış olur. Həmçinin burada müsbət müdrikliklə bərabər, mənfi müdriklik də özünü göstərir. Müdrik Qoca arxetipinin dərviş obraz paradiqmasında özünü göstərən bu situasiya, əslində, müdrik qocanın ikili təbiətindən – qəhrəman və trikster (müsbət və mənfi yaradıcılıq) cəhətindən doğur. Trikster isə bəzən ən ağıllı, bəzən isə ən axmaq və kələkbaz rolunda özünü göstərir. Dərviş də bəzən mənfi müdriklik, dağdıcılıqla da çevirmə situasiyasını aktuallaşdırır.

Müdrik Qoca arxetipinin dərviş obraz paradiqmasının epik təfəkkürdə rast gəlinən situasiyalarından biri də **yalançı dərvişlik etmə və ya dərvişlibas olmaqdır**. Mətnlərdə dərviş cildinə girmə və yaxud dərvişlibas olmaqla bağlı xeyli faktlara rast gəlinir ki, burada dərviş olmayıb, sadəcə, öz məqsədinə nail olmaq üçün dərvişlibas olma aktı baş verir (19, 234). Belə ki, nağıllarda qəhrəmanın və yaxud da hər hansı digər bir obrazın öz cildində gedə bilməyəcəyi məqamda bu situasiya (yəni yalançı dərvişlik etmə) “işə düşür”. Bu davranış aktını dəli obrazlarında da görmək mümkündür. Həmçinin mədəniyyətdə “özünü axmaqlığa vurmaq”, “özünü axmaq yerinə qoymaq” kimi davranış aktları da vardır ki, bütün bunların semantik əsasında situasiya dəyişdiricilik, bir hal-

dan başqa hala keçmə dayanır. Bu isə müvəqqəti status kimi triksterliyə uyğun gəlir. Triksterin də oyunbazlıq (kələkbazlıq) etməsi, bir cilddən başqa cildə keçməsi situasiyadəyişdiriciliyə xidmət. Lakin bu aktın dərviş obrazı timsalında baş verməsi nə ilə əlaqədardır? Bu suala cavab vermək üçün epik təfəkkürdə yer alan analogi faktlara da nəzər salmaq lazımdır. Bəllidir ki, epik təhkiyədə dərvişlibas olmaqla bərabər, ilan, quş və s. kimi cildlərə girmə faktları da vardır. Nağıllarda ilan cildinə girmiş qəhrəman sonradan gözəl oğlana, quş cildinə girmiş şəxs isə gözəl bir qıza çevrilir. Bütün hallarda bu davranış müvəqqəti status, bir haldan başqa hala keçmə xarakteri daşıyır. Bu status dəyişmə isə bir neçə istiqamətdə baş verə bilər. Qəhrəman sosial statusunu dəyişə bilər (Şah Abbas dərvişlibas olmaqla rəiyyət arasına daxil olur), sakral və profan dünyalar arasında hərəkət edə bilər. Bu fakt həmçinin dərviş adının, dərviş görkəminin, müasir dillə desək, dərviş imicinin arxaik mədəniyyətdə (tarixi şüur paradigmasında) qazandığı semantikanı bizə təqdim edir. Aydın olur ki, dərviş üçün (eləcə də dərvişlibas olan şəxs üçün) sərhəd, ölçü, çərçivə yoxdur. Dərviş istədiyi şəxslə (şah, padşah, vəzir) görüşə bilər, istədiyi vaxt istədiyi yerdə (zaman və məkansızlıq) ola bilər, sakral və profan, o dünyayla bu dünya arasında hərəkət edə bilər. Göründüyü kimi, yalançı dərvişlik etmə aktı arxaik semantikaya malikdir. Əski inisiyasiya ritualları ilə bağlıdır. Bu, şamanların cilddəyişməsi ilə eyni semantika daşıyır. Bu situasiyada maskalanma özünü göstərir ki, qəhrəman da bunun vasitəsi ilə öz cildini dəyişir.

Epik təfəkkürdə dərviş paradigmasının **advermə situasiyası** obrazın ən əski struktur qatları ilə bağlı olub, müəyyən qanunauyğunluğa malikdir. Çünki dərvişin advermə situasiyası təsadüfi fəaliyyət aktı olmayıb, özünəməxsus magik əhəmiyyət daşıyır. Bu da ilk növbədə adın sakral mahiyyəti ilə qırılmaz əlaqədədir: “Əski mifoloji düşüncədə gerçəkliyin sözlə, adla adlandırma ilə yaradıldığına inanılırdı. Çünki bu düşüncə adla əşya və ya şəxsiyyət arasında eyniyyət görürdü. Adın doğru-düzgün seçilməsi nizamsızlığın qaynağı olub, xaosa, qarışıqlığa da yol açardı. Ad və varlıq iç-içə idi. Ad varlığın ifadəsi, mahiyyəti olmuşdu,

varlıq özü də onda və onunla yaşayırdı. Adla tale arasında qırılmaz bir bağlılıq olduğuna da bu üzdən inanılmışdı. Ona görə də bir kimsənin adı vasitəsilə ona xeyirxahlıq və ya bədxahlıq edilə biləcəyi mümkün sayılırdı” (26, 14). Bu cəhətdən dərviş ad vasitəsi ilə qəhrəmanı adın olmadığı qeyri-müəyyənlikdən, kaosdan kosmosa keçirir. Advermə ilə övladvermə eyni semiotik vahidlərdir. Yəni övladvermə kaos situasiyasının aradan qalxmasına xidmət etdiyi kimi, advermə də yoxluqdan varlığa, qeyri-müəyyənlikdən müəyyənliyə keçidi təmin edir. Bunların hamısının mahiyyətində kişi başlanğıcının yaradıcı ata enerjisi dayanır.

Təsadüfi deyildir ki, sakral mahiyyət daşıyan ad məhz dərviş paradigmasının bir üzvü və ya digər magik qüvvəyə malik olan obrazlar tərəfindən verilir. Bu da hər üç komponentin – ad verənin, advermə situasiyasının və adın sakral xarakterli olduğunu göstərir. Təbii olaraq bu sakral mahiyyət süjetin sonrakı mərhələlərində özünü qəhrəmanın (sakral mahiyyət daşıyanın) fəaliyyətində aydın şəkildə reallaşdırır. Nəzərə almaq lazımdır ki, advermə statusu mədəniyyətdə birbaşa ağsaqqallıq və müdriklik ənənəsi ilə bağlıdır. Bu fəaliyyət aktını diqqətlə nəzərdən keçirəndə aydın olur ki, ad vermək, hər hansı bir obyektə və ya şəxsə ad qoymaq cəmiyyətdə çox böyük əhəmiyyət verilən və xüsusi mahiyyət daşıyan hadisədir. Bütün hallarda ad vermək səlahiyyəti və imkanına malik olan şəxslər keçmiş, indi və gələcək, sakral və profan aləmlər barədə bilgiyə sahib olan və verdiyi adın arxasında hansı mahiyyətin dayandığını anlayanlardır. Ənənədə ad vermək hüququna Müdrik Qoca arxetipinin Oğuz Kağan, Dədə Qorqud, dərviş, seyid və s. paradigmaları malikdir. Nağıl və dastanlarda dərviş obrazı tərəfindən həyata keçirilən bu akt (23, 68) məhz Müdrik Qoca arxetipinin spontan mahiyyətindən doğur.

Müasir dövrdə ailə-məişət faktlarından da bəlli olur ki, körpə uşağa adətən yaşlılar ad qoyur. Təbrizdən toplanılmış mətnlərdən birində bu məsələ ilə bağlı maraqlı faktla qarşılaşırıq. Təsvir olunur ki, zahı qadınla uşaq hamamda yuyunduqdan sonra yaxın adamlar bir yerə yığılır və uşağın atası və ya anası qulağına əzan oxuyub qız olsa Fatimə, oğlan olsa Məhəmməd səsləyib əldən-ələ

gəzdirərlər. Axırda böyük baba, ya böyük nənə uşağın öz adını qoyub səsləyərdilər” (86, 297).

Epik ənənədə dərviş paradiqması ilə bağlı izlədiyimiz situasiyalardan biri də **bəxtvermə situasiyasıdır** (23, 265). Bu situasiyanın digər situasiyalar kimi konkret təzahür forması yoxdur. Belə ki, əgər övladvermə situasiyası konkret olaraq övladsızlıq zəminində rast gəlinirsə, bundan başqa, yolgöstərmə, məlumatvermə, sehrlı vasitəvermə müəyyən bir məqsəd uğrunda mübarizə aparan qəhrəmana kömək lazım olan anda meydana çıxırsa, bunlardan fərqli olaraq, bəxtvermə aktının sabit reallaşma formulu yoxdur.

Epik mətnlərdə Müdrik Qoca arxetipinin dərviş paradiqmasınının rast gəlinmə situasiyalarından biri də **butavermə situasiyasıdır**. Bəllidir ki, butavermə situasiyası ritual-mifoloji xarakterli mərasim faktıdır. Adətən həddi-bülüğa çatmış şəxslərə buta verilir ki, bu da bir fərdin müəyyən bir statusdan yenisinə keçidini simvolizə edir. Məhz bu məqamda da Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradiqmalarından biri olan dərviş//Həzrət Əli//Xızır//Ağa//Nurani kişi iştirak edir. Özlüyündə kosmoqonik akt olan butavermə situasiyası məhz Müdrik Qoca arxetipinin paradiqmalarından biri tərəfindən sakral məkanlarda (xaosla kosmosun kəsişməsində) – zağada (6, 107), ovda (6, 235), alma və ya sərvi ağacının dibində (7, 192; 10, 185; 27, 68), qəbiristanlıqda (8, 11), bulaq başında (10, 218) təzahür edir. Həmçinin bu situasiya yuxuda aktuallaşır ki, bunun da əsasında profan dünyayla sakral aləm arasında olmaq dayanır. Psixomifoloji olaraq bu akt yuxuda – təhtəlşüurun şüurda maneəsiz təcəssümü kimi ortaya çıxır. Buta mərasimi ilə bağlı ən mühüm detallardan biri də buta alan şəxsin vəziyyəti ilə bağlıdır. Adətən qəhrəman ümitsiz, əli hər şeydən üzülmüş, var-dövləti əlindən çıxmış, əhval-ruhiyyəsi, dişi ağrıyarkən və s. hallarda buta alır. Bu da K.Q.Yunqun vurğuladığı “şüurun özünə çıxış yolu göstəməsi” – “psixoavtomatizm”dir (155, 300).

Beləliklə, Azərbaycan epik ənənəsində Müdrik Qoca arxetipinin dərviş paradiqmasınının situasiyalar aspektindən öyrənilməsi bir sıra qənaətlərə gəlməyə imkan verir:

Mətnlərdən aydın olur ki, müxtəlif adlarla əks olunmasından asılı olmayaraq, bəzi obrazlar rast gəlinmə situasiyası baxımından eyni semantikaya malikdir. Belə ki, bu obrazları ( Xızır – Nurani Qoca – Həzrət Əli – Şahi-mərdan – Abid – Pirani kişi – dərviş və s.) eyni semantik sırada birləşdirmək vacibdir. Başqa sözlə, bunlar vahid arxetip emosiyanın obraz metaforaları kimi paradiqmatik struktura malikdirlər. Bunun nəticəsində epik təfəkkürdə oxşar məqamlarda (advermə, övladvermə, yolgöstərmə, informasiyavermə) müxtəlif adlı, lakin eyni semantik yuvaya daxil olan obrazlar çıxış edir. Bu isə təbiidir. Çünki bütün bu obrazların əsasında Müdrik Qoca arxetipinin spontan enerjisi dayanır ki, epik təfəkkürün müxtəlif laylarında da bu, özünü müxtəlif paradiqmatik keyfiyyətlərdə göstərmiş olur. Beləliklə, Müdrik qoca arxetipinin obraz səviyyəsi kimi dərviş özündə:

- **Kişi başlanğıcını ifadə etməklə İlahi ata enerjisini təcəssüm etdirir;**

- **Tarıya məxsus cəhətləri təqdim etməklə yaradıcı semantikamı bildirir;**

- **Maskalanmış şəkildə digər semantikaları da təqdim edir (şah olduğu halda rəiyyət kimi ortaya çıxır və s);**

- **Funksional olaraq xaosla kosmosun sərhədində rast gəlinməklə mediativ obraz xarakterini də əks etdirir.**



## Müdrük qoca arxetipinin seyid paradigması

Müdrük Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman paradigmalarından danışarkən mədəniyyətdə geniş yer tutan, sosial-mədəni sferada institut şəklində strukturlaşan seyidlik ənənəsini diqqətdən kənar qoymaq qeyri-mümkündür. Bunu nəzərə alaraq, seyidliyə Müdrük Qoca arxetipi bazasında yanaşmış, seyid və onunla bağlı anlayışları müdrüklük və ağsaqqallıq semantikasına çevrəsində araşdırmışıq.

Araşdırma zamanı müəyyən etmişik ki, ənənədə müdrüklük və yaşlılıq barədə olan təsəvvürlər seyidlərə də transformasiya olunmuşdur. Demək olar ki, seyidliyin universal sakral obrazı müdrüklük və ağsaqqallıq üzərində qurulur. Məhz bununla əlaqədardır ki, seyidlik institutu islami kontekstlə bərabər, mədəniyyətdə müdrük qoca ilə bağlı keyfiyyətləri də ehtiva edə bilir. Hesab edirik ki, **seyidliyin islami kontekstdən kənar semantikasını Müdrük Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman semantikasından irəli gəlir.**

Müxtəlif araşdırmalarımızda Müdrük Qoca arxetipinin mədəniyyət daxilində çoxsaylı obrazlar səviyyəsində təcəssüm olduğunu demişdik. Bu baxımdan mədəni strukturlar təkibində seyid və bu qəbildən olan müqəddəs şəxslərin (daha doğrusu, onlarla bağlı söylənilən folklor mətnlərinin) də təhlil edilməsi maraqlı nəticələr əldə olunmasına imkan yarada bilər. Bir halda ki, etnosun həyatında seyid və övliyalar, eləcə də onların adı ilə bağlı olan sakral məkanlar – pirlər, ocaqlar və s. mühüm rola malikdir, onda bu mahiyyəti yaradan və yaddaşlarda yaşadan mexanizmin müəyyən istiqamətlər üzrə təhlili qaçılmazdır. Həmçinin seyid və övliyaların, onlarla bu və ya digər dərəcədə bağlı olan obyektlərin sakrallaşma spesifikasiyası, folklorun bu subyektlərə transformativ münasibəti də diqqət mərkəzindən kənar qala bilməz.

Araşdırmanın əsas predmetinə keçməzdən əvvəl bir qeydi xüsusi nəzərə çatdırmaq istərdik ki, tədqiqat zamanı obyekt kimi seyidlərlə bağlı folklor mətnləri əsas götürülüb. Bu təhlillər cəmiyyət arasında müqəddəs, hörmətəlayiq hesab olunan şəxslərin

– seyidlərin real statusuna aid deyildir. Bizim məqsədimiz müdriklik, yaşlılıq və ağsaqqallıq semantikasını daxilində seyidliyin qazandığı folklor kimliyini, Müdrik Qoca arxetipinin şüurda seyid obrazı üzərində təcəssüm olunmuş keyfiyyətlərini müəyyən etməkdir.

Qarabağ regionunda seyidlərə xüsusi hörmət və münasibət vardır. Elə bir bölgə, ərazi yoxdur ki, orada seyid olmasın. Seyidlərin hər biri ilə bağlı yarı gerçək, yarı əfsanəvi hekayətlər danışılır ki, bunların da əsasında folklorun və folklorlaşmanın mühüm rolu vardır. Biz araşdırmamızı qarşılaşdığımız faktlar və yazıya alınmış nümunələr əsasında aparmışıq. Beləliklə, Qarabağ regionunda seyidlərlə bağlı təsəvvürün əsasında iki mühüm keyfiyyət durur: müqəddəslik və müdriklik. Burada bizim fikrimizə görə, islamın müqəddəsliklə bağlı sifətləri qoca obrazına transformasiya olunmuşdur. Bununla əlaqədardır ki, seyidlərdə iki cəhət özünü göstərir:

1. Seyid adını daşıyan gənc şəxslər cəmiyyətdə daha çox yaşlı, ağsaqqal fəaliyyətlərini imitasiya edirlər (ağır, sanballı oturuşu və duruşu, məsləhət verməsi ilə və s.). R.Kamal yazır ki, ““Dədəm Qorqud” qəhrəmanları ata-anaya “ağbirçəkli”, “ağsaqqallı” deyər müraciət edirlər. Yaşından asılı olmayaraq ata ağsaqqaldır, ana isə mütləq ağbirçəkdir” (45, 26). Deməli, ənənədə qoca, yaşlı olmayan şəxslərin də ağsaqqal, ağbirçək hesab olunması vardır. Düşünürük ki, burada yaşlılıq semantikasını deyil, müdriklik, sakral bilgi və mahiyyətə sahiblik üstünlük təşkil edir. Müvafiq olaraq seyidlik də fəvqəltəbii bacarıq (kəramət, möcüzə, ilham), sakral bilginlik və yaradıcı ata semantikasını üzərində formalaşmışdır.

2. Ənənədə seyidlər daha çox qoca yaşında kəramət göstərir, bu və ya digər şəkildə insanların problemlərini həll edirlər (ümumiyyətlə, təsəvvürdə seyidlər ağsaqqal, yaşlı görkəmindədir).

Araşdırmamız zamanı müəyyən olundu ki, hətta islami ənənəni və vacibətləri yerinə yetirməyən şəxslər (bu, çox az sayda olsa da fakt kimi mövcuddur) yenə də cəmiyyətdə seyid hörmətinə layiq görülür. Ümumiyyətlə, bəzi məqamlarda seyidlik yal-

nız ad səviyyəsində özünü göstərir ki, bunun da əsasında yad-daşda qocaya və ağsaqqala verilən dəyər durur.

Əvvəla, yaşlı və ağsaqqallıq barədə olan iki ifadəyə diqqət edək. “Ağıl yaşda deyil, başdadır”, “Saqqalım yoxdur, sözüm keçmir”. Birinci pəreminin ifadə etdiyi məna ondan ibarətdir ki, gənc adam da müdrik ola bilər. İkinci nümunədə isə biz bu məzmunun əksi ilə qarşılaşırıq: saqqalı olmayan, yəni yaşlı olmayan adamın sözü, müdrikliyi cəmiyyət tərəfindən qəbul oluna bilməz. İkinci ifadədəki “saqqal” detallı cəmiyyətdə “sözü keçən” adamın obraz təsvirini bizə verir. Yəni bu sözün arxasında “ağsaqqal” semanteminin dayandığını demək olar. Amma birinci ifadədə bu anlayış inkar olunur. Yalnız qocalar deyil, həm də gənc adamlar da müdriklik nümayiş etdirə bilərlər. Bu qarşıdurmanın özü mifoloji və tarixi düşüncə arasındakı qarşıdurmanı sərgiləyir. Bu da onu göstərir ki, sinxron planda müdriklik anlayışını tək-cə qoca görkəmi ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Beləliklə, aydın olur ki, seyidlik anlayışında iki semantika çulğalaşmışdır:

1. Peyğəmbər nəslinin nümayəndəsi olmaqla sakral məzmununda doğulma və avtomatik olaraq daşıyıcılıq (səcərə həlqəsinin nümayəndəsi kimi).

2. Ata/baba/dədə kultu ilə əlaqədar olan ənənəni qoruma və qazanılmış təcrübəni ötürmə.

Bu isə onu göstərir ki, hər hansı bir sosial qrup və mədəni mühit müdrik idarəedicilik tələbatını ağsaqqal institutu vasitəsi ilə realizə etmişdir. Seyidlik institutunun da geniş şəkildə intişar tapmasına və hörmət qazanmasına səbəb cəmiyyətin lokal səviyyələrdə (kənd, rayon, bölgə və s.) müdrik idarəediciyə olan tələbatından irəli gəlir. Ağsaqqal və müdrik şəxslər vasitəsi ilə cəmiyyət özünü təşkil edir. Ən arxaik cəmiyyət də ağsaqqalsız keçinə bilmir. İlkin zamanlardan ağsaqqallıq institutu məhz cəmiyyətin özünü-təşkil və yaşam mexanizminə çevrilmişdir. Z.Freyd “Totem və Tabu” əsərində avstraliyalılar barədə təsvirlər verərkən yazır: “Bütün camaatın problemləri yaşlılar məclisində müzakirə olunurdu” (37, 6). Sonrakı zamanlarda müdrik və yaşlılar tə-

rəfindən həyata keçirilən lokal səviyyədə özünütəşkil seyidlər tərfindən də həyata keçirilmişdir.

Seyidliyin kəsb etdiyi əlavə mənalar seyidlik institutunun yaradılması və yayılma mexanizmini də anlamağa imkan verir. Bu baxımdan S.Rzasoyun araşdırmaları müxtəlif xalqlarda seyid statusunda çıxış edən şəxslərin meydana çıxma texnologiyasını təsvir etməyə şərait yaradır. Alimin fikrinə görə, müxtəlif xalqlarda seyidliyin bu qədər geniş yayılmasının səbəbi, əslində, onun bioloji (genetik) olaraq peyğəmbər nəslilə əlaqələnməsi ilə deyil, həm də "təcəllə" modeli ilə ortaya çıxmasındadır. Yəni ayrı-ayrı təriqətlərin daşıyıcıları özlərini sakral kompleksə daxil etmək məqsədilə **ilahi təcəllə silsiləsinə əsaslanan (sufi) nəsil səcərəsi mexanizmindən** istifadə edərək, özünü sonuncu peyğəmbərin nəslindən biri kimi təqdim etmək imkanı qazanır. Və həmin təriqətdə olan fərdlər "təcəllə"ni tam gerçəklik kimi (genetik qohumluğa bərabər) qəbul edərək səcərənin nümayəndələrini peyğəmbər nəslindən olan biri kimi təqdim edirlər (83). Bu isə Müdrik Qoca arxetipinin təzahür modellərindən biridir. Özünü sakral kompleksə, sakral dünyaya bağlamaqla cəmiyyət öz müdriklik tələbatlarını təmin edir ki, bu da sakral dünya ilə əlaqəni yaratmış olur. Bu zaman seyidlik uzaqgörən, dünyanı dərk edən, təcrübə daşıyıcısı mənasını deyil, sakral dünya informasiyasını profan dünyaya ötürən – mediator kimi özünü göstərir. Eyni modeli biz Dədə Qorquda da görürük. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, Dədə Qorqudun "peyğəmbərin zamanına yaqın" yaşamış biri kimi təqdim olunması yeni inanc sistemi – islam kontekstində dəyər qazanmasına xidmət edir. İstər islamaqədərk, istərsə də islamın qəbulundan sonrakı düşüncə üçün Dədə Qorqud eyni semantika daşıyır. Burada əsas məsələ o dünya və bu dünya, sakral və profan gerçəkliklər arasında əlaqə yaratmaqda, müqəddəslik, ağısaqqallıq, bilginlik kimi keyfiyyətləri özündə ehtiva etməkdir: arxetip emosiyə hər dəfə bunu müvafiq obrazlara yükləyir.

Bir məsələ də maraqlıdır ki, Müdrik Qoca patriarxal cəmiyyətin tələbləri ilə kişi obrazı əsasında realizə olunur. Məhz bununla əlaqədardır ki, cəmiyyətdə kişi seyidlərin funksiyaları qa-

dın seyidlərlə müqayisədə daha çox qəbul olunandır və geniş yayılmışdır. Həmçinin seyidliyin varislik olaraq atadan ötürülməsi türk mədəniyyətinin daxilində olan patriarxal münasibətlərin seyidlik kontekstinə ötürülməsi kimi də anlaşıla bilər. Beləliklə, seyid müdrik qocanın kult səviyyəsini özündə ehtiva edir. Odur ki, obraz olaraq seyid müdrik qoca kultunun daşıyıcısıdır. “KDQ” eposundan və ənənədən bəllidir ki, qoca kultu cəmiyyətdə aşağıdakı keyfiyyətlərlə öz mövcudluğunu saxlayır:

1. Ona əl qaldırmaq olmaz (“çalarsan əlin qurusun”).
2. Ona məxsus əşya və iksirlər insanı ölümdən xilas edir (Qopuz, Xızırın ölümsüzlük iksiri verməsi).
3. Müşkölləri həll edir (Təpəgözlə kəsin kəsmək, elçilik etmək, bərişiq əldə olunması).
4. Gələcəkdən xəbərlər vermək (“Qaibdən dürlü xəbər söylərdi”).
5. Qəbirlərinin müqəddəsləşdirilməsi (Dədə Qorqudun çoxsaylı qəbirləri).
6. Statusdəyişmənin təşkil olunmasına rəhbərlik (advermə, ərgənlik).
7. Varlıqları müqəddəs şəxslərlə əlaqələnmiş şəkildə təqdim olunur (“Rəsul əleyhissəlamın zamanına yaqın”).

Təbii ki, bu xüsusiyyətləri artırmaq da olar. Müdrik Qoca arxetipinin paradıqması kimi qəbul etdiyimiz seyidlərin də aşağıdakı funksiya və keyfiyyətlərə malik olduğunu görə bilərik:

1. Onların evləri, qəbirləri, əşyaları müqəddəsləşdirilir: ocaq, ziyarətgah hesab olunur.
2. Məzarları üzərində pirlər, türbələr ucaldılır.
3. Onlar eyni anda bir neçə yerdə olur və hər hansısa bir adamın yanında peyda olmaqla onu müşküldən xilas edir (adının çəkilməsi, yuxuda görülməsi, nəzir deyilməsi və s.).
4. Müqəddəslərə verilən nəzir və qurbanların həyata keçirilməsi zamanı ritual idarəedici kimi çıxış edir.
5. Hər hansı bir sosial təsisatın qurulmasında (ailə, nişan, toy, elçilik, küsülərin barışdırılması və s.) "xeyir-dua" verməklə metafizik funksiya həyata keçirir.

6. Kişi başlanğıcının təmsilçisi olaraq (dərvişlərə xas əlamət kimi) övladsızlara övlad verir.

7. Ətrafındakı dünyanın ezoterik mahiyyətini profan dünyaya ötürmə funksiyasını həyata keçirir (kəramət göstərir, möcüzələr yaradır).

Göründüyü kimi, seyidlərlə bağlı müəyyənləşdirdiyimiz bu keyfiyyətləri müəyyən dərəcədə ağsaqqal, yaşlı, dərviş obrazlarında da izləyə bilərik. Təbii ki, bunun da əsasında şüurda mədəni qəhrəmana, müdrik qocaya, eləcə də kişi başlanğıcına, sosial münasibətlərin tənzimləyicisi kimi ağsaqqala olan münasibət durur. Arxetip spontan olaraq gerçəkliyin hadisə və obrazlarını şüurda düzümləyir. Bu mənada gerçək faktlar da arxetipə müvafiq dəyər qazanır. Artıq cəmiyyətdə mürəkkəb situasiyaların həlli arxetipin doğurduğu obrazlar vasitəsi ilə həyata keçirilir. Bu obrazın köməyinə “daxili psixo-avtomatizm” (termin K.Q.Yunqa məxsusdur. Bax: 155, 300) gəlir. Məsələn, qan davası zəminində tərəfləri sakitləşdirə biləcək şəxs ağ saçlı, ağ saqqallı və ağ birçəkli olandır. Yalnız onun sözü ilə qan yatırıdılır və barışıq yaranır. Deməli, bizim hər birimiz ən gərgin situasiyada belə bu çərçivədən kənara çıxma bilmirik. Təbii ki, bunu bizdən “tələb edən” arxetiplərdir. Eləcə də seyidlərlə bağlı söylənilən mətnlərdə də Müdrik Qoca arxetipindən doğan keyfiyyətlər özünü göstərir.

Əvvəlcə seyidlərin *kəramət və möcüzə* göstərməsi ilə bağlı faktlara diqqət yetirək. Bu məsələ ilə bağlı əlimizdə olan mətnlərdən aydın olur ki, seyidlər cəmiyyətdə özlərinin xüsusi statusa malik olduğunu məhz göstərdiyi möcüzə və kəramətlər əsasında təsdiq edirlər. Bu, bir tərəfdən qeyri-adi istedad və fəvqəltəbii bacarığın göstəricisidirsə, digər tərəfdən müqəddəsliyin təsdiqinə yönəlmiş faktdır. Mətnlərdən birində deyilir ki, “Hacı Qasım Çələbinin 40-100 müridi olub. Onun bir müridi oluf Sıriyli Mürşid adında. Deyiflər ki, indi sən buna müridliyin vermisen, qoy bir nömrə görkəzsən, görəh nətəhərdir. Bı Hacı Qasım Çələbi də Mürşidə deyif ki, orda ət qavırılır, get əlini sal içinə, onu bıla. Qaynayan ətin içinnən əl çıxar? Mürşid də gedif qavırma qazanına, habelə əlin salıf bılıyif, ət də paqhapax qaynıyır. Deyif: "Tay gördünüz?"

Əli də yanmıyır ha, o qazanda qaynayan əti elə eliyif ki, Mürşidin əlinə buz kimi yapışıf” (15, 77). Yaxud Hacı Qasım Çələbi bir gün meşənin içi ilə gedərkən iki-üç nəfər onun qarşısını kəsərək ondan möcüzə göstərməsini tələb edirlər. O da kəklikləri çağıraraq əlin açır və kəkliklər onun əlinə qonur. Sonra uçub gedirlər (15, 80). Hər iki mətdən görünür ki, seyidlər qeyri-adi qabiliyyətlərə malikdirlər. Onların əli qaynar qazanda yanmır, quşlar da onların dilini bilir və s. Təbii ki, bu kimi davranışlar seyidlərin adi insanlardan fərqli olduğunu, metafizik təsəvvürlərə və ezoterik bilgilərə sahibliyini bir daha təsdiq edir.

Zəngilan rayonundan topladığımız nümunələrdən birində deyilir ki, “1941-1945-ci illər müharibəsi vaxtı Seyid Həsən ağaya da çağırış gəlir və onu da qatara mindirib aparmaq istəyirlər. Camaat nə qədər desə də ki, o seyiddi, ağadı, əhəmiyyət vermirlər. Qatar yola düşmək istəyəndə yerinnən tərپənmir, maşinisti dəyişillər, lakin yenə də qatar tərپənmir. Axırda Seyid Həsən ağanı qatardan düşürdüllər və qatar tərپənir. Təzədən qatara mindirillər, yenə qatar tərپənmir. Axırda onu müharibəyə aparmırlar” (83). Maraqlı orasıdır ki, bu süjetin sakral obrazı dəyişsə də, süjetin məntiqi dəyişmir. O eyni dərəcədə mətdə əks olunan sakral gücün təsdiqinin inanc texnologiyasına çevrilir. Çünki digər bölgələrdən toplanılan nümunələrdə də həmin situasiyanın azacıq dəyişmiş şəkildə təsvirini görürük (69, 105). Bu kimi mətnlərdə seyidlərin qeyri-adi, bizə bəlli olmayan aləmlərlə əlaqəsinin təsvirinə xüsusi yer verilir.

Zəngilan rayonunun Seyidlər kəndində bir seyid var imiş və onun haqqında deyilir ki, “Rəvayətə görə, oğlan gəlmiş bı seyidin qapısına, sağalarmış, gedərmış. Sora gedərmış bı seyidin zəmilərin biçərmış, sora oturarmış üstünə. Zəmilərdəki dərzdər hamısı düzülərmış arxasınja, gələrmış dolarmış xərməna” (15, 75). Göründüyü kimi, dərzilərin öz-özünə xırmana gəlməsi detallı seyidlərlə bağlı şahidlik əsasında deyilən faktlarda da müəyyən fantastik, əfsanəvi cizgilərin yer aldığı təsdiq edir. Bu, təbii bir haldır. Ən azı, şahidlik əsasında söylənilən bu mətnlər dildən-dilə,

nəsildən-nəslə ötürülərkən ənənəyə (konkret olaraq arxetiplərə) uyğun olaraq müəyyən “keyfiyyətlər”də ortaya çıxmış olur.

