

MİFOLOJİ XAOS:
strukturu və poetikası

SƏFA QARAYEV

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU**

SƏFA QARAYEV

**MİFOLOJİ XAOS:
strukturu və poetikası**

BAKI – 2016

Elmi redaktor:

Muxtar KAZIMOĞLU
AMEA-nın müxbir üzvü

Rəyçilər:

Seyfəddin RZASOY
filologiya üzrə elmlər doktoru

Ramil ƏLİYEV
filologiya üzrə elmlər doktoru

Kamalə İSLAMZADƏ
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Səfa Pənah oğlu Qarayev. Mifoloji kaos: strukturu və poetikası. Bakı: “Elm və təhsil”, 2016, – 212 səh.

folklorinstitutu.com

E-mail: safaqara@mail.ru

ISBN 9-789952-810882

Monoqrafiyada Azərbaycan folklorunda mifoloji kaosun semantik strukturu və poetikası müasir nəzəri-metodoloji yanaşmalar əsasında araşdırılmışdır. Tədqiqatda mifoloji kaos və onun kosmoqonik paradixmaları, mifologiyada kaos semantemi və onun təzahür səviyyələri, folklorlarda meydana çıxan mifik-metaforik simvolları müəyyənləşdirilmiş, həmçinin kaos və kosmosun bir-biri ilə qarşılıqlı müqayisədə spesifik xüsusiyyətləri ayrı-ayrı mətnlərin təhlili əsasında aydınlaşdırılmışdır.

Kitabda Azərbaycan folklor materialları ilə yanaşı, digər türk xalqlarının folklor nümunələrindən də istifadə olunmuşdur.

Q 4603000000 Qrifli nəşr
N-098-2016

© Folklor İnstitutu, 2016.

© Səfa Qarayev, 2016

MÜNDƏRİCAT

| | |
|---------------------|---|
| ÖN SÖZ | 4 |
| GİRİŞ | 7 |

BİRİNCİ FƏSİL **MİFOLOJİ XAOS VƏ ONUN KOSMOQONİK** **PARADİQMALARI**

| | |
|--|----|
| Mifologiyada xaos semantemi və onun təzahür səviyyələri | 12 |
| Xaos və kosmogenez | 38 |
| Əkizlər mifi xaos-kosmos modelinin özünütəşkil paradiqması kimi | 77 |
| Mifoloji incest xaotik paradiqma kimi | 81 |

İKİNCİ FƏSİL **MİFOLOJİ XAOS VƏ ONUN RİTUAL MODELİ**

| | |
|---|-----|
| “Kişi-Qadın” modelində xaos və ritual | 110 |
| Toy ritualında xaos və kosmogenez | 128 |
| “Basat-Təpəgöz” paradiqmasında xaosdan kosmosun təşkilinin ritual modeli | 170 |

| | |
|------------------------|-----|
| NƏTİCƏ | 192 |
| ƏDƏBİYYAT | 196 |
| Резюме | 208 |
| Summary | 210 |

ÖN SÖZ

Oxuculara təqdim olunan bu monoqrafiya istər problematikasi, istərsə də irəli sürülən qənaətlər baxımından xüsusi maraq doğurur. Əvvəla, onu qeyd edək ki, bu tədqiqat işinə qədər Azərbaycan folkloru əsasında xaos probleminin monoqrafik səviyyədə öyrənilməsi təcrübəsinə rast gəlmirik. Müxtəlif səviyyələrdə aparılan tədqiqatlarda yeraltı dünya məsələsinə diqqət yetirilsə də, bu tədqiqat işini xaos probleminin hərtərəfli və sistemli şəkildə öyrənilməsi baxımından bizdə ilk təcrübə hesab etmək olar.

Məlumdur ki, xalq yaradıcılığında mifoloji şüurla bağlı detallar mühüm yer tutur. İstənilən folklor mətnində mifoloji düşüncənin izlərinə rast gəlmək mümkündür. Mifoloji düşüncənin isə əsasını dünyanın yaranması və dünyanın sonu, başqa sözlə desək, kosmos və xaos münasibətlərinin ən müxtəlif səviyyələrdə ifadəsi təşkil edir. Xaos probleminin tədqiqata cəlb olunması folklor obrazlarının mənşəyinin, bu obrazların özünü reallaşdırma imkanlarının daha dərinəndən araşdırılmasına imkan verir, mifoloji təfəkkürün mədəniyyətdə əks olunmuş transformasiyalarının diqqət mərkəzində saxlanmasına şərait yaradır.

Mifoloji şüurdan tarixi şüura keçid əslində bəşər övladının özünüifadəsində yeni bir mərhələdir. Bu prosesdə mifoloji şüurun simvolik gücü tarixi şüura transformasiya olunur və mifoloji şüurun əsas modeli olan xaos-kosmos münasibətləri estetik şüurun yaxşı-pis, xeyir-şər, mərd-namərd, gözəl-çirkin və s. qarşıdurmaları şəklində özünü büruzə verir. Ən kiçik pəremik vahidlərdən tutmuş ən iri janrlara qədər folklorlarda mətn tiplərinin əsas strukturunu təşkil edən bu kateqoriyaların xaos-kosmos münasibətləri kontekstində öyrənilməsi çoxsaylı faktlar içərisində əks olunan invariantın, mifoloji modelin müəyyənləşdirilməsinə imkan verir.

Bu kimi aktual məsələləri əhatə edən “Mifoloji kaos: strukturu və poetikası” adlı əsərin Azərbaycan folklorşünaslıq elmi üçün əhəmiyyətini şərtləndirən ən mühüm cəhətlərdən biri əsərin müasir nəzəri-metodoloji baza əsasında qələmə alınmasıdır. Bəllidir ki, hazırda milli ictimai-humanitar düşüncədə multidissiplinar yanaşma əsas prioritetlərdən biri hesab olunur. Monoqrafiyanın, əsasən, psixanalitik metodun nəzəri bazası əsasında qələmə alınması, həmçinin tədqiqatda arxetiplər nəzəriyyəsinin müddəalarından, struktur-semiotik araşdırma metodunun verdiyi imkanlardan uğurla istifadə olunması folklor fənlərarası yanaşmanın tətbiqinin bariz nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir.

Monoqrafiyada kaos problemi bir neçə aspektdən təhlil olunur. Əvvəla, müəllif problemə mifoloji kaosun metaforaları, folklor təzahürləri kontekstində yanaşır və bu yanaşmasında o, tamamilə haqlıdır. Çünki mifoloji kaos folklor mətnlərində, eləcə də bütövlükdə mədəni yaddaşda məhz çoxsaylı metafora və rəmzlərlə işarə olunur. Hesab edirik ki, Azərbaycan xalq mədəniyyətində yer alan belə faktların kaos-kosmos münasibətləri zəminində öyrənilməsi mifoloji-metaforik simvolların müəyyənləşdirilməsində mühüm rol oynaya bilər. Müəllif mərasim faktlarında, epik təhkiyə nümunələrində, pəremik vahidlərdə, inanclarda, gündəlik məişət davranışlarında xaosa məxsus metaforaları təhlil edir, kaos-kosmos münasibətlərinin ritual modellərini transformativ paradimlər səviyyəsində üzə çıxarır.

Monoqrafiyada təqdirəlayiq cəhətlərdən biri də müəllifin problemə mənə axtarışı – semantik struktur prizmasından yanaşması və kaos semantemi ilə bağlı olan məsələləri geniş bir müstəvidə araşdırmaya cəlb etməsidir. Xaos probleminin müxtəlif tədqiqat və araşdırmalarda üzə çıxarılan mənə çalarlarına nəzər yetirən müəllif problemi, əsasən, dörd istiqamətdə öyrənir: dünyanın yaradılışdan əvvəlki vəziyyətinin təsviri; nizamlı dünya, yaxud onu pozmağa çalışan situasiya və obrazlar; kosmik dünya nizamının hər hansı bir səbəbdən məhv olmasını ifadə edən esxatoloji mətnlər; nəhayət, rituallardakı keçid məqamları. Problemə geniş müstəvidə yanaşılması çıxarılan elmi nəticələri birtərəfli olmaq-

dan qurtarır və müəllif obyektiv qənaətlər irəli sürə bilir. Monoqrafiyada mifoloji xaos və onun kosmoqonik paradıqmaları, həmçinin xaosun təzahür səviyyələri müəyyənləşdirilir, xaos və kosmosun spesifik xüsusiyyətləri Azərbaycan folkloru əsasında aydınlaşdırılır.

Yekun olaraq bildiririk ki, Səfa Qarayevin bu monoqrafiyası müasir elmi-nəzəri yanaşmaların tətbiqi, Azərbaycan folklorunda mifoloji xaosun ayrı-ayrı təzahür formalarının müəyyənləşdirilməsi, həmçinin mədəniyyətdə dərin iz buraxmış xaos-kosmos modellərinin aydınlaşdırılması baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Muxtar Kazımoğlu
AMEA-nın müxbir üzvü



GİRİŞ

Mifoloji düşüncənin mahiyyətinin öyrənilməsinə həsr olunmuş müasir tədqiqatlarda xaos və kosmos münasibətlərinin araşdırılması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan folklorşünaslığında da xaos probleminin tədqiqata cəlb olunması folklor obrazlarının mənşəyinin, özünü reallaşdırma imkanlarının daha dərinləndirilməsinə imkan verməklə yanaşı, mifik təfəkkürün mədəniyyətdə əks olunmuş transformasiyalarının da diqqət mərkəzində saxlanılmasına şərait yaradır.

Bəlli olduğu kimi, yaradılış motivləri – kosmoqonik modellər bütün mədəniyyətlərin öyrənilməsində əsas açar rolunu oynayır. İnsan emosiyasının ən müxtəlif çalarlarını özündə ehtiva edən yaradılış motivləri gündəlik həyatımızın bir hissəsi kimi öz varlığını qoruyub saxlayır. Mədəniyyət xaos və kosmos münasibətlərinin tənzimlənməsinə xidmət edən kosmoqonik modellər vasitəsi ilə özünü təşkil edir. Bu baxımdan hər bir doğum, evlilik, adqoyma aktı mədəni kontekstdə xaosun sonunu ifadə edən ilkin yaradılış anının təkrar təzahürü kimi ortaya çıxır. Ümumtürk mədəniyyətinin zəngin qolunu təşkil edən Azərbaycan mədəniyyətində yer alan belə faktların xaos-kosmos münasibətləri zəminində öyrənilməsi mifik-metaforik simvolların müəyyənləşdirilməsinə xidmət edə bilər. Müasir dövr araşdırmaları da mədəniyyətin semantik yükünün öyrənilməsində xaos-kosmos münasibətlərinin müstəsna əhəmiyyət kəsb etdiyini təsdiqləyir.

Mifoloji şüurdan tarixi şüura keçid, əslində insanlığın özünüifadəsinin yeni bir mərhələyə – dünya duyumuna keçidi idi. Bu prosesdə mifoloji şüurun simvolik gücü tarixi şüura transformasiya olundu ki, bu da mifoloji şüur faktlarının yeni prizmadan də-

yərləndirilməsinə gətirib çıxardı. Bu zaman mifoloji şüurun əsas modeli olan xaos-kosmos münasibətləri estetik şüurun yaxşı-pis, xeyir-şər, mərd-namərd, gözəl-çirkin qarşıdurmaları şəklində özünü büruzə verdi. Ən kiçik pəremik vahidlərdən tutmuş ən iri mətn tiplərinin əsas strukturunu təşkil edən bu kateqoriyaların xaos-kosmos münasibətləri kontekstində öyrənilməsi çoxsaylı faktlar içərisində əks olunan invariantın, mifoloji modelin müəyyənləşdirilməsinə şərait yaradır.

Tədqiqatın *obyektini* mifik təsəvvürləri özündə qoruyub-saxlayan mifoloji mətnlər, pəremik vahidlər, inanclar, mərasimlər, həmçinin nağıl, dastan, əfsanə, rəvayət və digər janrlar təşkil edir.

Araşdırmanın *predmeti* kimi Azərbaycan folklor mətnlərində əks olunan xaos metaforaları, yaradılış prosesində xaosun mövqeyi, mərasimlərdə xaos düşüncəsinin təzahürü, onun ayrı-ayrı modelləri, folklor mədəniyyətindəki paradıqmaları və s. seçilmişdir.

Xaosun mərasim faktlarında, epik təhkiyə nümunələrində, pəremik vahidlərdə, inanclarda, gündəlik məişət həyatındakı davranışlarda əks olunma spesifikasiyasının Azərbaycan, həmçinin ümumtürk mifoloji sistemində yerinin müasir nəzəri-metodoloji baza əsasında öyrənilməsi işin başlıca *məqsədidir*. Bu məqsədə nail olmaq üçün qarşıya aşağıdakı *vəzifələr* qoyulmuşdur:

Xaos məhfumunun nəzəri ədəbiyyatlarda istifadə olunan məna yükünü nəzərə alaraq, onun öz əksini tapdığı ümumtürk mifoloji mətnlərini, eləcə də digər folklor materiallarını öyrənmək, araşdırma zamanı onlardan səmərəli istifadə etmək.

Bu faktoloji materialların təhlili və tədqiqi zamanı nəzəri fikir və müasir yanaşma metodologiyalarından yerli-yerində yararlanmaq.

Ümumiyyətlə, xaos problemi ətrafındakı araşdırmaları iki hissəyə ayırmaq olar. Birinci halda xaos antistrukturun metaforik işarələr sisteminin məcmusunu ifadə edir. Bu zaman ayrı-ayrı mövzular daha böyük anlayışın – xaosun izah olunmasına yönəldilir. İkinci halda isə xaos probleminin ayrı-ayrı mövzuları (yaradılış, o dünya, dünyanın sonu, xaotik obrazlar) sistemin tərkibi kimi deyil, müstəqil vahidlər kimi tədqiq olunur. Azərbaycan folk-

lorşünaslığında kaos probleminə həsr olunmuş ayrıca dissertasiya işi olmasa da, bu problem ətrafında bir sıra sanballı araşdırmalar mövcuddur. M.H.Təhmasib, M.Seyidov, A.Nəbiyev, N.Cəfərov, F.Bayat, C.Bəydili, M.Kazımoğlu, H.İsmayılov, R.Qafarlı, S.Rzasoy, R.Əliyev, A.Acalov, A.Hacılı, R.Kamal, İ.Vəliyev, A.Xəlil, A.Əmrahoğlu, M.Məmmədov, E.Abbasov, Ş.Albaliyev, N.Qurbanov, R.Allahverdiyev və digər tədqiqatçılar kaosla bağlı ayrı-ayrı mövzuları müxtəlif aspektlərdən araşdırmaya cəlb etmişlər. Bu tədqiqatlar problemin araşdırılmasının nəzəri bazasının formalaşmasında mühüm rol oynasa da, məsələnin tədqiqat işi səviyyəsində sistemli araşdırılmasına ehtiyac vardır. Monoqrafik tədqiqat işi də məhz həmin problemlərin kompleks şəkildə araşdırılması zərurətindən meydana çıxmışdır.

Tədqiqat zamanı müxtəlif mülahizə, fikir və tezislər irəli sürülmüşdür. Kitabın birinci fəslində mifoloji kaosun kosmoqonik paradıqları öyrənilmiş, onların folklorda kəsb etdiyi psixosemantik mənə çalarları müəyyənləşdirilmişdir. İkinci fəslidə isə mifoloji kaosun ritual modellərdə təzahür səviyyələri, mərasim faktlarında (doğum, adqoyma, toy), epik təhkiyədə qazandığı simvolik keyfiyyət aydınlaşdırılmışdır. Ümumilikdə, araşdırmada qarşıya qoyulmuş məqsəd və vəzifələrin yerinə yetirilməsinin nəticəsi olaraq aşağıdakı *elmi yeniliklər* irəli sürülmüşdür:

- Mifoloji kaos struktur mahiyyəti etibarilə antinormanın, antistrukturun metaforik, simvolik işarələrinin sistemidir. Yəni bu anlayış adı altında kosmik strukturu inkar edən məkan, zaman, obraz, davranışlar və s. kompleksi dərk olunur.

- Xaos metaforik-simvolik baxımdan bütün hallarda kosmik dünyanın kənarındadır. Kosmik dünya mövcud olmaq, nizamı qorumaq üçün daim onunla hesablaşmalı, münasibətləri nizamlamalıdır. O, əks təqdirdə bir fərd (məsələn, Hal anası vasitəsi ilə), yaxud da bütöv dünya timsalında (dünya daşqını vasitəsi ilə) kosmosun varlığına xələl gətirə və ya son qoya bilər.

- Xaos mifoloji dünya modelində xaotik kənar məkan olaraq üfqi və şaquli şəkildə yerləşdiyi halda, mifoloji zaman ba-

xımından qapalı bir dairədə başlanğıc və sonun birləşdiyi an kimi dərk olunur.

- Zaman və məkanlarda təzahür edən kaos dünyasının özünəməxsus hərəkət, əlamət və zaman xassələri vardır ki, bu da folklorda kosmosun tərsi kimi modelləşir.

- Dünyanın yaradılışdan əvvəlki vəziyyətini xarakterizə edən kaosla, kosmosa paralel şəkildə mövcud olan (o dünya, yeraltı dünya, gedər-gəlməz) kaos yaradılış elementlərini, həyat mənbəyini öz içərilərində gizlətmək baxımından eyni semantik məzmun daşıyır (dirilik suyu, gözəl qızlar, cavanlaşdırıcı alma və s. yeraltı dünyada, o dünyada yerləşir).

- Mifoloji mətnlərin məntiqindən aydın olur ki, kaosdan kosmik nizamın yaranması kaosun tam inkarı ilə yox, kaos və kosmos münasibətlərinin nizamlanması, tarazlaşdırılması ilə mümkün olur (bəd ruhlara qurban vermək, can əvəzinə can vermək və s.).

- Mədəniyyətdə sabit statusların verilməsi ilə müəyyənləşən kosmosa qoşulma kaos mərhələsində həyata keçirilir (ərgənlik yaşına çatan şəxsin kaosun simvollarından birinə qalib gəlməsi, qadın əldə etməsi və s.).

- Xaos-kosmos münasibətləri folklorda əkizlər mif modelinin müxtəlif münasibət səviyyələrinə transformasiya olunması şəklində özünü göstərir (şah-vəzir, Günəş-Ay, bacı-qardaş, ata-qız və s.)

- Xaosdan kosmosun yaranması, meydana gəlməsi və doğulmasının mifoloji planını qaranlıq, ucsuz-bucaqsız sudan yerin və göyün, Günəş və Ayın, gündüz və gecənin, qadın və kişinin, dişi və erkək heyvan cütlərinin yaranması və s. təşkil etdiyi halda, epik folklor transformasiyalarını qocalmış, övladsız ailəyə övladın verilməsi, qaranlıqda saxlanılan qəhrəmanın (məs., Şah İsmayılın) işığa çıxması, statusu olmayan şəxsə statusun verilməsi, ölmüş bilinən qəhrəmanın geri qayıtması, ən qorxaq və ağılsız hesab edilən şəxsin hamıya qalib gələrək igid kimi təsdiq olunması və s. təşkil edir.

Araşdırmanın *nəzəri-metodoloji əsaslarını* folklor və mifoloji düşüncənin öyrənilməsində, həmçinin bütövlükdə mədəniyyətin öyrənilməsində uğurlu şəkildə tətbiq olunan müasir elmi-nəzəri metodlar təşkil edir. Belə ki, tədqiqat prosesində yeri gəldikcə psixanalitik metoddan, arxetiplər nəzəriyyəsinin müddəalarından, struktur-semiotik araşdırma metodundan istifadə olunmuşdur. Tədqiqatın ən aparıcı yanaşma metodu isə müasir dünya folklorşünaslığında geniş tətbiq olunma təcrübəsinə malik psixosemiotikadır. Folklor mətnlərinin öyrənilməsi zamanı bu nəzəriyyənin əsas müddəalarını təşkil edən simvolik ekvivalentlik və tərsinə proyeksiyalanma üsulu ilə məna oxunuşundan geniş istifadə olunmuşdur.

Bu metodlardan istifadə isə öz növbəsində tədqiqatda qarşıya qoyulmuş əsas məqsəd və vəzifələrin həyata keçirilməsinə və müvafiq elmi yeniliklərin ortaya çıxarılmasına imkan yaratmışdır.

Kitabın *nəzəri* müddəalarından mədəniyyətdə geniş yayılmış xaotik obrazların, psixosemantik mahiyyətinin sistemli şəkildə öyrənilməsində yeni bir yanaşma kimi istifadə oluna bilər. Mifoloji şüurun, onun metaforik-simvolik xarakterinin araşdırılması zamanı burada irəli sürülən nəticələrdən, elmi qənaətlərdən bəhrələnilə bilər.

Kitabın *praktik* əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, tədqiqatın nəticələrindən ali məktəblərdə “Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı”, “Mifologiya”, “Mədəniyyətşünaslıq”, “Etnopsixologiya” kurslarının tədrisi zamanı istifadə oluna bilər. Xüsusilə də mifoloji şüurun öyrənilməsi ilə məşğul olan tədqiqatçılar üçün kitab elmi mənbə ola bilər.



I FƏSİL

MİFOLOJİ XAOS VƏ ONUN KOSMOQONİK PARADİQMALARI

Mifologiyada xaos semantemi və onun təzahür səviyyələri

Azərbaycan folklorunda xaos problemindən danışmadan öncə bu anlayışın mahiyyətinə və ifadə etdiyi terminoloji mənaya nəzər salmaq lazımdır.

Xaos termini yunanca “əsnəmək”, “yarılmaq”, “açılmaq” və bir şeyi doğmaq üçün “əsnəyib açılmaq” mənasını ifadə edən “khasko” felindən meydana gəlmişdir. Odur ki, xaos sözü boşluq, açıqlıq və əsnəyən yarıq mənalarını ifadə edir (120; 124, 3).

Mifoloji tədqiqatlarda xaos termini ilə yanaşı, kosmos termini-nindən də geniş istifadə olunur. Odur ki, xaos anlayışının izahı zamanı bu anlayışın da ifadə etdiyi mənaya nəzər salmağın mühüm əhəmiyyəti vardır. Çünki xaos və kosmos dünya nizamının və ya onun əksinin izahı zamanı istifadə olunan fundamental mədəni-fəlsəfi anlayışlardır. “Xaosun əksi olaraq istifadə olunan bu termin (yəni kosmos – S.Q.) nizamlamaq, təşkil etmək mənasını verən “kosmoe” felindən törəmişdir. Belə ki, yunanlar üçün kosmosun ilk mənası sadəcə nizamı ifadə etmirdi. Bu anlayış ən yüksək dini hörmət və dəyərləri də özündə ehtiva edirdi. Bu anlayış heyranedici harmoniyanı, formalılıq, gözəllik və qanuniliyi, anlaşılıqlığı da öz içinə alır” (120; 124, 3).

Xaos anlayışına ilk dəfə Hesiodun “Teoqoniya” əsərində rast gəlinir. Burada kaos dünyanın, kainatın yarandığı ilkin başlanğıcı təcəssüm etdirir. Onun yaradıcılığında bu anlayış termin olaraq “dərindən çuxur kimi açılan” mənasını ifadə etməkdədir. Hesiod hər şeyin yaranmasından əvvəl bunun var olduğunu söyləyir... Dünya bu qaranlıq dəlikdə və yaxud da dibi görünməyən uçurumda var olacaqdır (145). Hegel Ensiklopediyasında bu anlayış barədə belə deyir: “Təbii və quruluşsuz vəziyyətdə olan materiya anlayışı çox qədimdir. O, yunanlarda dünyanın formasız təməli olduğu hesab edilən kaos biçimində qarşımıza çıxır”. Hesiod bu anlayışı dövrünün xalq inanclarına əsaslanaraq irəli sürmüşdür (106, 280).

N.A.Kun tərəfindən müxtəlif mənbələrə əsaslanaraq bərpa olunan aşağıdakı yaradılış mifində Hesiodun nəzərdə tutduğu kaos daha aydın təsvir olunur: “Öncələrin öncəsində dünyada yalnız əbədi, nəhayətsiz və zülmət Xaos hökm sürürdü. O, dünyadakı həyatın mənbəyi idi. Hər şey – bütün dünya və ölümsüz tanrılar sonsuz Xaosdan yarandı. Xaosdan həm də Yer ilahəsi Geya yarandı. Üzərində yaşayanların və bitənlərin hamısına həyat verən Yerin ucu-bucağı yox idi. Yerin dərinliyində, işıqlı, ucsuz-bucaqsız səmayla bizim aramızdakı ölçüyəgəlməz məsafə qədər uzaq təkində, əbədi qaranlıqla dolu zülmət Tartar – dəhşətli boşluq yarandı. Qüdrətli bir qüvvə olan, hər şeyi canlandıran Məhəbbət – Eros da həyatın mənbəyi Xaosdan yarandı. Dünya yaranmağa başladı. Nəhayətsiz kaosdan əbədi Zülmət – Ereb və qaranlıq gecə – Nyukta törədi. Gecədən və Zülmətdən isə daima Işıq – Efir və ürəkaçan işıqlı Gün – Hermes yarandı. Işıq dünyaya yayıldı, gecə və gündüz bir-birini əvəz etməyə başladı” (58, 28).

Amma yunan mifologiyasındakı kaos faktı yalnız mifoloji mətnlərdə əks olunan obraz səviyyəsi ilə məhdudlaşmamışdır. Bu anlayış tədricən dünyanın, kainatın mənbəyini izah etməyə çalışan yunan filosoflarının yaradıcılığında da aktuallaşdı. Bu alimlərin yaradıcılığına nəzər salanda aydın olur ki, onlar dünyanın yarandığı mənbəni kaos hesab etməklə yanaşı, onun mahiyyətini, fiziki ölçülərini də izah etməyə çalışmışlar. Yunan filosoflarının xaosa yanaşmaları A.F.Losevin “Xaos” oçerkində ətraflı şəkildə

ümumiləşdirilmişdir. Məsələn, sokrataqədərki filosoflardan olan Akusilay və Ferkid Xaosu yüksək mövcudatın başlanğıcı hesab edirdi. Belə ki, Ferkid Xaosu su doldurulmuş məkan ilə eyniləşdirirdi. Evrepid isə xaosu göy və yer arasındakı məkan hesab edirdi. Xaosun fiziki anlamı Aristotel, xüsusilə də Platon tərəfindən inkişaf etdirilmişdir. Aristotel Hesiodun Xaos anlayışını digər fiziki faktların da meydana gəldiyi məkan kimi anlayırdı. Platon xaos adı altından özünün materiya adlandırdığı “bütöv təbiət”i nəzərdə tuturdu. Onun bu izahatı görünməz və hiss edilməz, yüksək fiziki keyfiyyətlərdən məhrum edilmiş anlayışı ifadə edirdi. Hətta bu anlayışı hər hansı bir adla adlandırmaq belə mümkün deyil, çünki ad predmetin bu və ya digər əlamətini təsvir etmiş olur. Xaos hər hansısa bir cisim deyildir, amma cismin kəsilməz əsas prinsipidir (145). “Bu mənada Xaos kosmosun törədiyi ilkin qarışıq elementi özündə ehtiva edir” (131, 286). Xatırlatmalıyıq ki, qədim yunan fəlsəfəsində xaosun mahiyyətinin, fiziki xüsusiyyətlərinin dərkinə yönəldilmiş izahatlarda onun ucsuz-bucaqsız su, qaranlıq, sükutla karakterizə olunmasına da geniş şəkildə rast gəlinir.

Ümumilikdə deməliyik ki, qədim yunan mədəniyyətində xaos əsasən aşağıdakı anlayışlar müstəvisində aktuallaşırdı:

- 1) Kosmosun doğulduğu ilkin potensiya kimi;
- 2) Yeraltı dünya qaranlığı (xtoniyası) kimi;
- 3) Yaradılışdan öncəki ilkin elementlərin qarışığı kimi (192).