Seyidlərlə bağlı mətnlərdən o da bəllidir ki, onlar nəinki quşların, heyvanların dilini bilir, eyni zamanda ov heyvanları onların həyətinə sağına gəlirlər. Eləcə də ilanlar bir ziyanlıq etdikdən sonra seyidin hüzuruna gəlirlər. Bu faktlar da seyidlərə verilən fəvqəltəbii statusla bağlıdır.

“KDQ”dən, eləcə də dastan və nağıllardan da bəllidir ki, fəvqəltəbii keyfiyyətlər, qeyri-adi möcüzə və hərəkətlər Müdrik Qoca arxetipinin yaşlı, qoca, dərviş obraz paradigmalarda da izlənilir.

Kəramət və möcüzə göstərmə ilə bağlı faktlar seyidlik institutunun tarixi şüur şərtləri daxilində də özünə status qazanmasına imkan vermişdir. Belə ki, seyidlərlə bağlı mətnlərdən şamanizm ünsürlərini, ilkin mifoloji detalları izləmək mümkündür. İstər ilanlarla bağlı detallar, istər ovsun, fala baxma, istərsə də alqış və qarğış (seyidin duası və qarğıışı) faktları seyidliyin bəgünkü mən-zərəsindən daha arxaik səviyyəsini göz önünə sərir. Bu mətnlərdə seyidlər *şaman* kimi ritualistik hərəkətlər etməklə toplumun diqqət mərkəzində olurlar.

Hal-hazırkı dövrdə, yəni tarixi şüur mərhələsində seyidlik ilahi, sakral statusunu islami kontekstlə qazanmışdır. Belə ki, həm seyidlər, həm də seyidlərlə bağlı nümunələri yaşadan söyləyicilər onların peyğəmbər nəslindən olduğunu düşünürlər. Bu məsələ ilə bağlı elmi qənaətlər isə heç də birmənalı deyildir. Folklor yaradıcılığı baxımından isə məsələyə müəyyən izah vermək mümkündür. Biz arxetiplərin konkret situasiyalarda necə işə düşdüyünü öndə də vurğulamışdıq. Bizə elə gəlir ki, məsələnin əsasında yenə də Müdrik Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman və kişi başlanğıcı konteksti durur. Belə ki, gerçəkliyin bütün obraz və davranışları mədəni qəhrəmana nəzərən müəyyənləşdiyi üçün cəmiyyətdə mühüm rol oynayan subyekt və strukturlar da ilkin obraz və simvollarla yüklənir. Seyidlik institutu da sosial struktur və onun subyekt səviyyəsində təşkil olunmasının obyekt kimi bu mexanizm əsasında formalaşmışdır. Seyidlərə aid edilən əsas

funksiya və qabiliyyətlər eyni ilə mədəni qəhrəman və müdrik qocalarda da mövcuddur. Yuxarıda Dədə Qorqud obrazına münasibətdə müəyyənləşdirdiyimiz xüsusiyyətlər, demək olar ki, seyidlərə şamil olunan keyfiyyətlərlə üst-üstə düşür (müdrək və ağsaqqallıq, övlad vermək və s.). Burada həm də folklor toplama zamanı müşahidə etdiyimiz bir faktı da əlavə etmək yerinə düşərdi. Nağıl mətni söyləyən söyləyici spesifik məqamlarda (övlad vermə, adqoyma və s.) bəzən dərviş, ağsaqqal, qoca və s. obrazlarını “seyid”, “bir müqəddəs adam”, “qurban olduğum” və s. ilə də əvəz edə bilir ki, bu da ənənədə bu obrazların biri-birini əvəz edə bilmə imkanlarını və eyni mexanizmlə əmələ gəlmə faktını təsdiq edir.

Seyidlərlə bağlı rast gəldiyimiz ən mühüm faktlardan biri də məhz **ilan ocaqları və ilan-seyid münasibətləri** ilə bağlıdır. Bu mətnlərdən bir neçəsini nəzərdən keçirək və fikirlərimizi bunların üzərində quraq.

Əvvəla, ilan-seyid məsələsi ilə bağlı bir inanc mətnini nəzərə çatdırmaq istərdik: “Belə bir söz var ki, deyillər ilan adamı vırandə tez gedir ocağa. Adam da gərəh getsin ocağa. Əyər ilan adamnan tez çatsa, adam öləcəh, yox adam tez çatsa ilan ölər” (83). Eyni zamanda bu məsələ ilə bağlı Qarabağ ərazisindən toplanılmış rəvayətlərdən birində təsvir olunur ki, “Muradbəylinin özündə bir dənə də pir oluf. Qoca nənəmin dediyinə görə, ora İlanı pir deyirmişdər. Ətraf kəntdərdən kimi ilan vururmuşsa, ata minif qaçırdırmişdər həmin ocağa. Arvadın dediyinə görə, ilan çalan adam ilannan tez gəlsə, öz-özünə sağalmıuş. Yox, əgər ilan onnan qabax gəlif ocağı yalasaymış, o adam sağalmırmıuş. Ona görə də qaçağan atdara minif gəlirmişdər ocağa” (59, 34).

“Sobuda **ilan ocağı** var. Qənd göndəririh, pul göndəririh, yainki bir bəxşeyiş göndəririh. O ilan ocağınnan torpax gətirirdih, tutiya vırırdıx uşağın üstünə, ta ilan ona dəymir. Lap atginan o torpağı ilanin üstünə, o ilanin ixtiyarı yoxdu ku, ta dərbənd eliyə çıxa gedə bir yerə. Amma başqa yerdən o torpağı götüməh olmaz, ancax o ocağın torpağınnan olar. O torpağa "afsin torpağı" deyilərlər” (15, 73).

Bu mətnlə bağlı bir məsələni də deyim ki, həmin ocaq son dövrlərə qədər (yəni Zəngilan rayonu işğal olunana qədər) mövcud idi və ona olan inam olduğu kimi saxlanılırdı. Bizə elə gəlir ki, ilan ocaqları birbaşa olaraq ilan kultu ilə bağlıdır. İlanların müqəddəsləşdirilməsini, şəfaverici iksirə sahib olmasını ilan ocaqları ilə bağlı mətnlərdən görmək olar. Məsələnin üst səviyyəsinə nəzərən deyə bilərik ki, ilanlarla bağlı olan müqəddəs yerlər sonradan seyidlərə məxsus ocağa çevrilmişdir. Faktın ilan və seyid bütövündə birləşməsi isə psixomifoloji izah tələb edir. Əvvəla arxaik mədəniyyətlərdə ilan xtonik varlıq kimi yeraltı dünyanı, digər aləmləri işarə edir. Psixoloji olaraq bu obraz kişi başlanğıcını, daha doğrusu fallozu işarələyir. K.Q.Yunqun qeyd etdiyi digər fallik simvollar – qılınc, nizə, ox ucu (156, 111) kimi ilan da fallik simvoldur.

Nağil mətnlərindən də bizə bəllidir ki, qəhrəman ilan cildində gəlir və qıza elçilik edir. Yaxud qızın boynuna sarılmaqla onunla izdivac arzusunda olduğunu bildirir. Azərbaycan nağıllarda “ilanaərə getmə” motivini fəvqəltəbii evlilik kontekstində təhlil edən R.Əliyev bunu ilanın mifoloji təbiəti ilə əlaqələndirir (33, 153).

Həmçinin folklorumuzda ilanın sehrli əşya və ya müəyyən bəxşiş (quşların, heyvanların və s. dilini bilmək) verməsi, yol göstərməsi, qəhrəmanı çətin vəziyyətdən xilas etməsi və s. kimi funksiyaları vardır. Seyidlərlə bağlı sadaladığımız xüsusiyyətlər də əsasən bunlardan ibarətdir. İlan müdrikliyin simvoludur, kişi başlanğıcını ifadə edir, bəxş edəndir, xilaskardır, seyid də həmçinin müdrikdir, ağsaqqaldır, kişi başlanğıcı əsasında ötürülür (anası seyid olanları ancaq həftədə bir gün (5-ci gün) ziyarət etmək olur və bu irsi ötürücülük bir nəsil davam edə bilər), şafa verən, yol göstərən, xilas edəndir.

İlan-seyid münasibətləri ilə bağlı bir sıra mətnlərdə isə ilanlar birbaşa olaraq seyidin qoruyucusu və mühafizəçisidir. Düşüncədə seyidə verilən xilaskarlıq funksiyası ilanlara da aid edilir: “İndi bı adam – Seyid Mahmud Navıs dağında olurmuş. Köçüp gedip dağa, Navıs dağına. İrannan gələllər bının əvin çapmağa. Nə ki bı ətrafın ilanı var, tökülər qapını kəsər. İlanın biri düz Nə-

vısa... Kişi baxar, ilanı tumarrar, deyər ki, hə, yəqin bı arada adam çalıp, bı gəlip ojağa. İlan bir az yalmanıp qəyidip. Qəsdən də kişi deyip ki, bırda bir iş var, mən bınnan getməliyəm. Gəlib görüb ki, ilannar qapını kəsip, oğrular da əvi yığışdırıb, boyunnarını büküblər. Deyib:

– Ə, Allah sizə nəhlət eləsin. Gəlin, gəlin bırdan çıxın gedin.

Çıxıp gedillər. Həqiqi olmuş işdi” (15, 76).

Göründüyü kimi, ilanın bu mətndə seyidin evini qoruması onun seyidin hökmündə olduğunu göstərir. Deməli, burada belə bir hadisə baş vermişdir: şüurda seyid obrazı ilə ilan obrazına verilən dəyər çulğalaşaraq vahid funksiyanı bölüşdürmüşdür.

Qeyd etdiyimiz kimi, *ilan-seyid münasibətləri ilə bağlı mətnlər şamanistik ünsürlərlə də zəngindir*. Belə ki, sofu və ilan tutan adlandırılan şəxslər müəyyən aktlar – tas qurma, dua oxuma həyata keçirməklə xalq arasında hörmət qazanmışlar. Bəzən bu tipli aktları seyidlərdə də görmək mümkündür : “Bir gün axşam-tərəfi Hacı Zeynalabdin ağanın həyətində oturmuşuq. Bir ilan gəldi düz Hacı Zeynalabdin ağanın həyətinə. Boz gürzəydi. Uşaxlar qışqırışdılar, hay saldılar ki, Zeynalabdin ağa, ilan! ilan! Hacı Zenalabdin ağa dedi: "Allah sənə nəhlət eləsin, genə neynəmişən, gəlmisən bıra?" Hacı bir dairə çəhdi. İlan bu dairədən kənara çıxmadı. Sonra Hacı çəliyinin ucuyla dairədən bir cızıx çəkdi, dedi: "Allahın heyvanı, indi gedə bilərsən".

İlan da bu cızıqla sürünüb getdi. Aradan bir az keçməmiş bir nəfər gəldi ki, ağa, məni ilan çalıb.

Demə, ilan onu çalıb gəlibmiş Hacı Zeynalabdin ağanın ocağına” (15, 78).

Bütün bu mətnləri diqqət önündə tutaraq deyə bilərik ki, seyidlərlə bağlı söylənilən mətnlərdə ezoterik bilgilər və metafizik mühüm yer tutur. Nəinki ilan, eləcə də gerçəkliyin bütün əşya və predmetləri, heyvan və bitkiləri seyidin hökmü və iradəsinə tabedir. Əslində, bu mexanizm seyidin sakrallaşdırılmasına yönəlmişdir. Qeyri-adi güc və qüvvəyə sahib nağıl qəhrəmanı da gerçəkliyin bütün səviyyələrini ehtiva edə bilir. Nağıl qəhrəmanı

yeraltı dünyaya gedib qayıtmaqla, ritualdan keçməklə fəvqəltəbii keyfiyyətlər qazanır. Ənənəyə uyğun olaraq qəhrəman dərviş, yaşlı obrazlarından və ya ilan və s. kimi heyvan obrazlarından biri ilə qarşılaşmaqla fəvqəltəbii keyfiyyətlər əldə edir. Seyidin də ilanları hökmünə tabe etməsi hər iki aləmə və onun sirlərinə vaqif olmasını göstərir.

Bəlli olduğu kimi, ilan mifoloji düşüncənin ən mühüm obrazlarından biri kimi xtonik varlıqdır. “Altaylılar Erliki qamçı yerinə əlində ilan tutmuş təsəvvür edirlər. ... ilanlar da ölümlər dünyası haqda təsəvvürlərə bağlı olmuş, əcdadların ruhunu təmsil etmişdir” (26, 164). Deməli, seyidlər barədə təsvirlərdə də yeraltı dünya, ölümlər aləmi və əcdadlarla bağlı təsəvvürlər müəyyən edici dəyər qazanmışdır. Xüsusilə ilanın qamçı şəklində təsəvvür olunması ilə bağlı fakt diqqəti cəlb edir: “Sobuda bir kişi varmış, çayın suyunu üfürmüş, su qayıdıb geri axırmış. İlanı qamçı eliyib əlinə götürmüş, divarı at kimi minirmiş. İlanı divara vururmuş, hamının gözünün qabağında divar yeriyirmiş” (15, 78).

Göründüyü kimi, ilan-seyid münasibətləri ilə bağlı mətnlər bizə seyidlik institutu haqqında araşdırmaları daha geniş şəkildə aparmağa və məsələnin arxaik mədəniyyətdəki strukturunu bir neçə səviyyədə bərpa etməyə imkan verir.

Seyidlərlə bağlı rastlaşdığımız ən mühüm faktlardan biri də *övladvermədir*. Ənənədə övladvermə funksiyasını bir neçə obraz həyata keçirir: dərviş, qarı, ilan və s. Seyidlərlə bağlı söylənilən hekayətlərdə də seyidin övladverməsi, övladı olmayanların ocaqlara, pirlərə getməklə övlad əldə etməyə çalışması diqqəti cəlb edir. Övladvermə ilə bağlı mətnlərdə də fallik simvollar özünü göstərir. Xüsusilə "seyidin tüpürcəyi" məsələsi burada diqqəti cəlb edir. Seyid hər hansı bir obyektə və ya predmetə "tüpürməklə" onu sakrallaşdırır və qəzadan-bələdan mühafizə edir. Tüpürcək həmçinin doğumun, artımın, bir sözlə, fallik enerjinin işarəsi kimi seyidi ata, kişi başlanğıcına bağlayır ki, bu da Müdrik Qoca arxetipinin mətn təzahürlərindən biridir. Təsadüfi deyildir ki, möcüzəli doğuluş motivini mifoloji-kosmoqonik görüşlər aspektindən araşdıran N.Qurbanov fikirlərini daşdan doğulma variantı

üzərində qurur və bu aktın (möcüzəli doğuluşun) hansı obraz (məsələn, dərviş, Xızır, Həzrət Əli) tərəfindən həyata keçirilməsindən asılı olmayaraq Tanrı iradəsi ilə baş verdiyi qənaətinə gəlir (68, 117). Müxtəlif aktlar nəticəsində dərvişin, seyidin övlad verməsi, daşın dövləndirici funksiyası Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı ata semantikasına ilə bağlıdır. Bütövlükdə, folklor yaradıcılığında əks olunan müdrik, ağsaqqal, bilgin obrazları – dərviş, seyid, Xızır, yaşlı//qoca//pirani//nurani kişi, Həzrət Əli və s. kimi təsvir olunan orazlar Müdrik Qoca arxetipindən qaynaqlanır. Bu obrazların bir sıra xüsusiyyətləri və funksiyaları Tanrının funksiyaları ilə üst-üstə düşür.

Seyidlərin övladverməsi ilə bağlı mətn nümunələrinə diqqət yetirək. Seyid qəzəblənərkən qarğış edir və ailəsi, ev-eşiyi yanır: “Yürüyü iki dənə ağaca bağlamışlar. Bu ağacda yürük yürünür. Həmənn onnarın qəbrinə "Yanıx-yürük" deyərler. Uşağı olmayan aparıf yürük asırdı” (15, 78; 12, 227).

Vergi verilməsi ilə bağlı bir mətndə də həm seyidlik, həm də övladvermə faktı ilə bağlı maraqlı fakta rast gəlirik: “Bı əhvalat Ördəhli kəndində olup. Qızgil evlərini pirin yanında tihdirmişdilər. İki dənə ilan gəlir. Birinin üstündə qara yaylıx, o birisində bilmirəm nədi. Gəlir deyir, vergi verəjiyih. Qız nəyə görə görmüş. Qızın dili tutulur. İrəhməttih Seyid Hüseyn ağagilə gedir. Orda bir üç-dörd gün qalannan sora dili açılır. Seyid Hüseyn ağaynan söhbət eliyir. Deer ki, belə... Seyid Hüseyn ağa deer ki, bala götürməsən, sənn dilin açılmayajax. Onnan sonra götürür. Seyid Hüseyn ağa deyir ki, bizim evdə bir baydaça var, bizə deyərsən, onu da unnan doldurup verəllər saa, kimin ki, boğazı ağrıyır, una batırıp əli çəkərsən boğazına, boğazına nə olsa, çıxajax. Həyləliyənnə ona vergi verilir. O kələğayı ki, var onu uşağı olmayan qadınnar belinə bağliyır, uşağı olur, o ilan verən kələğayı, əyər o kələğayı qız götürməsəydi, dili açılmazdı, lal olardı” (15, 81).

Bu mətndə seyidliklə bağlı bir neçə detal yer almışdır. Birincisi, dili tutulan qız seyidin evində “*üç-dörd gün qalannan sora dili açılır*”, ikincisi, seyid burada yol göstərən, ezoterik bilgi (“*bala götürməsən, sənn dilin açılmayajax*”) sahibidir, sakral əşya

bəxşedəndir (*bizim evdə bir baydaça var, bizə deyərsən, onu da unnan doldurub verəllər saa, kimin ki, boğazı ağrıyır, una batırıp əli çəkərsən boğazına, boğazına nə olsa, çıxajax*). Eyni zamanda bu mətnə ilanın verdiyi kələğayı övladvermə funksiyasına malikdir. Yenə də ilan fallik simvol kimi kişi başlanğıcını ifadə edir.

Fallik simvollarla bağlı bir detalı da qeyd edə bilərik: “Seyidin tüpürjəyi kimin üstünə düşsə, xata-bala ondan əskik olar” (12, 180). Bizə elə gəlir ki, bu semantikada da kişi başlanğıcının, fallik simvolların seyidlik institutuna transformasiyası baş vermişdir.

Seyidlərlə bağlı nümunələrdə izlədiyimiz əsas faktlardan biri də seyidin yaşadığı evin, məkanın sakral semantikaya malik olması ilə bağlıdır: “Dədəm nağıl eliyirdi ki, belimi yel qurutmuşdu. Məni atın üstünə qoyub Hacı Qasım Çələbinin yanına apardılar. Hacı Qasım Çələbi gecə məni evində saxladı. Yay vaxtıydı, məni çıxartdı çardağa ki, **burada yat**” (15, 77). Bu məkanda yatan şəxs sonda şəfa tapır. Burada iki semantika var: sakral məkan və yuxu semantemi. Şəxs sakral məkana yuxu vasitəsi ilə daxil olur. Dili tutulan qız da: “İrəhmətli Seyid Hüseyn ağagilə gedir. Orda bir üç-dörd gün qalannan sora dili açılır” (15, 81).

Seyidlərin yaşadığı məkanla bağlı təsvirlərdən də bu sakral semantikanı müşahidə etmək olur: “Keçmişdə hardansa seyiddər, dərvişdər gəlib bizim Zəngilanın Sobu kəndində yurd-yuva salıb. Bu kənd **uca bir yerdədi**, ondan yuxarıda kənd-kəsəh yoxdu. Sobunun suyu başqa kəndlərdən keçib gəlmir deyən, təmizdi” (15, 78).

Kəndin uca bir yerdə yerləşməsi göylər aləmi ilə bağlılığa işarə edir. Uca, hündür yer isə ənənədə göylər aləminə yaxınlığı, Tanrı dərgahını ifadə edir. Adətən, müqəddəs hesab olunan pirlər, ocaqlar da məhz uca dağ zirvəsində yerləşmiş olur.

Ümumiyyətlə, bütün bu təhlillərin sonunda deyə bilərik ki:

- **seyidlik institutu mədəni-sosial struktur kimi özündə mürəkkəb səviyyə və layları birləşdirir;**

- **seyidlərlə bağlı söylənilən mətnlər yarı gerçək (şahidlik), yarı əfsanəvi informasiya daşımaqla mifoloji və tarixi şüur**

elementlərini paralel şəkildə saxlamaqdadır. Həm şahidlik (“gözümlə görmüşəm”, “atam deyirdi” və ya filankəs deyirdi və s.) yolu ilə, həm də qeyri-müəyyən məkan, zaman və subyektə şamil olunmaqla (“deyirlər”, “o vaxt belə kişilər olub” və s.) söylənilən bu mətnlər bütün hallarda müdriklik, yaşlılıq, ağsaqqallıq, bilginlik semantikasını özündə əks etdirir. Yəni seyid obrazına “yüklənən” semantika Müdrik Qoca arxetipinin emosional gerçəkliyindən doğur;

- möcüzə, kəramət, ovsun (sofuluq, ilan tutma) və s. kimi metafizik keyfiyyətlər sakral semantikalı davranışlar kimi psixomifoloji mahiyyət kəsb edir;

- seyidlərin, həmçinin onlarla bağlı olan ocaqların (daş və ağac timsalında) övlad bəxş etməsi (dərviş paradiqmasında olduğu kimi) Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı ata semantikasına bağlı olub, sakral və ya ikili ata statusu ilə əlaqəlidir;

- İlan-seyid münasibətləri, “ilan ocaqları”, seyid və ilanlarla bağlı davranışlar (seyidin tüpürcəyi, ilanın tüpürcəyi, ilanının şallaq kimi tutulması), ocağın, pirin (konkret olaraq daşın) dövləndirici funksiyası fallik simvol kimi bərəkət, artım semantikasına daşır (belə bir inam var ki, yeni alınan əşyanın və ya pulun üstünə seyid tüpürəndə bərəkətli olar);

- seyidlik mədəni-sosial təsisat kimi cəmiyyətin lokal səviyyələrdə təşkilini, bir mərkəz ətrafında və ya ona nəzərən qurulmasını ehtiva edir (seyid kəndin, rayonun, bəzən də regionun bütün sosial-mənəvi problemlərinin həllini müxtəlif səviyyələrdə - övladvermə, advermə, məsləhətvermə, şəfavermə, barışdırıcılıq və s. həyata keçirməklə mərkəz nöqtə rolunu oynayır ).



## ÜÇÜNCÜ FƏSİL

### MÜDRİK QOCA ARXETİPİNİN TRİKSTER PARADİQMASI

Türk xalqlarının mədəniyyətində elə obrazlar vardır ki, onlar ortaq dəyərləri daşımaqla ümumtürk mədəniyyəti üçün xarakterik olan etnokosmik modelləri özlərində yaşadırlar. Belə obrazların bir qrupu, təbii olaraq Müdrük Qoca arxetipinin obraz paradizmalarını təşkil edir. Yayılma arealının genişliyi, tarixi funksionallığının zənginliyi baxımından diqqəti daha çox Molla Nəsrəddin obrazı cəlb edir.

#### **Molla Nəsrəddin obrazı və Müdrük Qoca arxetipi: problemin tarixi və konseptləşdirilməsi**

Türk xalqlarının ortaq mədəni dəyəri səviyyəsinə qalxan Molla Nəsrəddin obrazının təhlilini trikster arxetipi bazasında aparmağın mühüm elmi nəticələrin əldə olunmasına imkan verəcəyini düşünürük. İlk növbədə mövzunun problematik tərəflərinə nəzər salaq.

Ümumiyyətlə, Molla Nəsrəddin obrazı ilə bağlı araşdırmalarda obrazın təhlili, demək olar ki, bir istiqamətli olmuşdur. Xüsusən lətifənin əsasını təşkil edən gülüş, daha doğrusu, komik situasiya (söhbət burada Molla Nəsrəddin obrazına münasibətdə estetik kateqoriyalar aspektində münasibətdən – tənqid, özünü-tənqid, islaholunma, tərbiyəçilik, didaktika və s.) aspektindən aparılan təhlillər Molla Nəsrəddin obrazının mifopoetik semantikasının tam şəkildə aydınlaşdırılmasına imkan verməmişdir. Bu isə özlüyündə komizmə və gülüşün fenomenoloji keyfiyyətinə

sistemli yanaşmanın olmamasından irəli gəlirdi. Əslində “komik qəhrəman bir tərəfdən üsyankar və müdrikdirsə, digər bir tərəfdən qurban və ictimai nizamı pozan biridir. Həm rasiona, həm də irrasionaldır” (97, 70). Molla Nəsrəddinə də yanaşmada komik qəhrəmanın bu xüsusiyyətləri – üsyankarlıq, müdriklik, axmaqlıq, oyunbazlıq, ictimai (əxlaqi) norma və prinsipləri pozmaq və s. nəzərə alınmadığından obrazın psixomifoloji semantikasi, emosional aktuallaşma səciyyəsi, folklor yaradıcılığı daxilində qazandığı spesifik da əhatəli şəkildə müəyyən olunmamışdır. Bu tədqiqatlarda obrazın əsas xüsusiyyətlərindən biri diqqət mərkəzinə gətirilmiş, digər cəhətlər isə gözardı edilmişdir. Xüsusilə Molla Nəsrəddin obrazının trikster arxetipi ilə bağlılığından doğan real-təbii mənzərəsi tədqiqatlarda birmənalı dəyərləndirilməmiş, araşdırmalar, əsas etibarilə, Molla Nəsrəddinin tarixi şəxsiyyət olması görüşü üzərində formalaşan istiqamətlər – onun kimliyi, harada doğulması, şəxsi keyfiyyətləri, bu obrazı formalaşdıran qaynaqlar, Molla Nəsrəddinin müqəddəs ağsaqqal, bilgin bir kişi olması, eləcə də hansı lətifələrin ona aid olub-olmaması kimi məsələlər ətrafında aparılmışdır. Eləcə də əlimizdə olan Molla Nəsrəddin lətifələrinin folklor mətni yox (yəni ümumi yaradıcılıq məhsulu deyil), konkret şəxsin – Molla Nəsrəddinin yaradıcılığı hesab edilməsi düşüncəsi və bunun ətrafındakı mübahisələr də diqqəti cəlb edən problemlərdəndir. Xüsusilə də Türkiyə folklorşünaslığında hansı lətifənin Hocaya (Türkiyə türkcəsində Molla Nəsrəddin “Hoca Nasreddin” və ya “Hoca” adlandırılır) aid, hansının aid olmaması, onun Türkiyənin hansı bölgəsində doğulması və yaşaması (110), tarixi şəxsiyyət kimi prototipinin müəyyənləşdirilməsi, lətifələrdəki bu obrazın fərdi şəxs və ya ortaq şəxsiyyət olması və s. kimi suallar ən aktual problemlərdəndir. Demək olar ki, əksər tədqiqatçılar bu məsələyə toxunmadan keçinə bilməmişlər. Hətta bu mübahisələr ətrafında iki cəbhə də meydana gəlmişdir: “Nəsrəddin Hoca haqqında aparılan mübahisələrdə sözü “hər-lənib-fırlanıb” “Hocanın olan, ya da “ona aid edilən”, “əxlaqdan kənar”, “ənənəyə zidd” lətifələrə gəldiyi müşahidə olunur. Bu mübahisənin bir tərəfində Nəsrəddin Hocanın “həssas bir dəyər

olduğunu və ləkələnməməsi gərəkdiyini” müdafiə edənlər, digər tərəfində isə “o halda bu lətifələr haradan çıxdı, nə üçün var?” deyənlər durur... Birinci qrupun müdafiəçiləri kənarda “qeyri-peşəkar”, “sərt milliyətçi” və “romantik” olaraq görülüb daxildə alqışlanarkən, ikinci qrupun tərəfdarları kənarda ayağüstə alqışlandığı halda daxildə qəbul olunmur” (124, 23).

Diqqət ediləsi məqam ondan ibarətdir ki, Molla Nəsrəddinə “aid olan” və ya “aid olmayan” lətifə problemi, əsasən, qeyri-etik məsələlərlə bağlı olan, eləcə də Mollanı yalançı, oyunbaz, hiyləgər və s. kimi təsvir edən mətnlərlə bağlı yaranmışdır.

Şükrü Kurqanın Hocaya (Molla Nəsrəddinə) aid olmayan lətifələri göstərən təsnifatını prof. S.Sakaoğlu belə xülasəleyir:

1. Hoca lətifələrində sərxoş və ya içki içərkən görülə bilməz.

2. O, lətifələrində avam və ya axmaq olaraq görülə bilməz; ancaq bir çətinlikdən xilas olmaq üçün bu yola əl ata bilər.

3. Hocanı mal, mülk, kölə və cariyyə sahibi göstərən lətifələr onun deyildir. Çünki o, ömür boyu yoxsulluq içərisində yaşamışdır.

4. Onun lətifələrində eşqbazlıq, iffətsizlik, qadın xəyanəti ola bilməz.

5. Hocanı xəsis göstərən lətifələr də onun ola bilməz.

6. Onu maddi baxımdan varlı insan, çevik bir dəliqanlı kimi göstərən lətifələr də onun deyildir.

7. Lətifələrdən onu yaltaq, ikiüzlü, mənfiyyətçi, başqa birinin hökmü altında göstərənlər varsa, bunlar onun deyil.

8. Hocanı tərs, istədiyini zorla elətdirən bir insan olaraq göstərən lətifələr də onun deyil.

9. Təsəvvüf, əzəli, əbədi kimi mövzularda olanlar onun lətifəsi ola bilməz.

10. Onun lətifələri uzun (həcm baxımdan – H.Q.) ola bilməz (126, 301-310).

S.Sakaoğlu bu bəndlərdən 3, 9 və 10-cu ilə razılaşmır (126, 304). İ.Görkəmə görə, Şükrü Kurgan da “məsələyə ədəbiyyat tarixçisi olaraq yanaşmaqda və “ictimai əxlaqçı” kimi davranmaqdadır” (109, 90).

Təbii ki, bu qruplaşdırma xüsusi araşdırma və təhlillər nəti-cəsində ortaya çıxmışdır və Molla Nəsrəddin lətifələrinin tədqiqi baxımından müəyyən əhəmiyyətə malik ola bilər. Lakin özünü axmaq, səfeh cildinə salma, cinsi istəklərə meyillilik (işarə, detal səviyyəsində), xəsislik, tərslik kimi mövzular Molla Nəsrəddin obrazının trikster arxetipindən gələn davranışlarıdır. O ki qaldı təsəvvüfi semantikaya, bu, Molla Nəsrəddin lətifələrini müxtəlif aspektlərdən araşdırma potensialını təqdim edən keyfiyyətlərdən biridir.

Molla Nəsrəddin lətifələri barədə olan mübahisələr xüsusilə P.N.Boratavın hazırladığı nəşrdən (93, 292) sonra yeni bir istiqamət aldı. “Bu əsərə əski qaynaqlardakı lətifələr olduğu kimi daxil edilmişdir. Bunlar arasında elələri var ki, son dərəcə açıq-saçıq, hər hansı bir hocaya belə yaraşdırılmayacaq dərəcədə xoşa-gəlməz lətifələrdir. 600-ə yaxın lətifənin nəşr olunduğu bu əsər-dəki bəzi lətifələri oxuyarkən hər halda ətrafınızda uşaqların və ya qadınların olub-olmadığına baxmağınız lazım olacaqdır” (126, 305).

Bu məqamda P.N.Boratavın 42 illik araşdırma və gərgin zəhməti hesabına başa gələn "Nasreddin Hoca" (93a.) kitabı barədə bir neçə qeydimizi bildirmək istərdik. Əvvəla, kitabda XV-XVI əsrlərdən XX əsrə qədər ən müxtəlif qaynaq və mənbələrdə, bir sıra dillərdə mövcud olan Hoca Nəsrəddin (Molla Nəsrəddin) lətifələri toplanılmışdır. Həmçinin müəllif müxtəlif nəşrlərdə, toplama materiallarında, tərtib işlərində, eləcə də tədqiqatlarda Hoca Nəsrəddinlə bağlı edilən təhrifləri, onların mahiyyətini, bu obraza yanaşmada irəli sürülən fikirləri də təhlil etmiş və yeni qənaətlərə gəlmişdir. Hoca Nəsrəddinin tarixi şəxsiyyəti, harada doğulması, hansı lətifələrin ona aid olub-olmaması ilə bağlı irəli sürülən fikirlər, xüsusilə də Hoca Nəsrəddin lətifələrinin bir araya gətirilməsi baxımından (özü də heç bir mətnə toxunmadan, olduğu kimi çap olunması) alimin gördüyü iş heyratamızdır. 1996-1997-ci ilin UNESCO tərəfindən Hoca Nəsrəddin ili elan olunması çərçivəsində P.N.Boratavın hazırladığı bu nəşr, təəssüflər olsun ki, həmin dövrdə Türkiyədə qadağan olunmuş və

kitab mağazalarından yığılmışdır. Lakin bundan sonra kitab bir neçə dəfə (2006, 2007, 2014) yenidən nəşr olunmuşdur. Hesab edirik ki, görkəmli alimin hazırladığı bu kitab Molla Nəsrəddinlə bağlı mövcud fikirlərə, yanaşmalara, xüsusilə mühafizəkar baxışlara yenidən baxmağı, bu obrazla bağlı mətnlər barədə yenidən düşünməyi tələb edir. Xüsusilə Molla Nəsrəddin obrazının Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması aspektindən təhlili üçün burada kifayət qədər təhlili vacib mətnlər və faktlar vardır.

Molla Nəsrəddinlə bağlı bu tipli mətnlərin də yer aldığı kitabın xüsusi akademik nəşr çərçivəsində yayımlanmasının vacib olduğu mütləqdir. Lakin bu heç də Molla Nəsrəddinlə bağlı açıqsacaq, “hocaya yaraşdırılmayacaq” lətifələrin nəşr olunmasının qarşısının alınmasına əsas vermir (Onsuz da belə ədəbsiz lətifələrin nəşr olunub-olmamasından asılı olmayaraq, onlar kişilər, yəniyyətə və cavan oğlanlar arasında çox məşhurdur). Eyni zamanda bütün bunlar Molla Nəsrəddinlə bağlı belə mətnlərin ona aid olmadığını deməyə, onları təhlil və araşdırma imkanlarından məhrum etməyə haqq vermir.

Beş cildlik “Türk ədəbiyyatı”nın müəllifi Ahmet Kabaklı da Molla Nəsrəddinin tarixi şəxsiyyət kimliyini əsas götürmüş və bu obraza yanaşarkən onun ağıllı, cəsarətli, qanuna tabe, əxlaqlı, dini qaydalara əməl edən biri kimi lətifələrdə təhlil etməyə çalışmışdır (117, 180-189). Saim Sakaoğlu verdiyi müsahibədə “Nasreddin Hoca Nasıl Bir İnsandır” başlığı altında Hoca ilə bağlı mübahisəli məsələlərə aydınlıq gətirmişdir: “1. Bu gün Hoca ilə bağlı olaraq danışılan, kitablarda yer alan lətifələrin hardasa 75%-i onun deyil, onunla bağlı deyildir. Çünki:

a. Onun olmayan bu fıkralarda, sizin (jurnalistə müraciətlə - H.Q.) bir toplum öndəri olaraq qəbul etdiyiniz Nəsrəddin Hoca bir oğru olaraq göstərilir. Bir rüşvət alan kimi göstərilir.

b. Bir pozğun olaraq göstərilir.

c. İncəst əlaqə düşgünü olaraq göstərilir.

d. Avam, axmaq, səfeh olaraq göstərilir.

e. (Lətifə gərəyi elə görünməsi lazım olanlar xaric)” (127, 261).

Professor S.Sakaoğlunun bu yanaşmasını prof. İ.Görkəm belə dəyərləndirir: “Sakaoğlunun məsələyə “folklorşünas” gözüylə deyil, daha çox bir “tarixçi, “ədəbiyyat tarxçisi” kimi yanaşdığı və bir “ictimai əxlaqçı” kimi davrandığı deyilə bilər” (109, 93).

Məsələnin başqa bir tərəfi də onunla bağlıdır ki, yuxarıda sadalanan xüsusiyyətlər trikster arxetipindən qaynaqlanan Molla Nəsrəddin obrazının universal semantikasını ifadə edən cəhətlərdir. Əgər biz trikster arxetipi ilə bağlı müəyyənləşdirilmiş xüsusiyyətlər cərgəsini göz önünə gətirmiş olsaq, bunların həmin bəndləri də ehtiva etdiyini görə bilərik. Təbii ki, kimsə oturub triksterlə bağlı xüsusiyyətlər “siyahısını” qarşısına qoyaraq belə bir Molla Nəsrəddin portreti “yaratmağa” cəhd edə bilməz. Bütün bu keyfiyyətlərin məhz Molla Nəsrəddin obrazı çərçivəsində cəmlənməsi heç də təsadüfi hadisə olmayıb, təbii səbəblərlə bağlıdır. **Artıq Molla Nəsrəddin kimliyi obraz sərhəddini aşaraq xüsusi bir düşüncə modeli səviyyəsinə qalxıb ki, bu da şüur və təhtəşüur münasibətlərinin obraz nisbətinin xüsusi formasını təqdim edir.** Bu mənada Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradigması kimi Molla Nəsrəddin özündə müdrikliyin, ağsaqqallığın xüsusiyyətlərini yaşatdığı kimi triksterliyin – oyunbazlığın, yalançılığın və s.-nin keyfiyyətlərini də paralel şəkildə təcəssüm etdirməkdədir. Təsadüfi deyildir ki, dünyada məşhur olan S.Thomsonun motiv kataloqunda Molla Nəsrəddinlə bağlı mətnlər müdrik və axmaq başlığı altında verilmişdir (J31. †J31.; J671.1. †J671.1; J701.1. †J701.1; J814.1. †J814.1; J831. †J831.; J911.1. †J911.1 və s.) (175).

Digər bir tədqiqatçı Funda İşıl Şimşek “Fakelore kavramı ve Nasreddin Hoca” məqaləsini məhz saxta folklor yaratma aspektindən Molla Nəsrəddin lətifələrinin təhlilini vermişdir. Müəllif Nəsrəddin Hocanın şəxsiyyəti üzərinə düşüncələri qruplaşdıraraq yazır: “Şəxsiyyət mövzusunda iki baxımdan baxa bilərik: “biri ziyalılardan və ya araşdırmaçıların Nəsrəddin Hocaya yaraşdırdığı dəyərlər, digəri isə Nəsrəddin Hocanın müxtəlif dünya görüşləri çərçivəsində şəkillənən şəxsiyyətidir. Başqa sözlə, araşdırmaçıları, ya da ziyalılar Nəsrəddin Hocanı ucaltmaq üçün onu müəyyən bir

qəlibə salmağa çalışa bilərlər, fərdlər ya da qruplar dünyagörüşləri çərçivəsində Nəsrəddin Hocanı şəkilləndirə bilərlər” (132, 87). Təbii ki, araşdırmaçıların və ziyalıların yüksək dəyərlər zəminində Molla Nəsrəddin görməyə çalışması ilə canlı mətn daxilində, müxtəlif dünyagörüşlü fərdlərin və qrupların yaratdığı Molla Nəsrəddin təzad təşkil etməlidir: “Ancaq bunlarla bərabər, sözlü kultürün, müxtəlif siniflərin, çeşidli etnik qrupların, fərqli məzhəbdə olan çevrələrin və ya dünyagörüşü fərqli olan qrupların bir arada olduğu bir kultürdən çıxmış ola biləcəyi də gözardı edilməməlidir” (132, 89).

Molla Nəsrəddinlə bağlı təqdim etdiyimiz bu mübahisə və fərqli yanaşmalara araşdırmaçı Faruk Çolak maraqlı münasibət bildirir. Müəllif Molla Nəsrəddinlə bağlı yazarkən mübahisəli mətn düşüncəsinin yarada biləcəyi problemdən sanki “sığortalanmaq” üçün yazır: “Bu etirazı yüksəldənlər ədəbi mətnlə onu yaradan və ya həsr edilən şəxsiyyəti eyniləşdirməkdədirlər. Halbuki, günümüzdə ədəbiyyat araşdırıcısı (eyni zamanda: folklor – H.Q.) mətni və mətnin ehtiva etdiyi məzmunu daha çox ciddiyyə almalı deyər düşünürük”. Müəllif davam edərək yazır ki, mətnin “təmiz olub-olmadığını mübahisə etmək boş bir məşğuliyyətdir” (98, 66). Doğrudan da, folklor mətninə yanaşmayla yazılı ədəbiyyata yanaşmada eyni standart ola bilməz. Amma Molla Nəsrəddin lətifələrinin bir şəxsin adına bağlı olması bu lətifələrin Molla Nəsrəddin tərəfindən yaradılması demək deyil: “Nəsrəddin Hoca lətifələrinə Nəsrəddin Hocanın əsəri gözüylə baxmaq olmaz. Müstəqil ədəbi əsər olmaqla bərabər, bu lətifələr müstəqil folklor mətnidir. Folklor mətnləri isə tək başlarına folklor hadisələrini izah etməkdə yetərli deyildir” (122, 71-74). Sadəcə olaraq, mədəni sistemin müəyyən xarakterik özəllikləri uyğun obrazda cəmlənmiş olur ki, bu da universal düşüncə modellərini ortaya qoyur. Artıq bu mərhələdə şəxsiyyətin real kimliyi onun folklor kimliyi qarşısında, demək olar ki, yoxa çıxır və ad səviyyəsində qalmış olur. Molla Nəsrəddini “lətifə tipi” (“fıkra tipi”) kimi görən D.Yıldırım yazır ki, “Tipləşdirmədə həm gerçək, həm tarixi, həm də *mədəni imkanların* təqdim etdiyi imkanlar istifadə oluna bilər” (134, 234).

**Beləliklə, mədəni yaradıcılıqda vahid semantik mənalər cərgəsi, oxşar keyfiyyətlər müəyyən bir ada, obraza yüklənir. Bunu eynilə Dədə Qorqud, Koroğlu obrazlarında da görmək olar. Heç təsadüfi deyildir ki, həm Dədə Qorqudun, həm Koroğlunun, həm də Molla Nəsrəddinin tarixi kimliyi daim mübahisə predmeti olub və olacaqdır. Həm Dədə Qorqudun, həm də Molla Nəsrəddinin türk dünyasının müxtəlif bölgələrində olan qəbirləri var. Koroğlunun isə vuruşduğu və yaşadığı hesab olunan yüzlərlə qalalar, sığınacaqlar mövcud olmaqla bərabər, nə zaman və harada yaşaması haqqında mübahisəli fikirlər kifayət qədərdir. Deməli, obrazın real tarixi kimliyi folklorda elə bir işləmə mexanizmi qazanıb ki, onun ilkin strukturu ilə sonradan qazandığı keyfiyyəti ciddi fərqlərə yol açıb. Fikrimizi bir qədər də dəqiqləşdirsək, Molla Nəsrəddinin adına söylənilən hər bir lətifənin hər dəfə spontan olaraq həmin modelə uyğun “doğulduğunu” deyə bilərik.**

Qeyd edək ki, Dədə Qorqud, Koroğlu, Molla Nəsrəddin kimi obrazların bu “mədəni universalizmini” S.Rzasoy “konsentrativ kosmoslaşma” adlandırdığı etnokosmik düşüncə mexanizmi ilə izah edir. Hər hansı epik obraz epoxal transformasiyalar zəminində digər obrazların semantikasını «mənimsəyir» və mədəniyyətin mürəkkəb struktura malik obraz-universumuna çevrilir (78, 164-165). Bu cəhətdən Molla Nəsrəddin obrazının strukturunda gerçəkliyi bütün “ədəbli və ədəbsiz” tərəfləri ilə öz içərisinə alan universalizm həm də “konsentrativ kosmoslaşma” epoxal mexanizminin işi kimi ortaya çıxır.

Göründüyü kimi, Molla Nəsrəddinə “aid olan” və “aid olmayan” lətifə problemi nəzəri təhlillərdə də obrazın ritual-mifoloji kökləri və mahiyyətinin müəyyənləşdirilməsinə maneə olmuşdur. Əksər araşdırmaçılar sanki nəzəri təhlillərə başlarkən ilk növbədə Molla Nəsrəddinin tarixi şəxsiyyət modelini (övluya, müqəddəs şəxs, ağsaqqal) göz önündə tutmağa çalışmışlar. Buna görə də obrazın Müdrik Qoca və trikster arxetipi bazasında təhlili diqqətdən yayınmışdır.

Bütün bunlarla yanaşı, tədqiqatçı E.Ö.Özünel qəhrəman, anti-qəhrəman, trikster məsələlərinə də münasibət bildirərək sübut etməyə çalışır ki, Molla Nəsrəddin “hilebaz” (trikster) deyil. O öz fikrini əsaslandırmaq üçün S.Karabaşın fikirlərinə qarşı bu əks arqumentləri qoyur:

– “Hocanı bir başqa mədəniyyətin formulları (düsturları) ilə təhlil etməyə çalışmaq müqayisəli kultür incələmələri anlayışı ilə edildiyində üfüqəçici ola bilər. Ancaq qarşılaşdırmalı kultür incələmələri xaricində eyni formulla bütün problemlərin həll olunacağını düşünmək yanlışdır bir yanaşma olacaqdır” (124, 24).

– “Radinin haqqında danışdığı (173) Cənubi Amerika yerlilərinə xas bir obraz olan Wakdjunkaga ilə Nəsrəddin Hoca arasında bənzərliklər görməyin şişirtməli bir izah olduğu söylənilə bilər” (124, 22-23).

Həmçinin müəllif K.Q.Yunqun trikster barədə müəyyənləşdirdiyi məşhur tərifini (“Trikster ilahi və heyvani təbiəti olan “kosmik” bir ilk varlıqdır, bir tərəfdən fəvqəlbəşər özəllikləri ilə insandan üstün olduğu halda, digər tərəfdən ağılsızlığı və şüursuzluğu ilə insandan aşağıdadır”) sitat gətirməklə bu xüsusiyyətlərin Hocayla müqayisəsinin keçərsiz olduğunu deyir: “Nəsrəddin Hocanın insan zəhnini tərs üz edici söyləmələrinin aşağı xarakter özəlliklərinin əksinə yüksəldici bir təsirə malik olduğu iddia edilə bilər...: oğru qarşısındakı ərđəmli davranışı ərnek olaraq göstərilə bilər. Bu mənada Nəsrəddin Hocanı hiyləbaz arxetipindən uzaqlaşdıran faktların yalnız cinsəlliyə bağlanmayacağı da iddia edilə bilər” (124, 25).

Göründüyü kimi, tədqiqatçı E.Ö.Özünel Seyfi Karabaşın Molla Nəsrəddində triksterlik axtarışına qarşı çıxır və onu hər hansı bir yerli mədəni faktı, yad mədəni faktla uğursuz müqayisə etmədə, ifrata varmada tənqid edir. Bu məsələ ilə bağlı qeyd etmək istərdik ki, əvvəla burada onu nəzərə almaq lazımdır ki, Molla Nəsrəddin obrazının hər hansı bir yerli, lokal sərhədlər çərçivəsində təhlili onun təbiətinin bütövlükdə anlaşılmasına kifayət etmir. İkincisi, bu obraz hansı mədəni mühitdə meydana gəlməsindən asılı olmayaraq təbiətində bəşəriyyətin gülüş emosiyası ilə

bağlı duyğu və düşüncələrini daşımaqdadır. Bu tipli obrazlar istər Molla Nəsrəddin, istər Cuha, istər Hitar Peter, istər Ulenşpigel ortaq keyfiyyətlər, hətta ortaq süjet və motivlər qaynağına malikdirlər. Çünki burada məsələnin mahiyyətində bir tərəfdən gülüş emosiyası dayanırsa, digər tərəfdən də söhbət arxetip davranış modelindən, daha dəqiq desək, trikster arxetipindən gedir. **Universal təkrarlanan mahiyyət kimi arxetip coğrafi sərhəddə və milli mədəni özəllik tanınır.** Artıq burada şüur və təhtəlsüür münasibətlərinin konkret mexanizmə çevrilmiş təcəssüm formalarından söhbət gedir ki, bu da, demək olar ki, dünya xalqlarında aşağı-yuxarı, cüzi, formal fərqlər istisna olmaqla vahid obrazlar yaratmışdır.

Təbii ki, K.Q.Yunq tərəfindən ilk dəfə nəzəri izahı verilən trikster nümunəsi Cənubi Amerikanın winnebago tayfasından toplanmış mətnlər əsasında idi. Lakin Yunqun müəyyənləşdirdiyi bu mahiyyət arxetipidir. Bu mənada onu hər hansısa bir yerli xalqın özünəxas cəhəti kimi görməyin özü doğru olmaz. Dünya xalqlarının əksəriyyətində bu tipli obrazlar vardır: Wakdjunkaga, Loki və Odin, Koyot və s.

O ki, qaldı K.Q.Yunqun trikster barədə verdiyi tərifi, bu məsələyə yenidən qayıdaq. Yunqa görə, trikster özündə ikili təbiəti birləşdirir, o həm heyvani, həm də insani cəhətlərə malikdir. Deməli, bu cəhətlərə malik obraz özündə həm təbiəti, həm də cəmiyyəti paralel şəkildə ifadə edə bilmək imkanına malikdir. Nəzərə almaq lazımdır ki, Molla Nəsrəddinin folklor siması, əsasən, lətifə üzərindən müəyyənləşmişdir. Lətifə isə gülüş emosiyası əsasında qurulur. Gülüş də “eyni zamanda özündə həm yaradıcı, həm də dağıdıcı başlanğıcı ifadə edir” (145, 3). Deməli, Molla Nəsrəddin obrazının gülüş emosiyası ilə birlikdə təqdim olunması bir tərəfdən onun ikili təbiətini təmin edirsə, digər tərəfdən həm müdrik ağsaqqal, həm də trikster statuslarını da ortaya qoymuş olur. **O ki, qaldı Molla Nəsrəddinin özünü gülünc vəziyyətə (yalançı, oyunbaz, ağılsız) salmaqla qarşısındakına dərs verməsinə, cəmiyyətə örnək mesajlar çatdırmasına, bu, artıq folklorun mətn halında qazandığı, eyni zamanda daşdığı bədii-**

**estetik və didaktik dəyəri və funksiyası ilə əlaqədardır.** Bəli, lətifə mətninin bu səviyyədə təhlili Molla Nəsrəddini bir müəllim, yol göstərən, ağsaqqal, müqəddəs şəxsiyyət, təsəvvüf yolçusu kimi görməyə imkan verir. Təbii ki, bu tipli yanaşmalarda Molla Nəsrəddinə tarixi şəxsiyyət kimi qazandırılmış ruhi-mənəvi bioqrafiyanın da ciddi rolu hiss olunur.

Qeyd etdiyimiz mübahisəli məqamlarla bağlı Molla Nəsrəddin obrazının maraqlı təhlillərindən birini də Ö.Şener təqdim edir. Onun məqaləsində Molla Nəsrəddin obrazı ilə Çin ədəbiyyatındakı Sunwukong obrazı trikster arxetipi zəminində qarşılıqlı şəkildə təhlil olunmuş, oxşar və fərqli cəhətlər ortaya qoyulmuşdur. Qeyd edək ki, bu məqalədə “etik hileci fiqür” (“əxlaqlı hiyləgər fiqur) anlayışı diqqətə çatdırılır (Türkiyə türkcəsində “trickster” termininin qarşılığı kimi “hileci” (hiyləgər) verilir). Molla Nəsrəddin obrazının da “əxlaqlı hiyləgər fiqur” olması fikri irəli sürülür. İlk növbədə onu deyək ki, bu məqalədə də Molla Nəsrəddinin tarixi kimliyi ilə əlaqədar Türkiyə folklorşünaslığında müəyyənləşdirilmiş övliya, müqəddəs şəxsiyyət, yüksək dəyərlərin təmsilçisi sifəti şüuri və ya qeyri-şüuri olaraq diqqət mərkəzində saxlanılmışdır. Araşdırmaçı dünya elmində trikster obrazı ilə bağlı nəzəri düşüncələri incələdikdən sonra qərara gəlir ki, Molla Nəsrəddin Afrika, Amerika, Orta əsrlər Avropada rast gəlinən triksterlərdən fərqli xüsusiyyətə malikdir (130, 1743). Çünki həmin trikster obrazları etik normalara zidd və marginal davranışlara malikdirlər. Buna qarşılıq olaraq müəllif Molla Nəsrəddin və Sunwukongun əxlaqlı trikster olması faktını göstərir: “Nəsrəddin Hocanın incə yumoru özü-özlüyündə güldürücü lətifə olaraq dəyərləndirilə bilər, amma araşdırmaçılara görə Nəsrəddin Hocanın təsəvvüfi yönü də vardır. İdris Şaha görə, Nəsrəddin Hoca sufi bir öyrədicidir, çünki incə yumoru ilə əxlaqi və təsəvvüfi dərslər verir” (130, 1743). Burada diqqətdən kənar qalan məsələ Molla Nəsrəddin obrazına triksterik bucaqdan baxmaqla yanaşı, onun təbiətindək Müdrik Qoca arxetipinin elementləri ilə bağlıdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, Molla Nəsrəddin Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradigmasının obraz təəcəssümüdür. Onun tə-

biətində ilahi və profan semantika birləşmiş haldadır. “Nəsrəddin Hoca kontekstində komediya yaşlı bilgə adamın iki müxtəlif üzü olan hiyləbaz (trikster – H.Q.) və müqəddəs maskalarının toqquşmasından yaranan sintezdən başqa bir şey deyildir” (133, 70). Obrazın təbiətindəki bu ikilik – triksterlik və mədəni qəhrəmanlıq, sakrallıq və profanlıq, ciddilik və komiklik onu təsəvvüfi, fəlsəfi, etik və estetik və s. baxımlardan təhlil etmək imkanlarını təmin edir. Bu təhlillər üçün də Molla Nəsrəddinin folklor kimliyi kifayət qədər faktlar verir. Lakin belə təhlillər onun arxetip mahiyyətini açmağa, ümumtürk mədəni sistemindəki universal statusunu müəyyənləşdirməyə qətiyyət imkan vermir. Bu, yalnız Molla Nəsrəddinin özəlliklərindən birini açmağa kömək edə bilər.

Lakin Ö.Şener Molla Nəsrəddin və Sunwukongun davranışlarının tamamilə ictimai-əxlaqi normalara uymadığını da qeyd edir və Sunwukongun ilkin dövr nümunələrində cinsi istəklərini nizamlaya bilməyən bir xarakter olduğunu deyir. Molla Nəsrəddin isə “ipə un sərmışəm” deməklə yalan danışır və özünün ictimai statusuna uyğun olmayan davranış göstərir. Müqayisə predmeti kimi göstərilən Sunwukongun erkən qaynaqlardakı cinsi istəklərini nizamlaya bilməyən obrazı onu birmənalı şəkildə trikster obrazına bağlayır. Qavrilova görə, “acgözlük və şəhvani ehtiras” triksterin əsas xüsusiyyətlərindəndir (138, 67). Biz bunun izlərini bir qədər dəyişilmiş formada Molla Nəsrəddin obrazında da görə bilərik.

Müəllif məqalənin sonunda fikirlərini yekunlaşdıraraq yazır: “Beləliklə, Nəsrəddin Hocanın bir trikster arxetipi çizmədiyini görə bilməyə qatılmaqla bərabər, hocanın trikster fiqurunun xüsusiyyətlərini daşdığı arqumentini digər bir trikster fiqur olan Sunwukong ilə oxşarlıqlarını ortaya qoyaraq müdafiə etməyə çalışdım” (130, 1747). Beləliklə, triksterin ikili statusuna uyğun olaraq müəllif də ortaya qəti bir mövqe qoymayaraq, fikirlərini "ikibaşlı" şəkildə ifadə edir. Bu halda məsələ təbii olaraq yenə də açıq qalır. Çünki Molla Nəsrəddini folklor semantikasından uzaqlaşdıraraq yalnız tarixi kimliyə əsaslanmaqla təhlil etmək onun universal mahiyyətinin müəyyənləşdirilməsinə imkan verə bilməz. Mühüm

metodoloji yanlışlıq bir tərəfdən tarixi kimliyə yüklənmiş baxış aspektindədirsə, digər tərəfdən lətifə poetikasını müəyyənləşdirən gülüş emosiyasının ibtidai mədəniyyət üçün xarakterik olan özəlliyinin gözdə tutulmasıdır. Molla Nəsrəddin lətifələrinin təhlili məhz gülüş üzərindən olmalıdır. Lakin bu, yenə də komik və ciddi situasiya bazasında deyil, gülüşün yaradıcı və dağıdıcı semantikasını üzərində aparılmalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, Molla Nəsrəddin folklor obrazıdır.

S.Karabaşın təhlilləri Molla Nəsrəddin obrazının trikster arxetipi ilə əlaqəsinin aşkarlanmasına həsr olunmuş ilk araşdırmalardandır. Müəllif Molla Nəsrəddin obrazına bir fərd kimi deyil, müxtəlif elementlərdən ibarət varlıq olaraq yanaşmanın vacib olduğunu düşünür. O hesab edir ki, belə yanaşmayla həm lətifələrdə istifadə olunan gülüş texnikası, həm də gülüş texnikasından asılı olmayaraq Molla Nəsrəddin varlığının mahiyyəti aşkarlanabilir (119, 309-368; 168, 299-305). Müəllifin fikirlərinə bir daha qayıdacağımızı nəzərə alaraq burada məsələnin üzərindən ötəri keçirik.

Lakin son dövrün araşdırmalarında Molla Nəsrəddin obrazı ilə bağlı bir sıra mübahisəli məqamlara aydınlıq gətirilə bilinmişdir. Xüsusilə bu sahədə Seyfi Karabaş, Dursun Yıldırım, Mahir Şaul, Öcal Oğuz, İsmail Görkem, Muxtar Kazımoğlu, Məhərrəm Cəfərli kimi araşdırmaçıların gəldiyi elmi-nəzəri nəticələr diqqətə cəlb edir. Prof. İ.Görkemin “Nasreddin Hoca olgusunun algılanması və anlamlandırılması üzərində” (109, 83-106) adlanan məqaləsi Molla Nəsrəddin obrazı ilə bağlı mübahisəli məqamları diqqət mərkəzinə gətirməklə problemin nəzəri təhlilini təqdim edir.

Azərbaycan folklorşünaslığında da Molla Nəsrəddin obrazının tarixi kimliyi, prototipinin müəyyənləşdirilməsi ilə bağlı aparılmış araşdırmalar mövcuddur (82, 17-20; 87, 6). Bu təhlillərdə də demək olar ki, Molla Nəsrəddin obrazı lətifə poetikası daxilində, gülüş və onun variasiyaları aspektindən dəyərləndirilmişdir. Maraqlıdır ki, tədqiqatlardan birində Molla Nəsrəddin obrazının triksterik xarakteri (kələkbazlığı, acgözlüyü, hiyləgərliyi) dəqiq vurğulansa da, bu davranış spesifikasına verilən izah yenə də es-

tetik kateqoriyalar çərçivəsində, tarixi şüur prizmasında öz əksini tapmışdır (65, 133).

Vurğulamaq istərdik ki, Azərbaycan folklorşünaslığında Molla Nəsrəddin obrazının mifopoetik strukturu, mifoloji yönləri mərhum professor M.Cəfərlinin diqqətini cəlb etmiş və onun məqalələrində Molla Nəsrəddin lətifələrinin mifik düşüncə bazasında təhlili verilmişdir (29, 250-255; 30, 241-247). Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, alimin Molla Nəsrəddin lətifələri ilə bağlı yazdığı bu məqalələr obrazın mifopoetik strukturunun araşdırılması və triksterik keyfiyyətlərin müşahidə olunması baxımından da diqqətə layiqdir.

Molla Nəsrəddin lətifələrinin arxaik gülüş yönündən araşdırılması təcrübəsi də mövcuddur. M.Kazımoğlunun tədqiqatlarında Molla Nəsrəddin obrazı komik situasiya planında və ya tənqid, özünütənqid tematikasında deyil, obrazın xüsusi davranış modeli olan parodiya aspektindən təhlil olunmuşdur. Alimin “Xalq gülüşünün poetikası” kitabının “Mifoloji parodiya” bölməsi (49, 86-167) bütövlükdə gülüş və onun mifopoetik semantikasına həsr olunmuşdur ki, bu təhlillər də əsas etibarilə Molla Nəsrəddin obrazı üzərindədir.

Göründüyü kimi, Molla Nəsrəddin obrazının yalnız tarixi kimlik üzərindən təhlili, eləcə də lətifə daxilində araşdırılması onun poetikasını açmağa yetmir. Fikrimizcə, obrazın folklor siması daha geniş semantikanı ortaya qoymağa imkan verir. Çünki folklor faktı digər mədəni faktlardan (xüsusən ədəbiyyatdan) fərqli olaraq, öz mahiyyət və mövcudluğunu çoxölçülü kontekstdə realizə edir və bu özünürealizə onun imkanlarından birinin izahı nəticəsində mümkün ola bilməz. Yəni Molla Nəsrəddin obrazının istənilən məndaxili izahı bütün hallarda bədii-poetik izahdır və çoxölçülü imkanlardan yalnız birinin izahıdır. Lakin folklor faktı həmin mətnin təkrarlanması zamanı təkrarlanan emosiyaları spontan olaraq törətməsilə öz yaşamını davam etdirir. Əgər biz yalnız mətnə əsaslanaraq, burada Molla Nəsrəddin bədii obraz kimi təhlil ediləcək və onun bu davranışları komik situasiya çərçivəsində izah ediləcəkdir. Lakin məsələyə psixomifoloji baxımdan, yəni

mətni reallaşdıran ənənəvi emosiya kimi baxdıqda artıq çoxölçülü obrazın mahiyyətinin aydınlaşdırılması mümkün olur. Bu baxımdan:

- *Molla Nəsrəddin mətndə çoxölçülü təzahür səviyyələrinə malik obrazdır;*

- *Özü-özünü inkar Molla Nəsrəddin obrazının qabarıq fərdi psixoloji keyfiyyətidir;*

- *Özünün daxil olduğu obrazlar sistemində bir müdrik qocadır;*

- *Özünün daxil olduğu obrazlar sistemində bir hiyləgər, oyunbazdır;*

- *Molla Nəsrəddin adı çəkildiyi anda gülüş emosiyası yaranan obrazdır;*

- *Molla Nəsrəddin söyləyici və dinləyicinin “biz və onlar” qütbündə “onlar tərəfi” təmsil edən obrazdır;*

- *Molla Nəsrəddin etnokulturoloji psixologiya çərçivəsində özünütənqid modelini təmsil edən obrazdır* (Çox vaxt xalq arasında nəsə qəribə və ya tərsinə bir hərəkət etdikdə “Molla Nəsrəddin kimi etmək” deyilir).