Antik mifologiyalarda xaos anlayışı müxtəlif izahlarla mənalandırılır. O, su, buxar, hava, təbii qarışıq, yer və göy arasındakı boşluq, özündən bütün dünyanı yaradan yumurta, ikiüzlü Yanus (Adam), nəhəng uçurum, Aid kimi stixiyalarla xatırlanılır (132, 20).

Təbii ki, antik mədəniyyətdə xaos və kosmos anlayışına müxtəlif məzmununda izah və şərhələr verilmişdir. Lakin bizim məqsədimiz xaos anlayışının mifologiyada qəbul olunan səviyyələrini araşdırmaya cəlb etmək olduğundan bu anlayışın ilkin filosofların yanaşmalarında hansı mənə kəsb etməsinə geniş nəzər salmırıq.

Son onillikdə xaos anlayışı və onunla bağlı olan problemlərin araşdırılmasına fəlsəfə, mədəniyyət tarixi, təbii və humanitar elmlərdə maraqlı xeyli artmışdır. Xüsusi ilə bu anlayış mifoloji düşün-

cənin öyrənilməsində əsas açar kimi qəbul olunur. Miflərin izahına yönəlmiş istər struktur, psixanalitik, istərsə də etnoqrafik tədqiqatlarda kaos anlayışı əsas element kimi diqqət çəkir (151, 3).

Xaos termini müxtəlif metodologiya və məktəblərə aid olan mifoloqlar tərəfindən əsasən aşağıdakı məqsədlərlə istifadə olunur:

1. Dünyanın yaradılışdan (kosmosdan) əvvəlki vəziyyətinin təsvirini verən mətnlərin izahı üçün;

2. Nizamlı dünyanın əksi olan (o dünyaya aid olan), onu pozmağa çalışan situasiya, vəziyyət və obrazların izahı üçün;

3. Kosmik dünya nizamının hər hansı bir səbəbdən məhv olunmasını təsvir edən esxatoloji mətnlərin izahı üçün;

4. Ritualardakı keçid məqamlarda yaranan vəziyyətlərin izahı üçün.

Bir sözlə, mifoloji tədqiqatlarda kaos termini antiharmoniyanın, kosmik strukturun əksini ifadə edən vəziyyətlərin terminoloji adı kimi xarakterizə edilir.

Kosmoqonik miflərdə diqqəti cəlb edən əsas məqam mifin nizam kimi qəbul etdiyi norma və harmoniyanın yaradılmasının izahıdır. Bu miflərdə əsasən yaradılışdan əvvəl mövcud olan və nizamı inkar edən faktlar (qaranlıq, ucsuz-bucaqsız su mühiti və s.), mifin harmoniya kimi qəbul etdiyi dünyanın yaradılması əsas mövzu kimi diqqəti cəlb edir. Mifin transformasiya olduğu folklor mətnlərində mifik şüur məntiqi də öz yerini, demək olar ki, bütövlükdə folklorun estetik məntiqinə vermişdir. **Estetik məntiq** deyəndə biz mifik şüur məntiqinin öz yerini (folklorun söyləndiyi zaman üçün hakim olan) tarixi şüura güzəştə getməsinə nəzərdə tuturuq. Bu zaman mif dünyasından gələn motiv və süjetlər, sanki yenidən əsaslandırmaya, izaha məruz qalır. “Arxaik insan” adlı tədqiqatında mifoloji düşüncə insanı ilə tarixi düşüncəyə malik insan arasında fərqi diqqətə çatdıran K.Yunq yazır: “Biz “bu ev ildırım vurduğu üçün yandı” dediyimiz zaman bir təbii hadisələr zəncirini ifadə etdiyimizi düşünürük. İlkin insan da “cadugər bu evi yandırmaq üçün ildırımdan istifadə etdi” deyərkən oxşar bir duyğuyla (inamla – S.Q.) təbii bir hadisələr zəncirini ifadə etdiyini” düşünər” (110, 8). Eyni bir hadisəni mifoloji şüur və ta-

rixi şüur insanı fərqli məntiqlə qəbul edir və təqdim edirlər. Belə olduqda kosmoqonik mif motivləri və ya bütöv miflər folklorun içərisində öz strukturunu əsasən saxlayır, amma onlar folklor üçün xarakterik olan etik-estetik münasibətə məruz qalırlar. Məsələn, mif üçün incest evlilik ilkin yaradılışın mümkün imkanlarından biri dəyərinədirsə, folklor üçün artıq bu motiv anorma, qəbuledilməz fakt kimi qiymətləndirilir. Amma semiotik planda onların yaradılış mifləri ilə əlaqəsini aşkarlamaq mümkündür. Yaxud ata-oğul qarşılıqlı mif dünyası üçün inkişaf və kosmoqonik davamiyyət üçün zəruri bir hal kimi anlaşılırsa, artıq folklor mühitində bu münaqişə haqlı-haqsız, ədalətli-ədalətsiz kontekstində dəyər qazanır. Mifoloq F.Bayat yazır ki, “Türk mifologiyasında, özəlliklə yaradılış miflərində ata ilə oğulun yer üzünə sahib olmaq uğrunda mübarizəsində çox zaman oğul qalib gəlir... Dastanlarımızda və nağıllarımızda yer alan ata-oğul mücadiləsinin təməlinə yaradılış miflərindən gələn Tanrıoğlu şamanla və ya qəhrəmanla Tanrı (burada Tanrı Göy Tanrı mənasında deyil, yüksək dərəcəli ruhlar mənasını ifadə edir) arasındakı münaqişə durur (95). Göründüyü kimi, mifdən gələn oppozitiv model folklor içərisində yenidən dəyərləndirilir.

Dünyanın yaradılışından bəhs edən miflərdə yaradılış prosesini təsvir edən faktoloji informasiyanın altında dərin psixomifoloji qat vardır. Mif dünyanı duyum vasitəsi olduğu üçün xaosdan kosmosun yaradılmasının semantikasının izahı məhz bu psixomifoloji layın izahı vasitəsi ilə mümkündür. Belə ki, yaradılış miflərinin əsasında doğum metaforaları dayanır. Belə olduqda xaosdan kosmosun doğuluşu miflərində cinsi münasibət, döllənmək, doğulmaq, bunlara müvafiq olaraq fallik simvolların, toxum, yumurta və s. kimi işarələrin aktivləşdiyini görə bilərik.

Tədqiqatçılar dünyanın yaranması ilə bağlı bu modelləri izah edərkən məhz xaosdan kosmosun yaradılması anlayışından istifadə edirlər. V.N.Toporov kosmoqonik miflərin strukturundan danışarkən bildirir ki, belə mətnlər iki hissədən ibarət olur: başlanğıca qədərki xaosun təsviri. Bu zaman təsvir olunur ki, heç bir varlıq, nə yer, nə göy, həyat və ölüm yox imiş. Yer hələ görünməmiş, son-

suzluq üzərində qaranlıqlar hakim imiş. Bundan sonra kaosdan ayrılması yolu ilə bütöv kosmik vahidin, daha sonra onun hissələrinin və insanın yaranması təsvir olunur. Bu zaman kaos kosmosdan, yer göydən ayrılır. Günəş və Ay meydana gəlir, külək, gecə və gündüz, daha sonra isə əsas landşaft elementləri (dağ, dərə), bitkilər, heyvanların yaranması təsvir olunur. Daha sonra insan və kollektiv, bunun ardınca sosial ierarxiya meydana gəlir (164, 10). K.Abdulla düzgün olaraq qeyd edir ki, "...mifoloji təfəkkürü əsas etibarlı ilə xaotik mənzərənin özü yox, kaosdan kosmosa keçid maraqlandırır" (2, 35). Yaradılışla bağlı mətnlərin strukturuna baxarkən aydın olur ki, orada xaotik mənzərənin çox qısa təsviri verildikdən sonra dərhal yaradılış prosesinin təsvirinə başlanılır.

Tədqiqatlara nəzər saldıqda aydın olur ki, nizamlı dünyanın əksi – o dünyaya aid olan gerçəkliyin (vəziyyət, fəaliyyət, məkan və obrazların) adlandırılması və izahı zamanı da kaos terminindən istifadə olunur. Təsadüfi deyildir ki, V. N. Toporov yazır: "Qorxu ilə əlaqədar olan ölümlər çarlığı da öz növbəsində kaos kimi təsvir olunur (iki variantda: formasızlıq və yaxud da işıqlı dünyaya qarşı durmasının təsviri ilə)" (165, 582). Bu situasiyanı daha aydın təsvir etmək üçün Azərbaycan nağıllarında təsvir olunan bir neçə məqama diqqət çəkmək yerinə düşər. Nağıllarda yeraltına düşən qəhrəman burada atın qabağına ət, itin qabağına ot qoyulduğunu görür. Və daha sonra görür ki, burada bir xalça daima açıq qaldığı halda, digər biri daima bağlı qalıb və hətta bağlı qaldığına görə ona güvə düşmüşdür. Həmçinin qəhrəmanlar gedib elə bir dağın ətəyinə çatırlar ki, nə qədər zirvəsinə doğru hərəkət etmək istəsələr də, yenə də dağın ətəyində olduqlarını görürlər. Bu vəziyyətlərə diqqət yetirəndə aydın görünür ki, burada nizamlı dünyaya aid olan xüsusiyyət və davranışlar pozulmuş və buradakı davranışlar daha çox kosmik dünya nizamının əksini təcəssüm etdirir.

Həmçinin mifoloji rəvayətlərdə yer alan qarabasma, antiharmonik təsvirə malik obrazların da təbiətinin izahı zamanı kaos terminindən istifadə olunur. Təsadüfi deyildir ki, "arxetipik konstruksiyasına görə, kaos ölüm və xtonik güclərlə son dərəcə yaxın-

dır” (147, 77). E.M.Meletinski yazır ki, “Xaosu obrazlaşdıran mifik varlıqlar məğlub edildikdən, zərərsizləşdirildikdən sonra öz varlıqlarını daha çox kosmos ətrafında, dünya okeanının sahillərində, yeraltındakı aşağı dünyada, göyün hər hansısa bir hissəsində və yaxud da dünya modelinin mifoloji məkanlarının müvafiq hissəsində davam etdirirlər” (148, 202).

Xtonik güclər öz dönərgəliliyi, antiharmonik xüsusiyyətlərinə əsasən kosmik nizamı daima təhdid edir və onu dağıtmağa çalışırlar. Bu mənada R.Kamalın kosmik simvol olan dağa nəzərən dediyi fikir yerinə düşür: “...kosmik başlanğıca qarşı güclü xaotik başlanğıc – ölüm, itki xaosu və onunla bağlı narahatlıqlar dayanır” (54, 7). Bu, bir arxetipik model olaraq yalnız hər hansısa bir janrın poetikasında özünü göstərmir. Dünyanın harmoniya və antiharmoniya, xeyir və şər güclər arasında mübarizə əsasında duyulması sözlü folklor mətnləri ilə yanaşı, adət və ənənələrdə, dil faktlarında və müxtəlif xalq təsviri incəsənət nümunələrində özünü göstərir. Odur ki, istər epik qəhrəman, istərsə də həmin psixologiyanı öz fəaliyyət və davranışlarında imitasiya edən adət-ənənə daşıyıcıları xaosu qovmağa, onlarla münasibəti müxtəlif üsullarla tənzimləməyə çalışırlar. Folklor mətnlərini araşdırarkən aydın olur ki, arxetip emosiyalar mifik xaosun tamamilə inkar olunmasına imkan verməmişdir. Folklor qəhrəmanları xaosa gedib-qayıtmaqla, onunla mübarizə aparmaqla mifik dünyanın, konkret olaraq ailəsinin və öz həyatının nizamını təşkil edir və təzələyir, ona yeni keyfiyyət gətirir. Məsələn, Məlikməmməd yeraltına düşməklə gəncləşməyə səbəb olan almanın oğrusunu məğlub edir və xilas olunmuş həyat semantikasını daşıyan üç qızı quyudan azad edir, körpələrin (Zümrüd quşunun balalarını) böyüməsinə mane olan xtonik varlığı – ilanı öldürür, özü ərgənlik ritualından keçməklə sonda evlənir. O, əslində, dünyanın bədheybət və dəhşətverici güclərini, yaxud Meriç Harmancının yazdığı kimi, “...yeraltı dünyanı, qara gücləri və mifoloji qəhrəmanın kölgəsini (kölgə arxetipini – S.Q.) təmsil edir. Qəhrəmanın bu mənfi gücləri məğlub etməsi fərdi şüuraltı, ya da instinktləri ilə üzləşərək yetkinləşməsini ifadə edir. Artıq qəhrəman neqativini, yəni kölgəsini tanıyaraq özünü tanımağa başlayır” (107,

79). Özünün xaosda olan neqativini tanıyan qəhrəman sonda mükafatlandırılır. Mifoloji düşüncə üçün davamlı mükafatlandırma yalnız və yalnız xaosdan qayıtdıqdan sonra mümkün olur. Çünki mifoloji düşüncə xaos dünyasını kosmik dünyadan birdəfəlik ayırır. **Onlar bir-birlərinin əksinə güzgülənmiş kölgəsi təsirini bağışlayır.** Təsvirin bu xüsusiyyətlərinin emosional mahiyyəti, sözsüz ki, şüur və şüuraltı dünyası arasındakı münasibətlərinin aydınlaşdırılması ilə öz izahını tapa bilər.

Janne Vieland-Burston “Psixoloji dünyada xaos və nizam” adlı tədqiqatında yazır: “Kollektiv şüuraltı” kimi bilinən ümumi insanlıq mirasında biz xaosla qarşılaşmaq modellərini öyrənirik, təəssüf ki, bu gün bizlərin belə faktları bilməsində müəyyən çatışmazlıqlar vardır. Nəsildən-nəslə ötürülən bu materiallar bizə antik ata-babalarımızın xaosu necə təsəvvür etmələrini, onunla necə və nə zaman işlədiklərini göstərir. Bu tədqiqatda nağıllar, miflər, dini inanclar, ritualda rastlanılan “xaosla görüş”ün baza nümunələri təsvir olunur“ (191, 26). Müəllif daha sonra yazır: “Həyatın əsas mahiyyətinə aid olan yeni və proqnozlaşdırıla bilinməyən faktlarla ardıcıl münasibət qurulması üçün erkən cəmiyyətlər ritual və müxtəlif hekayələr yaradırdılar. Və onlar nizamlı şəkildə yeni ilin, yeni fəslin, yeni həyat mərhələsinin başlanğıc zamanında ardıcıl şəkildə təkrarlanırdı. Bu rituallar köhnə əlaqələrin adət edilmiş nizamından yeni, hələ tam bəlli olmayan mərhələsinə keçidi sığortalamaq məqsədi daşıyırdı. Köhnə və yeni nizam arasında xaos tərsinəliyi yerləşir” (191, 26). Göründüyü kimi, müəllif burada insanlıq mirası hesab etdiyi “kollektiv şüuraltında” xaosla qarşılaşmaq modelinin olduğunu söyləyir. Və onu da vurğulayır ki, insanların xaos dünyası ilə bağlı bütün təsəvvürləri (xaosla qarşılaşmaq modelləri) nağıllar, miflər, inanclar və müxtəlif inancların mahiyyətinə hopmuşdur. Müəllif miflərə, nağıllara və inanclara **xaos dünyasına, başqa sözlə, şüuraltına** işıq tutan nəsnelər kimi yanaşır. Onun fikrinə görə, ibtidai insanlar bu ritual və folklor mətnlərinin göstərdiyi yollar vasitəsi ilə təkrar-təkrar naməlum xaos dünyasına səyahət edir, adət etdikləri köhnə illə adət etmədikləri yeni arasında əlaqələndirmə işini yerinə yetirirlər. Bir sözlə, rituallar və miflər ibtidai insanlar

üçün gerçək dünyalarını (xaos və kosmosu) qavrama üsulu idi. Məhz bu üsulla onlar xaosla davranmağın, münasibətləri tənzimləməyin, ona qarşı mübarizə aparmağın yollarını öyrənir və öyrətdirdilər.

Epik folklor nümunələrində qəhrəmanın xaos dünyasına səyahəti və yaxud da onun nümayəndəsi ilə qarşılaşması zamanı da maraqlı mənzərə göz önündə canlanır. "...Qəhrəman xaos nümayəndəsi və yaxud da xaos situasiyası ilə üz-üzə qalır. Bu zaman ya döyüş, ya da fikir mübadiləsi ortaya çıxır. Birinci halda qəhrəman özünün xüsusi qabiliyyəti ilə xaosu dağıda, məhv edər, yaxud da gücünü azalda bilər. Xaosun gücünün azaldılması halında qəhrəmanın və yaxud da antiqəhrəmanın üstün gəlməsi çox qabarıq görünür. O, həmçinin xaosla çox passiv bir tərzdə görüşür: o özü könüllü şəkildə xaos tərəfindən idarə olunur və hərəkət etdirilir, xaosu qəbul edir, yaxud da müəyyən üsullarla onu dəyərləndirir və ya vahid bir halda özündə birləşdirir" (191, 27). Bir sözlə, folklor qəhrəmanının xaos dünyası ilə hər görüşü zamanı kəskin döyüş meydana çıxmır. İnsanlar xaos dünyası ilə müəyyən fikir mübadiləsi aparmaq məcburiyyətində qalırlar. Bunun ən yaxşı əyani nümunəsi "Basatın Təpəgözü öldürdüyü" boyda baş verən hadisədir. Diqqət etsək görürük ki, Oğuz eli burada bir günah nəticəsi olaraq ortaya çıxan xtonik varlıqla – Təpəgözlə əvvəlcə ünsiyyətə girmək məcburiyyətində qalır. Onlar Təpəgözün Oğuz elinə nizamsız, talançı hücumlarını nizamlamaq üçün onunla Dədə Qorqud vasitəsi ilə ünsiyyətə girir, müəyyən sayda qoyun və insan verməklə Təpəgözün müdaxiləsini qismən azalda bilərlər. İkinci mərhələdə isə xaos dünyasını obrazlaşdıran Təpəgözlə mübarizə kəskin xarakter alır və meydana çıxan döyüş nəticəsində onun müdaxiləsinə birdəfəlik son qoyulur.

Janne Vieland-Burstonun vurğuladığı kimi, qəhrəman bəzən xaos dünyasının şərtlərini könüllü qəbul edir, onun tələbləri ilə uyğunlaşır və nəticədə müəyyən mükafatlar əldə edir. Məsələn, "Göyçək Fatma" nağlında qoca qarı timsalında xaosla qarşılaşdığı zaman bu dünyanın tələblərinə uyğunlaşan və uyğunlaşmayan insanların aqibəti göz önündə canlanır. Daxma sahibi olan qarının

evində zibil dizə çıxıb, başında bitlər quş yekəliyindədir. Qarı hər iki qəhrəmana eyni sualla müraciət edir. Göyçək Fatma dərhal xaos estetikasına uyğunlaşaraq qarının suallarını kaos üçün xarakterik olan tərsinəliklərlə, əksinəliklərlə cavablandırır. Amma Çirkin Fatma qarının daxmasında onun sualına kosmik dünya estetikası prizmasından cavab verir. Nəticədə, kaosla ünsiyyətə girə bilən Göyçək Fatma gözəlliklə mükafatlandırılır, bu tələblərə uyğun olmayan Çirkin Fatma isə çirkinliklə cəzalandırılır.

Diqqətlə yanaşanda aydın olur ki, kaos dünyasının estetikası da kosmik dünyanın estetikasından fərqlidir, onun əksinədir. Xaos dünyası üçün xarakterik olan xüsusiyyətlər kosmos dünyasında yalan semantikasına uyğun gəlir. Amma əslində, yalan semantikasını kimi anlaşılan xüsusiyyətlər elə kaos dünyasının poetikasını əks etdirir. S.Rzasoy KDQ eposundan bərpa etdiyi “Yalan dünya” semantikasını izah edərkən yazır: “Yalançı dünya” adı olmayan, qeyri-real mənasında yox, kosmosa əks olan dünya mənasındadır. Başqa sözlə, oğuz epik-mifoloji düşüncəsində kaos bütün ölçü göstəriciləri üzrə oğuz kosmosuna tərs proyeksiyada dayanır: “Yalan dünya” “Oğuz” dünyasının əksi-tərsidir. Burada məkan da, zaman da, hərəkət də Oğuzda olan məkanın, zamanın və hərəkətin tərsinədir” (86, 197; 85, 146).

Göründüyü kimi, kaos və kosmosun qarşılaşması hər zaman mübarizə ilə müşayiət olunmur. Bəzən qəhrəmanın onunla uyğunlaşması, ünsiyyətə girməsi, tələblərini özündə ehtiva etməsi onun mükafatlandırılması ilə nəticələnir. Xaosun bu semantikasını qaravəlli janrının poetikasında özünü daha aydın şəkildə göstərir. Heç təsadüfi deyildir ki, **qara dünya haqqında hekayə kimi anlaşılmalı olan qaravəlli janrı** folklorşünas A.Nəbiyev tərəfindən yalan janrı kimi xarakterizə edilmişdir (77, 344).

Adət və ənənələrin mifoloji semantikasında da kaos dünyasına məxsus olan formasızlıqdan, antiharmoniyadan qorunmaq mühüm yer tutur. Məsələn, uşaq doğularkən ona ad qoyulmadığı zaman deyilir ki, “ona ad qoyun, yoxsa o, yalançı olacaq”. **Əslində, antiharmoniya, kaos üçün xarakterik olan xüsusiyyətlərdən biri elə adsızlıqdır.** Adı olmayan uşaq ölü, yox statusunda-

dır. Təsadüfi deyildir ki, Qarabağ ərazisində “səni görüm, yalan olasan” qarğışı ilə qarşı tərəfə ölüm arzulanır – yəni səni görüm, öləsən. Bu baxımdan yanaşanda aydın olur ki, mədəniyyətdə **adlandırmaq da xaosla mübarizə aparmaq yollarından biridir**. Bu zaman ölmüş adamın adının həmin nəsilədən doğulan başqa birinə qoyulmasının səbəbini daha dərinlən anlamaq olar. Ad kosmosun işarəsi kimi var olma semantikasi daşıyır. Adın yeni doğulmuş uşağa verilməsi, əslində, ölünün yenidən doğulması, öz varlığını kosmosda davam etdirməsi semantikasını daşıyır. Burada davamlılıq semantikasının göstəricisi nəslin qan bağlılığı ilə yanaşı, advermədir. Yəni yenidən adlandırma ilə adın sakral semantikasi işə düşür və bu da yenidən doğulmanı təmin edir. Məsələn, bu günün özündə belə valideynlərinin adı qoyulan uşağa xüsusi hörmət göstərilir və hətta öz valideynləri belə ona “ata”, “ana”, “dədə” kimi sözlərlə müraciət edirlər. **Əslində, adlandırmanın bu üsulu da mifoloji planda xaosla – ölümlə mübarizə yollarından biridir**.

Xaosla kosmosun qarşdurması üçün xarakterik olan xüsusyyətlərdən biri də onlarda mənaların tərsinə çevrilməsi məsələsidir. Hal anası ilə bağlı mətnlərdə onların ayaq barmaqlarının dabanlarından, tərsinə çıxması təsvir olunmaqla yanaşı, əmrləri də tərsinə yerinə yetirdikləri deyilir (16, 59). Hal anasına əmr edəndə ki, filan şeyi gec gətir, tez gətirir, amma tez gətir dedikdə isə onlar həmin əşyanı gec gətirirlər. Burada obrazın tərsinə hərəkəti ilə yanaşı, mənaların da tərsinə çevrilməsi semantikasi gözdən yayınmamalıdır. Bu, özlüyündə bəzi yuxuların (yuxu dünyası da bu mənada xaos semantikasi daşıyır) bu dünyadakı mənalarının tərsinə yozulması ilə (məsələn, yuxuda ölmək – ömrü uzanmaqdır) müqayisə oluna bilər.

Xaosda mənaların tərsinə çevrilməsi faktı özünü trikster xarakterli “dəli” obrazlarının fəaliyyətində daha qabarıq göstərir. Odur ki onu “keçid əsiri” (171, 33) adlandıraraq belə xarakterizə edirlər: “Onun iki sahil, iki qürbət arasında uzanan sonsuz genişlikdən başqa nə həqiqəti, nə də yurdu vardır” (171, 33). Bir sözlə, bu mədəni fenomenin keçid statusu onu hər hansı sabit görünüş və

davranışdan məhrum etmişdir. Bununla yanaşı, onun fəaliyyəti, düşüncə və yanaşmaları, əsasən, kaos dünyasını təzahür etdirir. Biz bu fenomen əsasında hadisə və faktların kaos dünyasında daşdığı mənalarla tanış oluruq. O, hər hansı bir hərəkəti düzgün edir. Amma həmin faktı təkrar dəyərləndirdikdə aydın olur ki, həmin hadisə “dəli dünyasında” – kaosda başqa bir mənə kəsb edir. Məsələn, lətifədən birində dəlillərdən birinin boyalanmış yerə qəzet sərərək tavanı boyadığı göstərilir. Həkimlər düşünülər ki, yəqin ağillanıb: belə edir ki, ayağı boyaya batmasın. Amma dəlinin özündən soruşduqda deyir: Belə edirəm ki, qoy hündür olsun, tavanı rahat boyayım. Burada həkim fakta kosmik dünya üçün xarakterik olan düşüncə prizmasından yanaşırsa, “dəli” kaos düşüncəsi üçün xarakterik düşüncə prizmasından yanaşır. Çünki “Xaosun təzahürlərindən biri olan dəli insanın daxilindəki kaosdur” (138, 108).

Xaos mifologiyada kosmik dünyada sirli görünən hadisələrin, itmiş həyat işığının səbəbinin və səbəbkarlarının gizləndiyi dünya kimi də anlaşılır. Odur ki, xaosa səfər miflərdə, folklor mətnlərində öz varlıqlarını qorumaqla yanaşı, şamanların praktik fəaliyyətlərində də mühüm yer tutur. Acıqlı ruhlar tərəfindən qaçırılan ruhu geri qaytarmaq məqsədi ilə şaman yeraltı dünyaya – xaosa enir. Nağıl qəhrəmanları da həyat almalarının divlər tərəfindən oğurlanmasının qarşısını almaq üçün məhz yeraltı dünyaya gedirlər. Adətən, qəhrəmanların müxtəlif problemlər səbəbindən yeraltı dünyaya, xtonik məkana, yasaq olunmuş yerlərə getmələri onların keçid yaşlarına (13-14 yaşlar) təsadüf edir. Bu məsələ tədqiqatçılar tərəfindən vurğulanmışdır: “Uşaqlıq və yetşəkənlik arasındakı keçiddə ərgənlik çağına girmə ilə əlaqədar olaraq tez-tez qadağan olunmuş qapı sınağı diqqəti çəkir” (119, 105). Burada “sirli qapı” anlayışı altında “yeraltı dünya”, “yırtıcı varlıq ilə döyüş”, “macərə başlanğıcı olan ov”, “səbrin sınağı” və sair motivlər də anlaşıla bilər. Adətən, belə şəxslərin xtonik məkana gedib-gəlmələri onların statuslarında ciddi dəyişikliklərin meydana çıxmasına imkan verir. “Qədim hekayələrdə qəhrəmanın qarışıq kaosla mübarizəsi onun sosial statusunda və əlaqələrinə əhəmiyyətli dəyişikliklərə səbəb olurdu” (182, 11). Epik

qəhrəman xaosla görüşüb qayıtdıqdan sonra ona şah olmaq, evlənmək, mal-mülk əldə etmək, cəmiyyətdəki ədalətsizliklərə son qoymaq kimi imkanlar yaradılır. Xaosla səfər adı halda heç bir göstəricilərinə görə fərqlənməyən şəxslərin qabiliyyətlərinin, gizli təərəflərinin ortaya çıxmasına səbəb olur. Məsələn, Məlikməmməd qardaşlar arasında ən kiçiyi olduğu halda, yeraltı dünyaya enib-qayıtdıqdan sonra ən üstün mövqeyə sahib olur. Bir sözlə, qəhrəmanlıq statusu xaosa səfər və geri dönüşdən sonra əldə edilir. Yəni qəhrəman öz içərisində maksimum genişlənmiş psixologiya daşıyıcısına çevrilir. O, nizamlı dünyanın quruluşu ilə yanaşı, kaos dünyasında hərəkətdən sonra qəhrəman statusuna yüksəlir. O, yeraltı dünyaya və yaxud da onun paradigmatik səviyyələrindən birinə gedib qayıtdıqdan sonra “iki dünyanın ustası” olaraq xarakterizə olunur. O bu zaman “birinin qanunlarını digərinə qarışdırmadan...” (97, 258) dünyalar arasında irəli-geri hərəkət qabiliyyətinə malik olur. Qəhrəmanın xtonik güclərə qalib gəldikdən sonra şah, kral olması faktı Lord Raqlan tərəfindən 22 bənddə müəyyənləşdirilən ənənəvi qəhrəmanın xarakteristikasında da görünür. 11-13-cü bəndlərdə bu fakt belə əks olunmuşdur:

“11. Qəhrəman kral, div, əjdaha və yaxud da vəhşi bir heyvana qarşı qazandığı bir zəfərdən sonra,

12. Çox vaxt öz sələfinin qızı olan bir prinsessa ilə evlənin.