Ümumiyyətlə, **Molla Nəsrəddin mədəniyyətin elə bir obrazıdır ki, onun mahiyyəti bütün mədəni mövcudluq formalarının (obraz-modellərin) cəmlənməsi nəticəsində dərk oluna bilər və onu mövcud emosiyaların hər hansısa birindən məhrum etmək Molla Nəsrəddini quru bədii obraz səviyyəsində saxlar** ki, bu da folklorşünas təhlili üçün kifayət deyildir. K.Kerenyinin Molla Nəsrəddinə münasibətdə dediyi kimi: “Bütün dünyada məşhur olan və dünyanın güldüyü tipik hiyləgər axmaq və ya axmaq kələkbazda hiyləgərliyin harda bitdiyini və axmaqlığın harda başladığını və həmin iki keyfiyyətdən hansının aparıcı olduğunu müəyyənləşdirmək mümkün deyil” (143, 242-264). Yəni Molla Nəsrəddinin tərsinə hərəkətləri, paradoksal davranışları bu obrazın semantik dəyərləndirilməsində nə qədər iştirak edirsə, onun mədəniyyətdə törətdiyi emosiyalar – gülünclük, müqəddəslik, axmaqlıq obrazın psixosemantik təyinatında o qədər iştirak edir.

Deməli, Molla Nəsrəddin(lik) mədəniyyət üçün energetik mərkəzlərdən biridir.

Bütün bu deyilənlərin işığında Molla Nəsrəddin obrazının mədəniyyətdə qazandığı geniş spesifikanı aydınlaşdırmaq mümkündür. **Müdrük Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi Molla Nəsrəddin, əslində, müdrüklüyü parodiya edir. O, mifoloji gerçəkliyin insan-heyvan, insan-təbiət münasibətlərinin ənənəvi obrazı kimi, üst qatda həmin münasibətlərin transformativ spesifikasını təqdim edir. Cəmiyyətə özünü ağıllı, bilgili, ağsaqqal kimi təqdim etməklə həmin rolları parodiya edir.** Əgər biz lətifələrdən, eləcə də ümummədəni kontekstdən Molla Nəsrəddinin **vizual portretini** bərpa etsək, onu belə təsvir edə bilərik: yaşlı, ağ saçlı, ağ saqqallı, başında iri bir əmmamə, qurşağında sarıq, ayağında başmaq, əynində uzun bir əba, yedəyində də ayrılmaz yoldaşı olan ulaq.

Təqdim etdiyimiz bu təsvirdən Molla Nəsrəddin obrazının mədəniyyətdə qazandığı semantika aydın olur:

**Birincisi**, ağ saçlılıq və ağ saqqallılıq, ümumi mənada yaşlılıq və qocalıq mədəniyyətdə müdrüklüyə, bilginliyə işarədir. Zahirən sosial status baxımından o, ağsaqqaldır, bilgindir, daha da irəli getsək, müqəddəs şəxslərə verilən sifətlərin sahibidir.

**İkincisi**, başındakı iri əmmamə və qurşağındakı sarıq, əynindəki əba, ayağındakı başmaq düşüncəmizdəki klassik mollanı, müəllimi, dini bir kəsi xatırladır. Qeyd edək ki, ayrı-ayrı türk dillərində Nəsrəddin adının təyini kimi işlənən sözlər də bu statusu təsdiqləyir: molla, hoca, xoca, əfəndi və s. Bütün hallarda o, bir müəllim və öyrədicidir.

**Üçüncüsü**, o, üz cizgiləri baxımından kifirdir, çirkindir, yanında isə ulaq vardır. Öndə qeyd etdiyimiz hər iki cəhət Molla Nəsrəddini ciddi, ağsaqqal, bilgin statuslu qəhrəman kimi göstərir. Bu halda o, ağsaqqal kimi nurani və gözəl üzlü və yanındakı heyvan isə qəhrəmanın ayrılmaz tərkib hissəsi olan at olmalı idi. Bu məsələni Molla Nəsrəddin və Hacı dayı timsalında təhlil edən Y. Qarayev yazır: "...Molla Nəsrəddinə, əslində, "antimolla" demək daha doğru olduğu kimi, onu da (Hacı dayını – H.Q.) "an-

tihacı”, yəni kanonik hacıya kinayə, parodiya hesab etmək həqiqətə daha uyğun olar: birincisi nə qədər molladırsa, ikincisi də bir o qədər Hacıdır”(64, 22). Çox düzgün olaraq, alim hər iki obrazın davranış və əlamətlərindəki antimollalıq və antihacılığı duyur. Əslində bütün mahiyyət məhz həmin antistrukturda, antiharmoniyadadır. Bu halda sual oluna bilər ki, niyə bu belədir? Hələlik onu deyək ki, zahiri görkəm və davranışlarında olan bu paradoksalıq, ziddiyyət Molla Nəsrəddin və Hacı dayının Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması olduğunu açıq şəkildə göstərir. L.Haydın yazdığı kimi, “trikster ikimənallığın və ambivalentliliyin, ikitərəfliliyin və ikiüzlülüyn, ziddiyyətin və paradoksallığın mifik təəcəssümüdür” (170).

Bir məsələni də unutmək olmaz ki, Molla Nəsrəddinin zahiri görkəmində olan paradoksalıq – sakral və profan vəhdət bu obrazın türk mədəni sistemində universal spesifikasını da müəyyənləşdirmişdir. Belə ki, o, yalnız gülüş hədəfinə çevrilən, zahirdə ağıllı batində axmaq kimi təsəvvür olunmamış, müqəddəs şəxslərə, övliyalara aid edilən sifətlərlə də zənginləşdirilmişdir. Bu məsələ ilə bağlı bir sıra faktlara diqqət edək.

Molla Nəsrəddin obrazı özünü Azərbaycan folklorunda lətifə janrı daxilində (bir qədər də məsəl və deyimlərdə) daha çox qoruyub saxlamışdır. Lakin bu nümunələr onun bütün keyfiyyətini ehtiva etmir. Bizim folklorumuzda bu obraz, demək olar ki, gülüş kontekstində təqdim olunur. Burada onun bir qədər qeyri-ciddi, hazır cavab, “hamıdan ağıllı” mahiyyəti özünü göstərir. Amma obrazın digər türk xalqlarında mövcud olan mahiyyəti onun başqa xüsusiyyətlərini də təqdim edir. Belə ki, inanclarda Molla Nəsrəddin daha çox müqəddəs şəxsiyyət, inanc yeri kimi təqdim olunur. Xüsusilə Türkiyə türklərinin yaddaşında bu obraz sakral mahiyyəti ilə daha çox diqqəti cəlb edir. E.Tokmakcıoğlununun, A.Kabacalının araşdırmalarında Molla Nəsrəddinlə bağlı təqdim olunan mətnlərdə deyilir ki, Ağ şəhərdə toyu olan şəxs toydan öncə Nəsrəddin Hoca türbəsinə gedər və orada dua edib fatihə oxuduqdan sonra Nəsrəddin Hocanı mollalarıyla birlikdə toya dəvət edərdi. Əgər belə davranılmazsa, toyun sonunun xeyirli olamaya-

cağına inanılırdı. Yaxud deyilir ki, Ağ şəhərdə xəstəliyi olan şəxslər Nəsrəddin Xocanın türbəsini ziyarət edər, türbədən bir ovuc torpaq götürər, gözlərinə sürtərlər. Beləliklə, xəstəliyin keçəcəyinə inanardılar” (131, 39-41).

Nümunə olaraq verilən mətnlərdən aydın olur ki, Molla Nəsrəddin xalq arasında inanılan, müqəddəs, kəramətli biri kimi xatırlanır. Ona verilən cizgilər daha çox müqəddəs şəxsiyyətlərə, övliyalara aid edilən sifətlərdəndir. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, tərəfimizdən toplanılan bir inanc mətninə görə, Molla Nəsrəddinin adı çəkiləndə ya yeddi lətifə danışmaq, ya da yeddi dəfə salavat çevirmək lazımdır. Bu xüsusiyyətlər heç də təsadüfi deyildir. Başqa bir araşdırmamızda bu məsələyə daha geniş yer verəcəyimizi nəzərə alaraq yalnız onu qeyd edək ki, bu keyfiyyətləri Müdrik Qoca arxetipinin Dədə Qorqud obraz paradigmasında da görmək mümkündür. Hər iki obrazın eyni arxetipdən enerji aldığını həm də onunla izah etmək olar ki, bu obrazlardan hər ikisinin müxtəlif məkanlarda qəbirləri vardır. Təbii ki, istər Dədə Qorqud, istər seyid, istərsə də dərviş obrazları ilə Molla Nəsrəddin arasında xeyli oxşarlıqlar, semantik məna bütövlüyü vardır, hətta bu obrazların etiologiyası ilə bağlı mətnlərdə (qeyri-adi doğuluş, fəvqəltəbii keyfiyyət, sakral məzmun və s.) də bu uyğunluq özünü göstərir.

Triksler kimi Molla Nəsrəddin obrazının alt qatını müəyyənləşdirmək üçün bir neçə məqama xüsusi diqqət yetirmək lazımdır:

**İlk növbədə** onu qeyd edək ki, Molla Nəsrəddin obrazı lətifə qəhrəmanı kimi gülüş emosiyası ilə birlikdə özünü göstərir. Yəni bu obrazın təbiəti gülüş vasitəsilə reallaşmış olur. Deməli, bütün hallarda Molla Nəsrəddin obrazının mahiyyətini gülüş örtüyünün altında axtarmaq lazımdır. Gəlin, bir məsələyə xüsusi diqqət yetirək. Biz Molla Nəsrəddin lətifələrinə gülürük. Gülüşü yaradan səbəb nədir? Biz, əslində Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə, Hacı dayı və b. obrazların davranış və hərəkətlərini anorma hesab edirik və bununla özümüzü bu davranışlardan fərqləndiririk. Başqa sözlə, **qeyri-şüuridən qaynaqlanan informasiyaya şüuri aspektdən yanaşırıq ki, bu da anorma kimi müəyyənləşdirə bilər.**

**şir.** Gülüş məhz bu məqamda ortaya çıxır. Bu halda gülüş norma-anorma münasibətinin təbii nəticəsidir. Digər tərəfdən, lətifə qəhrəmanının sosial nizama uyğun gəlməyən davranışı, belə demək mümkünsə, gülüşlə öz izahını tapır. Çünki bütün hallarda mətn informasiyası söyləyici və dinləyici kontekstində öz yaşam hüququnu qazanır. Deməli, Molla Nəsrəddin obrazının təhlili üçün ən mühüm açar *gülüşdür*.

**İkincisi,** Molla Nəsrəddin obrazına yanaşarkən bir cəhəti də prioritet kimi göz önündə saxlamaq lazımdır ki, biz mədəniyyətin universal mahiyyətini bir obraz çərçivəsində təhlil edirik. Bu obraz öz təbiətində ilkin mifoloji çağ informasiya model və mexanizmlərini saxlamaqla şüur və gerçəkliyinin mətn məhsulu kimi ortaya çıxmışdır. Lakin məsələnin əsl mahiyyəti Molla Nəsrəddin obrazında yaşayan ilkin mifoloji çağ elementlərinin sinxron şüurla bir nöqtədə kəsişdiyi, daha dəqiq desək, uyuşduğu məqamdadır. Çağdaş şüurda qeyri-adi, nizamsız və izah olunmaz davranış aktlarının (lətifə informasiyası kimi) özünəməxsus şəkildə yaşaması və mətn planında əsaslandırılması burada diqqəti cəlb edən ən mühüm məsələdir. Bu baxımdan **lətifələrdə dominantlıq təşkil edən gülüş mifoloji şüurun təqdim etdiyi informasiyanın sinxron planda dəyərləndirilməsi, başqa sözlə ifadə etsək, mifoloji fakta (irrasional olana) tarix şüurun (rasional məntiqin) reaksiyasıdır.** Yəni gülüş Molla Nəsrəddin obrazının təmsalında desək, qeyri-adi davranışa şüuri münasibət zəminində ortaya çıxır. Nağıl qəhrəmanının yeraltı dünyaya gedərkən orada yatılı olan divi öldürməməsini igidlik, mərdlik kimi əsaslandırılan mexanizm (tarixi, estetik şüur mexanizmi) Molla Nəsrəddinin də davranışlarına hər hansısa bir formada “izah” verməli idi. Bu mənada gülüşün təbiətindən doğan yaradıcı və dağıdıcı semantikasi müdriklik və axmaqlıq paralelliyində “öz işini” görməlidir (Heç təsadüfi deyildir ki, müdriklik və triksterlik bütün hallarda gülüş vasitəsilə bir araya gəlir). Bu iş isə, dediyimiz kimi, mətn daxilində obrazın gerçəklik və məntiqlə uyuşmayan davranışlarını əsaslandırır və mədəniyyətdə yaşam hüququ verir. Güman edirik ki, mədəniyyətin böyük bir layını təşkil edən Molla Nəsrəddin obrazı

(Molla Nəsrəddinlik), yalnız komik situasiya çərçivəsində deyil, daha geniş müstəvidə - müdriklik və triksterlik, şüur və təhtəl-şüur, rasional və irrasional münasibətlər kontekstində təhlil olunduqdan sonra, hərtərəfli izahını tapa bilər. Çünki bu obrazın bütün mahiyyəti sadaladığımız oppozisional münasibətlər vəhdətində ortaya çıxır. İstənilən bir Molla Nəsrəddin mətnini götürsək, əgər bu mətn lətifə janrının prinsipləri əsasında qurulmuşdursa, burada həmin mətni hərəkətə gətirən mexanizmlərin vurğuladığımız oppozisional qoşalar olduğu qənaətinə gələcəyik.

Məsələnin əsl mahiyyəti Molla Nəsrəddin obrazının binar strukturunu təqdim edən bu davranışlarda (triksterlikdə) öz əksini tapır. Bu mənada lətifələrdəki gülüş nizamla-antinizam, sakralla-profan, xaosla-kosmos arasındakı sərhəddi və keçidi təcəssüm etdirir. Təsadüfi deyildir ki, “gülüş eyni zamanda özündə həm yaradıcı, həm də dağıdıcı başlanğıcı ifadə edir” (145, 30). Bununla əlaqədar olaraq gülüş donunda olan obrazlar ( Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə, Hacı Dayı) özündə ikili başlanğıcı ifadə edir. Onlar bir tərəfdən müdrik, ağsaqqal davranışları ilə mədəni qəhrəman kimi özlərini göstərir və yaradıcı başlanğıcı ifadə edirlərsə, kələkbaz, axmaq, yalançı davranışları ilə triksterliyi də özlərində birləşdirərək, həm yaradıcı, həm dağıdıcı başlanğıcı təzahür etdirirlər. Başqa sözlə, mədəni qəhrəmanla yaradıcı başlanğıc, triksterlə yaradıcı və dağıdıcı başlanğıc gülüşdə birləşir. Gülüş bir yaradıcı başlanğıc olaraq özündə nizamı, quruculuğu, qayda-qanunu ifadə edir. Lakin bu iki qütb paralel şəkildə – trikster və mədəni qəhrəman obrazını gülüş kodunda bir araya gətirir.

Molla Nəsrəddin lətifələrini diqqətlə təhlil edərkən aydın olur ki, burada o, bütün hallarda nizamlı davranışların əksini sərgiləyir. O, gah ulağı tərsinə minir, gah da evinə girən oğruya kömək edir. Bütün bu davranışlar lətifə janrının poetikasına uyğun olaraq gülüşə xidmət etsə də, məsələnin alt qatı bizə daha başqa mənaları açmağa imkan verir. Qeyd etdiyimiz kimi, triksterin bütün hərəkətləri üst planda komik, alt planda isə ciddi mahiyyət kəsb edir.

## **Molla Nəsrəddin trikster kimi: müdrikliyin və mədəni qəhrəmanın parodiyası**

Qeyd etdiyimiz kimi, Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradigması kimi Molla Nəsrəddin müdrikliyi parodiya edir, hadisə və predmetlərə özünəməxsus izahlar verir. Burada dünyaya, onun müxtəlif obyektlərinə spesifik münasibət özünü göstərir. Eyni zamanda Molla Nəsrəddin mədəni qəhrəman kimi mifoloji dünya görüşün gerçəklikdəki əsas predmetlərinə münasibət bildirir, onları özünəməxsus şəkildə dəyərləndirir. Xüsusilə Ay, Günəş, ulduzlar və bürclərlə bağlı Mollanın verdiyi etioloji xarakterli şərhlər maraqlıdır.

Belə mətnlərdən birində deyilir ki, “Bir gün bir məclisdə Günəşin nə qədər faydalı olmağı barədə söhbət gedir. Hər bir cür Günəşin faydasından danışır. Bir kənardə oturan Molla söhbətə qulaq asıb, axırda deyir:

- Mən bilmirəm siz niyə tutubsunuz bu Günəşin quyruğundan. Mənə qalsa, Ay ondan faydalıdır.

Soruşurlar:

- Niyə?

Molla deyir:

- Çünki Günəş ancaq gündüz çıxır. Onun üçün də qaranlığa heç bir faydası olmur. Amma Ay gecələr çıxıb bütün dünyanı işıqlandırır. İndi görün, Günəş faydalıdır, Ay” (72, 241).

Yaxud Mollanın bir gecə quyudan su çıxararkən Ayı suda görməsilə kəndiri salıb Ayı sudan xilas etməsi (11, 299) məsələsində də Günəşə və Aya Molla Nəsrəddinin mədəni qəhrəmanın parodiyası əsasında bildirdiyi münasibət özünü göstərir. Bu, əslində, ilkin yaradılış anının, yaradılış düşüncəsinin parodik imitasiyasıdır. F.Çolakın dediyi kimi, bu tipli nümunələrdə “Hoca yaradılışdakı məna üzərində düşüncəyə dalır ki, bu da geniş mənada yaradılış mifologiyasından başqa bir şey deyildir” (98,65-74).

Mollanın doğulduğu bürclə bağlı olan lətifə də bu mexanizmə əsaslanır: “Bir gün Molladan soruşurlar:

- Molla, sənin taleyin hansı bürcdədir?

Molla cavab verir ki:

- Keçi bürcündə.

Deyirlər:

- Ay Molla, keçi adlı bürc yoxdur axı.

Molla deyir:

- Uşaqlıqda atam deyirdi ki, mənim taleyim oğlaq bürcündədi. İndi mən böyüyüb, yekə kişi olmuşam. Yəqin ki, o da böyüyüb keçi olub də..." (72, 148).

Və yaxud "Molla bir gün bir hacileylək tutub ayaqlarını və dimdiyini kəsir, sonra götürüb divarın üstünə qoyur, çəkilib kənardan baxıb deyir:

- Hə ... bax, indi düşdün quş həddinə" (72, 240).

Göründüyü kimi, **Molla Nəsrəddin düşüncəsində zamanın xronoloji ardıcılığı pozulur, o öz yaşının dəyişməsi ilə bürcünün də dəyişməsinə deyir.** O, trikster kimi tarixi və mifoloji zamanı bir-birinə qarşı qoyur (İrəlində bu məsələyə yenidən qayıdacağıq). İkinci lətifədəki fəaliyyət isə eynilə dünyanın obyekt və predmetlərini yaradan və müəyyənləşdirən mədəni qəhrəman davranışını xatırladır. **Molla Hacileyləyin dimdiyini və ayaqlarını kəsməklə sanki onun formasını yenidən müəyyənləşdirir. Başqa sözlə, o, axmaqlıq kontekstində ilkin yaradılış anını imitasiya edərək dünyanın biostrukturuna da özünəməxsus şəkildə müdaxilə etmək hüququnu ortaya qoyur. Deməli, mədəni qəhrəmanın "qanuni" fəaliyyətini də gülüş donu ilə parodiya edərək triksterlik edir.**

Müdrikliyin və bilginliyin parodiyası üzərində qurulan lətifələrdə Molla Nəsrəddin bəzən alim rolunda çıxış edərək ona ünvanlanan sualları cavablandırır. Bir neçə variantı olan bu məzmunadakı lətifələrdə Molla Nəsrəddinlə alim qarşılaşdırılır. Deyilir ki, başqa məmləkətlərin birindən Teymur Ləngin yanına bir alim gəlir və onun ölkəsinin alimləri ilə görüşmək istəyir. Lakin alimlərdən heç kim onun qarşısına çıxmağa cəsarət etmir. Axırda Molla Nəsrəddin onun qarşısına çıxır. Beləliklə, sual-cavab başlayır. İlk olaraq yad alim bir dairə çəkir və Molla bu dairənin ortasında düz xətt çəkməklə onu yarıya bölür. Sonra dörd yerə bölə-

rək üçünü özünə tərəf çəkir, birini alimə. Yad alim bundan sonra əlini arxası yerə doğru yumulu vəziyyətdə tutur və Molla barmaqlarını yerə doğru tutmaqla cavab verir. Üçüncü dəfə alim özünü işarə edərək yeyirmiş kimi göstərir, Molla isə cibindən bir yumurta çıxarmaqla qollarını quş qanadı kimi çırpır (72, 135).

Ciddi və komik situasiyanın qarşılaşdırıldığı bu lətifə Müdrik Qoca arxetipinin iki tərəfini – müdriklik (ağıllıq) və triksterlik (axmaqlıq) tərəflərini bir bütöv kimi təqdim edir. Qoyulan suallara Mollanın verdiyi cavablarla, əslində, müdrikliyin parodiyası həyata keçirilir. Özü-özlüyündə bu cavablar müəyyən mənada əsaslıdır, çünki Molla Nəsrəddin eyni zamanda şüur-təhtəşüur sərhədlərini pozaraq metafiziki məzmunlu informasiyanı təqdim etmə qabiliyyətinə malik olan obrazdır. Lakin bu cavablara izahı artıq həm lətifənin poetikasını, həm də Molla Nəsrəddinin trikster statusunu aydınlaşdırmış olur: “Molla deyir:

- Eh, alim ... mən də elə bilirdim ki, doğurdan da bir dərin adamdır. O lap sarsaq, qarınqulunun birisiymiş ki... əvvəl yerdə bir dairə çəkib mənə dedi ki, ay indi burada bir tava qayğanaq ola idi. Mən də tez yarı bölüb tez dedim ki, hamısını sənə verməzlər, biz də varıq. Gördüm aşnam razı olmur. Tez bir də ortadan bölüb üç payını özüm götürdüm ki, “görməmişlik elərsən belə olar”. Kişi gördü ki, qayğanaq əldən gedəcək, razı oldu. İkinci dəfə əlini göyə tutdu ki, “bir qazan plovla necəsən?” Mən də əlimi üzə aşağı tutub dedim: “üstündə qarası olsa yeyərəm”. Üçüncü dəfə qarını mənə göstərib dedi: “yoldan gəlmişəm acam”. Mən də tez cibimdən yumurtanı çıxartdım ki: “canın üçün mən özüm səndən acam, özü də cibimdə bircə dənə yumurta var, heç üz vurma, verə bilməyəcəyəm” (72, 136).

Göründüyü kimi, Mollanın verdiyi cavabların izahı qarşımızda tamamilə yeni bir mənzərə açır. Yad alim dünya, Yer kürəsi, bitkilər, quşlar haqqında danışır, Molla Nəsrəddin isə hər şeyi yeməklə, qida ilə əlaqələndirir. Qavrilovun qeyd etdiyi kimi, trikster “çox zaman tamahkarlığın hiperseksuallıq və acgözlüklə ifadə olunmuş açıq-aydın cizgilərinə sahibdir” (137). Beləliklə, müdriklik və axmaqlığın qarşılaşdırıldığı bu lətifədə Müdrik Qoca

arxetipinin trikster paradiqması olan Molla Nəsrəddini acgözlüyün ifadəsi kimi yalnız yemək düşündürür və suallara cavabı da bunu nəzərdə tutmaqla verir.

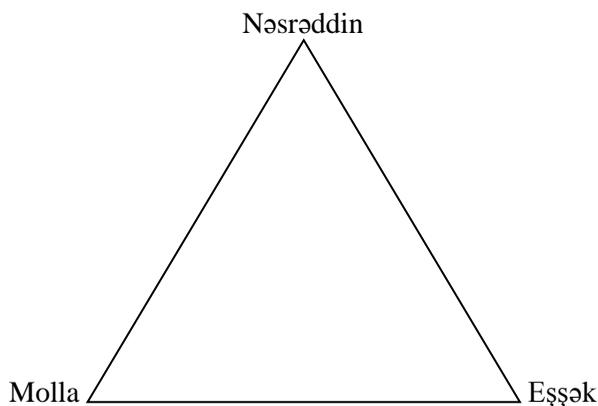
Eyni zamanda Mollanın su çatmadığı üçün sağ ayağı üstə namaz qılarkən “Sol ayağımın əbdəsti yoxdur” deməsi (137, 301), insanların bəzilərinin o yana, bəzilərinin bu yana nə üçün getməsi sualına “Əgər hamı bir tərəfə getsəydi, dünyanın müvazinəti pozulardı, məhv olardı” (137, 300) cavabı verməsi, Göydəki ulduzların sayının nə qədər olmasına “Vallah eşşəgimin canında nəğərtə tük variysə oğarta yulduz var” (11, 294) deməsi, eləcə də arvadı çayda paltar yuyarkən quzğunun sabunu aparmasını “Ay arvad, nə qiyamət qoparırsan. Varsın aparsın. Onun üstü bizdən kirlidi” (11, 288) kimi izah etməsi və s. tipli cavab-davranışlar Molla Nəsrəddinin müdrik ağsaqqal kimi özünəməxsus izahlar verməsi, situasiyadan çıxış nöqtəsi tapması (yuxarıda da əsaslandırıdığımız kimi, trikster yenilikçi və dəyişdiricidir. Molla Nəsrəddin də triksterlik hesabına kritik situasiyalardan xilas ola bilir. Belə məqamlarda onun tərəfindən verilən bütün izahlar triksterlik zonasından qidalanır ki, bu da düşüncənin yeni formasını ortaya qoymuş olur), daha geniş mənada desək, müdrikliyin parodiyası ilə bağlıdır.

Molla Nəsrəddin mədəni qəhrəmanı aşağıdakı səviyyələrdə parodiya edir:

#### **a) Qəhrəman-trikster oppozisiyasının at-eşşək paradiqması**

Qeyd etdiyimiz kimi, Molla Nəsrəddin (mədəni) qəhrəmanı bütün səviyyələrdə parodiya edir. Bəlli olduğu kimi, Molla Nəsrəddin lətifələrində Mollanın ayrılmaz tərkib hissələrindən biri məhz onun ulağıdır. Mifoloji şüurda qəhrəmanla atı arasında olan bağlılığın parodik variantı kimi Molla Nəsrəddinlə ulağı arasında ciddi əlaqə vardır. Eposlardan bəlli olduğu kimi, Qazan xanın, Bamsı Beyrəyin, Koroğlunun qəhrəman kimi fəaliyyətində onların atlarının mühüm rolu vardır. Hətta bəzi məqamlarda at igrinin qardaşı və ya mifoloji mənada özü kimi xarakterizə olunur. Qəhrəmanı bütün səviyyələrdə parodiya edən Molla Nəsrəddinin də ulağı daim onun yanında olur. Lətifələrdə bu konteksti ifadə edən maraqlı məqamlar vardır. Əslində, lətifə poetikası daxilində Molla Nəsrəddinin eşşəklə

bir yerdə təsvir olunması mədəniyyətdə “eşşək” semanteminin daşdığı bütün mənə səviyyələrini ehtiva edir. Əgər biz mədəni kontekstdə “eşşək” semanteminin mənə çalarlarına nəzər salsaq görürük ki, eşşək hərfi mənada ev heyvanının adı olmaqla bərabər, məcazi anlamda insana yönəldilmiş mənfi çalarlı təyinləri də ifadə edə bilər. Bu halda eşşək “gec anlayan”, “qaba”, “kobud”, “davranışlarında ətrafdakıları nəzərə almayan” və s. mənaları ifadə edir. Eyni zamanda eşşək “əzabkeş”, “əməkçil” və s. kimi semantikaları da içinə ala bilər. Həmçinin aqillərin və yaşlı ağsaqqalların da əsas minik vasitəsi eşşəkdir. Bu prizmadan baxdıqda Molla Nəsrəddin və eşşək semantemləri üçlü mənə bucağı meydana çıxarır:



Bu mənə üçbucağına nəzər yetirdikdə Molla Nəsrəddin obrazının paradoksal semantikasını aydın olur. Obrazın adı Nəsrəddindir. Üçbucağın digər iki tərəfində molla və eşşək semantemləri dayanır. Öndə də izah etdiyimiz kimi, molla bizim yaddaşımızda müəllim, öyrədən, din xadimi mənalarını ifadə edir. Eşşək isə gülüş emosiyasında təqdim olunan Nəsrəddinin davranışının mifopoetik semantikalarından biridir. Bu halda ortaya çıxan mənəzərə ondan ibarətdir ki, Nəsrəddin həm anlayan, öyrədən, bilici (molla) statusunu, həm də anlamayan, öyrənməyən, dərk etməyən (eşşək) statuslarını bərabər şəkildə ehtiva edir. Elə bu düzüm obrazın triksterik strukturunu təqdim etmiş olur.

Qeyd etdiyimiz kimi, Molla Nəsrəddin trikster kimi bütün səviyyələrdə qəhrəmanın parodik strukturunu təcəssüm etdirir. Bu

məqamda o, igidliyi, alp-ərənliyi yamsılayır ki, bununla da onun bu mənalara tam əksində durduğu ortaya çıxır. Məs., Teymurləngin israrı ilə müharibəyə getməli olan Molla Nəsrəddin bir kaman götürüb eşşəyinə minir və döyüşə gedir. Heç özüylə ox da götürmür (72, 25). Yaxud bir neçə nəfərlə at minib səfərə çıxan Molla səhər oyananda atını tanıya bilmir və “Quldurlar gəlir, tez olun, qaçaq!” deyir. Hər kəs öz atına minir və Molla tələsdiyindən atını tərsinə minir. Yoldaşları ona güləndə Molla cavab verir ki, “- Xeyr, mən qorxub-eləməmişəm. Özü də lap düzünə minmişəm. Görünür ki, at özü quldurlardan qorxub, mən minəndə tərsinə dayanıbmış” (72, 238). Eləcə də bir gün Teymur Molladan soruşur ki, “Molla, heç ömründə ox atmısanmı?”. Molla atmamışam deməyə utanıb: - Mən çox yaxşı nişançı idim. İndi qocalmışam, daha atmıram” deyir. Nəhayət, məcbur olan Molla birinci oxu atır, hədəfdən yan keçir. Tez deyir ki, sizin “sərkərdə bax belə atır” deyir. İkinci də belə olduqda sizin müşavir də “bax belə atır” deyir. Axırda oxlardan biri hədəfə dəyir və “Bax Molla Nəsrəddin də belə atır” deyir (72, 33).

Birinci lətifədə *Molla döyüşə oxsuz və eşşəklə gedir*, ikincidə *atı tərsinə minir*, üçüncüdə isə *özünəməxsus şəkildə ox atır*. Bütün bunlar qəhrəmanın parodik imitasiyasıdır ki, bununla da Molla Nəsrəddin qəhrəman və yalançı qəhrəman arasında hərəkət edir.

Maraqlıdır ki, professor Ə.Cəfəroğlu Molla Nəsrəddin obrazını təhlil edərkən bu məqamı bir qədər poetik şəkildə olsa da, çox dəqiq ifadə etmişdir: “Birinci atlı cəngavər tipi qan tökən, sərhəddən sərhədə at çapan, ölkələr fəth edən savaşıçı, ikinci eşşəkli cəngavər isə xalq arasında dolaşan, sönmüş ruhlara can qatan, nəşə verən bir insan tipi idi. Hər ikisi silahlı idi. Birinin silahı ox və mizraq, ikincisinininki yerinə görə dadlı, yerinə görə zəhərli, acı dili idi” (94, 19-26).

### **b) Qəhrəman-trikster oppozisiyasının at-öküz paradigması**

Lətifələrdə Molla Nəsrəddin qəhrəman və at qoşasına paralel olaraq (yalançı) qəhrəman və eşşək, öküz və s. cütlükləri də ifadə edir: “Teymurləng bir gün Mollanı cıdırda iştirak etmək üçün dəvət edir. Molla öküzünü çullayır, ağzına da bir yüyən vurub meydana gəlir. Teymurləng Mollanı belə görüb deyir:

- Ay Molla, öküz də at ilə ayaqlaşa bilər? Bunu niyə minib-sən?

Molla deyir:

- Vallah, çoxdandır ki, minməmişəm, amma çər dəymiş bu-zov vaxtında elə yaman qaçağan idi ki, at nədi, heç quş da onunla ayaqlaşa bilmirdi” (72, 37). Burada da Molla Nəsrəddin atla öküzü bərabər tutmaqla triksterik təbiətini nümayiş etdirmiş olur. Başqa sözlə, mifoloji qəhrəmanın tərkib hissəsi olan at triksterin davranış təqdimatında öküzlə əvəz olunur. Müvafiq olaraq at mifoloji qəhrəmanın, öküz isə triksterin semantik təyinatına çevrilir.

### **c) Qəhrəman-trikster oppozisiyasının qızılquş-qarğa paradiqması**

Qeyd etdiyimiz kimi, Molla Nəsrəddin qəhrəmana məxsus bütün hərəkət və komponentləri parodik strukturda təqdim edir. O, ənənəvi yaddaşa qəhrəmanın ova çıxarkən istifadə etdiyi və ya qəhrəmana məxsus olan qızılquş detalının parodik variantını – qarğanı təqdim edir. Bu davranışı ilə Molla, belə demək mümkünsə, yaddaşa, ənənəyə yeni prizmadan ekvivalentlər (zahirən paradoks) sərgiləyir: “Bir gün Teymurləng Mollanı şikara dəvət edir. Qasid xəbər gətirir ki, Molla bu saat gələcək. Gözləhagözlə, bir də baxırlar ki, Molla əlinin üstündə bir qarğa, budur gəlir. Teymurləng Mollanı belə görəndə özünü saxlaya bilməyib gülür ki:

– Ay Molla, bu qarğa nədir? Yoxsa qarğa ilə şikara getmək istəyirsən?

Molla:

– Nə olar ki?

Teymur:

– Axı qarğa şikar eliyə bilməz.

Molla:

– Edər. Lap yaxşısından edər. Mən elə qarğalar tanıyıram ki, qızılquşdan yaxşı şikar eləyir, özü də quşa nədi ki, lap adama cumurlar. Sonra saray adamlarını göstərib deyir:

– Bir dön ətrafına bax!” (72, 35).

Göründüyü kimi, Molla Nəsrəddin gülüş zəminində ova qarğa ilə çıxmaq fikrini ifadə edir. Təbii olaraq, bu məzmun sosial

planda saray adamları, yüksək təbəqə ilə rəiyyət, aşağı kütlə arasındakı münasibətin ironik şəkildə ifadəsini də təcəssüm etdirir. Lakin mifopoetik anlamda Molla Nəsrəddin məhz qəhrəmanı təqlid edir, ona parodik ekvivalent yaradır. Yəni qəhrəmana və ya qəhrəmanlığa məxsus keyfiyyətlərin tərs üzünü göstərmiş olur. Başqa sözlə ifadə etsək, burada gülüşə səbəb olan hərəkət və detallar, əslində mədəniyyətdə, şüurda qəlibləşmiş, daşlaşmış stereotiplərin, ənənəvi modellərin inkarı, ona alternativlərin təqdimi hesabına başa gəlir. Bu isə bizə ikinci tərəflərə müvafiq olaraq birinci tərəfləri bərpa etməyə imkan verir.

### **ç) Qəhrəman-trikster oppozisiyasının gözəl-çirkin paradıqması**

Ənənəvi modellərdən bizə bəllidir ki, nağıl və dastan qəhrəmanı həmişə ən gözəl qızla evlənir. Mətnlərdə həmin şəxslər xüsusi ifadə və təsvir vasitələri ilə təqdim olunurlar: "...sərv ağacının altında maralmisal bir qız yüz naz-qəmzə ilə dayanıb. Qaşlar kaman, gözlər qara, burun hind fındığı, sinə Səmərqənd kağızı" (7, 9) və ya "paçcah qızı görən kimi bir ox qızın iki qaşının arasından qurtarıp dəydi paçcahın ürəyinin başından. Paçcah bıyılı ölmüş, bildirmə yıxılıb ürəyi getdi" (19, 76) və s. Qəhrəmanın mübarizə apardığı və sonda qovuşduğu xanımlar məhz xüsusi gözəlliyə malikdirlər.

Molla Nəsrəddin lətifələrində isə paradoksal quruluş bu məqamda da özünü göstərir. Molla özü çirkin, bədsifət olduğu kimi, onun evləndiyi qadınlar da həmişə çox eybəcər və qüsurludur: "Molla Nəsrəddin günlərin birində evlənib, bir qıçı çolaq, bir gözü kor, dişləri tökülmiş, keçəl, qozbel bir arvad alır. Haman arvadı tanıyan dostlarından biri soruşur ki:

– Molla, bu çolaq arvadı niyə aldın?

Molla deyir:

– Çolaq yaxşıdır, qardaş! Çox gəzməz. Qaxılıb oturur evdə.

– Yaxşı, axı gözünün də biri kordur.

– Baxma, o da yaxşıdır. Tutduğum işlərin yarısını görər, yarısını yox.

– Bəs dişləri? O da yoxdur axı.

Molla deyir:

– Eh, onsuz da evdə yeməyə bir şey tapılır.

– Keçəlliyinə nə deyirsən?

– Keçəl yaxşıdır, mənim o qədər pulum harda idi ki, həftədə bir girvənkə xına alam.

– Yaxşı, Molla, bəs bu qozbelliyinə nə sözün var?

Molla deyir:

- Sən də qəribə, insafsız adamsan ha... Deyirsən bu zalım qızının heç bir eybi olmasın?" (72, 161). Demək olar ki, mətnlərin əksəriyyətində Mollanın arvadı çəpgöz, kifir, çirkin və s. kimi təsvir olunur. Bu fakt da Molla Nəsrəddin obrazının triksterik strukturunu tamamlayan detaldır.

Mədəni qəhrəmanın trikster oppozisiyasını təqdim edən paradıqmalara Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradıqmaları olan dərviş, seyid və b. ilə olan oppozisiyalar da daxildir. Molla Nəsrəddin dərviş, seyid, axund, qazı, molla kimi subyektlərlə də oppozisiyadadır. Təbii ki, bu semantikanın sosial-ictimai, etik-əxlaqi səviyyələrdə məzmun çalarları da vardır. Lakin məsələnin əsasında məhz mədəni qəhrəman və trikster oppozisiyası dayanır.

#### **d) Qəhrəman-trikster oppozisiyasının seyid-Molla Nəsrəddin paradıqması.**

Digər bir araşdırmamızda da əsaslandırıdığımız kimi, Müdrik Qoca arxetipi mədəniyyətdə çoxsaylı obrazlarla təcəssüm olunmuşdur ki, seyid də bu qəbildəndir (66, 223-237). Lətifə mətnlərində Molla Nəsrəddinin oppozisiyada olduğu obrazlardan birinin də məhz seyid olması bir tərəfdən onun trikster təbiətini, digər tərəfdən isə seyidin mədəni qəhrəman paradıqmalarından biri olduğunu bir daha sübut edir. Əslində, bugünkü məntiqlə yanaşdıqda Molla Nəsrəddin seyid, dərviş, axund, molla kimi subyektlərlə qarşıdurmada deyil, eyni paradıqmatik cərgədə durmalıdır. Lakin bu, belə deyil. Deməli, məsələnin bugünkü məntiqlə izah oluna bilməyən, arxaik mədəniyyətlə səsleşən semantikasını vardır və bu da öz növbəsində Molla Nəsrəddin obrazında və gülüş məfhumlarında yatır. Alt qatda Molla Nəsrəddin triksterdir və bütün sakral kanonları dağıtmaqla "məşğuldur". Mətnlərə diqqət yetirək: "Mollanın olduğu kəndə bir

seyid gəlir. "Mən kəramət sahibiyəm, hansı xəstənin ağzına bir dəfə püfləsəm sağalar" – deyər camaatı aldadıb pullarını alır.

Molla Nəsrəddin əhvalatı eşidib onun yanına gedir. Bir az ordan-burdan söhbət eləyib görür ki, o, savadsız, fırldaqçının biridir. Soruşur ki:

– Seyid ağa, sizin ağzınızda nə kəramət var ki, xəstələrin ağzına püfləyəndə yaxşı olur?

Seyid özünü çəkə-çəkə deyir:

– Bir gün aləmi-röyada Xızır peyğəmbər mənim ağzıma tükürüb. O vaxtdan mənim ağzım olub kəramətli.

Molla seyidin bu həyasızlığına daha tab gətirə bilməyib deyir:

– Xızır peyğəmbər sənin ağzına tükürmək niyyətində olmayıb. O, sənin fırldaqçı olduğunu görüb, üzünə tükürmək istəyib, ağzıaçıq yatdığına görə tükürçək ağzına düşüb” (72, 86). Göründüyü kimi, Molla seyidi ələ salır, onunla qarşıdurmaya girir. Zahirən həm Molla, həm də seyid “qeyri-adi” bilik və bacarığa sahibdirlər. Əslində isə, Molla trikster kimi seyidin sakral qabiliyyətinə qarşı çıxır. Başqa sözlə desək, sakral məzmunları profanlaşdırmaqla yeni davranış modelləri yaradır.

### **e) Qəhrəman-trikster oppozisiyasının dərviş-Molla Nəsrəddin paradigması.**

Müdrək Qoca arxetipinin obraz paradigmalarından biri də dərvişdir. Azərbaycan folklorunda dərviş obrazı mistik xarakteri, sakral keyfiyyətlərilə diqqəti cəlb edir. Məsələyə V.N.Toporovun modelləşdirməsi kontekstində yanaşsaq, dərviş də mədəni qəhrəmanın diaxronik variantlarından biridir. Bu mənada Molla Nəsrəddin, təbii olaraq, dərvişlə də qarşıdurmadadır.

Lətifələrdən birində təsvir olunur ki, “Bir gün Mollanın bağına bir camış girir. Mollanın özü, arvadı, oğlu, hərəsi əlinə bir ağac alıb yüyürlər ki, camışı bağdan çıxarsınlar. Hələ camışa çatmamış Molla bir də baxır ki, budu, bağın içilə bir dərviş gəlir. Tez çağırır ki:

– Ay uşaq, burada camışdan zərərli heyvan var, gəlin qabaqca bunu çıxardaq, sonra camışı çıxardarıq” (72, 84). Yaxud dərvişlə mübahisə edən Molla Nəsrəddin onu sorğu-suala tutaraq deyir:

– Yaxşı, heç dördüncü göyə gedibsənmi?

Dərviş lovğa-lovğa deyir:

- Getmişəm, özü də bir dəfə yox, çox dəfə getmişəm. Molla yenə də inanmış adam kimi soruşur:

- Heç orada uçanda dodaqlarına yumşaq bir şeyin dəydiyini hiss edibsənmi?

Molla Nəsrəddinin üstələdiyini görüb, tez “bəli, bəli” deyər cavab verir.

Molla Nəsrəddin camaata göz basıb dərvişə deyir:

- Hə, bax, o, bizim eşşəyin quyruğudur” (72, 86).

Belə mətnlər kifayət qədərdir. Göründüyü kimi, Molla Nəsrəddin öz hazırcavablığı və kələkbazlığı ilə dərvişi məğlub edir ki, bu da triksterlə mədəni qəhrəman qarşıdurmasının parodik paradiqmasıdır.

Əgər biz Molla Nəsrəddin obrazının simasında mədəni qəhrəman trikster qarşıdurma silsilələrini sxemləşdirsək aşağıdakı mənzərə alınacaq:

Mədəni qəhrəmana məxsus davranış və simvollar	Triksterə məxsus davranış və simvollar
At	Öküz
At	Eşşək
Qızılquş	Qarğa
Gözəl	Çirkin
Seyid	Molla Nəsrəddin
Dərviş	Molla Nəsrəddin

Bu oppozisiyalar silsiləsini, təbii ki, daha da genişləndirmək olar. Çünki mexanizm olaraq burada oppozisiyaları yaradan bütövlükdə mədəni qəhrəman və trikster qarşıdurmasıdır. Onlar arasındakı fundamental qarşıdurmaları semantik baxımdan cərgəlsək, belə bir mənzərə meydana çıxacaq:

Mədəni qəhrəman	-	Trikster
Şüur	-	Təhtəlsüür
Rasional	-	İrrasional
İnsani (xüsusiyyətlər)	-	Heyvani (xüsusiyyətlər)
Cəmiyyət	-	Təbiət

Sosial	-	Antisosial
Sakral	-	Profan
Pozitiv	-	Neqativ
Ciddi	-	Qeyri-ciddi
Doğru	-	Yalan

Göründüyü kimi, mədəni qəhrəman və trikster oppoziyası ən müxtəlif məna çalarlarına malikdir. Burada şüur və təhtəlsüür münasibətlərindən tutmuş sosial münasibətlərə qədər xeyli qarşıdurma məqamları mövcuddur. Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi Molla Nəsrəddin obrazının da davranış və mahiyyətində bu oppozisiyalar bütün səviyyədə özünü göstərir.

Molla Nəsrəddin obrazının parodik fəaliyyəti yalnız qəhrəmanın təqlidi və ya qəhrəmanlığın imitasiyasından ibarət deyildir. O, həm də gerçəkliyin və ya mövcudluğun sabit prinsip və normalarını da parodik təqdimatda ifadə edir. Belə ki, Molla Nəsrəddin lətifələrində ən çox rast gəlinən qarşıdurmalardan biri də *ölü-dir* oppozisiyasıdır. Bu tipli mətnlərdə Molla özünü ölü kimi göstərir. Yəni o, ölülüyü yamsılayır, parodiya edir. İlk baxışdan gülməli görünən bu faktın altında mühüm bir mahiyyət gizlənmişdir. Molla burada triksterlik edir. Qavrilovun dediyi kimi, "Nəsrəddin özünün məzhəkəyə çevrilən ölümü süjetində tamamilə Triksterə uyğun gəlir" (138, 109). Özünü ölülüyə vurmaq zahirən gülüş doğurursa da, digər tərəfdən burada Molla Nəsrəddin obrazı vasitəsilə mədəniyyətin fundamental gerçəklikləri öz əksini tapmış olur. Mətnlərdən birində deyilir ki, "Günlərin birində Molla başdan-ayağa qara geyinib çıxır bazara. Adamlar soruşurlar:

- Molla, nə olub? Kimə yas tutubsan belə?

Molla deyir:

- Özümə. Öləndən sonra tuta bilməyəcəyəm. Dedim, elə nə qədər diriyəm, tutum" (72, 243).

Göründüyü kimi, Molla özü özünə yas saxlayır. Təbii ki, bu davranış rəsonal məntiq baxımdan izah oluna bilməz. O bir trikster kimi eyni anda iki halın – ölülüyün və diriliyin işarəsi kimi çıxış edir. Bu, simvolik planda ölüb-dirilmə ritualını ifadə edir.

Yaxud "Bir gün Molla özünü ölmüşlüyə vurur.

Diyər: - Baxım, məni kim çox sevir. Kim ağlıyacaq. Bilməm nə ...

Səs yayılır. Molla öldü. Adamlar yığışdılar. Aparıllar özünün məscidə və ordan da aparsınlar məzarlığa. Mollanı qaldırıllar arxalarına. Məscidin qapısı bir az dardı. Keçirə bilmillər. Fəzlə çalışıllar.

Molla dözməyib deyər:

- Baba, mən hər gün bura namaz qılmağa gəlirdim. Bu qapıdan keçirdim. Siz məni nişin keçirə bilmirsiniz? (11, 289).

Həmçinin bu mətndə də Mollanın ölümü yamsıladığı aydın olur: “Molla bir gün yol kənarındakı məzarlıqda dolaşarkən necə olmuşsa, açıq bir qəbrin içinə düşmüş.

- Baxım hinkir-minkir gələcəklər! – deyə düşünərkən qulağına səs gəlmiş. Bu səslərin o biri dünyadan gəldiyini zənn edən Molla qorxmış, qəbirdən çıxıb qaçmış. Yolda sıra ilə keçməkdə olan fincançı qatırlarını hürkütmüş. Qatırlar bir-birinə qarışmış, fincanlar pul-pul olmuş.

Qatırçılar Mollanın üzərinə yeriyyə:

- Xeersiz adam, sən kimsən? Nərədən gəlisən?

Qorxudan dili tutulmuş Molla:

- Mən o dünyanı seyrə çıxmışdım.

- Sənə o dünyanı gözəlcə seyr etdirərik – deyib Mollanı tox çalmışlar. Zavallının başını yarmışlar. Özünü zorla evə çatdıran Molladan sorurlar:

- Bu nə haldır, haradan gəlisən?

- O biri dünyadan, – deyə Molla cavab vermiş.

- O biri dünyada nə var, nə yox?

- Fincançı qatırlarını hürgüzməsən, bir şey yox, – demiş” (11, 297).

Hər üç mətndə Molla ölümü parodiya edir. Əslində, bununla bəşəriyyətin iki mühüm anlayışını – yaşam və ölümü diqqət mərkəzinə gətirmiş olur. Çünki bütün xalqların mədəni sistemlərində dünyanın yaradılışı və sonu haqqında mətnlər, o cümlədən ölüm və yaşama bağlı düşüncələr daim aktual olmuşdur. Bununla əlaqədar olaraq ölüm bu və ya digər dərəcədə təqlid edən rituallar həyata

keçirilmişdir: **ölüb-dirilmə, ölümdən qaçma, ölümü yamsılama** və s. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, **Dədə Qorqudun mifoloji rəvayətlərdə ölümdən – əcəldən qaçıb gizlənmək üçün etdiyi davranışlarla Molla Nəsrəddinin bu davranışları simvolik ekvivalentdirlər.** Molla Nəsrəddin lətifələrində izlənilən ölümün yamsılanması məsələsi də ölümlə bağlı ritualları xatırladır. Bizə elə gəlir ki, ölümü parodiya etməklə Molla Nəsrəddin hər dəfə yenidən doğulur və qapalı dövrəvi zaman çevrəsini tamamlayır. İrəlidə zaman məsələsi ilə bağlı izahlarımızda da göstərəcəyimiz kimi, Molla Nəsrəddin obrazında zaman daim təkrarlanan dövrəvi çevrəyə əsaslanır. Bu mənada lətifələrdə Molla Nəsrəddinin ölməyi və ya özü üçün yas saxlaması ölüb-dirilmə ritminin qapalı çevrə boyunca hər nöqtədə təkrarlanan ölüb-dirilmə anını ifadə edir. Bu tipli mətnlər “Nəsrəddin Hocanı tarixi zamandan kənara çıxarıb, çevrəvi zaman qavramı daxilində anlaya biləcəyimiz bir əfsanəvi varlıq olaraq ortaya qoyur” (118, 172).

Beləliklə, təqdim etdiyimiz mətnlərdən aşağıdakıları müəyyənləşdirmək olur:

1. Molla Nəsrəddin özünün triksterik davranışları (gülüş və parodiya vasitəsi) ilə ölümü tanımır.

2. Ölümə belə münasibət onun həm bu, həm də o biri dünya, xaos və kosmos arasında keçidlər etmək qabiliyyətini göstərir. Bu, geniş mənada Dədə Qorqud səviyyəsində mədəni qəhrəmanın parodiyasıdır. **Necə Dədə Qorqud Oğuz cəmiyyətindən yeraltı dünyaya səyahət edirsə, diri olduğu halda ölümdən qaçırsa, Molla Nəsrəddin də ölməklə o dünyayla bu dünya arasında səyahət edir.**

3. Ölümü parodiya etməklə Mollanın özünün də ölümlə (o biri dünya, xaos) bir cərgədə durduğunu göstərir.

4. Ölümün parodiyası ölüb-dirilmə ritminə əsaslanır.



## **Molla Nəsrəddin dünyanın mifopoetik strukturunu obrazlaşdıran model kimi**

Lətifələrdə Molla Nəsrəddinin təqdim etdiyi ən mühüm sifətlərdən biri də bilginlik, müdriklik sifətidir. Belə ki, Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi Molla müdrikliyi, bilginliyi də parodiya edir. O, bu məqamda şüurda mövcud olan ağsaqqal, müdrik qəliblərindən istifadə edir. Mətn informasiyası gülüş biçimində olsa belə, onu – Molla Nəsrəddin obrazını bir bilgin kimi qavramağa imkan verir. Bu informasiyalar nə qədər bəsit və sadə görünərsə də, öz-özlüyündə qoyulan problemə müdrikliyin parodiyası əsasında verilən cavab kimi dəyərləndirilməlidir. Eyni zamanda bu bilgilərdən mifoloji şüurun işləmə mexanizmini təqdim edən faktları da bərpa etmək mümkündür. Bu faktlardan biri də məhz **dünyanın ortası, mərkəzi** məsələsidir. Bir neçə variantı olan bu lətifənin əsasını Molla Nəsrəddinin dünyanın ortasını göstərməsi təşkil edir.

İraq-Türkman lətifəsində deyilir ki, “Bir gün də bir dənəsi Molla Nəsrəddinə diyər: Molla!

Diyər: Ha!

Diyər: Dünyanın orta yeri hardadı?

Diyər: Durduğum yerdi.

Dedi: Baba, mən ölçmüşəm. İnanmırsay, get sən də ölç!” (11, 284; 72, 87).

Mətnin geniş təhlilinə keçməzdən əvvəl onu deyək ki, mifoloji düşüncədə dünyanın mərkəzi məsələsi xüsusi önəm daşıyır: “çox sayda əski mədəniyyətlərin kainatla bağlı ənənəvi təsəvvürlərində əski mifoloji düşüncədən gələn, sakral enerjinin ən çox toplandığı yer sayılan və adına “dünyanın mərkəzi” (yerin orta göbəyi) deyilən bir anlayış var” (26, 274). Molla Nəsrəddinin gülüş kontekstində verdiyi bu cavab mifoloji gerçəklik baxımından əsaslı xarakterə malikdir. Molla Nəsrəddinin və digər bir variantda eşşəyinin durduğu yerin (bu detal dünyanın iki səviyyədə insan və zoo səviyyədə dərkinin sübut edir. Molla Nəsrəddin dünyanın dərkinin həm insan, həm də zoo səviyyələrini işarələyir)

dünyanın orta nöqtəsi, mərkəzi olması onu **dünya ağacı mifi** ilə bağlayır. Mirçə Eliadenin türk mifoloji düşüncəsi ilə bağlı təsvir etdiyi faktdan da bəlli olduğu kimi, türklər göy üzünü çadır kimi düşünmüşlər və bu göyü saxlayan göyün ortasındakı dirəkdir. Bu dirəyə **göyün dirəyi** deyilir. Makro kosmos səviyyəsində bu əlaqə bir obyektə (ağac, dağ, dirək), mikro kosmosda isə evin orta dirəyi, ya da çadırın üst dəliyi ilə ifadə olunur. Bu o deməkdir ki, hər insanın evi dünyanın ortasına bənzədilmişdir (107, 297). Turgay Kabakın da vurğuladığı kimi, bu lətifə türk mifoloji düşüncəsində dünyanın mərkəzi ilə bağlı düşüncələrə işarə edir (116, 140-156). Dünya mifoloji sistemlərindən də bəlli olduğu kimi, bu nöqtədə “oturmuş ya da ayaqüstə olan, ya da ağaca bağlanmış (Attis, İsa, Wotan) kosmik bir qadın, ya da kişi ola bilər; çünki Tanrının yenidən doğuşu olaraq qəhrəmanın özü, dünyanın göbəyi sonsuzluğun enerjilərinin zamana qarışdığı doğum nöqtəsidir. Bu səbəbdən Dünya göbəyi sürəkli yaradılışın simvoludur” (95, 53). Deməli, Molla Nəsrəddin bu nöqtədə dayanmaqla Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradigmasının ən mühüm keyfiyyətini: “...heç kim tərəfindən idarə olunmayan Dünya gücü”nü (137) əks etdirir. Həmin nöqtə mədəniyyətdə güclü enerjinin toplandığı “partlayış” nöqtəsini də ifadə edir. Y.Çerniyayevskaya Lotmanın “Mədəniyyət və partlayış” barədə olan ideyalarını davam etdirərək “müdrikin aqlının və axmağın səfehliyinin” üst-üstə düşdüyü nöqtəni şərti olaraq “dəlilik nöqtəsi” və ya “triksterlik nöqtəsi” adlandırır” (154). Deməli, Molla Nəsrəddin də həmin nöqtədə dayanmaqla mədəniyyətin fundamental mahiyyətlərini ifadə edən obraza çevrilir.

Fikrimizi daha əsaslı şəkildə təqdim etmək üçün Molla Nəsrəddin lətifələrindən birinə baxaq: “Bir gün Mollanın arvadı diyər:

- Molla, əkmək yapıram odunumuz yox. Bilmirəm nədəğin...

Molla da çıxar tut ağacına. Altdan kəsiri özünü baltaynan, yuxarıda oturur. Oradan bir dənə keçiri. Diyər:

- Molla, axırı düşərsən sən.

Molla diyər:

- Get yoluna. Ağlın çatmıyana qarışma.

Adaməkə gedər. Molla dalı kəsdiyindən zırpıldar aşağıya. Leşi orda qalır, ağac orda qalır.

-Vay diyər, bu bilər mən ha zaman ölləm. Qaç, qaç, qaç, qaç ənsəsinə. Qaçar, olaşar adaməkəyə.

Diyər:

- Madam bildiy mən düşərəm, bilisən mən ha zaman ölləm.

Ey ... diyər adaməkə. Babam işlə məlum bir şeydi bu. Sən altdan kəsisən, üzərində də oturupsa, işti düşərsən...

Molla diyər: Olmaz. Bilisən mə ha zaman ölləm...

Adaməkə diyər:

- İşlə əşəgiy ha zaman üç kərə anqırdıysə onda ölüsən” (11, 294).

Mətnin bundan sonrakı hissəsi Mollanın eşşəyinin üç dəfə anqırmasından sonra özünü ölmüş bilməsilə bitir. Burada bizim mifosemantik planda şərh etmək istədiyimiz məsələ mətnin bura qədər olan hissəsidir.

Yuxarıda da dediyimiz kimi, Molla Nəsrəddin dünyanın mərkəzində dayanmaqla aktiv yaradılış gücünü özündə ifadə edir. Bu nöqtədə şüurda dünya ağacının da yerləşdiyi məkandır. Tədqiqatçı Turqay Kabak da Mollanın digər bir lətifəsində ağaca çıxarkən başmaqlarını da götürərək “bəlkə yolum başqa yerə düşdü” deməsini məhz “qutsal” ağacla əlaqələndirir: “Ağacdən o yana yol olması ilə bağlı lətifə bizə türklərdəki qutsal ağacla əlaqəli inancı xatırlatmaqdadır... Ağacdən o yana yol olması üçün o tərəflərdə bir dünyanın olması lazımdır ki, türklər o dünyanın varlığına inandıqları kimi, o dünyadakılarla əlaqə qurulmasına və ya bu dünyadan oraya keçiddə ağacın önəmli bir rolu olduğuna inanırlar. Həyat ağacı motivi məhz bu məqamda məna kəsb etməkdədir” (116, 144).

Təbii ki, digər lətifə mətnlərində olduğu kimi, burada da mifoloji informasiyanın estetik dəyərləndirmə qəlibində təqdimi baş vermişdir. Mətnin üst səviyyəsinə əsasən Molla avamdır, oturduğu budağı kəsir və təbii olaraq yerə yığılır. Mollanın ona yığılacağını öncədən deyən şəxsdən nə zaman öləcəyini soruşması da lətifə

poetikasını kontekstində gülüş xidmət edir. Ancaq Mollanın yoldan keçəndən məhz ölmək vaxtını soruşması heç də təsadüfi hadisə ola bilməz. Bu məqamın izahına baxaq. Mətnin mifopoetik izahı, bizcə, aşağıdakı kimidir: Molla Nəsrəddin oturduğu ağacın budağını kəsməklə, əslində, “dünya ağacı”ni kəsir. Bu isə fərdin ölümü anlamına gəlir. Molla bu ağacı kəsməklə özünü kəsir, daha dəqiq desək, özünü öldürür. Molla yoldan keçənin verdiyi “proqnozu” da məhz bu kontekstdə mifin dili ilə qəbul edir və israrla ondan nə zaman öləcəyini soruşur. Yəni bütövlükdə həm Mollanın yıxıldıqdan sonrakı davranışı (nə zaman öləcəyi sualına cavab tələb etməsi), həm yoldan keçənin verdiyi informasiya mətnin simvolik dilində ifadə olunmuşdur. Deməli, Mollayla yoldan keçənə bəlli olan ortaqlıq informasiya – simvolik dil vardır ki, bu, bizim üçün (tarixi şüur mənasında) anlaşılmazdır və gülüşlə öz izahını tapır (biz bunu qəribə, qeyri-adi, gülünc hesab edirik və gülürük). Lakin alt qatda hər iki şəxs – həm Mollanın, həm də yoldan keçənin mifoloji şüurla izah oluna biləcək “məntiqi” vardır. Bu “məntiq” (mifoloji informasiya) lətifədə məhz paradoksla yaşayır: Molla oturduğu budağı kəsir. Bu paradoks həm gülüş doğurur, həm də mifoloji informasiyanın yaşadıcısına çevrilir. Bütövlükdə, bu mexanizm lətifə janrının əsasını təşkil edir. Beləliklə, Molla Nəsrəddin trikster kimi dünyanın gizli informasiyalarına da bələddir. Onun iki dünya – xaos və kosmos arasında keçidlər etməsi, xaosda kosmosu, kosmosda xaosu təmsil etməsi triksterliyindən doğan keyfiyyətidir. **Beləliklə, Molla Nəsrəddinin mifoloji şüurda dünyanın enerji mərkəzini ifadə edən nöqtədə durması heç də təsadüfi deyildir. Bu nöqtə ona fəvqəltəbii bacarıqlar bəxş etməklə yanaşı, gülüşün magik gücü vasitəsi ilə yaradıcı və dağıdıcı başlanğıc keyfiyyətlərinə sahib olmaq imkanı yaradır. O, ritual-mifoloji mövcudluq sxeminə uyğun olaraq bu nöqtədən daim doğulur və ölür, qapalı çevrə daxilində hərəkət etməklə təkrarən eyni nöqtəyə qayıtmış olur.**

Molla Nəsrəddinin təqdimatında **dünyanın zaman strukturu** da spesifik xarakter daşıyır. Molla Nəsrəddin özünəməxsus zaman ölçüsü ilə yaşayır: qapalı təkrarlanan zaman çevrəsi.

Qeyd etdik ki, Molla Nəsrəddin trikster kimi mifoloji düşüncə məntiqi ilə hərəkət edir. O, yaradılışın ilk anını imitasiya etməklə ilkin nəsnə və obrazları düzümləyir, gerçəkliyin mifoloji şəklini cızır. Bu mənada Molla Nəsrəddinin düşüncəsi də mifoloji zaman məntiqinə əsaslanır. Belə ki, harmonik davranış müəyyən zaman və məkan daxilində müəyyən məntiqi ardıcılıqla baş verir. Başqa sözlə, bu mətnlərdə profan məntiqi ardıcılıq müşahidə olunmur. Bunun da səbəbi buradakı zaman, məkan və məntiqi ardıcılıq düzümünün mifoloji çağ düşüncəsindən qidalanmasıdır. A.Hacılının yazdığı kimi, “erkən mədəniyyət tiplərində kainat statik şəkildə, ahəngdar, qapalı və bütöv kosmos kimi qavranıldığından tarixi zaman (məntiqi zaman – H.Q.) məfhumu olmamışdır. Hadisələr əbədi çevrədə dövr etmiş, səhifə başlanğıc və son sezilməmişdir” (39, 164). Məhz bununla əlaqədardır ki, Molla Nəsrəddinin yaşı daim qırxdır, davranışları tərsinədir və dərk etməsi də profan məkan məntiqinə sığmır.