13. Kral olur” (115, 126). Əslində, “Bütün bu mifik hekayələrin hamısı bir tərəfdən qorxuducu xaotikliyə mənə verməyə, aydınlaşdırmağa cəhd edirsə, digər bir tərəfdən cəmiyyət üçün münasib olan qəhrəmanın xaos üzərində qələbə çalmasının əsas konseptual çərçivəsini rituallar vasitəsi ilə təchiz etməyə xidmət edir”(182, 15). Qəhrəman xaos dünyasına səyahət etməklə həmçinin adı insanlar üçün xarakterik olan məhdud, proqnozlaşdırıla bilən davranışlardan kənara çıxır ki, bununla da o, özünün fəvqəltəbiətliyini təsdiq etmiş olur. Təsadüfi deyildir ki, qəhrəmanlıq dastanlarında “...başqa hadisələr epizodik səciyyəli olmaqla bəhadrılığın açılışına xidmət edir” (5, 45). Bu baxımdan qəhrəmanın yeraltı dünyaya səyahət etməsi də onun statusunda baş verən dəyişiklikləri təcəssüm etdirir.

Bu mənada kaos təsəvvürü bütövlükdə düşüncə hadisəsidir və özlüyündə kosmosa qarşı dayanan paralel dünya mənasını ifadə edir. Mif və folklorda onun bütün ölçüləri kosmik dünyanı ifadə edən metaforaların əksi olan metaforalarla təcəssüm olunur. Öz gücünü mifoloji qəhrəmandan alan epik qəhrəman da kaos dünyası ilə münasibətləri tənzimləyərək kosmik harmoniyanın təminatçısına çevrilir. Qəhrəmanın səyahətində ən maraqlı faktlardan biri ən qiymətli nəsnelərin kaos dünyasında yerləşməsidir: qəhrəmanın həyatını quracağı gözəl qız, qiymətli daş-qaşlar, dirilik alması və s. Nağıllara diqqət yetirəndə aydın olur ki, qəhrəmanın gedər-gəlməzə gətirmək üçün getdiyi gözəl nəsnelər odlu dağların, əjdaha və divli yerlərin, zəhərli çayların arxasında, yəni kaosda yerləşir. Bu mənada kaosun yaradıcı başlanğıc xüsusiyyəti özünü göstərir.

Xaos terminindən dünyanın sonunun izahı zamanı da istifadə olunur.

V.N.Toporov bildirir ki, dünya fəlakəti və kataklizmlər (daşqın) barədə mifopoetik təsvirlər göstərir ki, kaos tamamilə qovulmamışdır, o yalnız müvəqqəti olaraq sıxışdırılmışdır. Xaosun dünyadakı qalıqları daha çox qorxu, vahimə, qaranlıq, formasızlıq, insanlar və kaos çarlığı arasında etibarlı sərhəddin olmaması ilə özünü göstərir (164, 582). Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan folklorunda da dünyanın yenidən dağılması, xaosa çevrilməsi inancını əks etdirən xeyli folklor nümunələri mövcuddur ki, bu da öz növbəsində kaosun yenidən qayıdacağına inamı təcəssüm etdirir. Mifoloji təsəvvürlərdə aydın şəkildə görünür ki, dünya hər hansısa bir günah və qəza üzündən yenidən xaosa qayıdacaq. M.Eliade bu məsələ barədə danışarkən yazır: “Dünyanın kosmik nizamı davamlı olaraq sarsılır: birinci dünyanı xaosa sürükləmək istəyən “böyük ilan”, daha sonra isə müxtəlif rituallarla kəffarə ödəmək və arınmaq istəyən insanların günahları, səhvləri və xətalı bu sarsıntıları yaradır” (100, 82). Ümumiyyətlə, dünyanın sonunun tufan ilə gəlməsi barədə inanclar qədim mədəniyyətlərdə geniş yayılmışdır. Əslində “Tufan mifləri müəyyən mənada kosmik ritmin davamı kimidir: korlanmış “əski dünya” sulara gö-

mülür və bir qədər sonra xaosdan “yeni bir dünya” yaranır” (100, 84). “Başqa bir deyimlə, tufan Yeni il bayramında simvolik şəkildə həyata keçirilən şeyi (dünyanın ölüb-dirilməsini – S.Q.) makrokosmik ölçüdə həyata keçirir. Yeni bir yaradılışı mümkün etmək üçün günahkar bir insanlığın və “dünyanın sonu gəlir” (100, 85). Alim, düzgün olaraq, dünyanın sonu haqqında mövcud miflərə ritual qəlib kontekstində yanaşır. Azərbaycan folklorunda dünyanın sonu barədəki təsəvvürlər “Nuh tufanı” barədəki mətnlərdə özünü göstərir. Burada dünyanın sonu yeni yaradılmanın başlanğıcı olur. Köhnə dünyadan yeni dünyaya keçid prosesinə Müdrik qoca arxetipinin paradiqması olan Nuh peyğəmbər rəhbərlik edir. Bu, özlüyündə xalq arasında müxtəlif keçid xarakterli mərasimlərdə yaşlı insanların iştirakının vacibliyi, ağsaqqal sözlünə olan ritual ehtiyacla eyni semantikadadır.

Dünyanın sonu barədə arxetip təsəvvürlərdə dünya nizamının destruksiyası, pozulması su, alov, dəhşətli qulaqbatıran səs, zəlzələ və titrəmə ilə müşayiət olunsa da, buna səbəb kimi başlıca dəyərlərə hörmətsizlik, müqəddəs şəxslər tərəfindən əmanət edilmiş, qoyulmuş qaydaların pozulması göstərilir. Dünyanın sonu ənənəvi mədəniyyətlərdə əxlaq normalarının, müxtəlif tabu və əxlaq normalarının pozulması və sakralla münasibətlər əsasında izah olunurdusa, müasir dövrdə bu təsəvvürlər daha çox elmi araşdırmaların populyarlaşması fonunda nüvə təhlükəsi və astroloji qəzalar barədə “məntiqli inanclara” transformasiya olunmuşdur.

Bu miflərdə ən çox diqqəti cəlb edən məqamlardan biri “əbədi sonsuzluq” təsvirlərinin olmamasıdır. Yəni miflər və inanclar dünya filan səbəbdən dağılacaq və yox olacaq semantikasına ilə bitmir. Bir sonun təsvirində dərhal yeni yaradılışa olan inam diqqətə çatdırılır. Bunun əsasında isə şüurun “iş rejimi” dayanır. O, təbiəti etibarlı ilə canlandırıcı, yaradıcıdır. Miflik inamlar kontekstində dağlar, daşlar, çaylar və bitkilərə belə canlı həyat verilir. Onun duyum və ifadə imkanları intəhasız başlanğıc və son zəncirindən ibarətdir. Mif və inanclar üçün insanın bu dünyada ölümü başqa bir dünyada dirilməsi semantikasına daşdığı kimi, dünyanın xaosa

çevrilməsi də kosmosa olan inamlarla birgə təsvir olunur. Onun bu təbiəti ölüm olan yerdə həyat (dirilmə), həyat olan yerdə ölüm simvollarının aktuallaşması ilə təzahür edir.

Xaos terminindən ritualdakı keçid vəziyyətlərin izahı zamanı da geniş istifadə edilir. Ritualda meydana çıxan xaos vəziyyətin izahı və mədəniyyətdə təzahür spesifikasını aydınlaşdırmaq üçün bu məsələ üzərində bir qədər geniş dayanmaq istərdik. A.K.Bayburin yazır: “Ən ümumi mənada kollektivin həyat ritmini (zaman) və insanların fərdi həyat ritmini (həyat dövryyəsinə aid olan rituallar) təmin edən rituallar vardır” (126, 18). Ritual davranışlar vasitəsi ilə bütövlükdə cəmiyyət və ya onun bir fərdi ənənəvi sakral yolla qarşıya çıxan problemin həllinə nail olmaq istəyir. Odur ki, “rituallar kollektivin həyatında yalnız ekstremal situasiyalarda ifa olunur və öz rollarını reallaşdırır. Ritual repertuarları çox sərt ölçülərə malikdir və onlar kollektiv həyatın böhran momentləri ilə, sosial strukturun istənilən yenidən təşkilənmə çağırışları ilə (doğum, insiasiya, toy və ölüm), ətraf dünyada baş verən istənilən dəyişikliklərlə (zaman çevrəsinin dönmə nöqtəsi, epidemiya, təsadüflər, qarşısızalmaz fəlakətlər) əlaqədardır. Bütün bu situasiyalara yalnız və yalnız rituallar vasitəsi ilə qalib gəlmək mümkün olur” (126, 22). Amma ritual mono fəaliyyət deyildir. Ritualda davranışın ikili modeli təqdim olunur. “Biri anti-norma (ritual qarışıqlıq, oğurluq və s.), yaxud da hər növ normanın olmaması ilə (Ternerin konsepsiyasındakı liminallığın xarakteri) simvollaşır. Digəri isə kaosun normativ sferaya çevrilməsində meydana gələn yeni, düzgün və təzələnmiş normalardır” (126, 20). Odur ki, bütövlükdə ritual içərisində kaos və kosmosun hər ikisi üçün xarakterik olan fəaliyyətlər yer alır. Amma ən xırda ritual davranış belə özü-özü ilə məhdudlaşan, aydınlaşdırıla bilən davranış deyildir. Mirçə Eliade tərəfindən irəli sürüldüyü və tədqiqatçılar tərəfindən də təsdiq olunduğu kimi: “Ritual ilk növbədə dünya nizamının (ideal şəkildə onunla qovuşmuşdur) müqəddəs obrazına (xaosdan dünyanın yaranması anına – S.Q.) çox yaxındır və davranışın ritual modelləri bu obrazı həyatın ən müxtəlif sahələrinə yaymışdır” (126, 20). “Kosmoloji yaradılış müxtəlif iş, ha-

disələr sırası və “fəaliyyət” ardıcılığından ibarətdir. Ritual bu yaradılışın obrazı kimi özündə onun izini daşıyır və məntiqini izləyir” (162, 11). Amma elə buradaca deməliyə ki, ritual və mərasimlərin bütün mahiyyəti yalnız onun mifoloji-kosmoqonik aspektləri ilə məhdudlaşmır. E.S.Novikin qeyd etdiyi kimi, kollektivin sosial həyatında modelləşdirici rolunu oynayan keçid mərasimlərində onun sosial mexanizmləri tənzimləmə funksiyası da işə düşür. Bioloji və kollektiv həyatın müəyyən tərəflərinə uyğunlaşdırılması üçün fərdlər adətlər, borc və vəzifələrin məcmusundan ibarət olan sosial statusa qoşulur ki, bununla da onlar cəmiyyət üzvləri ilə sosial standartlara uyğun şəkildə münasibət qurma qaydalarına dəvət olunurlar (150, 113). Bir sözlə, ritual və mərasimlərdə kosmoqonik model çərçivəsində həmçinin sosial münasibətlərin tənzimlənməsi prosesi də həyata keçirilir, fərdin cəmiyyətdəki yeri müəyyənləşdirilir, cəmiyyət üzvləri arasında ünsiyyət təmin olunur.

Yaradılışın ilkin modelini reaktuallaşdıran ritual fəaliyyətlərdə xaosdan kosmosa keçid teatrallaşdırılır. Amma bu teatrallaşdırma özü müəyyən böhran nəticəsində normal dünyadan ayrılmaq yolu ilə başlayır. Bu modelin spontan (xəstəlik, cinsi funksionallığın yaranması, bayılma və s.), yaxud da ənənə daxilində reallaşmasından asılı olmayaraq, böhran insanları və ya bütövlükdə cəmiyyəti normal dünyadan ayıraraq keçid mərhələsinə gətirir. Keçid özü köhnələrin dağıdılması, yeninin isə hələ tam bərqərar olmaması ilə xarakterizə oluna bilər. Bu keçid anında cəmiyyət normaları (cinsi göstəricilərdən olan qadın və kişi geyimləri arasında fərq) fəaliyyətlərdə, təbiət normaları isə təsəvvürlərdə (məs., ağac başını yerə qoyur, çayların axını dayanır) dağıdılır. V.Terner liminalıq adlandırdığı keçid anını belə xarakterizə edir: “Ayrı-ayrı toplumlarda fərqli simvollarla göstərilən qeyri-müəyyən və dəqiqləşməmiş xüsusiyyətləri əks etdirən mədəni və sosial keçidlər vardır. Bu keçidlər daha çox ana bətninə dönmək, görünməzlik, qaranlıq, ikicinslilik, vəhşilik, günəş və ay tutulması kimi bənzətmələrlə ifadə olunur” (202, 96). Xaos kimi xarakterizə

edilən keçid anında "...tərsinə çevrilmə göstərir ki, kaos kosmosa alternativdir...", onun tərsi və paralel olan dünyadır (201).

Rituallar həmçinin antistrukturla, kaos dünyası ilə davranmağın ənənəyə çevrilmiş modeli kimi də xarakterizə olunur: "Mən ritualı ənənə tərəfindən icazə verilən, təsdiqlənən və cəmiyyət tərəfindən davamlı şəkildə təkrarlanan fəaliyyətin əvvəlcədən müəyyənlanmış modeli hesab edirəm. Belə ki, onun məna və təsiri barədə əvvəlcədən müəyyən gözləntilər olur. Ritual davranış ilkin olaraq kommunal xarakterə malikdir. Odur ki, hər bir ritual sosial aktdır: o, cəmiyyət üzvləri arasındakı qarşılıqlı əlaqədən meydana gəlir və bütövlükdə onların cəmiyyətdəki rolunu müəyyənləşdirir. Valter Burkertın yazdığı kimi: "ritual sosial əlaqəni yaradır və təsdiqləyir. Ritual həmçinin xarici, kənar güc və varlıqlarla bağlı cəmiyyət təəssüratıdır. Kənar dünyanın icmanı vadar etməsindən və təbiətin görünməz təbii gücündən asılı olmayaraq, ritual digər biri ilə qarşılaşmağın mümkün qədər effektiv yolunu inkişaf etdirmə xarakteri daşıyır. Buradan belə anlaşılır ki, ritual ənənəvi cəmiyyətlərin kaos dünyası ilə işləməsinin çox vacib yoludur" (182, 7).

Ritual keçidi anında elə miflər üçün xarakterik olan kaos dünyası ilə döyüş faktı aktuallaşır: "Arnold van Gennep ritualda üç mərhələ ayırırdı: köhnə status, yeni status və onlar arasındakı liminal, keçid vəziyyət. "Köhnə statusdan yeni statusa keçmə zamanı bütün ritual subyekt və iştirakçıların keçməli olduqları liminal mərhələ qeyri-müəyyənlik və xaotikliyi təqdim edir. Odur ki, kaosla qəhrəmancasına döyüş barədə mifik əhvalatların ritualdakı keçid mərhələsinin xarakterində özünü nümayiş etdirəcəyini gözləmək ağılabatandır" (182, 8).

Ritual keçid şərti olaraq iki istiqamətdə qruplaşdırıla bilər:

1. Cəmiyyət üzvlərinin, fərdlərin keçidi;
2. Bütövlükdə təbiət və cəmiyyətin keçidi.

Xatırladaq ki, fərdlərin keçidi dedikdə yaş dövrü və ritual xəstəlikləri nəzərdə tuturuq. Bütövlükdə cəmiyyət və təbiətin keçidi kimi dəyərləndirilən və eyni model ətrafında kütləvi iştirakla

xarakterizə olunan mərasimləri biz bütövlükdə təbiət və cəmiyyətin keçidi kimi qəbul edirik.

Fərdlərin keçidi məsələsini dərinləndirən izah etmək üçün Mirçə Eliadenin aşağıdakı fikrinə nəzər salmaq yerinə düşər; “Həqiqətdən də, bir yaş qrupundan digərinə keçmə və yaxud gizli bir dərəcəyə “qəbul edilmə” səbəbiylə həyata keçirilən mərasimlər sadəcə namizədin ölüb-dirilmə formulu ilə xülasə oluna biləcək ritualın keçirilməsini vacib edir. Daha tez-tez rastlanılan formulları xatırladaq: a) Çöllükdə və meşədə (simvolik olaraq digər dünyada) insanlardan ayrı, ölümlər kimi larva halında yaşama dönməsi: ölü hesab edildiyinə görə namizədə tətbiq olunan müxtəlif yasaqlar (ölülər kimi yemək yeyə bilməz və barmaqlarını tərpedə bilməzlər); b) Xəyalatlara məxsus soyuq bəyaz bəniz və dərinin əldə etmək məqsədi ilə üzün və bədənin küllə və digər maddələrlə boyanması: cənazə maskaları; c) Tapınaqlarda və fetiş evlərində simvolik dəfn olunma; d) Simvolik olaraq yeraltı dünyaya enmə; e) Hipnotik yuxu: namizədə şüurunu itirəcək içkilərin verilməsi; f) Çətin sınaqlar: çomaqla döyülmə, ayaqlarına alovun tutulması, havadan asılı qoyma, buna bənzər ağrıverici digər fəaliyyətlər” (102, 90).

Bu gün mədəniyyətimizdə fərdlərin keçidini təşkil edən ritual faktlarının məhdud sayda olduğunu görsək də, arxaik cəmiyyətlərdə (Biz arxaik cəmiyyət dedikdə norma, davranış və münasibətlərin mədəniyyətdə mövcud olan ənənə modelləri ilə, rituallarla nizamladığı cəmiyyətləri nəzərdə tuturuq. Bu cəmiyyətlərdə mifik şüurun hələ öləzimiş davranış və normalarının nizamlanmasında və qorunmasında ritual modellər öz dominantlığını saxlayır. Belə cəmiyyətlərdə problemlər də, maraqlar da ənənəyə əsaslandığı kimi, onun həlli yolları da ənənəvi modellərə əsaslanır) bu faktın çox yüksək aktivliyə sahib olduğunu deyə bilərik. Məsələn, “KDQ”-nin “Dirsə xan oğlu Buğac”, “Qazanın evinin yağmalandığı boy”, “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”, “Əkrək və Səkrək boy”larında və başqa boylarda qəhrəmanlar çətin sınaqlar, ov vasitəsi ilə ərgənlik ritualından keçirilir ki, bunların hər birində antistrukturun – xaosun aktivləşdiyini görürük. Məsələn,

Dirse xanın oğlu buğa ilə döyüşənə qədər adı yoxdur, yəni kaosdadır, yaxud da Buğac ovda olarkən situasiyaya baxanda aydın olur ki, o, atasının düşmənidir, onu öldürməyə çalışır (düzdür, bu, mətn estetikasına görə yalandır, Dirse xanın igidləri qəsdən belə məlumatı vermişdir). Əslində, Buğacın ovda olması onun keçid mühitidir ki, bu zaman strukturun antistrukturla əvəzlənməsi, yəni doğma oğulun düşmən statusuna gətirilməsi elə ritualın tələbidir. “İbtidai xalqların keçid rituallarında (oğlan və qızların böyük yaşlara, böyüklərin isə yüksək rütbələrə keçidini təmin edən ritualarda) ritualın həsr edildiyi adamın tez-tez Tritin (Bu kiçik qardaş nəhəngin bətninə düşmüş və sağ-salamat qalmış, daha sonra ondan bütün insan nəsli törəmişdir – S.Q.) təhlükəli vəziyyətinə qoyulur. Bu zaman onlar sosial müəyyənlikdən məhrum olur, qəbilə adətlərindən və kollektiv əlaqələrdən çıxardılır və alçaldılma və ölüm ehtimalı ilə üz-üzə qoyulur və tez-tez bu hal ana bətnindəki vəziyyətə qayıtma kimi həyatdan tam çıxma ilə simvolizə olunur. Belə gənclər inisiyasiyadan sonra özlərini elə göstərirlər ki, guya onlar yerimək və yeməyi unutmuşlar və ikinci doğuluş təəssüratı ilə bunlara yenidən başlayırlar” (158).

Bu modeli “Dirse xan oğlu Buğac boyuna” tətbiq etsək, göz önündə maraqlı mənzərə canlanır. Belə ki, boyda Dirse xanın həm igid, həm də namərd kimi xarakterizə olunan (iki statusluluq keçid rituallarının əsas xüsusiyyətidir) 40 yoldaşı Buğacı böhtanlayırlar. Onun qocalara, anasına, atasına qarşı nalayiq hərəkətlər etdiyini diqqətə çatdırırlar. Yuxarıda gətirdiyimiz sitatdakı model baxımından onu alçaldır, cəmiyyət normalarından kənar bir situasiyada təsvir edirlər. Bir sözlə, mərasimi böhtan onun ölümünü, cəmiyyətdən çıxarılmasını tələb edir. Ata ov zamanı oğlunu oxlayır, yuxarıdakı model baxımından ölümə üz-üzə qoyur. Əslində, ritual baxımdan Buğac ölüdür və kaosdadır. Mətnə bu səhnə dediklərimizi daha aydın göstətir: “Böylə digəc qırq incə qız yayıldılar, tağ çiçəgi döşürdilər. Oğlanın anası əmcəgin bir sıqdı, südi gəlmədi. Üçüncüdə kəndüyə zərb eylədi, qanı teldi. **Sıqdı, südlə qan qarışıq gəldi.** Tağ çiçəgilə südi oğlanın yarısına urdılar. Oğlanı ata bindirdilər, alubanı ordısına gətdilər. Oğlanı

həkimlərə ismarlayub Dərsə xandan saqladılar” (57, 44). Göründüyü kimi, onun döşündən qanlı süd gəlir. Burada ölüm anında ana südünün aktivləşməsi onun yenidən doğulması ilə birbaşa bağlıdır. **Yuxarıdakı model baxımından o, anasının bətninə qayıtmışdır və semantika baxımından anası onu yenidən doğur.** Burada süd məhz Buğacın yenidən doğulması ilə bağlıdır. Bizcə, buradakı qan mifdəki simvolik doğum aktının qalığıdır.

Bütövlükdə cəmiyyət və təbiətin keçidinin aktuallaşdığı mərasimlərdən biri olan Novruz bayramı kütləvi iştiraklarla müşayiət olunur. Bu məsələnin bizim mövzumuzla nə dərəcədə əlaqədar olduğunu nümayiş etdirmək üçün Mirçə Eliadenin aşağıdakı fikrinə nəzər salmaq yerinə düşər: “Hər yeni il zamanın başdan başlaması, yəni kosmoqoniyanın təkrarıdır. İki qrup arasında ritual döyüşlər, ölümlərin ziyarəti... ilin sonu və yeni il qarşılansında kaosdan kosmosa keçid mifik anının təkrarının mövcudluğunu göstərməkdədir” (101, 64).

Bu məsələ Azərbaycan folklorşünaslığında da öz təsdiqini tapmışdır. R.Allahverdiyev “Təqvim mifləri və Novruz” kitabında yazır: “Araşdırma nəticəsində müəyyənləşdirilir ki, Novruz bayramı “ol zamanda”, başlangıç zamanda kosmoqoniya (yaradılış) aktının, kaosdan kosmosa keçid aktının yerinə yetirilməsini reaktuallaşdıran (yenidən canlandıran) arxaik ritualdır, yaxud arxaik ritualların qalığı, müasir variantıdır. Bu bayramın əsas mifoloji mahiyyəti ritual olaraq yaradılış aktının reaktuallaşmasını təmin etməkdir” (6, 167). Ritual prosesdə yaranmış “...chaos artıq köhnə mahiyyətdə qala bilmir və kosmosla əvəzlənərək yenidən qurulur: ev-eşik təmizlənir, paltarlar təzələnir, aclar doyur, küsülülər barışır və s” (51, 63).

Beləliklə, chaos barədə tədqiqatçıların yanaşmalarını və ayrı-ayrı mətnlərin təhlilindən çıxan nəticələri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar.

a) Mifoloji chaos struktur mahiyyəti etibarilə antinormanın, antistrukturun metaforik, simvolik işarələrinin sistemidir. Yəni bu anlayış adı altında kosmik strukturu inkar edən məkan, zaman, obraz, davranışlar və s. kompleksi dərk olunur.

b) **Xaos metaforik-simvolik baxımdan bütün hallarda kosmik dünyanın kənarındadır. Kosmik dünya davam etmək, nizamı qorumaq üçün daim onunla hesablaşmalı, münasibətləri nizamlamalıdır. O, əks təqdirdə bir fərd (məsələn, Hal anası vasitəsi ilə), yaxud da bütöv dünya timsalında (dünya daşqını vasitəsi ilə) kosmosun varlığına xələl gətirə və ya son qoya bilər.**

Bu münasibəti daha dərinləndirən anlamaq üçün J.Kempelin mədəniyyətdə dual münasibətlərin mahiyyətini izah edərkən istifadə etdiyi “tennis oyunu” modelindən istifadə etmək yerinə düşər. Tennis oyunu iki şəxsin iştirakı ilə oynanılır. Onlardan birinin iştirak etməməsi ümumiyyətlə oyunun alınmamasına gətirib çıxarır. İki şəxsdən birinin iştirak etməməsi oyunun alınmamasına gətirib çıxardığı kimi, kaos- kosmos münasibətləri barədə təsəvvürlərdən birinin olmaması da metaforik-simvolik yaradıcılıq məhsullarındakı bugünkü modellərin yoxluğu, olmaması demək olardı. Lakin bu gerçəklik mifoloji düşüncə məhsullarında və folklorlarda fəlsəfi-rasional gerçəklik kimi yox, daha çox metaforik-simvolik gerçəklik kimi əks olunur. Nəticədə mifologiya və folklor mədəniyyətimizdə yaradılış və qeyri-yaradılış, bizimki və özgələr, xeyir və şər, qış və yaz və s. kimi qoşaları canlandıran çoxsaylı qarşıdurmada olan obrazlar meydana gəlmişdir. Yaradıcılıq nümunələrindən aydın olur ki, **kosmos bir hissəsi kaosda olan, kaos isə bir hissəsi kosmosda olan anlayışdır.** Heç təsadüfi deyildir ki, dirilik alması, dirilik suyu, kosmik artımın işarələrindən biri olan gözəl qız elə kaosda (yeraltı dünyada, sehrli bağda) yerləşir. Odur ki, bütün ritualların (və ritual modellərin) aktuallaşdığı məqamlarda kaos və kosmosdan ibarət “tennis kortu” qurulur. Sanki rituallar insan şüurunun tərəfkeşlik etdiyi kosmosun qalib gəlməsi üçün bütün hiylələrlə təmin olunmuşdur.

c) **Xaos mifoloji dünya modelində xaotik kənar məkan olaraq üfüqi və şaquli şəkildə yerləşdiyi halda, mifoloji zaman baxımından qapalı bir dairədə başlanğıc və sonun birləşdiyi an kimi dərk olunur.**

Folklorumuzda xaos məkanının üfüqi planına “pərilər bağı”, “əjdahalar tərəfindən suyu kəsilmiş şəhərlər”, “zəhərli çaylar və dənizlər”, “adamyeyənlər ölkəsi” “qəbiristanlıq”, toy mərasimindəki qız evi və s. aiddirsə, onun şaquli planına quyu, dərə, yeraltı dünya və s. aiddir. Amma xaosun şaquli və üfüqü düzümləri birbirinə ekvivalentdir. Məhz ona görə də nağıllarda bəzən hansısa pərilər bağı elə yeraltı dünyada yerləşir, yaxud xaotik məkan bəzən dənizin digər sahilində yerləşdiyi halda, bəzən də elə onun dibində yerləşir. Bu isə bütün üfüqi xaotik məkanların mifoloji əsasında şaquli xaotik məkan arxetiplərinin (yeraltı dünya metaforalarının) durması ilə bağlıdır. Xaos mifoloji qapalı zaman dairəsi baxımından köhnə zamanın qurtardığı, yeni zamanın isə hələ başlamadığı ana təsadüf edir. Bunun ən bariz nümunəsi axar suların dayandığı, ağacların başını yerə qoyduğu Novruz gecəsidir.

d) Zaman və məkanlarda təzahür edən xaos dünyasının özünəməxsus hərəkət, əlamət və zaman xassələri vardır.

Xaosun **hərəkət baxımından** ən ümumi xüsusiyyəti tərsinə hərəkətlərdir. Xaosla aid olan varlıqlara “nəyisə tez gətir” dedikdə, onlar bunu gec edirlər (Hal Anası). Xaosda pisə yaxşı, yaxşıya pis deməyi bacaran qəhrəmanlar uğur qazanırlar (Göyçək Fatma) və tərsinə danışmağı bacaranlar o dünyaya daxil ola bilirlər (Məlik Məhəmməd). Çünki xaos dünyasında kosmik dünyanın əsas qurulma, davam etmə və işləmə mexanizmi olan mənalar tərsinə çevrilir, sözlər və cümlələr tərsinə mənə kəsb etməyə başlayır.

Əlamət baxımından xaos dünyasının və ona aid olan obrazların ən əlamətdar xüsusiyyətlərindən biri qara rəngdir. Xaosla qarşılaşmış şəxs (oğlu ölən şah), xaos dünyasına getmiş qəhrəman və o dünyanın xtonik təbiətli obrazları daha çox qara rənglə xarakterizə olunurlar. Bundan başqa kosmik dünyanın əksi olan əlamətlər də xaos dünyasının əlaməti kimi diqqəti çəkir: tərsinə paltarlar, anormal bioloji quruluşlar (məs., barmaqları dabanında olan, təpəsində bir gözü olan varlıqlar, qorxu verici görkəmlər və s.).

Əslində nağıllarda daha çox div və digər xtonik varlıqların dilindən o dünya barədə söylənilən “Qatır gəlsə, dırnaq salar, quş

gəlsə, qanad” (29, 196) ifadəsində də xaosun əlamət baxımından kosmosa qarşı durmasına, onun əksinə olan əlamətlər əsasında qurulmasına işarə edilir.

Xaosun **zaman spesifikasi baxımından** özünəməxsus xarakteri vardır. Əslində, xaos zamanı dedikdə biz xtonik dünyada baş verən hadisələrin əlamətlərindən birini – onun təzahür müddətini göstərən metaforik ifadələri nəzərdə tuturuq. Məsələn, yeraltı dünyaya enmiş qəhrəmana deyilir ki, burdan filan yerə 40 günlük yoldur. Amma sən ora bir gecədə gedib-qayıtmalısan. Yoxsa gündüzün dəhşətli istilərində qovrulmaq labüddür. Belə hallarda 40 gün kosmik zamanın müddətidir: bu zaman vahidi xaosda bir gecə müddətinə sığışdırılır. Yaxud xtonik qüvvələrin gecə və şər qarışan vaxt da aktivləşməsi bu müddəti gündüzə münasibətdə xtonik obrazların aktuallaşdığı **“xaos zamanı”** kimi xarakterizə etmək imkanı verir. Bütün hallarda xaos zamanı adı altında kosmik dünyanın əksi olan hadisələrin baş vermə müddəti, anı nəzərdə tutulur.

a) **Dünyanın yaradılışdan əvvəlki vəziyyətini xarakterizə edən xaosla kosmosa paralel şəkildə mövcud olan (o dünya, yeraltı dünya, gedər-gəlməz) xaos yaradılış elementlərini, həyat mənbəyini öz içərilərində gizlətmək baxımından eyni semantik məzmun daşıyır.**

Dünyanın dağılması zamanı Nuh öz gəmisi ilə intəhasız su (xaos) üzərində yeni dünyanın başlanğıcı olan həyat, kosmos elementlərini gəzdirdiyi kimi, nağıl qəhrəmanı da (məs., Məlik Məhəmməd dirilik alması üçün) həyatın nizamını, davamlılığını təmin etmək üçün xaosa, o dünyaya səfər etməlidir. A.M.Saqalayevin yazdığı kimi, müxtəlif ipostaslarda təzahür edən dünya okeanı bir tərəfdən dünyanın yaradılış materialı rolunu oynayırsa, digər bir tərəfdən gizli, yaşayış olmayan dünya arasında sərhəd rolunu oynayır (157, 79). Folklor mətnlərinin mifoloji planını araşdırarkən aydın olur ki, həyatın mənbəyini və onu təmin edən vasitələr ya xautik məkanda yerləşdirilir, ya da xautik qüvvələrlə əhatə olunur. Xaosla səfər edən, yaxud da bu dünya obrazları ilə qarşıla-

şan və qalib ayrılan qəhrəman oradakı vasitələri əldə etməklə yanaşı, cinsi akt – evlənmək, taxta çıxmaq haqqı da qazanır.

Xaosdan kosmosun yaranması, meydana gəlməsi və doğulmasının mifoloji planını qaranlıq və ucsuz-bucaqsız sudan yerin və göyün, Günəş və Ayın, gündüz və gecənin, qadın və kişinin, dişi və erkək heyvan cütlərinin yaranması və s. təşkil etdiyi halda, epik folklor transformasiyalarını qocalmış, övladsız ailəyə övladın verilməsi, qaranlıqda saxlanılan qəhrəmanın (məs., Şah İsmayılın) işığa çıxması, statusu olmayan şəxsə statusun verilməsi, ölmüş bilinən qəhrəmanın geri qayıtması, ən qorxaq və ağılsız hesab edilən şəxsin hamıya qalib gələrək igid kimi təsdiq olunması, korun gözlərinin açılması, üzü qapalı olan (müxtəlif heyvan maskaları və örtüklərlə) şəxsin üzünün açılıb hamıya təqdim olunması, heyvan qılığında olan birinin insana çevrilməsi, yetim və kimsəsiz birinin ən yüksək mənəbə sahibinə çevrilməsi, əjdaha tərəfindən qarşısı kəsilərək quraqlığa və susuzluğa qərq olunmuş şəhərin xilas, yeraltı dünyadan qayıdan şəxslərin şah seçilməsi kimi motivlər təşkil edir. Bütün bu motivlərin mifoloji planını günah ucbatından baş verən aclıq və qıtlıq, dünya daşqını nəticəsində kosmosdan xaosa dönüşün folklor paradiqmaları kimi anlamaq olar.

Mərasim folklorunda isə xaosdan kosmosun yaranması toy mərasimləri, adsız şəxsə ad qoyulması, Dünya ağacının simvolu olan bəy şaxınınin bəzədilməsi, evlənmə zamanı bəy və gəlinə heyvani əlamətin qalığı hesab edilən tüklərdən azad olunmasına icazə verilməsi, kosmik yumurtanın paradiqması olan mərasim yumurtasının bəzədilməsi və ya sındırılması, sakral gərdək, sünnət mərasimində kəsilən hissənin evin pəncərəsindən, divarından asılması və ya damına atılması və s. kimi simvolik davranışlarda öz əksini tapır.

Bu davranışlarda sakral yaradılış anının imitasiyası dayandığına görə onların hər biri də özlüyündə xaosun inkarı və ya ondan xilas olma semantikasını daşıyır.

b) Mifoloji mətnlərin məntiqindən aydın olur ki, xaosdan kosmik nizamın yaranması xaosun tam inkarı ilə yox, xaos və kosmos münasibətlərinin nizamlanması, tarazlaşdırılması ilə mümkün olur.

Kosmosun doğuluşu özlüyündə ikili qarşıdurmanın doğuluşu semantikasını daşıyır və bu da mədəniyyətdə əkizlər mif modelinin çoxsaylı paradıqmaları ilə öz təsdiqini tapır. Lakin bu paradıqmalar mədəniyyətdə sadəcə (bacı-qardaş) qarşıdurmada olan iki obraz timsalında işləmir. O, ögey bacılar, ana və qız, ata və qız, iki qardaş, üç qardaş, ər və arvad, pis və yaxşı dost, hakimiyyət bölgüsündə şah və vəzir kimi münasibətlərin psixosemiotik və semantik əsasını təşkil edir. Bəzən bu ikilik (xaos və kosmos) fərqli obrazlarda deyil, elə bir obrazın timsalında reallaşır. Bu keyfiyyət mədəniyyətlərdə çoxsaylı trikster obrazlarında təcəssüm olunur. Belə obrazlar xaos və kosmos arasında dayanır və onlar arasında “informasiya mübadiləsi”nin təminatçısında çevrilir. Bir çox mədəniyyətlərdə olduğu kimi, Azərbaycan folklorunda da triksterlik dəlilik bazası əsasında formalaşan Koroğlu, Domrul, Qarcar, Məcnun və müdriklik bazasında formalaşan Dədə Qorqud və Molla Nəsrəddin kimi ikili xarakterə malik obrazlarda aktuallaşır (bax: 67, 129-140). Təsadüfi deyildir ki, trikster obrazlarının ən əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi “o dünya”, “bu dünya”, xaos və kosmos arasında sərbəst hərəkət etmə qabiliyyəti göstərilir (172).

Beləliklə, **fəlsəfi və mifoloji baxımdan** "yaradılışın bətni", ilkin qarışıq maddə strukturu, kosmosla birlikdə mövcud olmanın dialektik əsasını təşkil edən **xaos psixooanalitik baxımdan** şüuraltının şüur tərəfindən birbaşa dərk edilməyən gerçəkliyini təcəssüm etdirir. **Folklor**da bu anlayış müxtəlif situasiya və vəziyyətlərdə təzahür edən antinizamı, disharmoniya və antistrukturu ifadə edən çoxsaylı metaforik vahidlərin məcmusudur. Onun **bədii poetikası** mətnin təsvir layında, **semantik izahı** paradıqmatik məna cərgələrinin düzümü ilə mümkün olursa, **psixosemiotik izahı** xaos obrazları ətrafında gerçəkləşən insanın şüuraltı emosiyalarının və canlı münasibətinin izahı ilə mümkün olur.



Xaos və kosmogenez

Azərbaycan folklorunda kosmoqonik yaradılış məsələsindən danışmaq üçün öncə onun genetik və etnokulturoloji cəhətdən bağlı olduğu qədim türk yaradılış nümunələrinə nəzər salmaq lazımdır. Amma konkret mətn təhlilinə keçməzdən əvvəl yaradılış mətnlərinin psixomifoloji əhəmiyyəti və semantikasını ilə bağlı bəzi məsələləri diqqətə çatdırmaq istərdik. Və burada bizim əsas məqsədimiz kosmikləşməyə xidmət edən simvolları yaradılış mifi kontekstində araşdırmaq olacaqdır. Çünki bu motivlər yalnız yaradılış mifində daşılaşaraq qalmamış, mədəniyyətin ən müxtəlif mətnlərində öz semantik sıralarını yaratmışdır.

Kosmoqonik miflərin yaradılış modelləri yaradılışa xidmət edən bütün folklor nümunələri, rituallar içərisində təkrarlanır. Füzuli Bayatın yazdığı kimi, ilk yaradılış qutsal olduğu üçün sonrakıların da başlanğıcı rolundadır (94, 77).

Burada, bir növ, kosmoqoniyanın təşkil olunmasına xidmət edən modelin müxtəlif fəaliyyət və davranışlarla dəstəklənməsi ilə kosmik nizam saxlanılır və bu da öz növbəsində qadağan olunmuş “zona”dan (xaosdan) uzaqlaşmanı təmin edir. Bu mənada kosmoqoniyanın təşkil olunma modelinin mədəniyyətdəki ayrı-ayrı faktlarda təkrarlanmasını müxtəlif simvolların aktuallaşmasında aydın görə bilirik (yumurtadan dünyanın yaranması, buta verilmə kontekstində və s.). Yenə də Füzuli Bayatın yazdığı kimi, mif dəyərlər paradigmasında dünyanı dərk etmə, şəkilləndirmə, simvollaşdırma, yəni həyatın və hadisələrin ümumiləşdirilmə modelidir. Mif mənə paradigmasında düşüncə tərzini, şüur, bilgi və şüur növüdür (93, 11).

Dünyanın yaradılması və sonu barədə mövcud olan mifik mətnlərdəki modelin insanların gündəlik həyatında təkrarlanması-na xronoloji planda yanaşmaq sadələşmə olardı. Yəni yaradılış və yaxud da esxatoloji motivlər müxtəlif mərasim və sözlü folklor mətnlərində yaradılış mif (həmçinin esxatoloji mif) mətninin “xatirinə” özlərini yaşatmırlar. Fərdin psixofizioloji təşkil olunması spontan olaraq yaradılış və son semantikasını doğurur ki, insan bütün şüuri və qeyri-şüuri yaradıcılığında bu modeli ənənəvi simvollar vasitəsi ilə təkrarlayır. R.Qafarlının yazdığı kimi, tarix gerçəkliyə, dünyada baş vermiş real hadisələrə əsaslandığı halda mifin əsas funksiyası dünyadakı bütün yaranışları fəvqəltəbii, qeyri-adi, fantastik şəkllə salmaqdır, onda mifin tarixlə bağlılığı ancaq meydana gəldiyi dövrün inanış faktoru olması ilə məhdudlaşır. Lakin mif təkə uydurma obrazlar silsiləsi deyil, gerçəkliyi dərkətməyə doğru atılan ilkin addımlardan biridir (59, 14).

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

Yaradılış və esxatoloji miflərə nəzər salanda aydın olur ki, bu mif mətnləri insanların özlərini emosional dəyərləndirmələrinin bütün cizgilərini ehtiva edir. Yəni insanlar özlərinin müxtəlif hisslərini, fəaliyyət və davranışlarını bu miflər vasitəsilə emosional olaraq dəyərləndirirlər və bu, zaman və məkandan asılı olmayaraq emosional fəaliyyətlərin, demək olar ki, hamısı üçün bu və

ya digər şəkildə hakim kəsilir və təkrarlanır. Bir sözlə, yaradılış mif modelinin və onda əks olunan ayrı-ayrı detalların anlaşılması ilə biz bütövlükdə mədəniyyətin semantik sferasına daxil olmaq imkanı əldə edə bilərik. Bunu daha dərinlən anlamaq üçün ilk öncə bilmək lazımdır ki, mif işarə edilmə üsuludur (125, 265). Mif tərkibində bütün faktlar daha çox öz gerçək mahiyyətlərini deyil, başqa bir mənənin ifadəçisi kimi çıxış edirlər. Yaradılış mifində bu faktın nəzərə alınması onun daha əsaslı və geniş planda izahına imkan verir.

Bütün bu deyilənləri türk mifləri kontekstində araşdırmağı çox səmərəli hesab edirik. Elə buradaca onu deməliyə ki, Bahəddin Ögəl özünün iki cilddən ibarət “Türk mifologiyası” kitabında müxtəlif toplayıcı və mənbələrə əsaslanaraq yaradılış miflərini bir araya cəmləmişdir. Bu kitabda Verbitskinin (79, 428), Seroşevskinin (79, 443), Middendorfun (79, 444), Tretyakovun (79, 445), Radlovun (79, 447), Potaninin (79, 460), Veselovskinin (79, 461), Anuçinin (79, 462) qeydə aldığı yaradılış miflərinin bir araya gətirilməsi yaradılış simvollarının semantikasını izah etmək üçün çox gözəl bir pəncərə açır. Amma bizim araşdırmamız yaradılış model və simvollarının sintaqmatik plandakı izahını hədəflədiyinə görə düşünürük ki, bu işi bir mətn üzərində aparıb, digərlərindən də yeri gəldikcə istifadə etsək, daha maraqlı nəticə əldə edə bilərik. Bütün bu variantların gözdən keçirilməsi zamanı belə nəticəyə gəldik ki, Vilhelm Radlovun topladığı (114, 175) mətn əsasında araşdırma aparmaq daha səmərəli ola bilər. Çünki bu mətnlə dünyanın yaranması və insanın yaranması motivi üzvi şəkildə əlaqələndirilmişdir ki, bu da bizə daha mürəkkəb semantikalara nəzər salmaq imkanı verir. Bu cəhətdən, Tanrı və Erlik qarşıdurması əsasında qurulmuş bu miflər barədə A. M. Saqalayevin söylədiyi bu fikir, sözsüz ki, doğrudur: “...Biz görürük ki, mif intriqasının mahiyyəti arxasında kosmoqonik akt mexanizmi gizlənir” (157, 30). Amma bu mexanizmin bütün semantikasını zahirə təsvirlərdə, müqayisələrdə və etimoloji izahlarda axtarmaq sadələşmə olardı. Odur ki, mifin metaforik dili arxasında gizlənən emosional gerçəkliyin izahı ilə məsələni daha dərinlən anla-

ya biləcəyimizi düşünürük. Bu xüsusda Erlik obrazının nümunəsində mifik trikster obrazının izahı mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Trikster obrazlar üçün xarakterik olan aşağıdakı əlamət və cizgilərin demək olar ki, hamısına Erlik obrazının timsalında rast gəlinir: 1. İki xüsusiyyətlilik və anormallıq (190, 34), 2. Yalançılıq və kələkbazlıq (190, 35), 3. Forma dəyişdiricilik (190, 37), 4. Situasiya dəyişdiricilik (astarı üzünə çevirmək mənasında- S.Q.) (190, 37). 5. Tanrı xəbərçisi və təqlidçiliyi (190, 40), 6. Sakral (müqəddəs) və iyrənc işlər görmək qabiliyyəti (190, 42).

Fikrimizcə, yaradılış mifində Erlik obrazının poetikasını izah etməzdən əvvəl “Altun yaruk” abidəsindəki “Kü-tau haqqında əfsanə”yə nəzər salmaq yerinə düşər. Burada Kü-tau adlı adam qızının toyu zamanı çoxsaylı heyvanlar öldürmüş və bununla da tanrı qəzəbinə tuş gəlmiş və ölmüşdür. Şeytanlar onu o dünyaya apardıqları zaman belə bir səhnə təsvir olunur: “Beləcə gedərkən bir şəhər qapısı görüldü. Onu şəhər qapısına gətirib, bir zindan içinə aparıb, dağa tərəf qalxmağa məcbur etdilər. Dağ tərəfdən baxsam, öndə, şərəfli yerdə Erlik xan oturur. Aşağıdakı düzənlikdə saysız-hesabsız adamların boyunları kəndirli, əlləri-ayaqları bağlı halda sözlərini, xahişlərini inciyə-inciyə bildirirlər” (81, 28). Növbə Kü-tauya çatanda Erlik iddiaçıların gətirilməsini əmr edir. Amma iddiaçılar tapılmırlar. Daha sonra Erliyə bir məktub verilir və Kü-taunun tövbə və peşmançılığına görə öldürdüyü heyvanların yenidən dirildiyi bəlli olur. Bu zaman “Erlik xan artıq sevincli, fərəhli olub mənə belə deyib əmr etdi: “Ya Kü-tau, məxluq öldürsən də, yenə sən onları xilas etmək üçün imkan və vasitə tapdın, saf və təmiz qəlbinlə bu qiymətli müqəddəs kitabı bütünlüklə köçürməyə hazır olduğunu bildirib din xidmətçisi olmağa arzu bəslədin” (81, 30). Erlik daha sonra Kü-tauya günahsız yaşamaq üçün məsləhətlər verərək, azad edir. İnformasiyaya diqqət yetirdikdə bəlli olur ki, Erlik ölüm və həyat arasında keçid etmək qabiliyyətinə malikdir. O, yeraltı dünyaya adamların aparılmasını təmin etdiyi kimi, həm də o dünyadan insanların geri qayıtmasına imkan yaradır. Mətdənən həmçinin o da bəlli olur ki, Erlik nə qədər acıqlı ruh olsa da, ilahi informasiyanı insana çat-

dıranda sevinir. Yuxarıdakı mətndən görüldüyü kimi, məhz Erlik Kü-tauya peşmançılıq və tövbəsi əsasında bağışlandığını xəbər verir. Tanrı və insanlar arasında informasiya daşıyıcılığı da onun triksterik təbiətindən doğur.

A.İnanın “Tarixdə və bu gün şamanizm” adlı kitabında nümunə olaraq verdiyi bir şaman duası Erliyin triksterik görkəmini daha açıq şəkildə sərgiləyir: Mindiyi at qara rəngdə köhlən atdır və döşəyi də qara qunduz dərisindəndir. Belinə qurşaq yetişməz, boyuna qucaq yetişməz, göz qapağı da bir qarışıdır. Qara bıqlı və qara saqqallıdır, qan rənginə çalan üzü vardır. Onun saçları par-par parıldayır. O öz güc və qüvvəsini insan ürəyindən alır, qədəhi də ki, qurumuş insan kəlləsindəndir. Onun kürək nahiyəsi də yastı dəmirdəndir. Əlində də qara ildandan düzəldilmiş qamçısı vardır (108, 40). Bütün bunları sadalayan şaman üzünü Erliyə tutub deyir: “Tam önümə gülərək gəl” (108, 40). Bundan savayı elə həmin yerdə Abdulkadir İnan yazır: “Altayların inandıqlarına görə, bu pis ruhun pis təsvirlərdən, anormal (arıq və şikəst) qurbanlardan xoşu gəlir; bununla bərabər bəzi dualarında onu öyərlər” (108, 40). Bu qədər anormal görünüşdə təsvir olunan obraza şamanın “gülərək qarşıma gəl deməsi” və bu şikəst qurbanlar sevən Erliyin şamanlar tərəfindən öyülməsi heç də təsadüfi deyildir. O bir trikster olaraq acıqlı görkəmi ilə yanaşı gülə bilər və öyüldüyü zaman bütün xtonik xüsusiyyətlərinə rəğmən şamana kömək edə bilər. Onun bir trikster olaraq Tanrı funksiyalarını qəsb etmək istəməsini isə aşağıda, yaradılış mifinin təhlili zamanı aydın görəcəyik.

Xatırlatmalıyıq ki, Erlik obrazına triksterlik prizmasından yanaşan qeydlərə rast gəlmək mümkündür. Məsələn, David Leemingın redaktorluğu ilə çap olunan “Dünya mifologiyası haqqında Oxford məlumat kitabı”nda Erlik obrazı barədə belə bir məlumat əks olunmuşdur: “Erlik Sibirlilərin və türk-monqolların daxil olduğu Mərkəzi Asiya mifologiyasında tez-tez gah yaradıcının köməkçisi, gah da ayağının altını qazıma rolunu oynayan, bəzən ilk adam (kişi), bəzən də trikster obrazdır” (194, 125). Bu baxımdan Tanrı və trikster bir yaradıcılıq prosesinin fərqli memarlarıdır. Odur ki, Tanrı və Erlik arasında qarşıdurma “A116.1.

†A116.1. biri ölümlü, digəri ölümsüz olan ekiz tanrılar” (200). motivindəki qarşıdurmanı xatırladır. Tanrının yaradıcılığı insanlara sabit, rahat həyat tərzini bəxş etdiyi halda, Erliyin yaradıcılığı onlara ölüm və əziyyət gətirir.

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

Erliyin trikster obraz kimi tədqiqata cəlb olunması yaradılış mifinin simvolik mahiyyətini daha dərindən aydınlaşdırmağa imkan verir.

“Dünyanın yaradılışı” adlı əfsanədə ilk öncə təsvir olunur: “Dünya tamamlanmadan öncə yalnız su varıymış, torpaq yoxuymuş, göy üzü yoxuymuş, günəş və ay yoxuymuş. Tanrı ətrafda uçurmuş, insan ətrafda uçurmuş. İkisi də qara qaz şəklində dünyada uçurmuş. Tanrı heç bir şey düşünmürmüş. İnsan rüzgar oya daraq suyu hərəkətləndirmiş və Tanrının üzünə su sıçratmış. İnsan Tanrıdan daha yüksəklərə çıxma biləcəyini düşünmüş, amma aşağı suyun içində düşmüş. Yıxılınca boğulmağa başlamış, “Aman Tanrım, məni qurtar demiş!”. Bundan sonra insan sudan çıxmış. Tanrı demiş ki, “Möhkəm bir daş meydana gəlsin”. Dənizin dibindən sərt bir daş çıxmış və üstündə Tanrı ilə birgə yaşayan insan oturmuşdur” (114, 175), Yuxarıda verdiyimiz hissə yaradılışa qədərki mərhələni özündə ehtiva edir. Amma biz buradakı bəzi təsvirlərə xüsusi diqqət yetirməliyik. Onlardan konkret olaraq aşağıdakı motivlər xüsusi ilə əhəmiyyətlidir:

1. Yaradılışdan öncə yalnız su var imiş. Göy üzü və yer, Günəş və Ay yox imiş.

2. Yalnız Tanrı və insan var imiş və ikisi də qara qaz şəklində dünya ətrafında uçurlarmış.

3. Tanrı heç bir şeyi düşünmürmüş və yaxud hər hansısa bir qayğısı yox imiş.

Bu motivlərin hamısı, əslində, dünyanın mövcud olmasından əvvəlki vəziyyətin semantikasını açmağa imkan verir. Günəş və

Aydın, yer və göyün olmaması ilkin xaosun təsvirinin verilməsinə xidmət edir. Amma bu xaos heç də boş deyildir, diqqət etsək, gələcək yaradılışın inkişaf nöqtəsi olan dualizmin bu xaosun içində gizləndiyini görə bilərik. Bu dualizmin bir tərəfini Tanrı, digər bir tərəfini isə insan təşkil edir. Mətnə əsasən, Xaosun işarəsinin həm də “heç nə düşünməmək” və “yalnız uçmaq” olduğunu da görmək olar. Dünyanın yaradılmasından öncəki vəziyyətin “Tanrının heç nə düşünməməsi” ilə işarələnməsi onu göstərir ki, xaos həm də düşüncənin, fikrin yoxluğu kontekstində dərk olunmuşdur. Bundan savayı, yalnız uçmaq bir hərəkət olaraq monofəaliyyətdir və bir hərəkət aktının (yalnız üzməyin) olması özü də, əslində, sükut semantikasını daşıyır. Amma bu sükunət halı və düşüncənin yoxluğu insanın triksterik fəaliyyəti ilə sona çatdırılır. İnsan Tanrının üzərinə su çiləyir və Tanrıdan daha yüksək mərtəbəyə qalxmaq istəyərkən suya düşür. Elə buradan da trikster və Tanrı qarşıdurmasının əsası qoyulur. Onu da deyək ki, mətnə insanın Tanrının əmri altında olan bir obraz kimi təsvirinə cəhd edilsə də, əslində, Tanrı və insan həm də paralel dualizmi özlərində ehtiva edirlər. Daha sonra Tanrının əmri ilə yerdən daş çıxır ki, onların hər ikisi həmin daşın üstünə qonaraq dünyanın tikilişinə başlayırlar. Və bu nöqtədən etibarən Tanrı və trikster insan xaosun üzərində dünyanın inşasına başlayırlar. İrəlidəki təhlilimizdə görəcəyimiz kimi, dünyanın bugünkü görkəmi Tanrı və insan qarşıdurmasından meydana gəlmişdir.