Molla Nəsrəddinlə bağlı lətifələrdə zaman anlayışına diqqət yetirək. Burada çağdaş şüurun qəbul etdiyi və yaşadığı düzxətli zaman ölçüsü yoxdur: yəni zaman 1, 2, 3, 4, 5 və s. ardıcılıqla getmir. Molla Nəsrəddin şüuru üçün zaman daim təkrarlanan, qapalı, dövrəvi mahiyyətdədir. Zaman çevrə formasında hərəkət edir və onun birinci anı ilə sonrakı anları diaxron və sinxron planda bir nöqtədə qovuşur.

Nümunələri izləyək: “Ramazan ayında Molla gündə bir daş atarmış küpün içinə. Hətta bilsin ay nə vaxt tamam olı. Oğlu görür babası gündə bir daş atırı. O daş atar küpün içinə.

Bir gün sorallar: - Molla, ayın neçəsid?

Gəlir sayar, sayar, baxar yüz iyirmi daş var.

Diyər həpsin desəm məni ələ salallar.

- Vallah, diyər bu gün Ramazanın altmışıdır.

- E... diyəllər: Molla, Allah əhv etsin babayı, özü Ramazan otuz gündü. Necə oldı altmış?

Molla:

- İştə mən azaltdım günnərin sayını. Əgər küpdəki daşlara qalsaydı, bu gün Ramazanın yüz iyirmisi olurdu” (11, 295).

Göründüyü kimi, Mollanın özünəməxsus zaman ölçmə texnikası var. Əslində, mətnin informasiya yükü Molladan ayın neçəsi olduğunu soruşanlar qismində düzxətli zamana köklənib. Lakin Molla Nəsrəddinin verdiyi cavab informasiyası qətiyyəən sual verənlərin məntiqinə sığmır. İkili zaman ziddiyyəti yaranır. Sual verənlərin və mətni oxuyan və ya canlı dinləyənlərin (söyləyicinin özü də bu tərəfdə durur) şüurundakı zamanla **Mollanın zamanı** arasında kəskin uyğunsuzluq var. Mətnin üst qatı üçün bu, Mollanın savadsızlığı, hesab bilməzliyidirsə, mətnin alt qatında bunun tamam başqa mənası var. Növbəti mətnlərin işığında mətnin alt qatına enək.

Lətifələrin birində deyilir ki, Molladan bir gün soruşallar ki, Molla, neçə yaşın var? Deyər ki, qırx. Aradan bir neçə il keçəndən sonra Molladan bir daha soruşanda yenə də deyər ki, qırx. Deyəllər “- Bu necə olur, Molla? Aradan illər keçdi. Yenə də qırx yaşın oldu?

Molla: - Ər kişinin sözü bir olar” (11, 299).

Göründüyü kimi, lətifə poetikası Mollanın yaşının dəyişməməsini “kişinin sözünün bir olması” kanonlaşmış deyiminə əsasən izah edir. Qeyd etdiyimiz kimi, yeraltı dünyaya gedən nağıl qəhrəmanı yatılı vəziyyətdə olan divi öldürməyi özünə namərdlik kimi qəbul edir və divi oyadaraq öldürür. Nağıl qəhrəmanını ən yüksək keyfiyyətlərlə “bəzəyən” nağıl poetikası bunu məhz mərd-namərd kontekstində dəyərləndirir. Lakin məsələnin mifopoetik izahı oyaq və yuxu kodunun uyğun gəlməməsindədir. Burada da “Ər kişinin sözü bir olar” deyimi lətifə poetikasının diqtəsidir. Məsələnin əsl mahiyyəti qapalı-dövrəvi zaman çevrəsindədir. Araşdırmaya davam edək. Mətnlərdən birində deyilir ki, “Bir gün Molladan soruşurlar ki:

- Molla, sən böyüksən, yoxsa qardaşın?

- Molla deyir:

- Vallah, keçən il atam deyirdi ki, o, məndən bir yaş böyükdü. O hesabla gərək indi bir yaşda olaq” (11, 271). Göründüyü kimi, **Molla yenə də zamanın ardıcıl, diaxronik düzümünü “anlamır”.**

Yaxud bir tacirə borclu olan Molla hər dəfə pulu “sabah” verəcəyini deyir. Bir gün Molla evdə olmayanda oğlu tacirə deyir ki, bəs həyətdəki o qara daş çiçək açanda gəl pulunu al. “Molla bir az fikirləşib deyir:

– Nahaq yerə belə aydın vaxt qoymusan. Daşdı, keyfi istədi, günün birində çiçək açdı, tacir də buyurub gəldi. Pulu haradan tapıb verəcəyik? Belə işlərdə ən yaxşısı budu ki, deyəsən “sabah gəl!”, çünki nə qədər ki, bu dünya var, bir o qədər də sabah var” (72, 113). Əslində, söhbət qara daşın çiçək açıb-açmamasından getmir, məsələ məhz Mollanın dəqiq, aydın zaman ölçüsünü “qəbul etməməsi” ilə bağlıdır. Molla Nəsrəddinin dünyasında qara daş da çiçək açə bilər. Lakin qeyri-müəyyən zaman ölçüsünü bildirən “sabah” isə heç vaxt bitməyən, daim təkrarlananlardır. **Molla hər dəfə “sabah gələrsən” deməklə düzxətli deyil, qapalı təkrarlanan zamana işarə edir.** Mətnlərdən açıq-aydın şəkildə görünür ki, Mollanın yaşadığı zaman ölçüləri bizim düşüncəmizdəki düzxətli zamandan fərqlidir. Onun yaşı daim qırxdır, Ramazan ayının altmışı olduğunu və özündən bir yaş böyük qardaşı ilə bir yaşda olduğunu deyir.

Gələk mətnlərin mifoloji düşüncə aspektindən bizə təqdim etdiyi işarə və simvollara. Xüsusilə **qırx rəqəminə** diqqət edək. Nağıl mətnlərindən də bizə bəllidir ki, qırx ritual rəqəmidir. Yeraltı dünyaya səfər edən qəhrəman qırx gün, qırx gecə yol gedir, qırx arşın quyuya girir, qırx şaqqa ət, qırx tuluq su götürür, qırx gün, qırx gecə toy edir və s. Deməli, qırx bütün hallarda müəyyən bir mərhələnin bitməyini və başlamasını göstərən sakral rəqəmdir. Məhz qırx tamam olanda dairə qapanır və yenidən başlanır. Yadımıza salaq ki, Koroğlu qırxıncı günü gözləyə bilmədiyi üçün atların qanadları əriyib yoxa çıxmışdı, yəni dövrə tamamlanmamışdı (9, 10). Molla Nəsrəddin şüuru üçün də qapalı, dövrəvi zaman çərçivəsi mövcuddur. O, bu dövrənin hər bir anında doğulur və ölür. Yəni yaşı sıfır həddində (nöqtəsində) dövrə edir. Qırx həm yoxluğu, həm varlığı, həm yaşamı, həm bitməni eyni anda ifadə edir.

Bu qəbildən olan lətifələrin verdiyi informasiyadan da qırx rəqəminin həm varlığı, həm də yoxluğu ifadə etdiyini bərpa etmək olar: Başqa bir yerdən gələn alim Mollanı axtarıb tapır və ona deyir ki, sənə qırx sualım var. Molla da ot biçirmiş, fikirləşir ki, bunun suallarına cavab versə, işi qalacaq. Ona görə də deyir ki, hamısını bir-bir de görüm nə suallardı? Alim qırx sualın hamısını birdən deyir. Qurtarandan sonra Molla orağını götürüb qalxır ki, qırxını da birdən bilmirəm (72, 138).

Və ya Molla ağacı qırana deyir ki, o ağac mənim əlim idi. Sən ki onu sındırdın, Allah sənin qıçını sındırsın. Kişi buna gülür. Molla deyir ki, mənim qarğışım tez yerinə yetər. Qırx gün, qırx ay, qırx il...Axır bir gün özünü göstərəcək. Necə olursa, həmin adam elə yolda yıxılır, qıçı sınır. Adam gəlib Molladan üzr istəyir ki, ay Molla, sən qırx gün, qırx il demişdin, heç qırx dəqiqə də keçmədi. Molla cavab verir ki, hələ bu qırx gün bundan qabaq elədiyən haramzadalığın cəzasıdır. Bugünkü işinin əvəzini qırx gündən sonra görəcəksən. Onda baxarsan mənim qarğışımın gücünə (72, 211).

Əslində, Mollanın qırx sualı birdən verməyi tələb etməsi cavabın olmamasını göstərir. Molla sualların cavabını bilmədiyi üçün “qırxını da birdən bilmirəm” deyir. Bu halda qırx sual həm də yoxluğu bildirir. Yəni sualların qırxı da birdən verildəndə artıq bu sual olmur, başqa sözlə **1, 2, 3 və s. 40-da birləşəndə sifıra bərabər olmuş olur: Molla sualları “qırx”lamaqla yoxa, sifıra çevirir** və təbii ki, cavabını da vermir. Mətn bu mifoloji semantikanı, təbii ki, söyləyici və dinləyici məntiqinin qəbul edə biləcəyi formada: “Molla baxır ki, əgər bu qırx dənə suala cavab verməli olsa, gərək ot biçməyə” izah edir. Əslində isə Molla sualları “qırx”da birləşdirməklə cavab verməkdən boyun qaçırmış olur. Bu semantika Mollanın qarğışı ilə bağlı lətifə mətnində də özünü göstərir. Molla qarğışının qırx gün, qırx ay, qırx il ərzində tutacağını deyir. Hətta qarğışlanan şəxs qarğışın tutduğunu desə də, Molla razılaşmır və hələ onun qarğışının qırx gün, qırx ay, qırx ilə tutacağını bir daha deyir. Əslində, **Mollanın etdiyi qarğış “qırx”lamada öz təsirini itirmiş olur. Sanki qarğış etməklə et-**

**məmək arasında fərq itir. Beləliklə, Mollanın yaşının həmişə qırx olması, bir sual deyil, qırx sualı birdən tələb etməsi, qarğışının bir günə deyil məhz qırx gün, qırx ay, qırx ilə həyata keçəcəyini deməsi Molla Nəsrəddin şüurunun rəasional mən-tiqə əsaslanmayan, qeyri-şüuri mahiyyətindən doğur.**

Ümumiyyətlə, Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradıqması kimi Molla Nəsrəddin şüurunda olan zaman məfhumu bizə bu gün rituellardan bəlli olan təkrarlanan qapalı çevrə zamanını bərpa etməyə imkan verir. Aydın olur ki, gülüş emosiyası ilə lətifə poetik qəlibi əsasında formalaşan Molla Nəsrəddin lətifələri mi-foinformasiyanı da özündə ehtiva edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Molla Nəsrəddinin “şüurun”da dün-yanın **məkan, insan, heyvan və nəsnə kateqoriyaları** arasındakı sərhəd bilinmir, daha doğrusu, yoxdur. Belə demək mümkünsə, dünya duyumunda ölçüsüzlük hökm sürür. Biz burada “dünya du-yumunda ölçüsüzlük” deyərkən Molla Nəsrəddinin insan-heyvan, insan-təbiət, insan-predmet münasibətləri çərçivəsindən kənara çıxan davranış tiplərini nəzərdə tuturuq.

Molla Nəsrəddin lətifələrində diqqəti cəlb edən digər bir mə-sələ insan-heyvan, təbiət-cəmiyyət oppozisiyası ilə bağlıdır. Mə-lumdur ki, trikster “insan cəmiyyəti ilə vəhşi təbiətin sərhəddin-də” dayanır (154). O daim təbiətlə cəmiyyət arasında hərəkət et-məklə heyvan və insan sərhədləri arasındakı keçid və qovuşmanı təcəssüm etdirir.

Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradıqması kimi Molla Nəsrəddinin də mahiyyətində təbiət və cəmiyyət, heyvan və insan münasibətləri aydın şəkildə hiss olunur. Təbiət və cəmiyyət sə-rhəddində dayanmaqla Molla Nəsrəddin məhz insan-heyvan mü-nasibətlərini – biososial strukturu müəyyənləşdirmiş olur. Müd-riklik və axmaqlığı, gerçək və yalanı, insani və heyvani tərəfləri özündə vəhdət şəklində yaşadan Molla Nəsrəddin obrazı daim bu oppozisiyalar arasında yerdəyişmələr edir. Bu, trikster kimi onun ən mühüm keyfiyyətlərindən biridir. Bu da öz növbəsində onun davranışlarındakı antiharmoniyanı təmin edir.

**- Molla heyvanları tərəf müqabili kimi görür, özünü uluğundan fərqləndirmir və daim onunla müqayisədə hərəkət edir.**

Bu halda Molla artıq insan-heyvan sərhəddini keçir və bunlar arasındakı fərqlər ortadan qalxır. Bu tipli mətnlərdən görünən odur ki, Molla Nəsrəddin cəmiyyətdəki insanlarla necə davranırsa, onlarla necə mükalimə edirsə, ətrafındakı cism və predmetlərlə, eləcə də heyvanlarla o cür münasibət qurur. Bir qədər obrazlı şəkildə desək, o, heç bunun “fərqində” də deyil. Molla Nəsrəddin “şüuru” üçün sərhəd yoxdur. Triksterik təbiətlə əlaqədar olaraq onun gerçəkliyin bütün hal və keyfiyyətlərini qəbul etmək və müxtəlif ölçü və səviyyələrdə olmaq imkanı vardır.

Bir qədər öncə başqa bir aspektdən təhlil etdiyimiz Molla Nəsrəddin lətifələrindən birində deyilir ki, Molla bir gün oturduğu budağı baltalayır və yoldan keçən biri ona deyir ki, “Molla, axırı düşərsən sən”. Molla ona əhəmiyyət vermir. Bir az keçəndən sonra həqiqətən Molla yıxılır yerə. Molla tez düşər bunun ardına ki, “bu bilər mən ha zaman ölləm”. Yoldan keçən axırda bezər deyər ki, “İştə əşəgiy ha zaman üç kərə anqırdıysə, onda ölüsən”. Bir gün Molla əşəgə buğda ükləyib dəgirmanaya gətirdi. Əşək bir anqırdı. Molla dedi: - Vallah qıçım öldü. İkinci anqıranda Molla diyər: - Göbəkdən gettim. Üçüncüdə özün salar yerə. Deyər: - Mən bittim. Ordan bir qurt gələr, əşşəgin parçalar.

Molla diyər: - A qavvadın qurdu, Mollanın canı diri olaydı, sən də onun əşşəgini belə yiyəydin?

Qurd Mollanın səsini eşidib qaçar.

Molla: Qaçma, parçala özünü. Məni bu günə qoyanda o bilirdi aqibəti belə olar? – diyər (11, 294).

Mətnə bir neçə məqam diqqəti cəlb edir. Birincisi, Molla oturduğu ağacı kəsir. Bu, ilk növbədə Molla Nəsrəddinin obrazı üçün xarakterik olan tərsinə hərəkəti göstərir. İkincisi, Molla diri olduğu halda özünü ölü “zənn edir, düşünür”. Başqa sözlə, ölümü parodiya edir. Lətifənin təqdim etdiyi ən başlıca informasiya isə insan-heyvan münasibətlərinin qarşılıqlı təcəssümüdür. Belə ki, Molla Nəsrəddin özünün ölümünü məhz ulağının davranışında axtarır. Mətnin söyləyici əsaslandırması bunu yoldan keçənin verdiyi ilk

informasiyanın düzlüyü ilə əlaqələndirsə də, Mollayla ulağı arasında olan digər lətifə nümunələri bu məsələnin köklərini insan-heyvan münasibətləri kontekstində axtarmağı tələb edir. Çünki Molla Nəsrəddin üçün gerçəkliyin insan, heyvan, predmet səviyyələri biri-birindən fərqli deyil, onların arasındakı sərhədlər yoxa çıxmışdır. Çernyayevskayanın yazdığı kimi, “triksterin əsas mediasiyası “Xaos-Kosmos” oppozisiyasının daha geniş yayılmış tərəflərindən biri olan “Təbiət-Mədəniyyət” oppozisiyasında meydana çıxır” (154). Xaos-kosmos oppozisiyasının geniş yayılmış paradıqlarından biri də məhz insan-heyvan oppozisiyasıdır.

Bundan əlavə, Molla Nəsrəddinin bazara getmək üçün qonşunun ondan eşşəyini istəyərkən “Bir az dur, eşşəklə məsləhətləşim. Könlü olsa verrəm” (11, 273) deməsi, turşu satarkən hər dəfə “Turşu var” deyəndə eşşəyinin anqırmağa başlamasına “Ədəbsiz, turşuyu sənmi satacaqsan?” deməsi (11, 274), bazarda satmağa apardığı toyuqların qəfəsdə bir-birinin üstündə həlak olmamaları üçün açıb buraxarkən onların hərəsinin bir tərəfə qaçdığını görəndə xoruza: “Gecənin qaranlığında sabah olduğunu bilirsən də, bazarın yolunu bilmirsən. Vallahi sağ buraxmam səni” (11, 280), - deməsi, yaxud qızına elçi gələrkən bazarda inəyini satdığı kimi “Qızımın qarnında balası var” (11, 281) deməsi, əslində, ümumi baxımdan tərsinəliyi ifadə edirsə, mifopoetik baxımdan insan-heyvan münasibətlərini, biososial strukturun triksterik təqdimatını göstərir.

Bütün bunlarla bərabər, bəzi lətifə nümunələrindən Molla Nəsrəddinin persona maskası altında gizlənən bioloji mahiyyətini bərpa etmək olur. Metaforik şəkildə təqdim olunan bu informasiya lətifə poetikasına və mətnin bədii-estetik funksiyasına əsasən ilk baxışda bir qədər anlaşılmaz görünür. Lakin lətifəni yaradan gülüş emosiyasının və bu emosiyanın mifoloji və tarixi şüura münasibətdəki yerinin müəyyənləşdirilməsindən sonra Molla Nəsrəddin obrazının mifopoetik strukturundan danışmaq olur. Bu baxımdan yanaşdıqda onun heyvan maskasını müəyyən etmək olur. Fikrimizi iki nümunə əsasında aydınlaşdıraq:

**I mətn:** “Bir gün Molla Nəsrəddin oğlu ilə bərabər üyütmək üçün dəyirmanı buğda aparır. Buğdanı oğlunun dalına yükləyir,

özü də onun dalınca yavaş-yavaş gedirlər. Yolları bir çala-çuxur yerdən düşür. Molla oğlunun nə dərəcədə hazırcavab olub-olmadığını yoxlamaq üçün deyir:

– Bala, gözlə, yükü aşırırsan. Bir dəfə bizim çər dəymiş eşək burada yükünü aşırdı.

Oğlan heç bir söz demir. Taxılı üyüdürlər, qayıdanbaş Molla nə qədər eləyirsə, oğlu unu dalına götürmür ki, "mən yorulmuşam, həm də qaranlıqdır". Molla əlacsız qalıb, unu öz dalına götürüb düşür yola. Elə haman çala-çuxur yerə çatanda oğlu daldan qışqırır ki:

– Ata, gözlə, yıxılırsan ha... Dəyirmançı da deyirdi ki, burada çox at-eşək yıxılıb” (72, 190).

**II mətn:** “Bir gün Molla yolda bir qazı ilə bir tacirə rast gəlir. Onlar Mollaya sataşmaq üçün soruşurlar:

- Molla, minbərdə vəz eliyəndə heç səhv eləyibsənmi?

Molla deyir:

– Bəli, iki dəfə səhv eləmişəm. Bir dəfə "əlqasibinə finnar" əvəzinə, "əlqaziyyə finnar" demişəm (yəni "özgənin malını mənimsəyənlər odda yanacaqlar" əvəzinə, "qazılar odda yanacaqlar"). İkinci dəfə də "innəl fuccarə ləfi cəhim" demişəm (yəni pis iş görənlərin yeri cəhənnəmdir).

Qazı və tacir hər ikisi pərt olurlar. Qazı hirslənib deyir:

- Adam kimi danışmağı da bacarmırsan. Elə heyvansan ki, heyvan.

Tacir deyir:

- Heyvan dedin qoydun, lap uzunqulaqdı.

Təsadüfən Molla da tacirlə qazının arasında gedirmiş. Elə ki, onlar belə ədəbsiz danışrlar, Molla bir sağına baxır, bir soluna baxır, heç halını pozmayıb deyir:

– Hələlik nə heyvan deyiləm, nə də uzunqulaq. İkisinin arasındayam”(72, 92-93).

Birinci mətn ənənəvi olaraq Mollayla oğlu arasında baş verən “spesifik” mükəllimədir ki, lətifə poetikası daxilində Molla oğlunu “çər dəymiş eşək”lə, oğlu isə Mollanı “at-eşək”lə müqayisə edir. Tarixi şüur prizmasından bu, “məzə” doğuran situasi-

ya kimi dəyərləndirilə bilər. Lakin Molla Nəsrəddinin digər lətifələrindən də bizə bəlli olan triksterik mahiyyəti bu informasiyanın alt qatında duran heyvani statusu bərpa etməyə imkan verir.

İkinci mətndə isə bu status bir qədər də “açıq” şəkildə verilir. Molla zarafat zəminində qazı və taciri ələ salır və mətnin bədiestetik əsaslandırması (“*Təsadüfən Molla da tacirlə qazının arasında gedirmiş*”) bu mükəllimədə təqdim olunacaq mifoloji informasiyaya yaşam hüququ qazandırmış olur. Öndə də qeyd etdiyimiz kimi, hər iki mətndə informasiya simvolik dillə təqdim olunur. Həmçinin bu simvolizm gülüş emosiyası ilə özünə yaşam statusu qazanır. Yəni qeyri-adi görünən, tarixi şüur zəminində qəbul olunmayan və ya öz izahını tapmayan fakt gülüş vasitəsi ilə “qəbul olunmuş” olur. Əks halda, əlimizdə belə faktlar ola bilməzdi. Çünki mifoloji şüura məxsus informasiya tarixi şüura birbaşa daxil ola bilməz və ya yaşam hüququ qazana bilməz. Deməli, burada mifoloji şüur informasiyası məhz gülüş vasitəsi ilə metaforik şəkildə lətifə poetikasını formalaşdırmışdır.

**- Molla heyvan cildini qəbul edir.**

Qeyd etdiyimiz kimi, trikster gerçəkliyin bütün hal və keyfiyyətlərini qəbul etmək imkanına malikdir. N.A.Qekmanın hesab etdiyi kimi, “triksterin ambivalentliyi və istənilən cildi qəbul etməsi onun mediatorluğunun əsasıdır” (139). Molla Nəsrəddin də trikster kimi, özünü müxtəlif heyvanların cildinə salır, onları yamsılamaqla gerçəkiyə münasibətin yeni formulasını təqdim edir. Lətifə poetikası üçün bu davranış situasiyada gərginlikdən, kritik məqamdan çıxmaq yolu ilə gülüş yaradılmasına xidmət edir. Mifoloji mənada isə bu davranış heyvan cildini qəbul etməklə ona çevrilməni ifadə edir. Təbii ki, bu çevrilmə müxtəlif səviyələrdə ola bilər. Molla Nəsrəddin bunu davranış səviyyəsində imitasiya edir: “Əcəmi bülbül” (11, 287), “Tülkü olmuşam” (72, 247) və s. kimi lətifələr dediklərimizə əyani nümunədir:

Qonşunun meyvə ağacına çıxıb meyvə yeyərkən bağ yiyəsi gəlir və görür ki, Molladı oturub budaqda: “- Hey yuxarıdakı kimdir? – mənəm bülbüləm. Buraya ötmək üçün gəldim deyərək oxumağa başlar. Bağ sahibi:

- Bu nə oxumaqdır?

- Nə olacaq. Bağ sahibinin qorxusundan ürəyi düşən Əcəmi bülbül belə oxuyar – deyə Molla cavab verir” (11, 287).

Yeri gəlmişkən, bu mətnin bizim tərəfimizdən toplanan variantında isə deyilir ki, “Bağa oğurluğa girən Molla bağ yiyəsini görəndə bilmir neynəsin, gedib oturur mal təzəyinin üstündə. Bunu görəndə bağ yiyəsi soruşur ki, bu nədi, a Molla? Molla cavab verir ki, sənin qorxundan adam kimi bayıra çıxmaq olur ki?!” (83)

Yaxud “Bir qış gecəsində tülkü Mollanın toyuğunu aparır. Molla tülkünün dalınca nə qədər qaçırsa, toyuğu saldıra bilmir. Dönüb yavaş-yavaş iməkləyə-iməkləyə qonşunun hininə girib toyuqlardan birini dişinə alır, başlayır dörd ayaqlı qaçmağa. Toyuq çırpınıb qışqırır. Molla hinə girəndə, sən demə, qonşu da həyətdə imiş. Tez Mollanı tutur ki:

- Ay Molla, nə qayıırırsan?

Molla heç halını pozmayıb deyir:

- Narahat olma, qonşu! Elə bir şey yoxdu. Tülkü olmuşam, toyuğumun əvəzini aparıram” (11, 247).

Hər iki mətdə Mollanın davranışı gülüş doğurandır, qeyri-adi quruluşa malikdir. Bunu deməyə mətnlərin üst səviyyəsinin təqdim etdiyi informasiya və janrın poetikası imkan verir. Lakin biz qeyd etmişdik ki, Molla Nəsrəddin lətifələrinin yalnız janr daxilində, gülüş və ya komik situasiya çərçivəsində təhlili mətnin alt səviyyəsinə, burada daim təkrarlanan arxetip mahiyyəti, obrazın ümummədəniyyət kontekstində qazandığı universal semantikanı bərpa etməyə imkan vermir. Çünki Molla Nəsrəddin Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradiqması olaraq özündə arxetip davranış modelini yaşadır. O, birinci lətifədə bülbülün, ikinci lətifədə isə tülkünün davranışlarını yamsılamaqla elə həmin varlıqlara çevrilmiş olur. Bu semantika bəzi mətnlərdə daha açıq şəkildə özünü göstərir. Nümunəyə baxaq:

“Günlərin birində Molla bazardan iki bardaq alır. Qulaqlarına ip bağlayıb çiyninə salır, yola düşür. Kəndlərinə bir az qalmış fikirləşir ki, bütün heyvanlar hürkür, bəs insan, görəsən niyə hürkmür? Sonra öz-özünə deyir:

– Qoy bir hürküm, görüm necə olur? Bacarıram, ya yox?

Bunu deyib cüt ayaqlarını yerə vurub bir at kimi kişnəyib, götürülür. Bardaqlar bayaq ha sınır. Bu hal ilə gəlib girir həyətlərinə. Bir o tərəfə qaçır, bir bu tərəfə qaçır, səsə-küyə arvad çıxır bayıra. Mollanı belə görüb soruşur:

– A kişi, nə qayırırsan?

Molla deyir:

– Arvad, küçə qapısını tez bağla, hürkmüşəm. Çıxıb qaçaram, qalarsan ərsiz (72, 160).

Bu mətnin Qarabağdan toplanılmış başqa bir variantında isə təsvir olunur ki, Molla ulağı tez getsin deyə birinin məsləhətiylə özünən naşatır götürür və yoxuşu çıxanda salır ulağın gerisinə. “Salan kimi ulax dözmür, götürülüb yoxuş yuxarı çıxır. Ulaş götürülür, bu çatmır indi ulağa. Yüürür, yüürür, çatmır. Fikirrəşir nağarsın. Deyir, hə, qərar verir ki, bir damcı da özünkünə salsın. Bir damcı da özünkünə salır. Nətər yüürsə, gəlir ulaxdan qabağa keçir. Evə çatır. Görür ki, arvad saş asıf çörəh bişirir. Deyir:

- Ay arvad, mən getdim, ulax gəlir, kəs qabağını” (55, 325).

Göründüyü kimi, gülüş kontekstində Molla heyvan davranışını imitasiya edir. Daha doğrusu, heyvan obrazında çıxış etmiş olur. Prof. S.Karabaşın Molla Nəsrəddinin heyvani xarakteri ilə bağlı dediyi bu sözlər yerinə düşür: “Necə Təpəgözə yalnız qardaşı Basat qalib gələ bilirsə, ... tülküyə də ancaq onunla eyni olan Nəsrəddin Hoca qalib gələ bilir” (118, 180). Yəni Molla Nəsrəddin insan-heyvan sərhədlərini aşdığı üçün tülkünün, eləcə də digər heyvanların öhdəsindən gəlməyi bacarır. Eyni zamanda hər üç lətifədə Molla Nəsrəddin “trikster zonasına” baş vurmaqla şüurumuz üçün yeni davranış modelləri “kəşf etmiş” olur. Diqqət edilsə, Molla “şüur” və “qeyri-şüur” arasında sərhəd qoya bilmir. Düşüncəsi dərhal davranışına çevrilir. Yəni trikster kimi o, düşünmə və davranış arasında fərq qoya bilmir. Bu fakt, **müəyyən bir psixoloji hal keçirmiş xəstənin və ya yarıyuxulu vəziyyətdə olan birinin "sayıqlama"larına, fərdin şüuri senzurasından keçməyən fikirlərinin birbaşa ifadəsinə bənzəyir. Molla Nəsrəddinin davranışlarındakı anormal, qeyri-adekvat hərəkət-**

**lər, əslində mədəniyyətin trikster obrazları vasitəsilə özünün neqativ tələbatlarını ödəmə "imkanı" kimi görünür.** Mədəniyyət məhz bu kimi obrazların hesabına insan-heyvan, cəmiyyəttəbiət, şüur-təhtəşüur kəsişmələrində meydana çıxan faktlarla zənginləşir.

Molla Nəsrəddin lətifələrində izlədiyimiz mifopoetik detallardan biri də **“əşya-insan paralelliyi”** məsələsidir. İş ondadır ki, bu mətnlərdə əşya insanın bir hissəsi olmaqdan daha çox, onu bütövlükdə işarələyə bilmək imkanına sahibdir. Əşya elə insanın özüdür. Bu, bir tərəfdən hissənin bütövə münasibətinin ifadəsidirsə, digər tərəfdən əşyanın sahibinə mistik bağlılığın işarəsidir. Arxaik mədəniyyətlərdə əşya, hər hansısa bir aksesuar məxsus olduğu şəxsin ifadəçisinə çevrilmişdir. Hətta müəyyən bir şəxsə əşyası vasitəsi ilə təsir etmək də mümkündür ki, bunu müxtəlif inanc mətnlərində, ümumiyyətlə, folklorun müxtəlif janrlarında görmək olur. Məs. ölmüş bir şəxsin əşyasını götürmək, istifadə etmək yasaq hesab olunur və bədbəxtlik gətirəcəyinə inanılır. Yaxud pal-tarı və ayaqqabını tərs geyinməklə işlərin də tərs gedəcəyinə inam hələ də yaşamaqdadır. Molla Nəsrəddin lətifələrində də biz əşya-insan paralelliyini açıq şəkildə görə bilirik. Mətnlərə diqqət edək.

Molla eşşəyini satdığı üçün kəndə piyada qayıtmalı olur. Hava qaraldığından, həm də yolun uzaqlığından Molla bilmir ki, nə etsin. Elə bu vaxt görür ki, “kəndxuda atını karvansaradan çıxarıb minir ki, kəndə getsin. Tez əbasını göstərib deyir:

– Ağa kəndxuda, mənim də bu əbamı al tərkinə, apar kəndə, nə olar?