Yaradılış əfsanəsində daha sonra deyilir ki, “Tanrı “Sən dənizin dibinə en və torpaq gətir!” demiş. İnsan aşağı endikdən sonra əliylə torpağı ovuculamış və torpağı alıb Tanrıya vermişdir. Tanrı o torpağı dənizin üzərinə səpərək “Yer üzünü olsun” demişdir. Bundan sonra yer üzünü yaranmışdır. Tanrı təkrar “Aşağı en və bir az daha torpaq gətir” demiş. İnsan öz-özünə “Əgər aşağı ensəm, özüm üçün də torpaq gətirəcəyəm” deyər düşünmüşdür. Suyun dibinə enmiş, düşünülüyü kimi, iki ovuc dolusu torpaq almış. Bir ovucundakını Tanrıya vermək üçün, digər əlindəkini isə Tanrıdan gizli olaraq yer üzünü yaratmaq üçün ağzında saxlayaraq yuxarıya çıxmışdır” (114, 175). Daha sonra təsvir olunur ki, Tanrı insanın gətirdiyi

torpağı alıb yer üzərinə səpərək torpağı bir qədər də qalınlaşdırır. İnsan torpağı ağzına soxduğu üçün torpaq qabarmış və insan, az qala, boğulub ölsün. İnsan nə qədər uzaqlara qaçmağa səy göstərsə də, Tanrının yanında olduğunu görmüş və “Ulu Tanrı, məni qurtar” demişdir. Tanrı isə bu zaman ondan torpağı ağzında niyə saxlamasının səbəbini soruşduqda o cavab verir ki, “Torpağı yer üzünü yarıda bilmək üçün ağzıma aldım”. Tanrı ona bu zaman “Tüpür onu ağzından” deyir və insan tüpürür. Bu zaman isə onun tüpürdüyü torpaqdan sulu çamur təpəcikləri yaranır. Bundan sonra isə Tanrı ona deyir: “Artıq günahkarsan, mənə pislik etməyi düşündün. Sənə itaət edən xalqın da ruhu eyni şəkildə pis olacaqdır. Mənə itaət edən xalqın ruhu isə qutsal olacaqdır. Onlar günəşi, işığı görəcəklər, gerçək Kurbistan olaraq xatırlanacağam. Sənin adın Erlik olsun. Kim günahlarını məndən gizlətsə, o sənin olsun. Sənin günahından özlərini qoruyanlar mənim olsun” (114, 176).

Burada aydınlıq gətiriləsi əsas motivlər aşağıdakılardır:

1. Suyun arxasındakı ərəziyə – torpaq gətirməyə insan səfər edir.

2. Oğurluq motivi, yəni insan Tanrının əmri ilə suyun altından torpaq çıxardarkən özünə də torpaq oğurlayır.

3. İlk baxışdan destruksiya olunmuş “doğum motivi” və müvafiq cəza.

4. Dünya üzərində hakimiyyət bölüşdürmə motivi.

Erliyin Tanrıya qarşı göstərdiyi yuxarıda sadaladığımız bütün əlamətlər trikster üçün xarakterik olan xüsusiyyətdir. Yəni əslində motivin əsasında Tanrı-trikster (Erlik) münasibəti dayanır. İnsanın Tanrı ilə münasibətdə bu şəkildə obrazlaşmasının əsas səbəbi triksterə məxsus bir tərzdə sərhədləri pozma və yaxud da sərhədlər arasında mediasiya etmə qabiliyyəti ilə əlaqədardır. Triksterə məxsus olan əlamətləri ilə əlaqədar olaraq suyun o tərəfindəki torpağa insanların ilk nümayəndəsi Erlik səfər edir və elə bu səfər zamanı da oğurluq motivi aktuallaşır.

Xatırlatmalıyıq ki, trikster obrazı heç zaman düzxətli fəaliyyətə malik olmur. Yəni onun üçün əvvəldən-axıra xidmət edəcəyi vahid bir amal, göstəriş hakim deyil. O, insan emosiyalarının dualiz-

mini vahid mərkəzdə biçimləyən obrazdır ki, bu dualizm onun içində öz funksionallığını heç zaman dayandırmır. Bu xüsusiyyət hər hansısa bir obrazın bir-biri ilə qarşıdurmada olan fərqli iş və fəaliyyətlər kontekstində göz önündə sərgilənməsinə səbəb olurlar. Bu cür xüsusiyyətlərin Erlik üçün əlamətdar olmasını hələ Bahəddin Ögəl də hiss etmişdir. O, Erliyi trikster kimi tədqiq etməsə də, aşağıdakı fikri ilə bu obrazın mahiyyətini göstərə bilmişdir: “...özü-özünə hakim ola bilmir. İradəsi yoxdur və iradəsizliyin timsalıdır. Başı boşdur, ağına nə gəlsə onu eləyir. Örsə (üstündə müxtəlif kəsici alətlərin ağzının döyüldüyü əşya – S.Q.) vurur donuz çıxır, dəvə çıxır, şeytan çıxır. Bir-biri ilə əlaqəsi olmayan və məntiqsiz bir yaratma sistemi vardır” (79, 425). Əlbəttə, Erlik bir trikster olaraq Tanrının dediklərinə tam əməl edə bilməzdi. Və odur ki, o, Tanrının əmri ilə torpaq çıxarmağa çalışdığı halda, həm də özü üçün torpaq götürür ki, bu da kosmoqonik aktda yer alan **ilk oğurluq** kimi dəyərləndirilə bilər. Ümumiyyətlə, yaradılışla əlaqədar olan süjetlərin ən aparıcı motivlərindən biri elə oğurluq faktıdır ki, bu məsələni daha irəlidə də diqqət mərkəzində saxlamağa çalışacağıq. Tanrının əmrini yerinə yetirdiyi zaman özü üçün də gizlin torpaq götürərək ağzına yığır ki, özü üçün yer üzünü yaratsın. Amma torpaq onun ağzında qabarmağa başlayır ki, bu motiv əsasında biz “yemək” və “doğum” semantikasını aydın izah edə bilərik.

Yer altına enən insanın öz ağzına torpaq yığılması məsələsi ritual müstəvidə yemək motivi əsasında anlaşılmalıdır. İnsanın ağzına yığılması torpaq bir qədər sonra onun ağzında şişərək boğulmasına səbəb olur. Və Tanrı tüpürməsinə əmr edir. Bu tüpürmək hadisəsindən sonra yer üzündə çamurdan ibarət təpələr yaranır. Burada insanın torpağı ağzına yığılması, əslində, onun torpağı yeməsinin işarəsi, qarınının şişməsi hamiləliyin simvolu, Tanrının əmri ilə tüpürməsi isə onun doğması semantikasını bildirir. Onun tüpürməsindən sonra isə çamur təciklərinin yaranması təsvir olunur. Əslində, bu, insanın (daha dəqiqi, ilkin trikster obrazın) yeri doğması semantikasını ifadə edir. Elə buradaca miflərdə və bəzi folklor mətnlərində “ağızdan doğum” motivinin xarakterik olduğunu diqqətə çatdırmaq istəyirik. Məsələn, Jan-Pol Runun

təqdim etdiyi Parisdə saxlanılan bir Buxara qaynaqlı Yasəvi mətnində bu motiv öz əksini belə tapır: “Sirli Həllacın külləri çaya atılır. Hələb kralının qızı köpüyü udar və hamilə qalar. Valideynləri qızı bir sandığa qoyub suya atırlar. Suyun üzərində üzən sandıqda *qız ağzından doğur*. Bu uşaq böyüyür, amma yeddi yaşında öz arzusu ilə mollalar tərəfindən ölümə məhkum edilir və canlı dərisi soyulur” (118, 320).

Göründüyü kimi, qız udduğu köpükdən hamilə qalır və ağzından uşaq doğur ki, bu da insanın ağzına torpaq yığıb sonra onu tüpürməsi ilə eyni semantikadadır. Mərəsimlərdəki yemək törənləri ilə sözügedən süjetdəki ağızda torpaq gizlətmə-yemə motivini arasında bir semiotik əlaqə vardır. Status dəyişiklikləri, doğum və ölüm törənlərinin ən əsas və təxirəsalınmaz faktı olan yemək mərasimində də bu semantika özünü göstərir: yeyilən yeməklə ritualdan keçən şəxs bir vəziyyətdən digərinə keçirilir, yeni statusda yaradılması təmin olunur. Burada yeyilən yemək, əslində, mərasimin diqqətinin cəmləndiyi obrazıdır. Yəni yeyilən yeməklə bütün ritual iştirakçıları şəxsin yeni statusda doğulmasında iştirak edirlər (subayın evli, uşağın ərgən statusunda). Diqqət çəkdiyimiz mif mətnində Erliyin yeməsi və tüpürməsi (doğumu) də status dəyişikliyinə xidmət edir: suyun altındakı torpaq yeyilir və yeni doğuma, yaranışa şərait yaranır ki, nəticədə çamurlu təpələr və digər obyektlər yaranır. Fikrimizə görə, nağıllarda müxtəlif qidaların yeyilməsi ilə qadının hamilə qalmasının da əsasında haqqında bəhs etdiyimiz mif mətnindəki “yemək və yeni statusda doğmaq” semantikasi öz gücünü saxlayır. Dərvişin verdiyi suyun içilməsi və yaxud da buğdanın yeyilməsi nəticəsində qadın hamilə qalır ki, bu motivlərdə də dünyanın yaradılması süjetində yer alan yemə və hamilə qalma modeli öz mövcudluğunu saxlayır. Yəni yaradılışı təcəssüm etdirən motiv makro (dünyanın) və mikro (qəhrəmanın yaranması) yaradılış proseslərində öz qüvvəsini saxlayır. Ümumiyyətlə, doğum motivi kaosun kosmosa çevrilməsinin əsas modelidir. *Bizə elə gəlir ki, gələcəkdə Erlik olacaq varlığın hamiləlik və doğum simvolikası ilə realizə olunması onun trikster olaraq hər iki cinsin, qadın və kişi başlanğıcının xüsusiyyətləri-*

ni özündə ehtiva etməsi ilə əlaqədardır. Baxmayaraq ki, Erlik bir obraz olaraq kişi cinsinə aiddir. Bu barədə Jan-Pol Ru yazır: “Erlik (erkilik) “erkək”, “eril” mənasında gələn ər sözündən ibarətdir. Erk “erkəklik”, “qəhrəmanlıq”, “güc” mənasına gəlməkdədir. Erklik (Erlik) “erkək, qəhrəman olma özəlliyinə sahib kişi” mənasına gəlməkdədir” (117, 69).

Həqiqətən, Erlik miflərdə də kişi cinsinə aid olan varlıq kimi xatırlanır. Amma onun triksterik özəlliyi yaradılış mifində doğum semantikasına malik aktla – ağızdan yeri tüpürərək doğması ilə nəticələnir. Bu halda unutmamalıyıq ki, Erlik yalnız kişi cildində təsvir olunmur. Məsələyə daha ətraflı aydınlıq gətirmək üçün C. Böydilinin aşağıdakı fikirlərinə diqqət yetirmək yerinə düşər: “Zaman-zaman ağsaqqal qoca abid olaraq düşünülmən Erlik, tuba kижilərin təsəvvürünə görə, həm də bir qadın görünüşüdür, uzun döşləri olan Al anasına bənzər bir varlıqdır. Eynilə Altay türklərinin ənənəvi görüşlərində də şulmuslar həm qadın və eyni zamanda kişi görünüşlü olaraq təsəvvür olunurlar. Həm qadın və həm də kişi olaraq təsəvvür olunan bu varlıqların belə ikili görünüşü, əslində, onların öz başlanğıclarını bir kökdən aldıklarına, ilkin ambivalent təbiətinə işarədir və yer ruhu olaraq bilinən mifoloji obraz kimi bütöv bir başlanğıc, başlanğıcda bir olan ideyasının daşıyıcısıdır. Yəni kişi görünüşlü olduğu kimi, eyni zamanda iri döşlü qadın kimi təsəvvür olunan Erliyin bir atributu da yeraltı dünya sahibi olan mifoloji Ulu Ananın cizgilərini daşıyır. Bu isə yenə də sadəcə “matriarxat dövrünün ulu ana tanrısı ilə ölümlər səltənəti hakimi obrazının zahiri əlamətlərinin qarışması” deyildir (34, 117). Alimin izah etdiyi kimi, Erlik proobraz olaraq ikili semantikaya malikdir. İkili semantika daşıyan obrazların mətnlərdə triksterik xüsusiyyətlərlə realizə olunması, əslində, onların daxilində yatan ambivalentliyin funksionallaşması ilə əlaqədardır. Erlik də özündə həm qadın, həm də kişi xüsusiyyətlərini birləşdirir. Bu baxımdan onun doğum semantikasını kontekstində realizə olunması başa düşüləndir.

Mətnin semiotik təhlilindən aydın olur ki, Tanrı və trikster insan birlikdə dünyanın yaradılmasında iştirak edirlər. Və o da aydın olur ki, dünyanın bu gün bizə bəlli olan modeldə yaranma-

sının əsasında duran motivlərdən biri də “itaətsizlik” motividir. Tanrının əmrinə itaət etməyən trikster insanın fəaliyyəti nəticəsində yer, dünya Tanrının istəmədiyi bir biçimdə yaradılır. Çünki Tanrı dünyanın qurulması prosesində insanın ağzında saxladığı torpağı nəzərə almamışdır. İnsanın Tanrı əmrinə itaət etməyib oğurluq etməsi nəticəsində dünya Tanrı tərəfindən nəzərdə tutulan biçimdən fərqli bir biçimdə ortaya çıxır. Çünki onun ağzından çıxan torpaqlar yer üzündə çamurlu təpələrin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bir sözlə, yaradılış prosesinin əsas motivlərindən biri də **trikster “itaətsizliyi”dir**. Motivlərin ayrılıqda izahından aydın olur ki, Tanrı və Erlik həm də yer üzərində hakimiyyət bölgüsü aparırlar. Tanrı deyir: “Kim günahlarını məndən gizlətsə, o sənin olsun. Sənin günahından özlərini qoruyanlar mənim olsun”. Beləliklə, birlikdə yer üzü yaradan Tanrı və Triksterin yer üzərində hakimiyyət bölgüsü aparmaları nəticəsində kosmoqoniyanın əsas təşkil olunma mexanizmi – dualizm ortaya çıxır.

Daha sonra türk yaradılış dastanında deyilir: “Budaqsız bir ağac böyüyürmüş. Tanrı bunu görmüş. Budaqsız tək ağac baxılması xoş olmur, üzərində doqquz budaq meydana gəlsin” demiş. Doqquz budaq meydana gəlmişdir. “Doqquz budağın ucundan doqquz insan meydana gəlsin, hər bir insandan doqquz xalq meydana gəlsin” (114, 176).

Burada sözü gedən ağac Dünya ağacıdır. Yaradılış mifində gördüyümüz bu motiv öz funksional semantikasını mədəniyyətdə çoxsaylı faktlar əsasında qoruyub saxlayır. Ümumiyyətlə, ağacdan törəmək və yaranmaq təkə türk mifologiyası üçün xarakterik olan xüsusiyyət deyildir. Bu arxetip model “dünya ağacı” işarəsi ilə dünya folklorunda geniş yayılmışdır. Aparılmış tədqiqatlardan məlum olur ki, dünya ağacı obrazı türk-monqol xalqlarının eposlarında zəngin və geniş mənə cərgələrinə malikdir (72, 37). “Vahid” ağacın hissələrə bölünməsi dünyanın quruluşu, onun hissələri və həmin hissələrin eyniliyi haqqında izahat kimi qəbul olunmalıdır (89, 154). Dünya ağacı əsatiri məkanın, kainatın üçlü bölgüsündən ibarət olan «şaquli» kosmik modelin və dörd, beş, səkkiz, doqquz hissəli “üfüqi” məkani modellərin əsasında durur (48,

55). Miflərdə ağacı iki funksiyada müşahidə edirik: 1. Ağac – dünya modeli rolunda. 2. Ağac – əcdad rolunda. Hər iki funksiya biri-biri ilə bağlıdır. Ağacın dünya modeli funksiyasını yerinə yetirməsi onun ilkin mifoloji kosmoqoniyada – dünyayaratmada iştirakı deməkdir. Bu da onun əcdad funksiyasını şərtləndirir. O, bir kosmoqoniya (yaradılış) elementi kimi, əslində, vahid funksiyanı yerinə yetirir. Çünki yaradılış prosesini modelləşdirmək (dünya modeli rolunu yerinə yetirmək) elə kosmoqonik valideyn olmaq deməkdir” (44, 51).

Ən maraqlı məqam sözlü folklor mətnləri ilə bərabər mədəniyyətin müxtəlif mərasim və törənlərində də ağacın törədici, yaradıcı başlanğıcla əlaqəsinin qorunub saxlanılmasıdır. Məsələn, bu gün bizim toylarda “şax//şah bəzəmə” mərasimi vardır ki, yeni ailənin qurulması zamanı şah bəzəyirlər. Bu şah//şax üstü bəzədilmiş Dünya ağacından başqa bir şey deyildir. Və sonda bu bəzədilmiş ağac bəy və gəlinin gərdək otağına qoyulur. Yuxarıdakı mifdəki ağac motivi toyda bəzədilən ağacı anlamaq üçün açar rolunu oynaya bilər: yeni ailə quran gənclər qurulmuş şahdan//şaxdan (budaqdan, ağacdan) doğulurlar. Mərasimin özü yaradılışı reaktuallaşdırdığına görə özü ilə bərabər yaradılış simvollarını da aktuallaşdırır. Amma yaradılış mifində olan semantikanın digər bir mətdə rastlanılmasını sadəcə “ötür-ötür” prinsipi ilə (yaradılış miflərində olan faktların digər janrlara ötürülməsini nəzərdə tuturuq) anlamaq sadələşmə olardı. Mifik simvol mətdən mətnə keçmir. Onlar mədəniyyətdə arxetip emosiyalar tərəfindən dəstəklənən potensial vahidlərdir. Harada potensiyanın realizə olunmasına imkan yaranırsa (və ya mətnləşirsə), orada simvol ənənəvi semantikada aktuallaşır. Bu mənada müəyyən simvolu əks etdirən bir mətni digərindən daha əvvələ qoymaq metodoloji cəhətdən səhvdir. Burada daha maraqlı məsələ mətnlərdən birinin semantikasını ilə digərini izah etməkdir. Çünki simvolların aktuallaşdığı ayrı-ayrı kontekstlər müəyyən simvolun fərqli çalarlarını aktuallaşdırır. Bu baxımdan xaosun sonunu gətirən kosmik simvollardan biri də “ağac”dır.

Sözü gedən yaradılış mifində Tanrının insanları yaratmasından sonra belə bir səhnə təsvir olunmuşdur: “Erlük, onların (insanların – S.Q.) ağacın sadəcə bir tərəfindən yeyib digər tərəfinə əl vurmadıqlarını gördükdə, “niyə sadəcə o tərəfdən yeyirsiniz? Deyə soruşmuş” (114, 176).

Daha sonra bir insan “bu, Tanrının bizə yeməmizi əmr etdiyi yeməkdir (114, 176). Tanrı insanlara “bu dörd budağın yeməklərindən yəməyin, Günəş doğduqdan sonra beş budaq olacaq, onların yeməklərindən yeyin!- dedi. Belə danışdıqdan sonra göy üzünə yüksəldi. Şeytan gələrsə, onu tutmasını əmr edərək ağacın dibinə bir köpək buraxdı. Bundan savayı, köpək və ilana “əgər insan oğlu günəş doğduqdan sonra yaranan beş budağın yeməklərindən yemək üçün gələrsə, onu yaxına buraxın, amma əgər bu dörd budağın yemək istərsə, o zaman onu yaxına buraxmayın”- dedi” (114, 177).

Bundan sonra təsvir olunur ki, şeytan Erlük bu şeylərdən xəbər tutaraq ağaca doğru gedir və Töröngöy adlı bir şəxsə yaxınlaşaraq deyir ki, əgər Tanrı sizə bu beş budaqdan yeyin və o dörd budaqdan yəməyin əmr etdisə, bu səhvdir. Bu beş budağın meyvələrindən deyil, o dörd budağın yeməklərindən yeyin, dedi. Daha sonra Şeytan yatan ilanın içərisinə girir və “bu ağaca çıx” əmrini verir. Bundan sonra o, Tanrının qadağan etdiyi ağaca çıxaraq o meyvədən yeyir. Daha sonra təsvir olunur ki, orada Töröngöy adlı bir kişi və Edji adlı bir qadın birgə yaşayırmış. İlan onlara bu meyvədən yeməyi məsləhət görür. Bu zaman Töröngöy adlı erkək bildirir ki, mən ondan yeyə bilmərəm, çünki Tanrı qadağan etmişdir. Daha sonra ilan yeyəcəyi qıza vermiş və qız yemiş. Bu yeyəcəyin dadı qızın çox xoşuna gəlmişdir. Töröngöy yeməmiş, amma Edji meyvəni qopardıb onun ağızına sürtür. Bundan sonra bədənlərindəki tüklər tökülmüş və onlar utanmış, ayrı-ayrı ağacların arxasında gizlənmişlər (114, 177).

Daha sonra təsvir olunur ki, Tanrı geri qayıdarkən Töröngöy və Edjini çağırır, amma Töröngöy bildirir ki, ağacın üstündəyik və yanına gələ bilmərik. Çünki Edji sənin qadağan etdiyin meyvədən ağızıma sürtüdü, Edjidən Tanrı bunun səbəbini soruşduqda o deyir

ki, mənə də ilan “ye” dedi. İlandan belə deməsinin səbəbini soruşduqda isə şeytanın onun içinə girib belə əmr verdiyini deyir. İtdən niyə şeytanı tutmamağının səbəbini soruşduqda o bildirir ki, mənim gözümə görünməz olmuşdur. Bütün bunları eşitdikdən sonra Tanrı ilana deyir ki, sən şeytan oldun, insan səni harada görsə, sənə düşmən olsun, səni öldürsün. Edjiyə də deyir ki, sən şeytanın dediklərinə qulaq asdın, onun yeyəcəklərindən yedin. İndi uşaqlar doğ və doğarkən də şiddətli ağrılar keçirt, bundan sonra ölümlü olacaqsan. Tanrı daha sonra Töröngöyə deyir ki, sən şeytanın əmrinə qulaq asdın. İndi sən şeytanla bərabər mənim düşmənimsən. Əgər ona qulaq asmasaydın, indi mənə layiq biri olardın. Sənin də doqquz oğlun və doqquz qızın olsun. Mən artıq insan yaratmayacağam, insan öz soyunu özü davam etdirsin. Daha sonra Tanrı şeytana “mənim insanlarımı niyə aldatdın” soruşduqda, o bildirir ki, səndən istədim və sən də vermədin. Mən də onları oğurladım və indi onlar ata minəndə yerə yıxacam, içki içəndə aralarında dava salacağam, suya girəndə onları batıracağam (114, 178).

Yaradılış mifi ilə bağlı yuxarıda məzmununu verdiyimiz mətn hissəsindəki aşağıdakı motivlər tədqiqat üçün xüsusi önəmə malikdir:

1. Ağacın bir tərəfindən yeyilməsinin yasaq olunması;
2. İnsanların Tanrı tərəfindən proqramlaşdırılmış həyatı yaşamaları üçün qarovulçuların təyin olunması;
3. Şeytanın qadağan olunmuş meyvədən insanlara yedirtməsi nəticəsində onların tükünün tökülməsi;
4. Kosmik nizama biçim, quruluş verən cəza faktının ortaya çıxması.

Dediyimiz faktların semiotik izahını verməzdən öncə bir məsələni diqqətə çatdırmaq istərdik. Xaosdan kosmosun yaranmasını göstərən yaradılış mətnləri daha çox cinsi münasibətləri modelləşdirir. Mifdə cinsi istəklərin hələ meydana çıxmadığı dövr ilahi ədalətin hökm sürdüyü dövr kimi xarakterizə olunur. Bu zaman insan nəslinin törəyib artmasına birbaşa Tanrı özü nəzarət edir. Amma cinsi istəyin meydana gəlməsi ilə Tanrının “quruculuq” modeli inkar olunur. Belə olduqda bu gün insanların malik olduqları davra-

nış və bioloji xüsusiyyətlər ilahi ədaləti pozmanın cəzası kimi ortaya çıxır. C.Freyzer Adəm və Həvva mifini izah edərkən çox düzgün vurğulayır ki, günaha düşmə hekayəsinin bütöv mahiyyəti insanın ölümlü təbiətini izah etməyə cəhdədən və ölümün yerə hardan gəlməsini göstərməkdən ibarətdir. Əslində hesab edilə bilər ki, bu mətnin ilkin variantda ölüm və həyat ağacından söhbət gedirmiş. İnsan, ölüm ağacından Tanrının qadağan etdiyi meyvəni yeməklə əbədi həyatdan məhrum olur (169, 31). İnsanların Tanrının onlara verdiyi yaşayış normalarından kənara çıxaraq Tanrıya çatacaq böyüklükdə qala tikmək istəmələri Tanrını qəzəbləndirir və bu üsyan bir dildə danışan dünya insanların dillərinin parçalanmasına və bir-birlərini anlamamasına gətirib çıxarır (169, 161). Yəni Tanrı normalarından kənara çıxmaq cəza kontekstində olsa belə dünyanın hazırkı yaradılışına səbəb olan fakt kimi ortaya çıxır.

Yaradılış mifinin yuxarıdakı hissəsinə diqqət yetirdikdə aydın olur ki, Tanrı insanlara ağacın bir tərəfindəki meyvələrdən yeməyi məsləhət bildiyi halda, digər tərəfindən yeməyi qadağan etmişdir. Bu məsələnin semiotik mahiyyətini anlamaq üçün dünya ağacı simvolunun mədəniyyətlərdəki mahiyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Dünya ağacı özündə dünyanın bütün struktur səviyyələrini ehtiva edir. Dünyanın üfüqi (dördlü dünya) və şaquli (üçlü dünya) düzümü bütövlükdə dünya ağacında modelləşir. Yəni dünyanın insan beynində mövcud olan indiki düzümünün (burada “indiki” dedikdə insanların sahib olduğu bütün təbii, bioloji, psixoloji xüsusiyyətləri nəzərdə tuturuq. Çünki miflərdə “indiki” xüsusiyyətlər ondan daha əvvəl mövcud olan, ilahi ədalətin hökm sürdüyü zamandan fərqləndirilir) bütün səviyyələri dünya ağacında işarələnir. Burada Tanrının “ağacın bir tərəfindən yemək qadağası” semiotik planda dünyanın bütöv şəkildə yaradılmamasının işarəsidir. Yəni insanlar hələ emosional duyum və istəkləri baxımından dünya ağacının bütün səviyyələrini əhatə edən quruluşa malik deyildilər.

Burada it və ilan Tanrı qadağalarını təmin etmək və şeytanın (Erliyin) insanlara müdaxilə etməsinə mane olmaq üçün onlara nəzarətçi təyin olunur. Bu məqamda ilan və itin şeytan və Tanrı dün-

yası arasında sərhəddə dayanması onlarda iki semantikanı təzahür etdirir: 1) sərhədə nəzarətçilik; 2) dünyalar arasında mediasiya etmək. İlan yatdığı, yəni xaos dünyasında olduğu zaman şeytan Erlik onun içinə daxil olur və ilan ayılan kimi dərhal şeytanı Tanrı dünyasına keçirir. Erliyin ilanın içinə daxil olması semiotik planda Erliyin ilan cildinə düşməsi deməkdir. Daha sonra təsvir olunur ki, o özü ağaca çıxaraq qadağan olunmuş meyvədən yeyir. Qadağan olunmuş meyvəni insanlara da təklif edir. Töröngöy adlı kişi yeməkdən imtina etsə də, Edji adlı qız bunu yeyir və Töröngöyün də ağzına sürtür. Bu zaman onların tükləri tökülür və onlar utanaraq ayrı-ayrı ağacların arxasında gizlənilirlər (114, 177).

Bu mətnə izah olunmalı simvollar aşağıdakılardır: a) yemək; b) məhz ilanın qadağan olunmuş meyvəni insanlara təqdim etməsi; c) məhz qadının meyvəni yeməsi və onun günahı üzündən kişinin də həmin meyvəni dadması; d) tüklü olmaq və meyvənin yeyilməsi ilə qadın və kişinin tükünün tökülməsi, bununla da onların utanaraq ağac arxasında bir-birlərindən gizlənmələri.

Mətnə aydın olur ki, insanlara məhz müəyyən meyvədən yemək tapşırılmışdır. Yeməyin qadağan olunma situasiyasına nəzər yetirəndə aydın olur ki, burada yemək qadağası müəyyən informasiyalara qoyulan qadağadır. Belə ki, insanlar müəyyən budaqlardakı meyvələrdən (Günəş doğduqdan sonra meydana çıxan beş budağın meyvələrindən) yedikləri vaxt Tanrı himayəsindədirlər və onun qoyduğu normalarla yaşayırlar. Amma trikster Erlik bütün normaları pozan biri kimi burada da insanların qoyulmuş normaları pozmasına səbəb olur. O, insanları qadağan olunmuş budaqdakı meyvədən yeməyə məcbur edir. İndi burada sual ortaya çıxır: Bu qadağan olunmuş budaqdakı meyvələr nəyin işarəsidir?

Ümumiliklə bu məsələni izah etməzdən öncə K.Yunqun gənc xəstəsinin aşağıdakı yuxusuna verdiyi izahata diqqət yetirmək yerinə düşər: “Bir baxçadayam və əlimlə alma qoparıram. Məni görənin olub-olmadığını anlamaq üçün diqqətlə ətrafa baxıram” (109, 177). Müəllif burada fərdin alma dərib yeməyində bir günahlilik hiss etməsində “Adəm və Həvva” mifini xatırlatdığını yazır: “Alma ona cənnət səhnəsini və qadağan olunmuş meyvəni

dadmağın Adəm və Həvva üçün nə üçün bu qədər pis nəticələr verməsini heç cür anlamadığı hadisəni xatırladır” (109, 178). Müəllif yuxu görəninin həyatında baş verən hadisələrdən də izahatı üçün istifadə edir. Aydın olur ki, “Yuxu görməsindən bir gün öncə də qulluqçu qızla görüşü vardır. Xatırlamaların hamısı yuxu ilə bir gün öncəki hadisə arasında gizli bir əlaqəni aydın şəkildə ortaya qoyur. Xatırladığı gerçəkliklərə baxılırsa alma səhnəsi cinsi bir səhnəni simvollaşdırmağa yönəlmişdir (109, 178). “Yuxunun cinsi hərəkətin ayrılmaz hissəsi olan günahlılıq duyğusu və bir gün öncəki erotik əhvalat arasında əlaqə qurması açıq-aydın şəkildə bəlli olur” (109, 179) Daha sonra müəllif gəncin yuxuda alma yeyərkən dərin günahlılıq hiss etməsinin semantikasını belə açıqlayır: “Yuxu görən şəxsə erotik istək və arzulara toxunan hər şeydə bir xəta, günahlılıq görmə hakimdir. Burada (yuxuda-S.Q.) hansı səbəbdən bu qədər cəzalandırılmalarını anlamadığı ən qədim günahın təsirini görmək çox maraqlıdır” (109, 180). Bir sözlə, psixoanalitik təhlildən aydın olur ki, şəxsin yuxuda alma dərəkən çox dərin qorxu və günahlılıq hiss etməsinin əsasında dərilmiş almanın cinsi aktın simvolik ifadəsi olması ilə əlaqədardır. Yunqun bu izahı və aydınlaşdırmaları model olaraq yaradılış mifində əks olunan “qadağan olunmuş meyvə” motivinin də mahiyyətinin açılmasında istifadə oluna bilər.

Yaradılış mifində qadağan olunmuş budaqdakı meyvələrin nəyin işarəsi olmasına aydınlıq gətirmək üçün ilk öncə Tanrının insanlara verdiyi məsləhətə nəzər yetirmək lazımdır: “Bu dörd budağın qidalarından yeməyin, günəş doğduqdan sonra beş budaq olacaq, onların qidalarından yeyin” (114, 176). Tanrının insanlara Gün çıxanda yetişəcək müəyyən budaqların qidalarından yemələrini məsləhət görməsi və dörd budağın meyvələrini qadağan etməsi faktını nəzərə alanda belə nəticə çıxarmaq olar ki, qadağan olunmuş meyvə günün batdığı zaman yetişən meyvədir. Tanrı insanların yalnız gündüz vaxtı (gün çıxandan sonra yaranan) yetişən meyvələrdən yemələrini məsləhət görməsi, əslində, onların dualıqdan kənar bir həyat tərzində yaşamaları semantikasını daşıyır. Yəni insanlar hələ indiki dünya modelinə sahib deyildirlər.

Amma bu məhdudiyyət sahəsi daima sərhəd və norma pozucusu trikster Erlik tərəfindən təhdid olunmaqdadır. İlan yatdıqda Erlik onun içinə girib insanları qadağan olunmuş meyvədən yeməyə vadar edə bilir. İndi sual ortaya çıxır: niyə Erlik ilan cildində insanlara yaxınlaşır? İlan xaos və kosmos münasibətləri kontekstində xaosda və yaxud da onlar arasındakı sərhəddə yerləşir. Bundan savayı, ilan həm də fallik simvoldur. Qadağan olunmuş budaqlardakı meyvələr, əslində, cinsi hisslər yarada bilən meyvələrdir. Erliyin ilan cildində insanları qadağan olunmuş meyvədən yeməyə məcbur etməsi birbaşa olaraq onlara fallik enerjinin ötürülməsi ilə bağlıdır. Yəni fallik simvolun özü fallik münasibətlərin yaradıcısı kimi çıxış edir. Fallik enerjinin qaranlıqda yetişən meyvədə olması, Erliyin onu çox böyük həvəslə insanlara yedirtmək istəməsi, daha sonra fallik hisslər yaradan meyvənin ilan cildində insanlara verilməsi təsadüfi hal deyildir. Dual qarşıdurmada cinsi enerji yeraltı dünyaya (o dünyaya) aiddir. Təsadüfi deyildir ki, nağıllarda oğlan yeraltı dünyadan xilas etdiyi qızla evlənir, yaxud ilan cildinə girmiş arvadını tilsimdən xilas etmək üçün əri dəmir ayaqqabısı deşilənə, əsası yeyilib qurtarana qədər yol gedib o dünyaya çıxmalı olur, nağıllarda gərdək gecəsi oğlan qızın ağzından çıxan ilanı öldürməklə onu xaosdan azad edir, yaxud əjdahaya qurban edilən qız sonuncu məqamda onun gələcək əri tərəfindən azad olunur. Yaxud da buta verilən gəncin sevgilisi az istisnalarla “o dünya” statusunda olan başqa ölkədə olur. Bir sözlə, folklor materiallarında öz fallik enerjisini təsdiqləmək istəyən qəhrəman ritual kontekstdə hökmən “o dünyayla” əlaqələnməli və fallik enerjini (mətndə tərəfdaşını) sanki o dünyadan azad etməlidir. Amma sözügedən yaradılış mifində dünyanın qurulma səviyyələri barədə təsəvvürlər metaforik dildə təcəssüm olunur. Qadağan olunmuş meyvədən insanların yeməsi nəticəsində insan mövcudatının düşüncə və hissləri dünya ağacının bütün səviyyələri boyunca genişlənir.

Təsadüfi deyildir ki, ilanın qadağan olunmuş meyvədən yemə təklifini Töröngöy deyil, Edji qəbul edir və Töröngöyün də ondan dadmasına səbəb olur. Sual ortaya çıxır: Niyə kişi yox,

məhz qadın bu qadağan olunmuş meyvədən yeməyə razı olur? Bu suala cavab vermək üçün iki məsələni diqqət önündə saxlamaq lazımdır: 1) Patriarxat cəmiyyətlərdə qadınların kişilər tərəfindən günahkar qütbünə qoyulması; 2) Qadının yaradıcı ana arxetipinin işarəsi olması.

“KDQ” dastanının birinci boyundan bizə bəllidir ki, Dirse xanın övladı olmayanda bu işdə dərhal öz xanımını günahkar bilir. Bu məsələnin mahiyyətində patriarxal cəmiyyətin kişi normaları üzərində qurulması və buna görə də baş verən bütün uğursuzluqlarda qadının günahkar bilinməsi faktı dayanır. Belə olduqda qadınlar patriarxat normalardan kənara çıxmaların əsas səbəbkarı kimi dəyərləndirilir.

Amma digər tərəfdən də “yemək” yaradıcı enerjini ifadə edir (İnanclarda bu məsələ özünü göstərir: “Hamilə qadın kimin əlindən nəsə yesə, uşaq ona bənzəyər”. Əslində, bu tipli çoxsaylı inancların əsasında alternativ mayalanma, yeməklə hamilə qalmaq və “ağızdan doğmaq” motivi dayanır). Bu baxımdan məhz qadının ilanın verdiyi meyvəni yeməsi onun yaradıcı ana arxetipinin işarəsi olması ilə əlaqədardır. Belə olduqda, Edjinin qadağanı pozması və meyvəni yeməsi də qadının yaradıcı başlanğıcı ifadə etməsi ilə əlaqədardır. Semantik baxımdan kosmik aktdan daha əvvəlki vəziyyətin pozulmasında Erlik hansı funksiyanı həyata keçirdirsə, yeni situasiyada Edji almanı yeməklə həmin funksiyanı həyata keçirir. Yuxarıdan bizə bəllidir ki, Erlik oğurluq edib ağzına torpaq götürmüşdür və bu da onun yerin yaradılmasında iştirakı ilə nəticələnmişdir. Bu situasiyada Edji qadağan olunmuş normaları pozmuşdur və bu, irəlidə görəcəyimiz kimi, onun yaradılışa yeni şəkil verməsi ilə (insan nəslinin doğum yolu ilə çoxalmasının əsasının qoyulması ilə) nəticələnir. Semiotik baxımdan dünyanın fiziki layının (düz) yaradılma mexanizmi ilə insani layının yaradılma mexanizmi arasında bir uyğunluq vardır. Hər ikisində yaradılış Tanrı normalarından kənara çıxma ilə müşahidə olunur (ağıza gizlin torpaq yığaraq Tanrıdan torpaq oğurlamaq və Tanrının qadağalarını pozaraq onun qadağan etdiyi meyvədən yemək). Sual ortaya çıxır: kosmoqonik yaradılışın

Tanrı normalarından kənara çıxma ilə xarakterizə olunması nə ilə bağlıdır? Norma pozulması altında insanın hansı emosiyaları metaforikləşmişdir?

Bu məsələləri daha əsaslı anlamaq üçün Edjinin Töröngöyə meyvə yedirtməsindən sonra baş verən hadisələrə nəzər salmaq lazımdır. Yaradılış mifində bu məsələ ilə bağlı belə bir informasiya əks olunmuşdur: “Bundan sonra vücutlarındakı tüklər tökülmüş, onlar utanmışlar, biri bir ağacın, digəri başqa bir ağacın arxasında gizlənmişdir.

Bundan sonra Tanrı gəlmiş və Tanrı gələn zaman xalq ondan gizlənmiş. Tanrı “Töröngöy, Töröngöy, Edji, Edji, haralardasınız? Tanrı belə çağırən kimi onlar “Ağacın üstündəyik və yanına gələ bilmərik” demişlər” (114, 177).

Burada iki fakt bizim yuxarıda qoyduğumuz sualı izah etməyə imkan verir: **tükü tökülmək və tanrı çağırışına cavab verməmək.**

Burada biz görürük ki, insanlar meyvəni yeyən kimi tükləri tökülür. Hər ikisi artıq gizlənmək ehtiyacı hiss edirlər. Tükü tökülmək faktının semantikasını anlamaq üçün yenə də folklorumuzda müraciət etmək yerinə düşər. Azərbaycan ərazisində toplanılmış və süjet göstəricisi 510B-ə uyğun gələn “Qıllica” (bəzi variantlarda “Tüklüçə” adlandırılır) nəğilində qız ona aşıq olan atadan xilas olmaq üçün başına qoyun dərisindən papaq geyinir və hamı onu heyvana bənzədir. Amma daha sonra şaha rast gələn Qıllica saraya aparılır və orada ona kül atmaq, toyuq-cücəyə baxmaq işi tapşırılır. Sonra qızın başından dərinin çıxardılması nəticəsində onun gözəl bir qız olması aydınlaşır. Və şahzadə onunla evlənir. Bu süjeti irəlidə ayrıca araşdıracağımıza görə üzərində geniş dayanmır və yalnız diqqəti “tük” motivi üzərinə yönəldirik. Tük qızın ritual situasiyadakı vəziyyətini ifadə edir. Qız qıldan xilas olmaqla həm heyvan cildindən xilas olur, həm də gözəl bir qız olduğu aydınlaşır. Başqa sözlə o, evlənmək kontekstində heyvandan insana çevrilir. Ümumiyyətlə, heyvani cildədən imtina xaos layından xilas olmanın, yaradılışın işarələrindən biridir. Tüklə bağlı bu semantika başqa bir adətdə də öz əksini tapmışdır. Xalq

arasındakı inanclarda deyilir ki, nə qız, nə də oğlan evlənənə qədər müxtəlif nahiyələrindəki tükü təmizləməli deyillər. Və yalnız toy günü və ya ondan bir gün öncə bu aktın həyata keçirilmə vacibliyi vurğulanır. Bizə elə gəlir ki, xalq arasında olan bu adət və Qıllicanın qıldan xilas olması motivi arasında bir əlaqə vardır. Hər ikisinin cinsi yetişkənlik və evlənmə ilə əlaqədar olması bizim bu qənaətə gəlməyimizə imkan verir. Hər iki faktda tükədən imtinadan sonra evlənmə aktının ortaya çıxması bu faktın cinsi yetişkənliklə əlaqədar olduğunu göstərir.

İndi isə gələk yuxarıdakı yaradılış mifinə. Göründüyü kimi, yaradılış mifində meyvəni yeyən kimi Töröngöy və Edjidə tük tökülməsi meydana gəlir və meyvənin yeyilməsi nəticəsində Tanrı qadına doğum yolu ilə çoxalmaq cəzası verir. Yəni meyvəni yemək, tükü tökülmək və doğum cəzası eyni semantik mənanı ifadə edir və sintaqmatik planda bir-birlərinin davamıdır. Onların tükünün tökülməsi və utanmaları həm də özündə insanlarda cinsi orqanların yaranması semantikasi daşıyır. Semantik baxımdan tükü tökülmək və utanmaq, əslində, tükü töküldükdən sonra görünən cinsi orqanlara görə utanmağı təcəssüm etdirir. Bu cinsi orqanların görünməsi, başqa sözlə, yaranması da yaradılışın işarələrindən biridir. Təsadüfi deyildir ki, “Adəmin cənnətdən qovulması” mətnində Adəmin şeytanın hiyləsi ilə qadağan olunmuş meyvədən yeməsindən sonra belə bir hal baş verir: “Adəm peyğəmbər də aldanır, gedir bir avış buğdadan yığır yeyir. Yeyəndə, üzr isdiyirəm, bədənində şişmə əmələ gəlir” (63, 21). Sözsüz ki, burada da şişmə ilə cinsi orqanın yaranmasına işarə edilir. **Odur ki, kosmik simvollar içərisində fallik işarələr xüsusilə böyük əhəmiyyət kəsb edir və kosmoslaşma prosesinin öyrənilməsinə bu simvol olmadan təsəvvür etmək mümkün deyildir.**

Odur ki, yaradılış mifində Edji və Töröngöyün tükünün tökülməsi iki planda anlaşılmalıdır: heyvan cildindən insan cildinə keçmək, cinsi istəyin yaranması və bununla da yaradılış prosesinə qoşulmaq. Mətdən aydın olur ki, bütün bu hadisələrdən sonra Edji və Töröngöy Tanrının çağırdığı zaman gələ bilməyəcəklərini söyləyirlər, yəni yenə də onun əmrindən boyun qaçırırlar. Və elə

buradaca sözügedən mifdə Tanrı qanunlarını pozma semantikasi altında metaforikləşən insan emosiyalarını müəyyənləşdirmək mümkündür. Yaradılış mifində qadağaları pozmaq birbaşa olaraq cinsi hissələrin yaranması ilə əlaqələndirilir. Yəni insanda yaranan cinsi istək (psixanalitikada libido) onun normativ həyat sərhədlərindən (məndə Tanrının qoyduğu normalardan) kənara çıxması ilə nəticələnir. Yaradılış mifində əks olunan, cinsi enerjisi ortaya çıxan insanın Tanrı qanunlarından kənara çıxması faktı folklorda çoxsaylı mikromodellərdə də öz əksini tapır. Cinsi yetkinlik yaşına çatmış, ərgənlənmiş şəxs öz atasının qoyduğu qanunlarla, əvvəlki normalarla yaşamaqla razılaşmayaraq başqa ölkələrə səyahət edir və bu da müəyyən yaradılış aktı ilə, yəni onun evlənməsi ilə nəticələnir (Atasının gözünün dərmanı olan balığı balıqçılardan alıb dəryaya atan oğlanı və buta almış qəhrəmanı yada salın!). Odur ki, **yaradılış miflərinin libido qabarması ilə sıx əlaqədə olmasını daima diqqətdə saxlamaq lazımdır.**

Yaradılış mifində əks olunan başqa bir fakt bu hadisələr kontekstində Tanrının insanı cəzalandırmasıdır. Məzmunundan da göründüyü kimi, yemək qadağası pozulduğuna görə Tanrı ilana şeytan olduğunu demiş və ona daima insanlar tərəfindən öldürülmə cəzası, Edjiyə (qadına) isə doğum və doğarkən də şiddətli ağrı çəkmək cəzası, Töröngöyün timsalında isə insanlara öz soylarını özləri davam etdirmək cəzası vermişdir. Tanrı Töröngöyə deyir: “Şeytana uydun, onun yeyəcəyindən yedin. Mən artıq insan yaratmayacağam. İnsan öz soyunu özü sürdürsün demiş” (114, 178).

Yuxarıda da dediyimiz kimi, Tanrının cəzası qadağa pozmanın əvəzidir. Odur ki, məsələni bu kontekstdə izah etməyə ehtiyac vardır. Bəllidir ki, **mif həm də insanların emosional dəyərləndirmə vasitəsidir. Bu mənada, mif yalnız gerçəkliyin metaforik ifadəsi deyildir. O, həm də insanın dünyanın varlığını emosional əsaslandırma vasitəsidir. Belə olduqda mifdə varlığın gerçək ölçüləri öz əhəmiyyətini itirir və burada insanların həmin faktları necə duymaları və ona hansı “əsasla” inanmaları daha önəm qazanır.** Bu baxımdan sözügedən yaradılış mifindəki cəzalandırma faktı insanların dünyada öz varlıqlarını, fəaliyyətlərini

yətlərini əsaslandırma ölçülərini təcəssüm etdirir. Bir qədər sonra kosmoqonik aktın cəza kontekstinə diqqət yönəldəcəyik. Amma burada istərdik ki, cəzada əks olunan motivlərə aydınlıq gətirək.

Yuxarıda dediyimiz kimi, qadağa “cinsi istəklə” əlaqədardır. Təhlildən də görünür ki, meyvəyə qoyulan cəza, əslində, cinsi istəyin meydana gəlməsinə qoyulan cəzadır. Qadağa pozulan kimi, Tanrının insan cütünə verdiyi cəzalar da meyvənin cinsi istək meydana gətirmə işarəsi olduğunu göstərir: Tanrı qadına doğum və doğarkən şiddətli ağrı çəkmək cəzası, kişiyə isə öz soylarını davam etdirmək cəzası verir. Və bildirir ki, “Mən artıq insan yaratmayacağam” (114, 178). Burada Tanrı insanlara cəzanı deyil, əslində, meyvə yeməklə qazandıqları xüsusiyyətlərin nəticəsini təqdim edir. Bütün bu faktlardan sonra Tanrının “mən artıq insan yaratmayacağam, insan öz soyunu özü davam etdirsən” hökmü onun qadağasının semantikasını açmağa imkan verir. Əslində, bu qadağa ilə Tanrı insanlar üzərində hakimiyyətini saxlayır və hadisələrdə dünyanın sahibi kimi iştirak edir. Qadağan olunmuş meyvəni yedikdən sonra insan Erliyin yardımını ilə sanki Tanrının funksiyalarının bir qismini onun əlindən alır. Və özünü, öz soyunu yaratmaq hüququ əldə edir. Odur ki, insan yaratma (öz soyunu) qabiliyyəti əldə edən kimi yaratma qabiliyyəti əldə edən digər bir varlıqla, Erliklə bir sıraya qoyulur: “İndi Şeytan mənim düşmənimdir, Töröngöy, sən də şeytanla bərabər mənim düşmənsən” (114, 178). Beləliklə, mətnin alt layında yatan semantika aydınlaşır: Şeytan Tanrı tərəfindən su altına torpaq çıxartmaq üçün göndərilərkən oğurladığı torpaq, əslində, Tanrıdan oğurlanmış torpaq semantikasını daşdığı kimi, insanın da qadağan olunmuş meyvədən yeməsi, əslində, elə onun Tanrıdan yaratma qabiliyyətini oğurlama semantikasını daşıyır. Məhz bu oğurluq faktı ilə əlaqədardır ki, Tanrı Erlik kimi, insanı da öz düşməni elan edir.

Maraqlı bir məsələ ortaya çıxır: Kosmik nizamı qorumaq insanların ayrı-ayrı inanc və rituallarının əsasını təşkil etdiyi halda, nəyə görə kosmik yaradılış cəza motivi ilə əlaqələndirilir. Bu suala cavab vermək üçün ilk öncə incest məsələsinə münasibət bildirmək istərdik. Xaosun əsas işarələrindən biri də incest münasi-

bətləridir. Amma Y.Meletinskinin qeyd etdiyinə görə, xaos əlaməti olan incest münasibətləri yalnız yaradılışın ilkin başlanğıcında ilahi qanun kimi dəyərləndirildiyindən normal qəbul olunur (146). Amma bizə elə gəlir ki, bu, insan cəmiyyətinin lap başlanğıcının qaçılmaz münasibəti kimi anlaşılrsa da, heç zaman normal münasibət kimi qəbul olunmamışdır. Elə yaradılış mifində də incestə mənfi münasibət özünü göstərir. Bu məsələni aydınlaşdırmaq üçün ibtidai düşüncədə yaradılış barədə mövcud olan aşağıdakı məqamlara diqqət yetirilməlidir:

1. İlk insan bacı-qardaş münasibətində anlaşılır. Çünki ilk yaradılış situasiyasında mövcud olan qadın və kişi cütünü başqa münasibətlər müstəvisində dərk etmək insan üçün mümkün deyildir. Odur ki, miflərdə ilk qadın və kişi bacı-qardaş hesab olunur və yaxud da bacı-qardaş semantikasi daşıyır.

2. Qadağan olunmuş meyvəni yemək bacı-qardaş statusunda olan şəxslər arasında cinsi meylin yaranma səbəbidir.

Daima cəzaya məhkum olunmanın (dini kontekstdə: cənnətdən qovulmağın) semantik əsasında qadağan olunmuş meyvəni yeməklə incest tabusunun pozulması dayana bilər. Mifdəki qadın və kişi arasında münasibətlər aşağıdakı semantik səviyyələri özündə birləşdirir:

| Qadağa | Qadağanı pozma | Cəza |
|-----------------------------|--|--|
| Meyvə yemə qadağası | meyvə yemə | qaranlıq ölkədə tərک edilmə |
| Tüklü varlıq | Tükün tökülməsi | Cinsiyyət üzvlərinin yaranması və ya görünməsi ilə insanlarda cinsi marağın yaranması. |
| Cinsi meylə qadağa | Cinsi meylin yaranması | Cinsi münasibət və doğum. |
| İncest yasağı | İncest yasağını pozma | Soyun davam etdirilməsinin insanların özünə həvalə olunması. |
| Tanrının vahid hakimiyyəti. | Vəzifələrinin bir hissəsinin oğurlanması | Tanrının insanları qaranlıq dünyada həbs etməsi. |

Yuxarıda sütunlar üzrə verdiyimiz faktlar eyni semantik yuvaya daxildirlər. Bu sütunların hər birinin metafora və semantikasından danışdıgımıza görə burada yalnız incest məsələsi üzərində dayanacağıq. Hələ insan qadağan olunmuş meyvədən yeməzdən öncə bir budaqsız ağac təsvir olunur. Və Tanrının ona doqquz budağının olmasını əmr etməsi təsvir olunur. Daha sonra o əmr edir: “Doqquz budağın ucundan doqquz insan meydana gəlsin, hər bir insandan doqquz xalq meydana gəlsin”- demiş (114, 176). Göründüyü kimi, burada doqquz insandan söhbət açılır və onların hər birindən yalnız Tanrının əmri ilə bir xalqın yaranması göstərilir. Başqa sözlə, burada yaradıcılığa səbəb olan cinsi bölgü yoxdur. Amma qadağan olunmuş meyvədən yediklərindən sonra, meydana gələn cəza məqamında Tanrı deyir: “Əgər sən şeytanın yeyəcəyini yeməmiş və mənim mərhəmətimə sahib olsaydın, sözümlü eşitmiş olsaydın, o zaman münasibim olacaqdın, indi doqquz oğlun və doqquz qızın olsun. Şeytana uydun, onun yeyəcəyini yedin. Mən artıq insan yaratmayacağam. İnsan öz soyunu özü davam etdirsən” (114, 178).