Kəndxuda soruşur:

– Yaxşı, özün niyə getmirsən?

Molla deyir:

– Mən piyadayam.

Kəndxuda soruşur:

– Yaxşı, apardım, kənddə kimə verim?

Molla deyir:

– Heç kimə vermək lazım deyil. Elə özü düşüb gedər.

Kəndxuda deyir:

– Məni dolama, ay Molla! Heç əba da öz-özünə gedə bilir?  
Molla deyir:

– Öz-özünə getməyəcək ki... Mən özüm də əbanın içində, sənin  
tərkində olacağam da... Kömək elərəm düşər, gedərik” (72, 71).

Göründüyü kimi, Mollanın gülüş donuna bürünmüş “hiylə”-  
sinin alt qatında əşya-insan paralelliyi durur. Lətifə poetikasına  
müvafiq olaraq Mollanın bu hərəkəti, yəni kəndxudanı aldatması  
mifoloji çağ düşüncəsinin reaktullaşması hesabına mümkün  
olmuşdur. Bu, bir tərəfdən Mollanın situasiyada davranış şəklini  
spontan olaraq müəyyənləşdirirsə, digər tərəfdən iki dünyagörüş  
formasını paralel şəkildə əks etdirmiş olur. M.Cəfərli bu lətifənin  
mifoloji strukturunu təhlil edərkən Molla və kəndxuda oppozisi-  
yasından istifadə edir: “Lətifələrdə Molla Nəsrəddin həmişə  
müəyyən oppozisiyada durur. O, həmişə kimə və nəyəsə qarşıdır.  
Obrazın strukturundakı bu qarşıdurma onu daim ikili qarşıdurma  
qoşalığına daxil edir. Molla Nəsrəddinin, bir qayda olaraq, xeyiri,  
onun qarşı durduğu tərəfin isə şəri təmsil etdiyini nəzərə alsaq,  
bu, kosmos-xaos qarşıdurmasıdır” (29, 252). Bəli, lətifənin mifo-  
petik strukturu məhz iki qütb - Molla Nəsrəddin və kəndxuda  
üzərində qurulmuşdur. Lakin bu heç də kaos-kosmos qarşılıqlı  
qoşasının müvafiq olaraq Molla Nəsrəddin və kəndxuda oppozisi-  
yasını müəyyən etmir. Sosial-estetik planda kənxuda mənfi, ac-  
göz, ədalətsiz və s. kimi dəyərləndirilə bilər. Hətta nümunə olaraq  
gətirdiyimiz bu lətifədə Molla Nəsrəddin “incə” kələk hesabına  
kəndxudanı aldatmağa çalışır. Yəni sosial-estetik planda Molla  
Nəsrəddin və kəndxuda oppozitiv strukturdadır, lakin arxaik-mi-  
foloji düzümdə Molla trixterik davranış hesabına həm kaos, həm  
kosmos, həm də onların arasında keçiddə durur. Bu mənada Mol-  
la Nəsrəddin obrazının davranış modelini birmənalı olaraq xaotik  
və yaxud kosmik hesab etmək obrazın mifoloji strukturunun də-  
qiq təhlilinə kifayət etmir.

**Mətnlərdə əşya-insan münasibətinin arxaik forması Mol-  
la Nəsrəddin obrazının ümumi spesifikasi ilə birlikdə əks olu-  
nur.** Belə ki, mətnlərdən Molla Nəsrəddin obrazının bir neçə key-  
fiyyətini bərpa etmək mümkün olur. Nümunələrdən birində təsvir

olunur ki, “Gecələrin birində Molla həyətdə şıqqıltı eşidir. Tez ox-yayını götürüb çıxır bayıra. Baxır ki, bağçada, tut ağacının dibində bir qaraltı var. Oğru zənn eləyib dizini qoyur yerə, nişanlayıb düz ortasından vurur. Ancaq qorxudan gedib baxmağa cəsarət eləmir. Qaçıb girir yerinə, yorğanı da başına çəkib yatır. Səhər açılır, Molla görür ki, daha hava işıqlaşdı, durub çıxır bayıra. Baxır ki, oğru bilib vurduğu öz əbasıdır.

Demə, arvadı gündüzdən əbanı yuyub sərməmiş tut ağacına. Molla baxıb görür ki, ox əbanın düz ortasından dəlib keçib. Tez diz çöküb əllərini qaldırır yuxarı, başlayır şükür eləməyə.

Arvadı soruşur:

– A kişi, əbanı vurub deşdiyən bəs deyil, hələ bir şükür də eləyirsən?!

Molla deyir:

– Arvad, sən də şükür elə! Allah eləməmişdən, Allah eləməmişdən, dilim-ağzım qurusun! Bəlkə oxu atanda mən özüm də əbanın içində olaydım. Şükür elə ki, olmamışam. Yoxsa indi ərsiz qalmışdın” (72, 156).

Əvvəla, Molla folklor qəhrəmanını imitasiya edərək ox-yayla oğrunu nişan alır, lakin o, hədəfə baxmağa cəsarət edə bilmir. Çünki o, yalançı qəhrəmandır, əsl qəhrəman deyil. Lakin lətifənin mifopoetik semantikasi bu detalda işarələnməmişdir. Mollanın səhər ayılarkən gecə ox-yayla nişan aldığı hədəfin öz əbası olduğunu bildiyi məqamda sağ qaldığına şükür eləməsi mifoloji düşüncə yanaşmasını doğurur: o, əbanın içində olmadığına şükür edir. Başqa sözlə, Molla gecə ox-yayla məhz özünü nişan almışdır. Əşya qismində əba elə onun özüdür. Eləcə də Mollanın qonşusunun “– Ay Molla, səhər tezdən nə olmuşdu sizdə? Yaman səs-küy var idi. Sonra da birdən yaman tappıltı gəldi. O nə idi elə?” soruşması zəminində Mollanın “cübbə idi elə tappatapnan pilləkənlərdən yumbalanırdı” deməsi və qonşunun inanmadığı halda “Canım, çənə döymək nəyə lazımdır? Mən özüm də cübbəmin içində idim” (72, 164) deməsi yenə də əşya-insan paralelliyini ifadə edir. Təbii ki, bu semantikanı ifadə edən mətnlər cüzi fərqlərlə kifayət qədərdir.

## **Triksterik düşüncənin əsas formulu: “tərsinə hərəkət”**

Təbii ki, Molla Nəsrəddin lətifələrinin izahı tərsinəlik və tərsinə davranış modellərinin təhlilindən kənarında mümkün deyil. Çünki Molla Nəsrəddin lətifələrinin mifoloji strukturunu məhz tərsinə davranış təşkil edir. Tərsinəlik özündə həm Molla Nəsrəddin obrazının, həm də lətifəni əmələ gətirən gülüş emosiyasının poetikasını ehtiva edir. Tərsinəlik modeli məsələyə yenə də gülüş aspektindən yanaşmanı tələb edir. Deməli, tərsinə hərəkət tarixi şüurla mifoloji şüur arasındakı sərhədi və ya qovuşmanı ifadə etməklə bərabər, Molla Nəsrəddin lətifələrinin mifopoetik strukturunu da işarələmiş olur. Öndə də qeyd etdiyimiz kimi, lətifəni yaradan və yaşadan məhz gülüş emosiyasıdır. Bəs gülüş emosiyasını doğuran nədir? Diqqətlə baxsaq görürük ki, biz Molla Nəsrəddinə (eləcə də digər lətifə obrazlarına) ona görə gülürük ki, onun davranışları ilə, başqa sözlə desək, onun “şüuru” və “məntiqi” ilə bizim şüur və məntiqimiz arasında kəskin fərq vardır. Bu, yalnız hər hansı bir fərdin Molla Nəsrəddinin davranışına olan münasibəti və ya onun müəyyən bir şəxsə yaratdığı assosiasiya deyil. Çünki Molla Nəsrəddinin davranışı hər kəsdə gülüş emosiyası doğurur və hər kəsin də obrazın bu davranışlarına münasibəti, təxminən, birmənalıdır. Əks halda bu situasiyada heç gülüş də meydana çıxmazdı. Gülüşü doğuran faktor məhz tarixi şüurla mifoloji şüur arasındakı vəhdət və ziddiyyətdir. Əslində, lətifə janrı özündə mifoloji və tarixi şüura məxsus münasibətləri paralel şəkildə yaşadır. Burada tarixi şüurun daşıyıcısı olaraq biz Molla Nəsrəddinin düşdüyü situasiyaya qəribə, qeyri-adi, məntiqə sığmayan davranış kimi yanaşırıq, lətifə isə öz-özlüyündə mifoloji şüura məxsus gerçəklikləri də paralel şəkildə yaşadır. Yəni **mifoloji şüur üçün zaman, məkan və hərəkət kateqoriyalarının spesifik semantikası vardır. Burada zaman düzxətli deyil, qapalı dövrəvi və təkrarlanan zamandır, məkan real ölçü və istiqamətlərə uyğun gəlmir, hərəkət isə tarixi şüurdakı kimi ardıcıl, düzxətli deyil, tərsinə baş verir.** Yadımıza yeraltı dünya ilə bağlı

təsvirləri salsaq, görürük ki, ümumi təsəvvürlərə əsasən, burada olanlar real dünyadakının əksinədir, atın qarşısında dən, aslanın qarşısında ot, quşun qarşısında ət vardır. Yeraltı dünyanın sərhədinə çatan qəhrəman atının nalını sökərək tərsinə vurur, gündüzlər yox, gecələr yol gedir. Bununla qəhrəman yeraltı dünyanın koduna uyğunlaşmış olur. Mifoloji şüura məxsus olan bu spesifikasi lətifənin mifopoetik strukturunda da bu və ya digər formada əks olunmuşdur. Məsələyə bu prizmadan yanaşdıqda Molla Nəsrəddinin tərsinə davranışlarının analoji mahiyyəti aydınlaşmış olur. Belə mətnlərdən o dünya, yeraltı aləm, daha geniş mənada desək, xaos haqqında bilgiləri bərpa etmək olur. M.Kazımoğlunun dediyi kimi, “Molla Nəsrəddinin tərsinə iş tutmasının mifoloji kökündə, heç şübhəsiz, o dünyaya məxsus varlıqların davranış tərzi durur” (49, 147).

Eşşəyin tərsinə minilməsi ilə bağlı olan lətifəyə diqqət edək: “Bir gün Molla Nəsrəddin əşgə tərsinə minib məscidə dərsə gedərkən o birisi mollalar:

- Molla əfəndi, əşgə niçün tərsinə minib rahatsız olursan?

Molla:

- Əgər düz minsəm, siz mənim arxamda qalacaqsınız. Siz ögdə gedəcək olsanız, mən arxada qallam.

Mən sizinlə üz-üzə gəlməkdən çəkinməm” (11, 300).

Müxtəlif variantları olan bu lətifənin əsas motivini Mollanın eşşəyi tərsinə minməsi təşkil edir. Bu davranış ilkin olaraq gülüş doğurur. Mətnin bədii-estetik planı Mollanın eşşəyi tərsinə minməsini digər mollalarla “üz-üzə gəlməkdən çəkinmə”məsi ilə əsaslandırır. Əslində isə, bu davranış Molla Nəsrəddinin triksterik xarakteri ilə birbaşa əlaqəlidir. Mövcudolmanın hər iki halını (həm ölü, həm diri), gerçəkliyi qavramanın müxtəlif səviyyələrini (insan, biovarlıq, predmet) özündə cəmləşdirən Molla Nəsrəddinin eşşəyini tərsinə minməsi məhz normal məntiqin qəbul etdiyi davranış çərçivəsindən kənara çıxmanı açıq şəkildə göstərir. Mollanın bu davranışı oyunbazlıq kimi görünərsə də, mifopoetik mahiyyət cəhətdən yeraltı dünya varlıqlarının davranışını təkrarlayır. Yaxud ev tikdirən Mollanın ustaya “tavanın taxtalarını döşəməyə,

döşəmənin taxtalarını isə tavana” vurmağı tapşırması və bunu “ev qurtarandan sonra evlənəcəyəm. Arvad da ki girdi evə, sabahısı ev alt-üst olacaq. Ona görə də indi baş-ayaq vur ki, onda düzəlsin” (72, 184) kimi izah etməsi yenə də tərsinə davranış poetikasına uyğun gəlir. Eləcə də bir gün bərk azarlayan mollanın “məne adam boyu dərinlikdə bir qəbir qazarsınız... özümü də başısağa basdırarsız” deyərək bunu özünəməxsus şəkildə əsaslandırması: “Mən kitablarda oxumuşam ki, qiyamət olanda dünya baş-ayaq olacaq. Kimdir o zaman zəhmət çəkib özünü düzəldən? İndidən başısağa basdırın ki, dünya baş-ayaq olanda mən ayaq üstə olum” (72, 142) deməsi yenə də lətifə poetikası zəminində tərsinə davranışın qazandığı mifopoetik mahiyyətin ifadəsidir. Təsədüfi deyildir ki, Molla Nəsrəddinlə bir çox xüsusiyyətləri üst-üstə düşən orta əsrlər alman gülüş obrazı Ulenşpigelin də məzarı dikindir (111, 1873). Molla Nəsrəddin və Ulenşpigel obrazlarını müdriklik və axmaqlıq kontekstində təhlilə cəlb edən P.Laude hər iki obrazda triksterik davranış və xüsusiyyətləri qeyd edir. Xüsusilə Mollanın müqəddəs dəyərləri “ələ salması” (169, 199), sözləri hərfi mənada qəbul edərək bundan məzhəkə yaratmasını (169, 202) qeyd edir.

Bu mahiyyəti özündə əks etdirən Molla Nəsrəddin lətifələri yetərli qədərdir. Verdiyimiz nümunələrlə kifayətlənərək deyə bilərik ki, tərsinə davranış, eləcə də tərsinəlik Molla Nəsrəddin “şüur”unun strukturunu əks etdirir. Davranışın gerçəkliyə münasibətdə qeyri-məntiqi olması Molla Nəsrəddin obrazı vasitəsi ilə şüurumuzun bizə bəlli olmayan sahələrə (qeyri-şüuriyə) “səyahət”ini göstərir.

Molla Nəsrəddinin tərsinəlik, disharmoniya üzərində qurulan davranışları oğrularla bağlı silsilə təşkil edən lətifə nümunələrində spesifik çalar qazanmışdır. Bu mətnlərdə Molla Nəsrəddin xaos-kosmos oppozisiyasında xaos qütbünün təmsilçisi kimi çıxış edir.

Trikster kimi Molla Nəsrəddin davranış spesifikasiyasına və düşüncə strukturuna görə nizamı deyil, nizamsızlığı, düzü deyil, tərsinəliyi ifadə edir. İstər eşşəyi tərsinə minməsi, istər evin tavanını

döşəməyə, döşəməsini tavana vurdurması, istərsə də üstündə oturduğu budağı kəsməsi ilə Molla Nəsrəddin məntiqi düşüncəyə uyğun gəlməyən xaotik davranışları həyata keçirir. Bu baxımdan, Molla Nəsrəddinin mifopoetik statusu kosmik deyil, xaotik davranışa uyğun gəlir. Bu keyfiyyəti mədəni qəhrəman statuslu Koroğlu obrazında da görürük. Belə ki, epos “redaktəsi”ndə daha çox mədəni qəhrəman statusunda görünən Koroğlu obrazı özündə dual təbiəti yaşatmaqdadır. Bir tərəfdən fəvqəltəbii keyfiyyətləri, digər tərəfdən qısırlığı (övladsızlığı) və xoşuna gələn igidləri və xanımları oğurlayaraq (qaçıraraq) Çənlibelə toplaması Koroğlu obrazının mifoloji strukturundan qalan izlərdir. Epos yaddaşı onu bizə mədəni qəhrəman kimi (kosmik təbiətli) təqdim etsə də, mifoloji oğurluq faktı obrazın triksterik (xaotik təbiətini) keyfiyyətini bir daha təsdiq edir. Məhz bu prizmadan baxış Molla Nəsrəddinin evinə girən oğruya olan münasibətinin mifopoetikasını sərgiləyə bilər. Deməli, Molla Nəsrəddin kosmik nizamı pozan oğruyla eyni cərgədə durmaqla müdriklik və axmaqlığın sərhədlərini aradan qaldırır və ya qovuşdurur.

Bu baxımdan lətifələrdə diqqəti cəlb edən detal sosial-məişət məsələlərində Molla Nəsrəddin yaşamasının normativ yanaşmadan fərqlənməsidir. Onunla bağlı lətifələrin geniş bir hissəsini **Mollayla oğrular** arasında baş verən hadisələr təşkil edir. Bu hadisələrdə diqqəti cəlb edən cəhət məhz Mollanın oğrulara göstərdiyi münasibətdir. Bəllidir ki, oğurluq sosial davranış kimi normalara uyğun olan davranış deyil. Oğurluğun hüquqi əsası cəzayla müəyyən olunur. Eləcə də hər bir şəxsin oğru semantemində verdiyi reaksiya, demək olar ki, eynidir. Bir sözlə, oğru qaydaları pozan, nizamı antinizamla əvəz edəndir. Molla Nəsrəddin lətifələrində isə oğurluq mifoloji davranış kimi xüsusi semantikaya malikdir. Bu davranış Molla Nəsrəddinin şüuru üçün nizamın pozulması kimi görünür. Oğruya və onun davranışına Molla Nəsrəddin münasibəti bunları deməyə imkan verir: Evinə oğru girdiyini görəndə Molla heç nə demir. Hər şeyi götürüb bayıra çıxanda Molla da evin darvazasını götürür və deyər ki, arvad arxamca gəl. Bunu görəndə oğrular soruşurlar ki, Molla, nədi bu? Deyər ki, bə

evimiz evinizə köçmür? Mən də sizinlə gəlirəm. Bu söz oğruların xoşuna gəldiyi üçün hər şeyi geri qaytarırlar (11, 286).

Lətifə haqqında birinci onu deyək ki, janrın poetikasına uyğun olaraq Mollanın bu “qəribə” davranışı oğruların əşyaları geri qaytarması ilə izah olunur. Lakin Mollanın bu hərəkətinin mifoloji izahı xotik davranışa, xaosun təmsilçisinə ekvivalent münasibətdədir.

Eləcə də gecə vaxtı evinə girən oğrunun bir şey tapa bilmədiyi halda yenə də axtardığını görən Molla: “Baba, mən gündüzgünorta yerində bir şey tapmıram. Sən gecə nə tapacaqsan?” (11, 295) deməklə oğruya qarşı oppozitiv münasibəti ifadə etmir. Hətta evinə oğru girdiyini görən Molla pərdənin dalında gizlənir. Bir şey tapmayan oğru pərdəni çəkəndə Mollanın burda dayandığını görür: “Molla: Çalacaq bir şey olmadığını bildiyimdən utanmışımdan gizləndim deyir” (11, 301). Sosial aspektdən bu lətifələr bizə Mollanın kasıblığını, heç bir şeyi olmadığını deyir. Lakin bütün hallarda məsələnin mifoloji anlamı yenə də Mollanın xotik davranış semantikasını ilə izah oluna bilər. Çünki Molla Nəsrəddin heç bir halda oğruya qarşı çıxmır. Molla Nəsrəddin üçün oğurluq dağıdıcı akt, sistemə mənfi müdaxilə kimi görünür. Çünki trikster kimi o, dual təbiətə malikdir. Onda həm xaos, həm də kosmos çulğalaşmış şəkildədir. Yuxarıdakı lətifələrdə gördüyümüz kimi, o, özü də oğurluq edir.

Ümumiyyətlə, mədəniyyətin xüsusi düşüncə layını əks etdirən Molla Nəsrəddin obraz səviyyəsindən daha geniş semantikanı – *gerçəkliyin gülüş prizmasından qavranılmasının metaforik-simvolik işarəsi kimi mifoloji şüurla tarix şüuru vəhdət halında ifadə edir. Tarixi şüur aspektindən qeyri-məntiqi, qeyri-adi görünən davranış və hərəkətlər mifoloji şüur “məntiqi” və “prinsipləri” baxımından qanunauyğundur. Müdrilik və axmaqlıq, komiklik və ciddilik, sakrallıq və profanlıq, mədəni qəhrəmanlıq və triksterlik oppozisiyaları arasında daima keçidlər edən Molla Nəsrəddin şüurunun izahı gülüşün psixomifoloji mahiyyətinin izahı ilə daha dərinlən anlaşılır. Gülüşün ritual-mifoloji semantikasını bu çərçivəyə daxil olan obrazların mifopoetikasını*

*müəyyənləşdirir. Müdrik Qoca arxetipinin istər mədəni qəhrəman, istərsə də trikster paradigmaları özündə eyni zamanda müdriklik, ağsaqqallıq, yaşlılıq, ciddilik semantikaları ilə bərabər, axmaqlıq, səfehlik, komiklik, oyunbazlıq və s. mənalarını da ehtiva edir. Odur ki, mədəniyyətdə Müdrik Qoca arxetipi iki böyük məna layında – mədəni qəhrəmanlıq və triksterlik paradigmalarında təzahür etməklə müxtəlif obraz və modellərdə əks olunmuşdur.* Beləliklə, gülüş emosiyasının təzahürü kimi Molla Nəsrəddin bu kontekstdə dünyaya başqa bir nöqtədən baxmaq təcrübəsini, davranış imkanlarını, düşüncə məntiqini təcəssüm etdirir. Bu obraz timsalında mədəni qəhrəman və triksterlik vahid bir mərkəzdə cəmlənir. Başqa sözlə, onun dünyasında xaos və kosmos eyni anda təzahür edə bilir. Məhz bununla əlaqədardır ki, Molla Nəsrəddin ənənəni, özünü, bütövlükdə kosmik məntiqi inkar edir və ona qarşı xaosun davranış normalarını tətbiq edir.



## NƏTİCƏ

Müdrük Qoca arxetipinin semantik strukturu və paradiqmalarının araşdırılması ilə bu arxetipin mifologiya və folklorda ayrı-ayrı obrazlar timsalında təzahür olunma spesifikasına mədəni qəhrəman və trikster paradiqmaları səviyyəsində nəzər yetirilmişdir. Araşdırma nəticəsində müəyyən olunmuşdur ki, arxetiplər mifologiya və folklor materiallarına tətbiq olunarkən, əsasən, aşağıdakı semantikaları ifadə edir:

1. Arxetiplər spontan olaraq meydana çıxırlar;
2. Arxetiplər məkan və zamandan asılı olmayaraq daima mövcuddurlar;
3. Arxetiplər kollektiv şüursuzluğun məhsuludurlar;
4. Arxetiplər təhtəlsüzürün şüurda ənənəvi obraz və modellərdə təcəssümü nəticəsində ortaya çıxırlar;
5. Arxetiplər insanın fəaliyyət və davranışlarına, bütövlükdə emosional mühitinə aktiv təsir etmə potensialına malik olmaqla situasiyada hər dəfə yenidən doğulur və bəzən isə yeni situasiyaların yaranmasına təkan verir. Bu isə mədəniyyətin oxşar situasiyalara (evdən qovulmuş, valideynlərini itirmiş qəhrəman) oxşar obrazlarla (dərviş, nurani qoca, seyid) reaksiya göstərməsinə gətirib çıxarır.

Bütün bu cəhətlərin təhlili nəticəsində aşağıdakı qənaətlər hasil oldu:

a) Müdrük Qoca arxetipi mədəni mühitdə kişi başlanğıcını təcəssüm etdirən məkanların (dağ, qaya, ağac və s.) transformativ paradiqmaları timsalında təzahür edir.

b) Müdrük Qoca arxetipi ağsaqqallıq, müdrüklük, seyidlik timsalında sosial münasibətlərdə müəyyənləşdirici, yönləndirici və nəzarətedici keyfiyyətə malikdir.

c) Müdrik Qoca arxetipindən qaynaqlanan və kişi başlanğıcını ifadə edən obrazlar cəmiyyətdə müdriklik kultunun yaradıcısına çevrilmişdir;

d) Müdrik Qoca arxetipinin obraz paradıqmaları kosmoenergetik nöqtələrdə dayanmaqla informasiya yaddaşı rolunu oynayır. Mədəniyyətdə informasiya yaddaşı rolunu oynayan müdrik qoca obrazları həmin informasiyanı qorumaq, ötürmək, əldə etmək, bütövlükdə istifadə etmək üsullarını bilir.

e) Ənənədə müdriklik//ağsaqqallıq//dərvişlik keçid situasiyalarında aktuallaşan müvəqqəti status kimi özünü göstərir. Başqa sözlə, müdriklik semantik çevrəsinə daxil olan obrazlar özündə müəyyən informativ qabiliyyət və keyfiyyətləri birləşdirən maskalardır ki, bu sferaya daxil olan obraz yeni informasiya mühitinə daxil olur (Şah Abbasın nağıllarda “təğyiri-libas” olaraq qeyri-adi situasiyalarla qarşılaşması, hər hansısa bir nağıl qəhrəmanının digər bir mühitdən informasiya almaq üçün dərviş donuna girməsi və s.);

f) Atalar sözləri timsalında Müdrik Qoca arxetipinin norma müəyyənləşdirici, nizamlayıcı və nəzarət edicilik keyfiyyətləri təzahür olunur;

g) Müdrik Qoca arxetipinin ciddi planı ağsaqqal kultu timsalında özünü göstərsə də, anormal və dağdıçı davranışlara malik obrazlar timsalında onun triksterik keyfiyyəti ortaya çıxır (müdrikliyin və qəhrəmanlığın parodiyası nümunəsində);

h) mədəniyyətdə qəhrəmanlıq kimi müdriklik də keçmiş zamanın idealizə olunma modellərindəndir. Güclü qəhrəmanlarla yanaşı, sözü keçən ağsaqqallar da çox vaxt keçmiş zamanlarla əlaqələndirilirlər. Bu isə bütövlükdə Müdrik Qoca arxetipinə daxil olan obrazların “keçmiş zaman”, “ol zaman”la assosiativ əlaqəsinin olmasından irəli gəlir.

i) Molla Nəsrəddin obrazının bütün səviyyələrdə təhlili onu göstərir ki, Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradıqması kimi o gülüş kontekstində dünyaya başqa bir nöqtədən baxmaq təcrübəsini, davranış imkanlarını, düşüncə məntiqini təcəssüm etdirir. Bu obraz timsalında mədəni qəhrəman və triksterlik vahid bir mərkəzdə cəmlənir. Başqa sözlə, onun dünyasında xaos və kosmos

eyni anda təzahür edə bilir. Məhz bununla əlaqədardır ki, Molla Nəsrəddin ənənəni, özünü, bütövlükdə kosmik məntiqi inkar edir və ona qarşı xaosun davranış normalarını tətbiq edir.

Müdrük Qoca arxetipi və kosmoqoniya probleminin araşdırılması nəticəsində aydın oldu ki, müdrük qoca yaradıcı başlanğıcın mərkəzi obrazlarından biridir və mədəniyyətdə ocaq, pir, türbə, dağ, ağac və s. kimi kosmoenergetik mərkəzlərdə özünü büruzə verir. Müdrük Qoca arxetipinin yaradıcı gücü bu nöqtənin inisiativ xarakteri ilə müəyyənləşir. Bu nöqtədə övladsızlar övlad əldə edir, çıxılmaz vəziyyətdə olanlar çıxış yolu tapırlar.

Müdrük Qoca arxetipinin qəhrəman və trikster paradiqmaları araşdırılarkən isə bəlli olmuşdur ki, trikster təhtəşüür enerjisinin ifadəsi olmaqla şüurla oppozisiyada durur, sanki onun “nizamını” pozur, təhtəşüürdən şüura yeni informasiyalar daxil etməklə onlar arasındakı sərhəddi və qovuşmaları genişləndirir. Müəyyən olunmuşdur ki, trikster mədəni qəhrəmanlığa gedən yolda müvəqqəti status, mədəni qəhrəmanın universallığını təmin edən keyfiyyət, müdrikliyin, ağsaqqallığın parodiyası, xaos-kosmos münasibətlərində keçid, inisiativ mahiyyət, şüür-təhtəşüür münasibətlərində xüsusi zona, yaradıcılığa, yeniliyə təkan verən fenomen, nəhayət, mədəniyyətdə ambivalentliyin, ikiüzlülüyn, qoşalığın ifadəsidir.

Müdrük Qoca arxetipinin müdrüklük və axmaqlıq kontekstində təhlili ilə bu qənaət hasil oldu ki, gülüş fenomenoloji keyfiyyətə malikdir və gerçəkliyə münasibətin xüsusi forması kimi, müdrüklük və axmaqlıq məhz gülüş mühitində aktuallaşır. Obrazların müdrikliyə uyğun gəlməyən davranışları axmaqlıq kontekstində özünü büruzə verir. Gerçəkliyin dərkə və ifadəsinin universal modeli kimi qəhrəman özündə həm igidlik, şücaət, qeyri-adi güc və bacarığı, eləcə də kələkbazlıq və oyunbazlığı birləşdirir.

Müdrük Qoca arxetipinin Dədə Qorqud paradiqmasının araşdırılması isə bizə onu deməyə imkan verir ki, mifoloji planda mədəni qəhrəman statusu daşıyan Dədə Qorqudun Oğuz kosmosundakı özünü realizəsi – kosmosla xaos arasında hərəkət etmə qabiliyyəti birbaşa olaraq onun təbiətindəki ikilikdən (mədəni

qəhrəman və triksterlikdən) irəli gəlir və o “iki dünyanın ustası” kimi obrazlaşır. Bu ikili keyfiyyət isə Müdrik Qoca arxetipinin digər obrazları üçün də xarakterik olan müdriklik və axmaqlığın, ciddilik və komikliyin, mədəni qəhrəmanlıq və triksterliyin universal vəhdətindən doğur.

Müdrik Qoca arxetipinin mədəni qəhrəman paradigmalarından olan dərviş obrazının tədqiqata cəlb olunması nəticəsində bəlli oldu ki, dərviş obrazları kişi başlanğıcını ifadə etməklə ilahi ata enerjisini, Tanrıya məxsus cəhətləri ilə yaradıcı semantikanı bildirir, funksional olaraq xaosla kosmosun sərhəddində aktuallaşır. Ənənədə müdriklik//ağsaqqallıq//dərvişlik keçid situasiyalarında aktuallaşan müvəqqəti status kimi özünü göstərir. Başqa sözlə, müdriklik semantik paradigmasına daxil olan obrazlar özündə müəyyən informativ qabiliyyət və keyfiyyətləri birləşdirən maskalardır ki, bu sferaya daxil olan obraz yeni informasiya mühitinə daxil olur (Şah Abbasın nağıllarda “təğyiri-libas” olaraq qeyri-adi situasiyalarla qarşılaşması, hər hansısa bir nağıl qəhrəmanının digər bir mühitdən informasiya almaq üçün dərviş donuna girməsi və s.);

Müdrik Qoca arxetipinin seyid paradigmasının araşdırılması nəticəsində məlum oldu ki, seyidliyin islami kontekstdən kənar mahiyyəti Müdrik Qoca arxetipinin yaradıcı ata semantikasından qaynaqlanır. Seyidlik institutu mədəni-sosial struktur kimi, özündə mürəkkəb səviyyə və layları birləşdirir. Folklor mətnlərində seyidlər, eləcə də onlarla əlaqələndirilən obyektlər – ocaq, pır, türbə və s.-lər sakral, yaradıcı mərkəz simvolu kimi kişi başlanğıcına məxsus işarələri özündə ehtiva edirlər.

Kitabda Müdrik Qoca arxetipinin trikster paradigması Molla Nəsrəddin obrazı əsasında öyrənilmişdir. Problemə müdriklik və axmaqlıq semantemlərinin bir araya gəldiyi gülüş mühiti kontekstində baxılmış və lətifələrdə dominantlıq edən gülüşün mifoloji şüurun təqdim etdiyi informasiyanın sinxron planda dəyərləndirilməsindən doğduğu qənaətinə gəlinmişdir.