Göründüyü kimi, ilkin mərhələdə, yəni qadağan olunmuş meyvədən yeyilməzdən öncə insanlar yalnız Tanrının əmri ilə ağacdən yaranır. Amma Edji və Töröngöyün qadağan olunmuş meyvədən yeməsindən sonra onlara bir çox cəzalarla yanaşı, öz soylarını özlərinin davam etdirmə cəzası da verilir və elə bununla bərabər bildirilir ki, qoy doqquz oğlun və doqquz qızın olsun. “Öz soylarını davam etdirmə” cəzası və “doqquz oğul və doqquz qız”ın olması faktı Tanrının vahid münasibəti kontekstində aktuallaşır. Yəni onun doqquz oğlu və doqquz qızı da cəzanın tərkib hissəsi olaraq incest münasibətdə olmalı və dünyada insan soyunu davam etdirməlidir. Öncə də dediyimiz kimi, Tanrının cəza olaraq insan nəslinə qoyduğu norma ilk insanın yasaq pozuculuğunun nəticəsi kimi meydana gəlir. Yəni ilk insanın pozuculuq aktı sonrakı nəsillər üçün cəza normasına çevrilir. Beləliklə, aydın olur ki, ilk insanın qadağan olunmuş meyvədən yeməsi həm də incest münasibətin ortaya çıxmasıdır ki, bu, sonradan onun övladlarına cəza olaraq müəyyənləşmişdir. Məhz onunla əlaqədardır ki,

Tanrı “öz nəslinizi özünüz artırın” əmri ilə bərabər, “doqquz qızın və doqquz oğlun olsun” əmrini verir. Semantik baxımdan anlaşılan odur ki, doqquz bacı və doqquz qardaş da ata və anaları kimi evlənməlidirlər. İnsest yasağı da öz növbəsində kosmik nizamın əsasını təşkil edir. Onun pozulması da xaosun əlaməti olaraq dərhal müəyyən cəza və mənfi münasibət oyadır. İlk insan cütünün bacı-qardaş münasibətində anlaşılması insanların törəməsini insest yasağının pozulması ilə əlaqələndirir. **Beləliklə, yaradılış mifində insanların mif mətni kontekstində özlərinə layiq gördükləri cəza (cənnətdən qovulmaları və yaxud da qaranlıq dünyaya tərک edilmələri), əslində elə insest yasağının pozulmasına görə verdikləri cəzadır. Odur ki, ilk insanın dünyaya gəlişi və cəza eyni anda baş verən hadisə kimi diqqətə çatdırılır.**

Xatırlatmalıyıq ki, bu hissədən sonra sanki yeni bir yaradılış aktından söhbət açılır. Sözügedən yaradılış mifində daha sonra təsvir olunur: “Tanrı “sizi yerin üç qat altında, günəşi, ayı olmayan qaranlıqlar ölkəsinə atacağam, yeyəcəyinizi də verməyəcəyəm, öz gücünüzlə özünüzü doyurun, sizinlə danışmağa gəlməyəcəyəm, sizə May-Tereyi göndərəcəyəm, hər şeyi o sizə öyrətsin” demiş (114, 178). Ümumiyyətlə qeyd etməliyik ki, bu hissədən sonra Tanrı və Erlik arasında mübarizə daha da kəskin hal alır. Bu münasibətlərdə Erliyin triksterlik keyfiyyəti daha qabarıq şəkildə özünü büruzə verir. Belə ki, mətndən aydın olur ki, Tanrının əmrindən sonra “May-Tere onlara arpa, turp, şəkər qamışı, zənbəq soğanı yetişdirməyi öyrətmişdir” (114, 178). Amma burada da trikster olaraq Erlik Tanrının müəyyən etdiyi normalarla razılaşmayaraq yeni norma müəyyənləşdirməyə çalışır. O, May-Tereyə onun üçün Tanrıya yalvarmasını xahiş edir. May-Tere Tanrı qarşısında altmış iki il səcdə etmiş və “Tanrı “yaxşı əgər mənə düşmən olaraq görməyəcək, insanlara pislilik etməyəcəksənsə gəl!” demişdir (114, 178). Daha sonra təsvir olunur ki, Erlik göy üzünə yüksəlir və Tanrının önündə əyilir. Tanrıdan xahiş edir ki, “Ey Tanrı! Göy üzünü tamamlamaq üçün mənə icazə ver” (114, 179). Tanrı ona göy üzünü tamamlamaq üçün icazə vermiş. Tanrının icazəsi ilə Erlik göy üzünü tamamladıqdan sonra onun şey-

tanları da göy üzündə böyümüş və çoxalmışlar (114, 179). Diqqət edilsə, burada da Erliyin yaradıcı funksiyasından bəhs olunur. A.M.Saqalayev düzgün olaraq yazır ki, “Ülgenin (Tanrının - S.Q.) fərasət nümayiş etdirdiyi bütün yerlərdə Erliyin də bütün fəaliyyətləri yaradıcı xarakterli olur. Belə ki, Ülgen qamış və gildən insan yaradır, onu Erlik canlandırır, Ülgen it yaradır, Erlik ona tük verir. Mifin onun (Erliyin – S.Q.) fəaliyyətinin Tanrı əleyhinə olmasını təsdiqləməsinə baxmayaraq, biz hər iki yaradıcının birgə fəaliyyətinin mükəmməl nəticəyə gətirib çıxardığını görürük” (157, 29). Həqiqətən o, bütün fəaliyyətində Tanrının yaradıcılıq qabiliyyətini yarımçıq şəkildə parodiya, imitasiya edir. Amma biz Erlik və Tanrı fəaliyyətini mükəmməllik, yaradıcılıq kontekstində öyrənsək, o zaman mifdən çıxan nəticəni deyil, indiki dünyabaxışımızı mifə tətbiq etmiş olarıq və bu da təhrifə gətirib çıxara bilər. Mifin özünün verdiyi informasiyaya görə, onun bütün fəaliyyəti yarımçıq və naqis yaradılışın səbəbidir. Bu məqam mifi öz poetikası daxilində öyrənməyə imkan verə bilər. Çünki biz hazırkı dünyanın mifdə necə təcəssüm olunmasını deyil, necə dəyərləndirilməsini öyrənirik. Belə ki, Erlik trikster olaraq vahid mövqeyə malik deyildir. Bəzən dağıdıcı, bəzən isə yaradıcı başlanğıcla əlaqələndirilir. Yuxarıda qısa təsvirini verdiyimiz hissədə onun yaradılışla əlaqəsi aydın şəkildə görünür. O, göyün də yaranmasında Tanrıyla bərabər iştirak edir. Mifdə təsvir olunur ki, göy üzündə Tanrının qulu Mandi-Şire də yaşayırmış. O öz insanların yer üzündə, Erliyin insanların göydə yaşamasını ədalətsiz hesab etmiş və onun adamlarını yerə endirmək üçün Erliklə döyüşə getmiş. Amma ilk savaşa Erlik onu atəşlə vurmuşdur. Gücü çatmayacağını görən Mandi Şire geri çəkilməmişdir. Amma Tanrı ona məqamı gözləməyi məsləhət bilərək deyir ki, indi Erlik güclüdür. Amma heç kim məndən güclü deyildir. Gün gələcək, mən “get” deyəcəm və sən hamıdan güclü olacaqsan. Bir gün Mandi Şireyə Tanrı “get” demiş. Mandi Şire göy üzünə çıxmış, Erliyi məğlub edərək qovmuşdur. Həmçinin o, göy üzünü mizrağı ilə parçalayaraq dağıtmış və yerə tökmüşdür. “Ondan öncə yer üzündə nə bir daş, nə bir qaya, nə də bir dağ ormanı var

imiş. Erliyin göy üzünün töküntüləri yer üzünə düşdükdə yer üzündə qayalar, daşlar, dağ ormanları, yüksək dağlar meydana gəlmişdir. Tanrı tərəfindən yaradılmış gözəl düzənliklər pozulmuşdur. Bundan savayı, Mandi Şire Erliyə itaət edənləri göy üzündən yerə atmış, onların bəziləri suya, bəziləri heyvanın üstünə, bəziləri dik ağacın üstünə, bəziləri də yeriyan insanlarla çarpışaraq hamısı ölmüşlər” (114, 180).

Yuxarıdakı təsvirdə diqqəti çəkən məsələ dağ və qayaların göy üzündən gələn daşlar nəticəsində yaranması təsəvvürüdür. Bu motivdə də kosmik aktın iki qüvvə arasındakı mübarizənin nəticəsi olaraq meydana gəldiyi təsvir olunur. Diqqət edilsə, burada da dünya modelinin təşkil olunmasında Tanrı və Erlik paralel şəkildə iştirak edirlər. Əgər düzənliklər Tanrı tərəfindən yaradılmışdırsa, onun üzərindəki dağ və təpələr Erliyin yaratdığı göyün dağıntılarında yaranmışdır. Yəni bu motivdə də dünyanın yaradılmasında Tanrı ilə yanaşı trikster Erlik bərabər şəkildə iştirak edir. Çünki insanların şüurunda istənilən yaradıcılıq aktı qarşıdurmada olan qüvvələrin təzahürü kimi dərk olunur. Mətnə əks olunan informasiyanın semantikasına nəzər salanda aydın olur ki, dağlıq və düzənlikdən ibarət olan məkanın yaradılışı Erlik və Tanrı qarşıdurmasının nəticəsi olaraq əsaslandırılır.

Mətnin sonrakı hissəsində isə münasibətlər daha da kəskinləşir. Mətnə aydın olur ki, Erliyin ölkəsi məhv olduqdan sonra o Tanrıdan torpaq istəyir. Ondan əvvəl yer üzündə bir tarla, daha sonra beş qulaclıq torpaq istəyir. Tanrı ona istədiyi qədər torpaq vermədikdən sonra o, Tanrıdan yalnız bir sobanın ucu qədər torpaq almağa nail olur. Daha sonra Erlik Tanrıdan aldığı bu kiçik torpaq üzərində bir göy üzü düzəltməyə cəhd edir. Bu hadisədən sonra isə Tanrı ona deyir: “Aşağı yen, onu yerin altına doğru düzəlt, oraya kök sal. Cəhənnəmin dibinə en və Yerinin altında qal. Yuxarıda heç zaman sönməyən bir atəş var, bir daha Günəşin və Ayın işığını əsla görməyəcəksən” (114, 180). Tanrı ona deyir ki, dünyanın sonunda səni sınaqdan keçirdəcəyəm, əgər yaxşı olsan, yenidən öz yanına alacağam, yox, əgər pis olsan, yenə səni mümkün qədər daha çox uzaqlaşdırmağa çalışacağam. Erlik isə

ona bütün ölümləri özü ilə götürmək istədiyini söyləyir. Tanrı isə bu istədiyini də vermir. Bu zaman Erlik deyir: “Aman, Tanrı, əgər belə olsa, heç itaət edənim olmayacaq, yerin dibində tək nə edə bilərəm?” demiş (114, 180). Tanrı isə bu zaman ona deyir ki, “Niyə məndən soruşursan, özün bildiyin kimi elə, özünə insan yarat” (114, 180). Tanrıdan icazə aldıqdan sonra Erlik işə başlayır: “Erlik bir körük düzəldib altına bir körük qoymuş, çəkiclə bir dəfə üstünə vurmuş, çəkicin altından bir qurbağa çıxmış, bir dəfə də vurmuş, qıvrıqlaraq bir ilan çıxmış, bir daha vurmuş bir çöldönuzü çıxmış, bir dəfə də vurmuş, Almıs (tüklü, pis ruh) çıxmış, bir dəfə də vurmuş Şulmus (pis ruh) çıxmış, bir dəfə vurmuş, bir dəvə çıxmışdır” (114, 180).

Yuxarıdakı mətnin semantikasını dərinləndirən anlamaq üçün üç motivi daha qabarıq şərh etmək yerinə düşər:

1. Erliyin Tanrıdan torpaq istəməsi və aldığı torpaqda öz göyünü tikməyə cəhd etməsi.

2. Tanrı tərəfindən Erliyin yeraltı, qaranlıq dünyaya sıxışdırılması.

3. Dünyanın bugünkü şəkli düşməsində Erliyin də yaradıcı funksiyasının açığlanması.

Burada Erliyin Tanrıdan torpaq istəməsi və özünə itaət edən adamların olmasını arzulaması təsadüfi deyildir. Trixster olaraq o bütün süjet boyu lap başlanğıcda meydana çıxan konflikt modelini təkrarlayır. Yəni hər zaman Tanrı ilə qarşıdurma, dünyanın qurulmasında hansısa bir formada iştirak etmək istəyi onun yaradıcı mahiyyətindən xəbər verir. Erliyin Tanrıdan itaət edən insanlar və müəyyən qədər torpaq istəməsi semiotik planda bir daha Erlik və Tanrı qarşıdurmasından xəbər verir. Onun Tanrıya qarşı üsyanlarının sonunda bu gün dünyada gördüyümüz obyekt və nəsnelərdən biri yaranır ki, nəticədə bu konflikt kosmoqonik akta xidmət edir. Bu qarşıdurma kontekstində reallaşan ən maraqlı semantika Erliyin heç zaman öz məqsədinə tam nail olmaması və kosmik aktın da bu kontekstdə reallaşmasıdır.

Süjetin əvvəlindən bizə bəllidir ki, o, Tanrıdan torpaq oğurlayır və özünə də yer yaratmaq istəyi halda torpağın şişməsindən boğulur, torpağı tüpürməli olur. Nəticədə təpələr və çamurlu

göllər yaranır, onun özünə yaratdığı göyün dağıdılması nəticəsində isə yer üzündə sıldırım dağlar və qayalıqlar yaranır.

Bu hissədən isə bizə bəlli olur ki, o özünə itaət edən insanlar yaratmaq istədiyi halda, qurbağa, çöl donuzu, ayı, ilan, Almış və Şulmus kimi pis ruhlar yaradır. **Yəni bütün hallarda dünyada yaradıcılıq prosesi Tanrının fəaliyyəti ilə yanaşı, Erliyin yarımçıq yaradıcı fəaliyyəti əsasında meydana gəlir. Dünyanın şəkillənməsi trikster Erliyin fəaliyyətindən kənarında təsəvvür edilə bilməz.**

Daha sonra bu təsvir olunur ki, “Tanrı bundan sonra gəlib Erliyin körüyünü, maşa və çəkicini atəşə atmış: atəşə atılan çəkicdən bir qadın, kısqaçdan (?) və çəkicdən isə bir kişi meydana gəlmişdir. Tanrı qadını almış, üzərinə tüpürmüş və o, bir quşa dönmüş, balıqçı olmuş (kordoy), qanadlarındakı lələklər bəzəkli olmayan, köpəklər ətini yeməyən bir quşa çevrilmişdir. Tanrı adamın üzərinə tüpürmüş, o böyük ayaqlı, əlsiz, evin pisliliyini, ayaqqabıların köhnəlmiş altlıqlarını yeyən bir siçana dönüşmüşdür” (114, 18).

Göründüyü kimi, burada bir çəkic və körük simvolunun mənası aydın şəkildə anlaşılır. Erliyin yaradıcı avadanlıqları olan körük və çəkic Tanrı tərəfindən oda atılan kimi kişi və qadına çevrilmişdir. Buradan aydın olur ki, körük qadın bətninin, çəkic isə fallosumun işarəsidir. Məndən bəlli olur ki, Erliyin çəkic və körüklə yaradıcılıqla məşğul olması, əslində, qadın və kişi cütünün cinsi münasibəti zəminində meydana gələn yaradılışının işarəsidir. Bu semantika həmin alətlərin atəşə atılması zamanı daha aydın şəkildə görünür. Körüyün qadına, çəkicin isə kişiyyə çevirilməsi onu göstərir ki, çəkicin arxasında kişi, körüyün arxasında isə qadın obrazı dayanır. Elə buradaca deməliyə ki, mədəniyyətdə bətnin və fallosumun çoxsaylı işarələri vardır: ilan, qılınç, dağ, bıçaq, quyu və sair. Mifdəki bu məqam həmin işarələrin semantikasını anlamağa imkan verir. Mədəniyyətdə yer alan bu kimi simvollar öz semantikalarını kontekstdə bu və ya digər bir şəkildə saxlasa da, arxasında dayanan obrazı aydın görmək mümkün olmur. Yuxarıdakı mətndə əks olunan modelin təhlili belə simvolların semantikasını daha aydın şəkildə anlamağa imkan verir. Çəkicin kişiyyə,

körüyün qadına çevrilməsi faktı, mədəniyyətdə müəyyən fallik simvollar kontekstdə öz semantikalarını saxlasa da, arxalarında dayanan obrazlar itib getmişdir. Daha doğrusu, həmin simvolların semantikasını təsdiqləyən mif mətnləri əlimizdə olmadığına görə işarə və arxasında dayanan obrazları aydın görə bilmirik. Amma mədəniyyətin kontekstual gücü mif mətnləri ilə təsdiqlənməyən işarələrin belə semantikalarını anlamağa imkan verir. Məsələn, övladı olmayan qadınların dağa özlərini sürtmələrində, toy zamanı istifadə olunan kəllə qənddə, ox atıb qız seçmək kimi mədəni faktlardakı fallik semantika kontekstdən bəlli olur. Amma bəzən poetik semantika altında mifoloji semantika gizlənə bilir ki, bu üsulla da simvol və obraz arasındakı əlaqəni aydınlaşdırmaq mümkün olur. Bir çox folklorşünasların folklor mətnlərinə yalnız bədii fakt kimi yanaşmaları mətnlərin simvol ekvivalentliyinin semantikanın izahediciliyindəki rolunun gözardı edilməsi ilə nəticələnmişdir (185) Məsələn, nağıllarda totemik münasibətlə əlaqələndirilən ilancildli qəhrəman (42, 22) gözəl bir qızı sevir, sonradan aydın olur ki, bu ilan gözəl bir oğlan imiş. İlanın fallik simvol olduğu bəllidir (96, 14). Beləliklə, simvol arxasında gizlənən mifoloji poetika bədii poetika altında yenə də özünü büruzə verir. Yəni ilanın kişi işarəsi olması mətndə aydın şəkildə təsdiqlənir. Toplama zamanı qıza vurulan ilan haqqında xeyli sayda gerçək hesab edilən rəvayət eşitmişik. Bu informasiyanın ümumi məzmunu ondan ibarətdir ki, bir ilan daima gəlib müəyyən bir qızın yatdığı yerdə durur və ya onu izləyir. Və insanlar elə düşünürlər ki, ilan qıza vurulub. Sözsüz ki, belə məqamlarda da ilanın fallik semantikasını unudulmamalıdır. Belə olduqda kontekstdən (müəyyən bir qızın sevgi tərəfdaşı kimi) bəlli olur ki, bu ilan kişi simvoldur və oğlan semantikasını daşıyır. Nağılda olan semantik əlaqə burada olmasa belə, kontekstdən mənanı anlamaq olur. Bir sözlə, mifin gücü bəzən mətn işarəsində yaşamasa da, özünü kontekstdə yaşada bilir.

Çəkic və körük atəşə düşən kimi qadın və kişiyə çevrilirlər. Və daha sonra Tanrı onların üzünə tüpürür və birini quşa, digərini isə siçana çevirir. Burada da biz “cinsi zəmində meydana gələn

yaradıcılığa” Tanrının qəzəbini aydın görürük. Edji və Töröngöy-də cinsi güc yarandığı məqamda Tanrının onları cəzalandırmasından geniş şəkildə bəhs etmişik. Burada da ilk baxışdan Tanrı Erliyin əlindən çəkilir və körüyü pis məxluqlar yaratdığına görə alır. Amma əslində, burada da Erlik və Tanrı qarşıdurması aydın görünür. Tanrı Erliyin əlindən çəkilir və körüyü ona görə alıb kənara atır ki, onu yaratma qabiliyyətindən məhrum etmək istəyir. Çünki Erliyin bu fəaliyyəti semantik baxımdan Tanrı səlahiyyətlərinin yer üzərində sınırlanması deməkdir. Tanrının Erliyin yaradıcı obrazlarından birini quşa, birini isə siçana çevirməsi faktı heç də təsadüfi deyildir. Tanrı Erliyi yaradıcı gücdən məhrum etmək üçün onun alətlərini bir-birləri ilə görüşməsi mümkün olmayan varlıqlara çevirir: quşa (göy) və siçana (yeraltı). Amma burada da kosmik aktın üfüqi düzümünü görmək çətin deyil.

Mif mətninin sonrakı mərhələsində isə təsvir olunur: “Tanrı insanlara “Sizlərə heyvan yaratdım, içməyiniz üçün torpağın üzərinə gözəl şəffaf sular axıtdım, sizə yardım etdim, siz də artıq mənə gözəl şeylər edin! İndi isə gedirəm və uzun zaman geri dönməyəcəyəm” (114, 181).

Bu məsələni izah etmək üçün bir qədər əvvəl müraciət etdiyimiz fakta bir daha qayıtmalıyıq. Bəlli olduğu kimi, Tanrı Erliyin yerləşmə məkanı kimi yeraltı dünyanı seçmiş və onu oraya sınırlamışdır. İndi isə Tanrı özü göy üzünə çəkilir və sanki insanların yaşamları üçün yaşayış zonası müəyyən edir. Bu məsələ “Kül Tiqin” abidəsində belə təcəssüm olunmuşdur: “Üstdə mavi göylər, altda qonur yerlər yarandıqda ikisinin arasında insan oğlu yaranmış, insan oğlunun üzərində əcdadım Bumun xaqan, İstəmi xaqan taxta oturmuş. Oturub türk xalqının elini(dövlətini), qanununu yaratmış, tərtib etmiş” (80, 300).

Bu yaşayış sahəsinin yaradılması zamanı bir çox digər yaradılış aktı da həyata keçirilir:

1. Məkan qarşıdurması (Yer və Göy).
2. Obrazlar qarşıdurması (Tanrı və Erlik).
3. Davranış qarşıdurması (yaxşı və pis əməllər).
4. Zaman qarşıdurması (yaradılış zamanı və dünyanın sonu).

Tanrı Erliyi yeraltı dünyaya sıxışdırarkən ona müəyyən sərbəstlik versə də, ona deyir ki, “dünyanın sonu gəldiyi zaman səni mühakimə edəcəyəm” (114, 180). Yəni bu yaradılış prosesinin içərisində həm də bir zaman qarşıdurması törəyir.

Bu kimi qarşıdurmaların sayını istənilən qədər artırmaq olar. Amma bizim əsas məqsədimiz o deyildir. Əsas məsələ ondan ibarətdir ki, yaradılış aktı, kaosun kosmosa çevrilməsi prosesi qarşıdurmaların yaranması kimi dərk olunmuşdur. Bu model yaradılış prosesini əks etdirən mətnlərin süjet əsasını təşkil etdiyi halda, insanların dünya duyumunda arxetip olaraq yaşamaqdadır. Yəni hər hansısa konkret bir yaradılış mətnini bilməyən şəxs özünü daima qarşıdurmada olan qüvvələr arasında hiss edir və özünüifadənin bütün səviyyələrində nizamı qorumağa çalışır. Bu mənada yaradılış miflərinin dünyanın “real tarixi” və yaxud da “uydurma tarix” kontekstində dəyərləndirilməsi bizim işimizə yaramaz. Bu məsələni daha yaxşı olardı ki, “tərsinə proyeksiyalanma” kontekstində anlayaq. Yəni bu mətnin semiotik əhəmiyyəti hansısa bir qüvvənin dünyanı yaratmasını əks etdirən mətndən daha çox “insanın dünyanı yaratması” kimi anlaşılmalıdır. Bu zaman yaradılış mifi insanın daxili-psixoloji dünyasından xəbər verməklə yanaşı, mədəniyyətdəki simvolların semantikasını anlamaq üçün də etibarlı mənbəyə çevrilə bilər.

Yuxarıdakı izahdan göründüyü kimi, Tanrı Erliyi yeraltı dünyaya sıxışdırır, özü isə göyə çəkilir. Unutmayaq ki, Tanrı müqəddəs yaradıcı varlıq olmaqla yanaşı, həm də demiurqdur. Bəllidir ki, mifologiyada “Demiurq... qarışıqlıqdan nizamı, kaosdan kosmosu yaratmaqla dünyanı formalaşdırır” (197, 18). Odur ki, Tanrı yer üzünü tərk etməzdən öncə insanlara norma qoymaq, onların yaşamını nizamlamaq üçün öz nümayəndələrini yer üzünə qoyur. Belə obrazlardan biri Şal-Jimedir. Tanrı ona tapşırır ki, içki içmiş insanları, kiçik uşaqları, dayları, danaları, quzuları qoru. Silahla özünü vuranları, intihar edənləri, zənginlərdən bir şey oğurlayanları, başqalarına düşmən olanları mənim yanıma alma. Əcəliylə ölənləri, mənim yolumda, bəyi uğurunda ölənləri mənim ölkəmə gətir. Daha sonra əlavə edir ki, mən sizlərə yardım etdim,

şeytanı sizlərdən ayırdım, şeytan sizlərə yaxınlaşsa, onun yeyəcəklərindən yeməyin, amma ona yemək verin. Əgər şeytanın yeyəcəklərindən yesəniz, o zaman ona itaət edənlərdən olarsınız. Nə zaman məni çağırırsanız, o zaman özünüzü qucağımda görərsiniz. İndi uzaqlara gedirəm, amma uzun qalsam da gələcəyəm, məni heç bir zaman unutmayın. ... geri dönəndə yaxşılıq və pisliliklərinizə baxacağam (114, 181). Diqqət edilsə, burada insanlara normalar qoyulmuşdur: düşmənlərlə döyüşmək, Tanrı və bəyi uğurunda ölmək mükəlləfliyi. Digər bir tərəfdən isə özünü öldürmək qadağası, oğurluq qadağası, düşmənlik etmək qadağası da qoyulmuş normalar sırasındadır. Bu mənaların izahını verməzdən əvvəl iki məsələni diqqətə çatdırmaq ehtiyacı duyuruq:

1. Buradan aydın olur ki, ayrı-ayrı adət və davranışlar yaradılış zamanı qoyulmuş tanrı normaları kimi anlaşılır. Belə ki, mif mətnləri ilə tanış olmadan belə insanlar daxili-psixoloji cəhətdən müəyyən adətlərə əməl etmək məcburiyyəti hiss edirlər ki, bu mifin işığında həmin məcburedici semantikanı anlamaq mümkündür. Adətlər Tanrı normaları semantikasını daşıyır ki, bu semantika sinxron planda ayrı-ayrı mədəni kultlara transformasiya olunmaqla öz mövcudluğunu saxlamaqdadır. Belə kultlara ata, baba, xan, seyid və başqaları daxildir. Məsələn, kimdən soruşsan ki, bu adəti niyə edirsən, cavab verər ki, atalarımız belə edib, dədə-babalarımızdan qalma adətdir. Amma bu adətlər mifoloji planına görə Tanrı normaları kimi anlaşılmalıdır. Yuxarıdakı mifdə bu gün belə insanların əməl etmək məcburiyyəti hiss etdikləri normaların Tanrı tərəfindən qoyulması məsələsi süjetləşmişdir.

2. Mədəniyyətdə semantikaları mətnin daha dərin laylarında yatan bəzi davranış və fəaliyyətlər yaradılış mifində öz semantikalarını daha aydın və dəqiq şəkildə təcəssüm etdirirlər. Məsələn, yuxarıdakı mətnə diqqət yetirəndə aydın olur ki, burada “yemək”, Tanrı və hökmdar əlaqəsi kimi detalların ritual əhəmiyyəti daha aydın şəkildə diqqətə çatdırılır. Görürük ki, yemək metaforası ilə insanlar Tanrı və Erlik dünyası arasında keçid edə bilirlər. Şeytan yeməyini yeyənlər artıq onun sahəsinə aid olur və Tanrı tərəfindən qəbul olunmur. Yeməyin belə semantikasını mədəniyyətdə

yətlərdə öz simvolik mahiyyətini bu və ya digər bir şəkildə saxlamaqdadır. Məsələn, toy mərasimlərində yemək verilməklə yanaşı, Azərbaycanın müxtəlif regionlarında qəbirlərin üzərinə də müxtəlif yeyəcəklər qoyulur, yaxud “adna günlər”ində yeməyə duz atarkən dünyasını dəyişənlərin adları çəkilir. Bu simvollar üzərində geniş durmaq istəməsək də, deməliyə ki, bu kimi yemək mərasimləri ilə insanlar dünyalararası nizamı qorumaq istəyirlər. Bir sözlə, yaradılış miflərindəki açıq semantika adət və ənənələr içərisində parçalanmış, tanınmaz hala düşmüş mifik mənaların anlaşılmasında mühüm bir vasitə ola bilər.

Mifdən bizə bəlli olur ki, Tanrı yer üzərində yaşayan insanlara dünyada yaşamağı öyrətmək üçün öz nümayəndələrini yer üzərinə qoyur: “Mənim yerimə indi sizə Japkara, Mandı Şire, Şal-Jimə yardım edəcəklər. Japkara, diqqətli ol! Əgər Erlik ölmüş insanları almaq istəsə, Mandi-Şireyə söylə. Mandi-Şire güclüdür, o, Erliyi yenəcəkdir. Şal-Jime, diqqətli ol, pis ruhlar yerin altında qalsınlar, əgər yerin üzərinə çıxarlarsa, May-Tereyə xəbər ver. May-Tere güclüdür, onları yenəcəkdir. Podo-Sümkü günəşi və ayı sabit tutsun” (114, 181). Mandi Şire yer üzünü və göy üzünü qorusun. May-Tere pislikləri yaxşılıqlardan uzaq tutsun. Mandi Şire, sən savaş: güclü olduğunda mənə səslən; birini pis hesab etsən də, atma. Ölənin mirası özünə münasib olmamalıdır. Əgər bir bəyi pis hesab edirsənsə, ona itaət edənlər də pis deyə kənarlaşdırma. Əgər bir bəyi yaxşı hesab edirsənsə, ona xidmət edənləri də yaxşı görmə. İnsanlara bütün yaxşılıqları öyrət, balıq tutmağı öyrət, tor ilə balıq tutmağı öyrət, sincab vurmağı öyrət, heyvan pusumanı öyrət, mənim kimi onu yaxşılıqlara doğru yönəlt. Bunu söyləyəndən sonra Tanrı uzaqlaşmış (114, 182).