Araşdırma nəticəsində bəlli olmuşdur ki, Molla Nəsrəddin gülüş emosiyasından doğan universal mərkəz obrazı kimi, yaşlılıq

və cavanlıq, ağıllılıq və axmaqlıq, igidlik və qorxaqlıq, qəhrəmanlıq və antiqəhrəmanlıq, mollalıq və antimollalıq və s. kimi qarşıdurmaların dinamik strukturunu canlandırır. O, daim yenilənən və təkrarlanan, bitdiyi nöqtədə yenidən başlayan (və ya əksinə) dinamik şüur obrazıdır. Buna görə də o, həm cavan, həm yaşlı, həm axmaq, həm ağıllı, həm sakral, həm də insandır.

Müdrük Qoca arxetipinin trikster paradiqması kimi Molla Nəsrəddin, əslində, müdrikliyi parodiya edir. O, mifoloji gerçəkliyin insan-heyvan, insan-təbiət münasibətlərinin ənənəvi obrazı kimi, üst qatda həmin münasibətlərin transformativ spesifikasiyasını təqdim edir. Cəmiyyətə özünü ağıllı, bilgili, ağsaqqal kimi təqdim etməklə həmin rolları parodiya edir.

Bütövlükdə isə, kitabda Müdrük Qoca arxetipinin yuxarıdakı paradiqmalar sistemi şəklində araşdırılması problemin daha dərinəndən dərk olunmasına şərait yaradır.



## ƏDƏBİYYAT

### *Azərbaycan dilində*

1. Abbasov E. Oğuz eposunun tarixiliyinə dair // AŞXƏDT, X kitab. Bakı: Səda, 2001, s. 92-101
2. Abdulla K. Mifdən Yazıya və yaxud gizli Dədə Qorqud. Bakı: Mütərcim, 2009, 376 s.
3. Ağbaba folkloru (Toplayanı və tərtibçisi Sürəyya Ağbabalı). Bakı: Azərneşr, 1997, 256 s.
4. Allahverdiyev R. Təqvim mifləri və Novruz. Bakı: Nurlan, 2013, 180 s.
5. Albaliyev Ş. Butanın məqamı, məkanı və ünvanı... // "Azərbaycan xalçaları" jurnalı, 2012, № 5, s. 34-45
6. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. I cild. Bakı: Lider, 2005, 392 s.
7. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. II cild. Bakı: Lider, 2005, 448 s.
8. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. III cild. Bakı: Lider, 2005, 328 s.
9. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. IV cild. Bakı: Lider, 2005, 464 s.
10. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. V cild. Bakı: Lider, 2005, 344 s.
11. Azərbaycan folkloru antologiyası (İraq-Türkman cildi), II kitab. Bakı: Ağrıdağ, 1999, 467 s.
12. Azərbaycan folkloru antologiyası. V kitab (Qarabağ folkloru), Bakı: Səda, 2000, 415 s.
13. Azərbaycan folkloru antologiyası. IX kitab (Gəncəbasar folkloru). Bakı: Səda, 2004, 522 s.
14. Azərbaycan folkloru antologiyası. X kitab (İrəvan çuxuru folkloru). Bakı: Səda, 2004, 471 s.

15. Azərbaycan folkloru antologiyası. XII kitab (Zəngəzur folkloru). Bakı: Səda, 2005, 464 s.
16. Azərbaycan folkloru antologiyası. XIII kitab (Şəki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən folkloru). Bakı: Səda, 2005, 549 s.
17. Azərbaycan folkloru antologiyası. XVI kitab (Ağdaş folkloru). Bakı: Səda, 2006, 496 s.
18. Azərbaycan folkloru antologiyası. XXIII kitab (Naxçıvan folkloru), II cild, Bakı: Nurlan, 2011, 360 s.
19. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 360 s.
20. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 296 s.
21. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. III cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 296 s.
22. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. IV cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 336 s.
23. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. V cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, 304 s.
24. Bəydili C. “Qorqut” adının ölümdən qaçma motivi ilə bağlılığı / Dədə Qorqud dünyası. Məqlələr. Bakı: Öndər, 2004, 240 s., s. 133-139.
25. Bəydili C. Qorqut atanın advermə funksiyası haqqında // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. X kitab. Bakı: Səda, 2001, s. 29-39
26. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı: Elm, 2003, 418 s.
27. Borçalı folklor örnəkləri. II kitab (dastanlar). Bakı: Elm və təhsil, 2013, 389 s.
28. Cəfərli M. Azərbaycan dastanlarının struktur poetikası. Bakı: Nurlan, 2010, 404 s.
29. Cəfərli M. Molla Nəsrəddin lətifələrində mifoloji izlər // AMEA Naxçıvan Bölməsi Xəbərlər. İctimai və Humanitar elmlər seriyası, 2009, №1, s. 250-255
30. Cəfərli M. Molla Nəsrəddin lətifələrində mifoloji sınaq motivi // AMEA Naxçıvan Bölməsi Xəbərlər İctimai və Humanitar elmlər seriyası. 2010, №1, s. 241-247
31. Cəfərov N. Azərbaycanşünaslığa giriş. Bakı: AzAtaM, 2002, 599 s.

32. Əliyev K. Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və “Koroğlu”. Bakı: Elm və təhsil, 2011, 164 s.
33. Əliyev R. Türk mifoloji düşüncəsi və onun epik transformasiyaları (Azərbaycan mifoloji mətnləri əsasında). Filol. elm.dok... dis. Bakı, 2006, 280 s.
34. Əmrahoğlu A. Epik sözün qüdrəti. Bakı: Elm, 2000, 212 s.
35. Əsatirlər, əfsanə və rəvayətlər. (Tərtibçilər: Arif Acalov, Cəlal Bəydili). Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 304 s.
36. Fərhadov F. Pirlərin folklorşünaslıq baxımından öyrənilməsi / Azərbaycan filoloji fikri: dünən, bu gün, sabah (gənc tədqiqatçıların elmi konfransının tezisləri). Bakı: Bakı Universiteti, 2001, s. 6-7
37. Freud S. Totem və Tabu. Bakı: Qanun, 2012, 208 s.
38. Hacıyev A. Epik ənənə və müasir bədii nəsr. Bakı: Azərbaycan SSR “Bilik” cəmiyyəti, 1984, 43 s.
39. Hacılı A. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 2002, 164 s.
40. Hacıyev T. “Dədə Qorqud Kitabı” ilk yazılı yaddaşımızdır. Kitabı-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. Bakı: Öndər, 2004, 376 s. s. 4-16.
41. Hacıyev T. “Dədə Qorqud Kitabı”: tariximizin ilk yazılı dərsliyi. Bakı: Elm və təhsil, 2014, 344s.
42. Xəlil A. Türk xalqlarının yaz bayramları və Novruz. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 150 s.
43. İslamzadə A. Oğuz epik ənənəsində Qazan xan obrazı. Fil.ü.f. dok. dis.avtoref. Bakı, 2013, 27 s.
44. Kamal R. Kamal Abdulla: Yazıdan mifə. Bakı: Mütərcim, 2011, 116 s.
45. Kamal R. “Kitabi-Dədə Qorqud”: arxaik ritual semantikasi. Bakı: Elm, 1999, 72 s. s. 26
46. Kamal R. “Kitabi-Dədə Qorqud”: nitq janrları və davranış poetikası. Bakı: Nurlan, 2013, 148 s.
47. Kazımoğlu M. Dərvişlər: Sehrkarlıq və oyunbazlıq // “Dədə Qorqud” elmi-ədəbi toplusu, 2005, № 4, s. 49-67
48. Kazımoğlu M. Gülüşün arxaik kökləri. Bakı: Elm, 2005, 186 s.
49. Kazımoğlu M. Xalq gülüşünün poetikası. Bakı: Elm, 2006, 268 s.
50. Kazımoğlu M. Qazan xan və Molla Nəsrəddin, yaxud mif və antimif // “Dədə Qorqud” elmi-ədəbi toplusu, 2006, № 2, s. 3-11

51. Kazımoğlu M. Lətifələrdə poetika və genezis məsələləri // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər . XVIII kitab, 2005, s. 82-91.

52. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 1999, 704 s.

53. Kitabı-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. Bakı: Öndər, 2004, 376 s.

54. Qafarlı R. Azərbaycan türklərinin mifologiyası (qaynaqları, təsnifatı, obrazları, genezisi, evolyusiyası və poetikası). Filol. elm.dok... dis. avtoref. Bakı, 2010, 59 s.

55. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. I kitab (Ağdam, Füzuli, Ağcabədi, Cəbrayıl, Zəngilan, Qubadlı, Laçın və Kəlbəcər rayonlarından toplanılmış folklor örnəkləri). Bakı: Elm və təhsil, 2012, 464 s.

56. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. II kitab (Bərdə və Ağcabədi rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri). Bakı: Elm və təhsil, 2012, 484 s.

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

58. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. IV kitab (Laçın, Qubadlı və Zəngilan rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri). Bakı: Elm və təhsil, 2013, 470 s.

59. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. V kitab (Bərdə, Füzuli, Ağdam, Şuşa və Zəngilandan toplanmış folklor örnəkləri). Bakı: Zərdabi LTD MMC, 2013, 452 s.

60. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. VI kitab (Cəbrayıl, Kəlbəcər və Tərtər rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri). Bakı: Zərdabi LTD MMC 465 s.

61. Qarayev S. “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boyun ritual-mifoloji semantikasi // AŞXƏDT, 2013, № 42, s. 140-162

62. Qarayev S. Dünyanın sonu esxatoloji paradıqma kimi: 21 dekabr fenomeni // AŞXƏDT, 2013, 43-cü sayı, s. 110-132

63. Qarayev S. Kosmoqonik zəmində qadın və kişi // Dədə Qorqud jurnalı, 2013, № 3, s. 54-68

64. Qarayev Y. Prototip – Şəkilidir, yaxud nəfəsdə züm-zümə, tələffüzdə rəqs – Şəki zirvəsi... / Ön söz. Azərbaycan folkloru antologiyası. IV kitab (Şəki folkloru), I cild. Bakı: Səda, 2009, 490 s., s. 3-38.

65. Qasımova F. Türk mifologiyasında mədəni qəhrəman problemi. Bakı: Nurlan, 2012, 164 s.

66. Quliyev H. Müdrük Qoca arxetipinin seyid paradiqması (Qarabağdan toplanmış materiallar əsasında) / Qarabağ folkloru: problemlər, perspektivlər mövzusunda Respublika Elmi konfransının materialları. Bakı: Elm və təhsil, 2012, s. 223-237
67. Quliyev H. Müdrüklik semantemi və onun transformasiyaları // Dil və ədəbiyyat jurnalı, №1(85), 2013, s. 199-200
68. Qurbanov N. Azərbaycan folklorunda mifoloji-kosmoqonik görüşlər. Bakı: Afpoliqraf, 2011, 143 s.
69. Masallı folklor örnəkləri. 1-ci kitab. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 418 s.
70. Məmmədov M. Orxon-Yenisey abidələrində Tanrının funksiyaları / Azərbaycan xalqının ümummilliyə lideri Heydər Əliyevin anadan olmasının 90 illiyinə həsr edilmiş Gənc Tədqiqatçıların I Beynəlxalq Konfransının materialları. Bakı: Qafqaz Universiteti, 2013, s. 448-449
71. Muxtarzadə N. Atalar kultu: ocaqlar, pirlər və türbələr / AMEA Folklor İnstitutu və AMEA A.Bakıxanov adına Tarix İnstitutunun "Folklor və tariximiz" mövzusunda elmi konfransın materialları. Bakı: Elm və təhsil, 2012, s. 157-161
72. Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı: Öndər, 2004, 304 s.
73. Oğuznamələr (Tərtibçilər və ön sözün müəllifləri: K.Vəliyev, F. Uğurlu). Bakı: Bakı Universiteti, 1993, 92 s.
74. Rüstəmov İ. "Kitabi-Dədə Qorqud"da qaravəlli / "Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə" VI Uluslararası folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2010, s. 219-220
75. Rüstəməzadə İ. Azərbaycan nağıllarının süjet göstəricisi. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 368 s.
76. Rzasoy S. Nuh peyğəmbər haqqında Azərbaycan əfsanələri // "Azərbaycan xalçaları" jurnalı, 2012, № 5, s. 68-77
77. Rzayev S. Oğuz mifinin strukturu (oğuz mətnləri əsasında semiotik bərpə). Filol. elmləri dokt. ... dis. Bakı, 2009, 300 s.
78. Rzasoy S. Oğuz mifi və Oğuznamə eposu. Bakı: Nurlan, 2007, 181 s
79. Rzasoy S. Oğuz mifologiyası. Bakı: Nurlan, 2009, 363 s.
80. Seyidov S. Menecmentin psixologiyası. Bakı: Zərdabi LTD, 2011, 184 s.
81. Süleymanova L. Şəki folklor mühiti. Bakı: Elm və təhsil, 2012, 248 s.

82. Sultanov M. Molla Nəsrəddinin prototipi kimdir? // Azərbaycan jurnalı, 1961, № 10, s. 17-20.
83. Şəxsi arxiv materialları.
84. Şəki folklor örnəkləri. I kitab. Bakı: Nurlan, 2014, 414 s.
85. Tanrıverdi Ə. “Dədə Qorqud kitabı”nın obrazlar aləmi. Bakı: Nurlan, 2013, 392 s.
86. Təbriz folklor örnəkləri. I kitab. Bakı: Nurlan, 2013, 444 s.
87. Təhmasib M.H. Müqəddimə / Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı: Azərb. EA nəşr-tı, 1965, s. 3–16.
88. Vəliyev K. Sözüün sehri. Bakı: Yazıçı, 1986, 303 s.

### *Türk dilində*

89. Albayrak N. Ansiklopedik halk edebiyatı sözlüğü. İstanbul: Leyla ile Mecnun yayıncılık, 2004, 540 s.
90. Ankara ve çevresindeki adak ve adak yerleri. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1967, 432 s. .
91. Bayat F. Korkut Ata. Mitolojiden gerçekliğe Dede Korkut. Ankara: Karam, 2003, 89 s.
92. Bayat F. Köroğlu şamandan aşıka, alptan erene. Ankara: Akçağ, 2003, 176 s.
93. Boratav P.N. Nasreddin Hoca. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, 292 s.
- 93A. Boratav P.N. Nasreddin Hoca. İstanbul: Isık yayınları, 2014, 446 s.
94. Caferoğlu A. Hoca Nasreddin // İstanbul Üniversitesi Türk dili ve edebiyatı dergisi, 1959, № IX, s. 19-26
95. Campell J. Kahramanın sonsuz yolculuğu. Ankara: Kabcacı Yayınevi, 1999, 457 s.
96. Campbell J. Yaratıcı Mitoloji. Tanrının Maskelleri (Çeviren: Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi, 1994, 719 s.
97. Cebeci O. Komik edebi türler: parodi, satir, ironi. İstanbul: İthaki, 2008, 397 s.
98. Çolak F. Nasreddin Hocayla ilgili anlatmalarda mitolojik unsurlar // Türklük Bilimi Araştırmaları, 2007, № XXII, s. s. 65-74
99. Demir G.Y. Yerliler arasında bir yapı ustası / Ön söz, Claude L. Mit və anlam. İstanbul: İthaki yayınları, 2013, 86 s., s. 1-29

100. Dundes A. Nisan aptalı ve nisan balığı: ritüel şakaların bir teorisine doğru. (Çevirenler: Aysun İmirgi, Seval Kasımoğlu Ünver) // Milli Folklor dergisi, 2008, № 79, s. 100-107
101. Durbilmez B. Efsaneden destana: Kazakistanda Korkut ata ve Korkut küyü // Milli folklor dergisi, 2003, № 60, s. 219-232
102. Duymaz A. ,Şahin H. İ. Kaz dağlarında dağ, ağaç ve ocak kültü üzerine inanış ve uygulamalar // Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2008, № 19, s.116-126
103. Eliade M. Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi (Çeviren: Ali Berkay). I cilt. İstanbul: Kabalıcı yayınevi, 2003, 462 s.
104. Eliade M. Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi (Çeviren: Ali Berkay). II cilt. İstanbul: Kabalıcı yayınevi, 2009, 480 s.
105. Eliade M. Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi (Çeviren: Ali Berkay). IIIcilt, Kabalıcı yayınevi, 2003, 328 s.
106. Eliade M. Ebedi dönüş mitosu (Çeviren: Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi, 1994, 189 s.
107. Eliade M. Şamanizm. Ankara: İmge Kitabevi, 1999, 560 s.
108. Gökdağ B.A. Türk kültüründe yol tanrısı ile ilgili inançlar / Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə III uluslararası folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2005, 521 s.
109. Görkem İ. Nasreddin Hoca olgusunun algılanması ve anlamlandırılması üzerine // Türkbilig, 2012, № 23, s.83-106
110. Görkem İ. Nasreddin Hoca Kimdir ve Nerelidir? [www.haberakademi.net//06.04.2007](http://www.haberakademi.net//06.04.2007)
111. Gülşen H. Nasrettin Hoca ve Till Eulenspiegel üzerine karşılaştırmalı bir inceleme // Turkish Studies – international periodical for the languages, literature and history of turkish or turkic, 2012, volume 7/4, p. 1863-1874
112. Hall C.S., Nordby V.J. Jung psikolojisinin ana çizgileri (Çeviren: Ender Gürol). İstanbul: Cem yayınevi, 2006, 134 s.
113. Jung C.G. Anılar, düşler və düşüncələr (Çeviren: İris Kantemir). İstanbul: Can Sanay yayınları 2012, 330 s.
114. Jung C.G. Dört arketip (Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis yayınları, 2005, 143 s.
115. Jung C.G. İnsan Ruhuna yöneliş – Bilinçaltı ve işlevsel yapısı (Çeviren: Engin Büyükin). Ankara: Say yayınları, 2012, 280 s.

116. Kabak T. Nasreddin Hoca fıkralarında türk mitolojisinin ve halk inanışlarının izleri // Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, 2012, № 4 (14), 140-156 s.

117. Kabaklı A. Türk Edebiyatı. I cilt (Gözdən keçirilmiş doqquzuncu nəşr). İstanbul: Acar Matbaacılık A.Ş., 1994, 620 s.

118. Karabaş S. Kimi anlatılara göre Nasreddin Hocanın söyleniş nitelikleri /Nasreddin Hocaya Armağan. İstanbul: Oğlak yayıncılık, 1996, 169-193.

119. Karabaş S. "Toplumumuzda Nasreddin Hoca Olgusu: Düzensiz Tipi ile Nasreddin Hoca" / Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru, (YKY-da gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 1. baskı), İstanbul: YKY, 1981, s. 309-368.

120. Mehmedoğlu A.U. C.G.Jung'un tanrı anlayışı // Toplum Bilimleri Dergisi, 2013, № 7 (14), s. 15-26

121. Memmedov C. Dede Korkut üzerine // Milli folklor dergisi, 1995, №26, s. 26-28

122. Oğuz O. Nasreddin Hoca: İki Yaklaşım, Bir Problem / Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay., 1996, s. 71- 74.

123. Özkan T.S. Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek anlatılarında arketipik imgeler // Milli Folklor Dergisi, 2010, № 85, s. 81-90

124. Özünel E.Ö. Hoca Nasrettin Kahraman mı, anti-kahraman mı, hilebaz mı, bilge mi? // Milli Folklor dergisi, 2008, № 78, s. 22-28.

125. Roux J.P. Eskiçağ ve ortaçağda Altay türklerinde ölüm (Çeviren: Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı yayınevi, 1999, 352 s.

126. Sakaoğlu S. Nasreddin Hocanın fıkralarında açık saçıklık / Nasreddin Hocaya Armağan (Hazırlayan: M.S.Koz). İstanbul: Oğlak yayıncılık, 1996, s. 301-310

127. Sakaoğlu S. Nasreddin Hocadan liderlik dersleri // Akademik sayfalar dergisi, Nasreddin Hoca özel sayısı. 2008, Cilt 8, № 16, s.260-264.

128. Saydam M.B. Deli Dumrulun bilinci. İstanbul: Metis yayınları, 1997, 260 s.

129. Stevens A. Jung. İstanbul: Kaknüs yayınları, 1999, 160 s.

130. Şener Ö. Türk edebiyatında hileci bir fükür olarak Nasreddin Hoca // Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2011, № 6/3, p. 1741-1748

131. Şenocak E. İronik yaşamda sonsuza yürüyən Kahraman Nareddin Hoca. Konya: Mozaik Kültür Sanat Vakfı, 2007, 214 s.

132. Şimşek F.İ. “Fakelore” kavramı ve Nasreddin Hoca // Milli Folklor dergisi, 2008, № 79, s.84-90

133. Yeşil S.Ş. Uyumsuzluk kuramı bağlamında “yaşlı bilge adam” ve “oyuncu”nun işlevleri: Nasreddin Hoca neden komikdir? // Milli folklor dergisi, 2012, № 96, s. 67-73

134. Yıldırım D. Sözel Eleştiri Türü ve “Nasreddin Hoca Bildirileri” üzerine birkaç söz / Türk Bitiği, Ankara: Akçağ Yayınları., s. 232-236

### *Rus dilində*

135. Воробьева М. В. Анекдот в контексте смеховой культуры (на примере анекдотов советской эпохи) / Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2011, стр. 96-106

136. Гаврилов Д.А. К определению Трикстера и его значимости в социо-культурной реальности. <http://northernwind.ru/project/mif/gav/igg04.pdf>

137. Гаврилов Д.А. О Функциональной роли Трикстера. Локи и Один как Эддические трикстеры. <http://northernwind.ru/project/mif/gav/igg13.pdf>

138. Гаврилов Д.А Трикстер лицедей в евроазиатском фольклоре. Москва: Социально-политическая мысль, 2006, 239 с.

139. Гекман Н.А. Трикстер в русской демонологии. <http://ide-aidaily.ru/wp-content/uploads/2012/02/N.A.Gekman.pdf>

140. Джозеф К. Мифы, в которых нам жить. София: Гелиос, 256 с.

141. Джозеф К. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности (пер. с англ. А. Осипова.). Москва: Открытый Мир, 2006, 320 с.

142. Иванова Е. Архетипическое единство женских бинарных символов в восточной и западной мифологии. [http://www.lib-csu.ru/vch/10/2004\\_01/023.pdf](http://www.lib-csu.ru/vch/10/2004_01/023.pdf)

143. Кереньи К. Трикстер и Древнегреческая мифология. Пол Радин. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. Санкт-Петербург: Евразия, 1999, 288 с., с. 242-264

144. Критический словарь аналитической психологии К.Юнга. Москва: МНПП «ЭСИ», 1994, 182 с.

145. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, 295 с.

146. Лотман Ю. М. Л. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2000, 704 с.

147. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. Москва: Российских государственный гуманитарный университет, 1994, 136 с.

148. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Главный редактор С. А. Токарев. Москва: Советская Энциклопедия, 1991, - Т. 1. А-К.- 671 с.

149. Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности. <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm>

150. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). Собрание трудов В. Я. Проппа. Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова. Москва: Лабиринт, 1999, 288 ст.

151. Сибилл Биркхойзер-Оэри. Мать, Архетипический образ в волшебных сказках. Москва: Когито-Центр, 2006, 256 с.

152. Струкова Т. А. Метаморфозы Трикстера в лабиринте обыденности. [http://rhga.ru/science/conferences/y\\_confer/bchm/gmw-1999/2strukova.php](http://rhga.ru/science/conferences/y_confer/bchm/gmw-1999/2strukova.php)

153. Топоров.Н. Мировое дерево. Универсалныные знаковые комплексы. Том. I Москва: Рукописные памятники древней Руси, 2010, 448 с.

154. Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос. <http://mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html>

155. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Port-Royal, 1996, 384 с.

156. Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. Санкт-Петербург: Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 1997, 415с

157. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. Москва: Канон, 1994, 320 с.

## *İngilis dilində*

158. Dundes A. Gallus and Phallus: A psychoanalytic cross-cultural consideration of the cockfight as fowl play / The Meaning of Folklore: the analytical Essays of Alan Dundes. Edited and introduced by Simon J. Bruner. Logan: Utah State University Press, 2007, 285-319.

159. Dundes A. Setting the folklore and more together. The Meaning of Folklore: the analytical Essays of Alan Dundes. Edited and introduced by Simon J. Bruner. Logan: Utah State University Press, 2007, 275-284.

160. Dundes A. The Meaning of Folklore: the analytical Essays of Alan Dundes. Edited and introduced by Simon J. Bruner. Utah State University Press. 2007, 443 s.

161. Dundes A. The Symbolic equivalence of allomotifs in the Rabbit-Herd (AT 570). [http://iscte.pt/~fgvs/Dundes\\_allomotific.pdf](http://iscte.pt/~fgvs/Dundes_allomotific.pdf)

162. Eliade M. The sacred and the profane. The nature of religion. New York: A Harvest Book, 1987, 256 p.

163. Flam A. Sacred Fool Schematization of the Narrative Structure of the Trickster Myth. [http://ravensmud.mooreworks.net/cms/Data/Sites/25/pdfs/sacredfool\\_by\\_aronflam\(1\).pdf](http://ravensmud.mooreworks.net/cms/Data/Sites/25/pdfs/sacredfool_by_aronflam(1).pdf).

164. Folklore an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music and art. Edited by Thomas A. Green., California: Santa Barbara, 1997, 892 p.

165. Halliwell S. Greek laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity. New York: Cambridge University Press, 2008, 632 p.

166. Jung C.G. "The Archetypes and The Collective Unconscious". Princeton: Princeton University Press, 1977, 451 p.

167. Jung C.G. Instinct and Unconscious // British Journal of Psychology. 1919, Volume 10, issue 1, p. 15–23

168. Karabas S. The use of eroticism in Nasreddin Hoca anecdotes // Western Folklore journal, 1990, № 49, p. 299-305

169. Laude P. Divine Play, Sacred Laughter and Spiritual Understanding. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 273 p.

170. Lewis Hyde. Trickster Makes this World: Mischief, myth and art. New York: Farrar, Straus and Giroux. <http://www.yourheroic-journey.com/Reading%20Room>

171. Neumann E. The Great Mother an analysis of the archetype. New York: Princeton University Press, 1972, 381 p.

172. Psychological reflections: an anthology of the writings of C.G.Jung. Selected and edited by Jolande Jacobi. New York: Harper, 1953, 324 p.

173. Radin P. The Trickster: A study in american indian mythology. New York: Philosophical library, 1956, 211 p.

174. The Myth of Helen of Troy: Reinterpreting the Archetypes of the Myth in Solo and Collaborative Forms of Playwriting. Volume One of Two. Submitted by Ioannis Souris to the University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Performance Practice. In October 2011. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/-10036/3527/SourisI.pdf?sequence=2>

175. Thompson S. Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Revised and enlarged edition. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>



**КУЛИЕВ Х.В.**

**СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ПАРАДИГМЫ  
АРХЕТИПА МУДРОГО СТАРЦА**

**РЕЗЮМЕ**

Монография состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы.

Во **«Введении»** даётся информация об актуальности темы, объекте, предмете, цели, задачах, научной новизне, теоретических и методологических основах, практической значимости, апробации и структуре исследования.

Первая глава книги, которая **называется «Семантическая структура архетипа Мудрого Старца»**, состоит из четырёх разделов. Здесь анализируются понятие архетипа, опыт применения архетипов в психологических и филологических исследованиях, выводы и заключения, выдвинутые разными учёными по этой теме. Также в этой главе в фундаментальном аспекте изучаются и обосновываются конкретными текстологическими фактами теоретические, методологические корни архетипа «Мудрый Старец», его отдельные уровни и парадигмы.

Вторая глава книги под заголовком **«Парадигмы культурного героя архетипа Мудрый Старец»**, состоит из трёх разделов. Каждая из этих частей посвящена парадигмам культурного героя архетипа «Мудрый Старец» коими являются образы Деде Коркуд, дервиш и сейид. Выявлено, что эти образы, олицетворяющие семантику мудрости и аксакалства, означая мужское начало, отца – создателя актуализируются в переходных ситуациях.

С этой точки зрения в природе этих образов присутствует двоякость.

Третья глава книги, которая называется **«Парадигма трикстера архетипа Мудрый Старец»**, состоит из четырёх разделов. Здесь парадигма трикстера изучена на основе образа Моллы Насреддина. В этой главе проблема рассмотрена в контексте феномена смеха. Определено, что семантемы мудрости и глупости олицетворены в природе единого образа. Выявлено, что образ Моллы Насреддина, объединяющий такие противоположности, как старость – молодость, ум - глупость, храбрость - трусость, героизм - антигероизм, молла - антимолла имеет трикстерическую сущность.

В **«Заключении»** обобщены выводы, полученные в результате исследования.



**GULIYEV H. V.**

**SEMANTIC STRUCTURE AND PARADIGMS OF WISE  
OLD MAN ARCHETYPE**

**SUMMARY**

The monographic work consists of the introduction, three parts, the conclusion and the list of used literature.

In the **introduction** the actuality of the investigation is based on, the object, aim and duties of the investigation are defined, the scientific innovations, methods and sources, the practical and theoretical importance of the investigation are spoken about, the information about the structure of the investigation is given.

The first part of the book called “**The semantical structure of the Wise old man archetype**” consists of four chapters. In these parts the idea of archetype, the applied practice of archetypes in psychological and philological researches, the results and conclusions about the subject put forward by different scientists are explained. At the same time the theoretical-methodological basis of the Wise old man archetype, its various levels and paradigms are investigated from the fundamental aspects and based on the concrete text facts.

The second part of the book called “**The cultural hero paradigms of the Wise old man archetype**” consists of three chapters. These chapters are dedicated to the characters Dede Gorgud, dervish (mystic) and sayyid which are the cultural hero paradigms of the Wise old man archetype. It was defined that notifying the beginning of the man, the creating father semantics these characters personifying the semantics of wisdom and leadership become topical in transition situations. That is why the double-qualities show themselves in the nature of that characters.

But the third part of the book “**The trickster paradigm of the Wise old man archetype**” consists of four chapters. Here the paradigm trickster is investigated on the base of the character Mullah Nasraddin. In this part the problem was studied as in the laugh phenomena context, it was also defined that the semantics of wisdom and foolishness are embodied in the nature of the common character. It was cleared up that the character Mullah Nasraddin belongs to the tricksteric point combining the confrontations such as senility and youthfulness, wisdom and stupidity, bravery and cowardice, heroism and anti-heroism, becoming mullah and becoming anti-mullah and etc.

In the **conclusion** the scientific results and conclusions got during the investigation are summarized.



**Nəşriyyat direktoru:**  
Prof. Nadir MƏMMƏDLİ

**Bədii redaktor:**  
Səbuhi QƏHRƏMANOV

**Korrektor:**  
Şakir ALBALIYEV

Kağız formatı: 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Mətbəə kağızı: №1  
Həcmi: 14 ç/v  
Tirajı: 500

Kitab AMEA Folklor İnstitutunun  
Kompüter Mərkəzində yığılmış, səhifələnmiş,  
“Elm və təhsil” NPM-də hazır depozitivlərdən  
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.





1985-ci ildə Zəngilanda doğulmuşdur. 2006-cı ildə Bakı Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsinin bakalavr, 2008-ci ildə işə magistratura pilləsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir.

2012-2015-ci illərdə AMEA-nın Folklor İnstitutunun doktoranturasında təhsil almış, 2015-ci ildə “Azərbaycan folklorunda Müdrik Qoca arxetipi” mövzusunda dissertasiya müdafiə edərək filologiya 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 arxetiplərin semantik strukturunun öyrənilməsi, onların müxtəlif tarixi-mədəni paradixmalarının və müasir təzahür formalarının psixoanalitik metodla müəyyənləşdirilməsi təşkil edir.