Bu situasiyanın mahiyyətindən də adət və ənənələrin Tanrı tərəfindən qoyulmuş normalar kimi anlaşılması mövcuddur. C. Bəydilinin yazdığı kimi “Mifopoetik düşüncəyə görə, Tanrı və mədəni qəhrəmanların dünya üzündəki fəaliyyətləri nəticəsində aləm nizama salınmışdır. Dünyanın kosmoloji modelini verən həmin kosmoqonik mif mətnlərinin başlıca məzmununu “nizamlayıcı kosmik başlanğıcla dağıdıcı xaotik başlanğıcın mübarizəsi”,

aləmlərin yaradılması, təbiət obyektlərinin meydana gəlməsi və b. təşkil edir” (32, 81). Yuxarıdakı mətn hissəsində də Tanrı müxtəlif varlıqları yer üzərinə nizamlayıcı olaraq göndərir və onlar mədəni qəhrəman kimi yer üzərində insanlara müxtəlif davranış və normalar qoyur və yaxud da qoyulmuş normaların davam etdirilməsini təmin edirlər. Amma ən maraqlısı bu norma nizamlayıcı fəaliyyət içərisində yer alan dünya modelidir. Burada yer və yeraltı dünya arasında, onlarda yaşayan varlıqlar arasında sədd çəkilir. Diqqət edilsə görə bilərik ki, mətnə həm də üç dünyanın yaranması semantikasi vardır: Göydə Tanrı, yerdə insanlar və yeraltında isə Erlik və ona aid olan qüvvələr bu zamandan etibarən sabitləşirlər. **Yaradılışın bu modeli insanların dünyanı öz emosional duyumlarına uyğun yaratması kimi anlaşılarda bütün məsələlərin mahiyyəti daha dərindən bəlli olur. Yəni bütün hallarda mətn insanların dünyaduyumlarının simvolik ifadəsidir.** Məsələn, yaradılışın bu modeli bu günün özündə belə öz semantikasını qorumaqdadır. Dağların, dərələrin qırağında müxtəlif xtonik varlıqlarla qarşılaşma, gözə naməlum varlıqların görünməsi “qarabasma” hesab olunur. Yəni yaradılış mifində göstəriləndi kimi, qara dünya varlıqları sərhəd sahəsini aşaraq insanların gündəlik həyatına təsir göstərilir. Onlarla qarşılaşan adamlar dəli olur, ürəkləri gedir və başqa hallar keçirirlər ki, bunların hamısı qara dünyaya aid olan fəaliyyət və davranışlardır (Bu barədə Ş.Albalıyevin apardığı tədqiqat xarakterikdir. Bax: 4, 92-104).

Bu gün dilimizdə “göydən düşmə” ifadəsi vardır. Bir iş çox asan başa gələndə deyilir “göydən düşmə oldu”. Bu deyim arxasında, sözsüz ki, islamdan öncəki Tanrı simvolizmi vardır. Yəni bu deyimdə yaxşı işlərin Tanrı tərəfindən göndərilməsi semantikasi vardır. Bir sözlə, yaradılış mifində modelləşdirilən dünyalar insanların inanc və deyimlərində öz mövcudluğunu qoruya bilir. Çünki mifdə modelləşən dünya bir təsəvvür modeli kimi həm də insanların daxili psixoreallığının təcəssümüdür. Məhz bununla əlaqədardır ki, dini və inanc sisteminin dəyişməsindən asılı olmayaraq dünya modeli sabit olaraq qalmışdır. Amma bu model dəyişməsə də, ayrı-ayrı dini və etiqad sistemlərinə aid olan simvol-

larla işarələnə bilir. Məsələn, Azərbaycan folklorunda yaradılış modelləri islami dünyagörüşlə səsleşmədiyi hallarda, belə demək olar ki, islami simvollarla işarələnmişdir. Bir sözlə, yaradılış modelinin sxemləri, həm də ölməz və daimayaşar daxili psixoreallığın təcəssümüdür.

Tanrı yer üzərini tərkdə etdikdən sonra onun nümayəndələri, mədəni qəhrəmanlar insanlara dünyada yaşamın yollarını öyrədirlər: “Mandi Şire yerdə qalaraq bir qarmaq düzəltdi və balıq ovlamış, kəndir gərmiş, tor hörmüş, qayıq düzəltdi və tor ilə balıq ovlamışdır. Bir silah düzəltdi, barıt düzəltdi və sincab vurmuşdur. Beləliklə, onlar Tanrının söylədiyi bütün yaxşılıqları edərək yol göstərmişlər. Bir gün Mandi Şire “Bu gün rüzgar məni aparacaq” – demiş. Bir burulğan gəlmiş və Mandi Şireni aparmışdır. Japkara “Mandi Şireni Tanrı aldı, onu axtarmayın, artıq onu tapa bilməzsiniz. Mən Tanrının elçisiyəm və mən də geri dönəcəyəm, Tanrının mənə göstərdiyi ölkədə yaşayacağam. Öyrəndiklərinizdən azmayın, bu, Tanrının sizə verdiyi gücdür ” – demiş. Belə deyərək getmişdir” (114, 182).

Sözsüz ki, sözügedən mətn ovçuluqla məşğul ərazidən toplanılmışdır. Burada balıqçılıq, tor hörmək, silah düzəltmək, heyvan ovlamaq kimi adətlər Tanrı tərəfindən insanlara həvalə edilmiş normalar kimi təsdiqlənir. Belə olduqda isə mədəniyyətlərdə bu kimi fəaliyyətlər müəyyən rituallar kontekstində mənimsənilir və yaxud da bu kimi fəaliyyətlər zəminində müəyyən inisiyasiya mərasimi həyata keçirilir (məsələn, ovçuluq mərasimi zəminində cinsi yetişkənlik və evlənmə həyata keçirildikə bilir). Yalnız onu deməliyə ki, bu model mədəniyyətdəki bütün mərasim və adətlərin dərk olunmasında nümunə olaraq istifadə oluna bilər. Belə ki, mədəniyyətdə öz mövcudluğunu qoruyub saxlayan adət və ənənələrin hamısı yuxarıda təqdim etdiyimiz məndəki kimi, Tanrı tərəfindən verilmiş və Tanrı buyruğu kimi qorunması vacib hesab olunan faktlardır. Təsadüfi deyildir ki, yuxarıdakı məndə də insanlara öyrədilmiş davranış və fəaliyyətlər “Tanrının verdiyi güc kimi” xarakterizə olunur. Bir daha deməliyə ki, mədəni qəhrəmanlar tərəfindən insanlara öyrədilmiş ayrı-ayrı fəaliyyət və dav-

ranışların cari (profan) planda təmsilçiləri şah, xan, ata, ana və sair kimi obrazlardır ki, məhz bununla əlaqədardır olaraq biz bu obrazları mədəni qəhrəman kontekstində öyrənməyi məqbul hesab edirik. Elə buradaca onu da deməliyik ki, yaradılış aktı təkəcə yaranma prosesini deyil, həm də var olma, həyatı sürdürmə ritmini və şərtini də təqdim edir. Bir sözlə, yaradılış aktı özünü yalnız mifik mətnlərdə deyil, gündəlik yaşam və davranışlarımızda, mərasim və inanclarda büruzə verir ki, araşdırma zamanı yaradılış modelini bu kontekstdə də nəzərdən keçirməyə çalışdıq.

Yaradılış mifinin araşdırılması müxtəlif sənət əsərlərində əks olunan təsvirlərin, motivlərin də dərinədən anlaşılması imkan yaradır. Çünki yaradılış motivləri öz varlıqlarını təkəcə sözlü folklor mətnlərində deyil, müxtəlif təsviri sənət əsərlərində də yaşadırlar. Məsələn, İ. Vəliyev xalça ornamentlərində dünyanın yaradılışı və sonu motivlərinin izlərini aydın və açıq şəkildə izah edir (90, 179). Bu araşdırmada biz xaosdan kosmosun yaradılması zəminində bir neçə məqamı qarşılıqlı şəkildə izah etməyə çalışdıq:

1) Yaradılış modelini təqdim edən müxtəlif mətn tiplərinə (kosmoqonik mif, inanc, nağıl və s.) diqqət çəkmək və onlardakı ortaq cizgiləri nəzərə çatdırmaq;

2) Yaradılış miflərinin mədəniyyətin ritual və simvolik layının öyrənilməsində açar rolunu oynamasına diqqət çəkmək;

3) Yaradılış mifi kontekstində təzahür edən simvollar və onların psixosemiotik mənasını aşkarlamaq;

4) Yaradılış mətnində yaradılış aktının meydana çıxmasına səbəb olan qarşıdurmanı, mədəni qəhrəman və trikster qarşıdurmasını nəzərdən keçirmək.



Əkizlər mifi xaos-kosmos modelinin özünütəşkil paradigması kimi

Xaos-kosmos münasibətləri mədəniyyətdə çoxsaylı paradigmalar kontekstində təzahür edir. Bu qarşıdurma səviyyəsində xaosun kosmosa, kosmosun xaosa çevrilməsi ilə yanaşı, ikili qarşıdurmanın simmetrik münasibəti əsasında kosmik nizam mütəhərrik şəkildə təşkil olunur, qorunur və davam etdirilir. Xaos-kosmos arasındakı münasibətlərin ən müxtəlif səviyyəsini öyrənmək üçün əkizlər mif modelinin araşdırılmasına ciddi ehtiyac vardır.

Əkizlər problemi bir çox aspektdən araşdırılmışdır. Bioloji, psixoloji və yaradıcılıq faktları barədə aparılan tədqiqatların müşahidəsindən belə bir nəticə doğmuşdur ki, “əkizlər ideal ontoloji mükəmməlliyi təcəssüm etdirir” (181, 33). Psixanalitiklər göstərir ki, ikilik material dünyasının şüurda görünüşü olmaqla yanaşı (Brian Clark) fərdiləşmiş eqonun əkiz doğuluş modeli ilə müəyyənləşməsidir (187, 36). Psixoloji duyum baxımından dünyanın ikili dərki mədəniyyətə bir-biri ilə eyni zamanda həm qarşıdurmada və həm də birgə olan obrazlar bəxş etmişdir ki, onlar da “əkizlər mifi” kimi xarakterizə olunur. Yaradıcılıq nümunələrində “əkizlər mifi” dinamik şəkildə təcəssüm olunduğuna görə özü ilə bərabər emosional simmetrizmlə yanaşı, çoxsaylı simvol və işarələri də ifadə etdirir.

Qeyd edək ki, birbaşa problemə keçməzdən öncə “əkizlər mifi”nin mədəni dəyəri barədə bir neçə fikrə nəzər salmaq məqsədəuyğun olardı: “Əkizlər mifi mövzusu bir çox mədəniyyətlərdə mövcuddur; məsələn, əkizlər mifi Yunan mədəniyyəti və Qərbi Afrikanın ayrı-ayrı ənənələri üçün ortaq motivdir. Əkizlər mifi çoxmövzulu olmaqla yanaşı, dualist təsəvvür kimi universal hadi-

sədir. İşıq-qaranlıq, cənnət-cəhənnəm, gündüz (Günəş) və gecə (Ay) asanlıqla cütləşə bilir ki, nəticədə bir çox əkizlər zidd qütbləri təqdim edir. Əkizlər ya zidd qütblər, ya da birləşmiş şəkildə əsaslandırılırlar. Beləliklə, ikilik miflərdə əkiz antitezis, rəqib güclər (təbiət-mədəniyyət, mədəniyyətdən kənar-mədəniləşmiş, ilahi-instinktiv), həmçinin simmetrik əkiz birləşmələr (Günəş/Ay, sevgi/sədaqət) kimi təqdim olunur” (181).

V.V.İvanov əkizlər mifindən danışarkən bildirir ki, əkizlər haqqında miflərdə onlar ya əcdad, ya da mədəni qəhrəman kimi çıxış edirlər: “Əkizlər mifini əkiz qardaşlar, əkiz bacı və qardaşlar, androgen əkizlər, zoomorfik əkizlər haqqında miflər kimi qruplaşdırmaq olar” (140, 174). Daha sonra bu miflərin ayrı-ayrı tiplərini qısa xarakterizə edən müəllif yazır: “Doğuluşdan əkiz qardaşlar arasında kəskin rəqabət vardır” (140, 175).

Joan Peternel “Folklorda və ədəbiyyatda arxetiplər və motivlər” kitabının “İkiləşmə” oçerkində əkizlərlə bağlı tabunun olduğunu vurğulayır: “Əkizlərlə bağlı tabunun inkişaf mərhələlərini aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmək olar: 1) Ana və əkizlər öldürülür 2) Əkizlərdən biri öldürülür 3) Ana və əkizlər şəhərdən qovulurlar 4) Əkizlərə ildırım və şimşək timsalında ortaya çıxan səma tanrısının övladı kimi himayədar, qoruyucu, qurucu kimi hörmət bəsləyirdilər” (198, 453).

Əkizlər mifi bütün bu keyfiyyətləri özündə ehtiva etməklə yanaşı, folklorda da bir çox paradıqmalarda çıxış edir. Bu baxımdan yanaşanda mədəniyyətdə əkizlər mifi kontekstində araşdırılacaq, bir-birinə bənzəməyən faktlar vardır. Odur ki, ilk öncə əkizlər mifinin paradıqma səviyyələrini müəyyənləşdirmək lazımdır. Bəs əkizlər mifinin digər janrlardakı paradıqmasını necə müəyyənləşdirmək olar?

Əkizlər mifi folklorun bir çox janrlarına, həmçinin yarımtarixi hadisələrə transformasiya oluna bilir. Amma transformasiya olunan mətn mifin mənşə izahediciliyini özündə ehtiva etmədiyinə görə orada əkizlər mif modelinin mənşəyinin izahını yox, təzahürünü görürük. Yəni əkizlər mif modeli folklorda mənşə təsviri ilə deyil, daha çox münasibətlər konteksti ilə təmsil olunur. Digər

bir sual ortaya çıxır: Bütün duallıqlar əkizlər mifi kontekstində izah oluna bilər?

Bu suala cavabı əkizlərin qəbul olunma səviyyəsindən başlamaq lazımdır. Yəni əkizlər modeli hər şeydən öncə psixoreallıqla əlaqədardır. Yuxarıda dediyimiz kimi, bunun əsasında şüurun “iş rejimi” dayanır. Yəni dünyada özünü reallaşdırma və duyma bütövlükdə ikilik kontekstində həyata keçirilir. Duallığın (ikilik) işarəsi kimi əkizlər arxetip modeli ehtiva edir. Bu baxımdan bütün qarşıdurmalarda əkizlər arxetip modelini axtarmaq olar. Amma “əkizlər mif modeli” konkret mədəni hadisədir. O, konkret situasiyaları ehtiva etməklə, həm də ənənəvi münasibətlər modeli olaraq ortaya çıxır. Yəni əkizlər mif modeli olaraq o duallığın ənənəvi təzahür modellərini ehtiva edir. Belə olduqda əkizlər mif modeli fəlsəfi ümumiləşdirmənin nəticəsi olaraq ortaya çıxmır. O, folklor faktı daxilində simvolik davranışlar əsasında təzahür edir. Əkizlər mif modeli özündə bir çox sosial-mədəni münasibətlər çərçivəsini təcəssüm etdirir. Daha doğrusu, şüur həmin o ikiliyi bir çox sosial-mədəni modeldə qəbul edir və əsaslandırır:

- a) Bacı-qardaş
- b) İki bacı
- c) İki qardaş
- d) Ata-oğul
- e) Qəhrəman və dostu (və ya dostları)
- f) İki dost

Bundan savayı, əkizlər mif modeli ayrı-ayrı münasibətlər kontekstində də əsaslandırılır:

- a) Cinsi münasibətlər.
- b) Qohumluq münasibətləri.
- c) Dərketmə qabiliyyəti (ağıllı-axmaq).
- d) Emosional özünüifadə qabiliyyəti (qorxaq-cəsəratli, xeyrixah-bədxah, hiyləgər-sadələvh).
- e) Fərqli məkan və zamana aid olma baxımından (Məsələn, Basat bu dünyaya, Təpəgöz isə o dünyaya aid olan cizgilərdə təqdim olunur).
- f) Heyvan-insan münasibətləri kontekstində (qəhrəman və at).

Əkizlər mif modelində təqdim olunan yuxarıdakı xüsusiyyətlər bəzən qarşıdurmada, bəzən isə vəhdətdə, birgə fəaliyyət göstərən obrazlar kontekstində təcəssüm olunur. Amma əkizlər mif modelinin əsasında qarşıdurma semantikasının təcəssüm olunması mədəniyyətlərdə daha geniş yayılmışdır. Təsadüfi deyildir ki, Levi Stros tanrıdan və triksterdən döllənməklə doğulan ekiz uşaqlar haqqında mifdən danışarkən “Əkizlər arasında qarşıdurmanın lap döllənmə anından mövcud” (160) olduğunu diqqətə çatdırır.

Əkizlər mif modeli mətnə estetik səviyyədə transformasiya olunduqda bəzən əxlaqi yöndən qəbulolunmaz bir hal kimi dəyərləndirilir və bu da cəza ilə nəticələnir. Aarne-Tomsen cədvəlində 510B qeydi ilə yer alan “Öz qızı ilə evlənmək istəyən ata” süjeti də bu kontekstdə anlaşıla bilər. D.L.Ashliman bu süjetin İtaliya, Fransa, Avstriya, Almaniya, Rumıniya, Yunanıstan, Şotlandiya, İngiltərə və başqa regionlardan toplanmış çoxsaylı variantını çap etdirmişdir (180). Həmin folklor mətninin Azərbaycan ərazisindən toplanmış bir neçə variantı vardır. Burada diqqət çəkən əsas ortaq nöqtə odur ki, atanın həyat yoldaşı dünyasını dəyişir. Adətən o özündən sonra ərinin evlənəcəyi qadının əlamətlərini söyləyir və “üzüyü barmağına olan qadın”ı, “ona oxşayan qadını”, “onun kimi qızıl dişi olan qadını”, “ayaqqabısı ayağına olan qadını” almağı məsləhət görür. Və bundan sonra müəyyənləşir ki, arvadının dediyi qadın elə onun qızları imiş. Nağılda, bir qayda olaraq, bu istək baş tutmur və adətən, ata da cəzalandırılır. Bu məsələni bir çox folklorşünas və psixoloqlar tədqiqata cəlb etmişdir. “Edip kompleksi” (bu kompleks yaxın qohumlarla cinsi münasibətdə olmanı ehtiva edir) kimi onun bəzi yönlərinə nəzər salınmışdır. Amma biz burada həm də xaosdan kosmosun törəməsinə aid olan “əkizlər mif” modelini görə bilərik. Bu, bizdən incest psixologiyasına toxunmağı tələb edir.



Mifoloji incest xotik paradigma kimi

Antropoloqlar tərəfindən mədəni, sosial və biososial fenomen kimi araşdırılan (193, 272) incest tabusu Levi Strous tərəfindən insanın təbiətdən mədəniyyətə keçidinin işarəsi kimi dəyərləndirilir (193, 3-273). Əlbəttə, incest və buna qoyulan yasaq məsələsi (incest psixologiyası) kulturoloji baxımdan nə qədər maraqlı olsa da, biz istərdik ki, bu emosiyanın semiotikası, ritual əhəmiyyəti barədə danışaq. Belə ki, gülüş, ağlamaq, ölmək, sevgi, cinsi yetişkənlik kimi davranışlar birbaşa instinkt və psixologiya ilə bağlı olmaqla yanaşı, həm də mədəniyyətdə simvolik məzmun daşıyır. Məsələn, nağıllarda adətən ölümlər məmləkətinə girən kimi gülüşə qadağa qoyulduğu halda, həyata qayıdış gülüslə müşayiət olunur (153, 184). Çünki gülüş psixofizioloji aktdan əlavə, həm də kosmosun işarəsidir. Bu simvolik məzmun ritualda aktuallaşaraq bir tərəfdən aid olduğu obrazın daxili-psixoloji inkişaf dinamikasını (ritualdakı vəziyyətini) reallaşdırırsa, digər bir tərəfdən həm də həmin instinktiv emosiyanın kosmoqonik kontekstdəki (yaradılış kontekstindəki) yerini açıqlayır. İnsanlığın incest emosiyasına da biz bu baxımdan yanaşırıq. Yəni mədəni nümunələrdə aktuallaşan incest aktı:

a) insanlığın təhtəşüür emosiyasını aktivləşdirir;

b) təhtəşüür emosiyasına verilən reaksiya (tabular və s.) əsasında obrazın və ya obrazların daxili psixoloji inkişaf dinamikası açıqlanır ki, bu da bizə obrazın ritual-mifoloji situasiyasının təsvirini verir;

c) incest münasibətlər modeli olmaqla ilkin yaradılış kontekstinin təsvir dilini, üsulunu və əsaslandırma şəklini ortaya qoyur. Yəni incestin mədəni kontekstdə aktuallaşması ilə yuxarıda sadalanan üç xüsusiyyətin hamısı aktuallaşmış olur.

İnçest faktının ritual-mifoloji tərəflərinə və kosmoqonik kontekstdə yerinə nəzər salmadan öncə istərdik ki, onun dünyanın müxtəlif yerindən toplanmış nümunələrinə diqqət yetirək. Bu süjetin ən müxtəlif xalqlardan toplanılmış variantlarının öz ətrafına topladığı motivlərin diqqətlə gözdən keçirilməsi onun xaosdan kosmosun yaradılışına aid olan kosmoqonik təbiətini ortaya qoya bilər:

“Doralays” adlı İtaliya nağılında deyilir: “Salerno kralı Tabeldo özünün yeganə qızı Doralays ilə evlənmək istəyir. Və o, atasının təqibi nəticəsində İngiltərəyə qaçır və orada kral Genese ilə evlənir və onların iki övladı dünyaya gəlir. Bu övladlar onun atası Tabeldo tərəfindən öldürülür və onların qisası ki ataları Kral Genese tərəfindən alınır.

“Əziz xanımlar, siz bilməlisiniz ki, mənim yaşlılardan dəfələrlə eşitdiyim Salerno şahzadəsi Tabeldo haqqında hekayəyə görə, onun yüksək nəcabətə malik mülayim və qəşəng arvadı var idi. Və bu qadından onun Salerenonun bütün qızlarından gözəl bir qızı var idi. Tabeldo üçün bu qızın dünyaya gəlməməsi daha yaxşı olardı, çünki bu zaman Tabeldonun başına heç zaman görünməmiş belə bir bədbəxtlik gəlməzdi.

Yaşına görə gənc və müdrik bu qadın ölüm yatağında olanda çox sevdiyi ərindən xahiş etdi ki, **heç zaman onun barmağına taxdığı üzük barmağına olmayan qadınla evlənməsin. Qarşılıqlı şəkildə öz arvadını sevən ər arvadının başına and içir ki, onun arzusunu həyata keçirəcək**” (180).

Və daha sonra təsvir olunur ki, özünə arvad axtaran ər nə qədər qadın tapırsa, üzük heç birisinin barmağına olmur. Üzük birinə böyük, birinə isə kiçik olduğundan ər digər şərtlərə heç nəzər salmır. Və daha sonra təsvir olunur: “Günlərin bir günü Tabeldo Dorolays adlı qızı ilə stolda əyləşmişdi. Bu zaman Dorolays atasının üzüyünü gördü və onu barmağına keçirdərək atasına dedi: “Ata, bax gör, anamın üzüyü mənə necə gözəl yaraşır. Və şahzadə bununla razılaşdı.

Tabeldonun ruhu çox uzun çəkməyən qəribə və məkrli hisslər oyadan düşüncələrdən sonra belə qərara gəldi ki, öz qızı ilə

evlənsin və uzun müddət o “hə” və “yox” arasında çapaladı. Və bir gün o, qızını çağırdı və dedi: “Mənim əziz qızım Dorolays, sənin anan ölməmişdən əvvəl, hələ sağ ikən məndən xahiş etdi ki, mənim üzüyüm barmağına olmayan qadınla heç zaman evlənmə. Odur ki, mən yenidən evlənmə vaxtımın çatdığını hiss edəndən bəri çox qızın izinə düşdüm, amma səndən başqa heç birinin barmağına ananın üzüyü olmadı. Odur ki, mən qərara gəldim ki, səninlə evlənim. Və beləliklə də, mən anana verdiyim sözü yerinə yetirməklə öz arzuma çatacağam.”

Daha sonra bu əhvalatı dayəsinə danışır və dayəsi atasının bu iyrənc niyyətindən onun bəkarətini qoruyacağına söz verir. Dayənin köməkliyi ilə Dorolays İngiltərə kralı **Genesse ilə evlənin**. Atası qızının arxasınca gəlib onun iki övladının başını kəsir və bıçağı da qızının otağında qoyur. Daha sonra isə özü falçı cildində gəlib kral Genessenin qulağına deyir ki, qatil saraydadır və kimdən qanlı xəncər çıxsa, günahkar odur. Və nəhayət, xəncər Dorolaysın otağından tapılır. Və bu zaman kral öz arvadını övlad qatili olmasında günahkar bilərək əzablı ölümə düçar edir. Amma dayə özünü yetirib həqiqəti krala deyir. Daha sonra ölümcül vəziyyətdə olan Dorolays sağaldılır. Sonra isə təsvir olunur: “Növbəti gün kral Genesse krallığı cəm edib müharibə üçün böyük ordu topladı və Salerenoya xəbər göndərdi. Qısa mücadilədən sonra şəhər tutuldu və Tabeldo əl-qolu bağlı şəkildə İngiltərəyə aparıldı. Çünki kral Genesse bu günahın bütün məğzini dəqiq bilmək istəyirdi. Odur ki, onu işgəncə alətinə qoyan kimi bədbəxt adam bütün günahlarını etiraf etdi.

Daha sonra o, dörd atın qoşulduğu araba ilə şəhər içərisində gəzdirildi və ona qıpqırmızı qızardılmış maşa ilə əzab verildi. Sonra onun bədəni dörd yerə bölündü və acgöz itlərə atıldı” (180).

İlkin Rüstəmzadənin tərtib etdiyi kataloqda “ 510B İstənilməyən övlad” (82, 149) başlığı ilə qeyd olunan bu süjetin Azərbaycan ərazisindən də bir neçə variantı toplanılmışdır. Bu nağıllardan bir neçəsinə nəzər salmaq istərdik. Belə nağıllardan biri “Azərbaycan folklor külliyyatı”nın IX cildində çap olunmuş “Şəmil-Cuhudun nağılı”dır. Nağılın qısa məzmunu belədir ki, Şəmil-

Cuhud adlı bir yəhudinin arvadı dünyasını dəyişdikdən sonra atanın gözü öz qızına düşür. Niyətini qızına deyir və bir imarət tikdirib qızını oraya salır, qırx günün azuqəsini oraya yığıb, özü qırx günlük səfərə gedir. Bu zaman qız bu qaladan çıxıb qaçır və meşəyə çatır. Burada şah onu görüb onunla evlənir. Daha sonra ata rəmmal cildində gəlib qızının uşağının başını kəsir. Bıçağı da qoyur uşağın anasının döşəyinin altına. Sonra rəml ataraq uşağın anası tərəfindən öldürüldüyünü deyir. Qanlı bıçaq qızın döşəyinin altından çıxır. Şah arvadının ölümünə fərman verdiyi zaman rəmmal cildinə girmiş ata qızını şahdan qətl etmək üçün alır. Aparır qanına qəltan edir və qanlı köynəyini gətirib verir şaha. Amma yoldan keçən yolçular yaralanmış qızı xilas edirlər. Onu gətirib bir yerə çıxarırlar. Gecə ağır bir seyid peyda olaraq onun sağalmasına və oğlunun isə dirilməsinə səbəb olur. Daha sonra şah səfərə çıxanda uşağı görür və ona qanı qaynayır. Uşaqla onların evinə gəlir. Bu zaman şahın rəmmalı Şəmil-Cuhud da şahla birgəydi. Şahın arvadı pərdənin dalından bütün əhvalatı danışır. Şah Şəmil-Cuhudu bir dəli atın quyruğuna bağlayıb buraxdırır və onun tikəsi də ələ gəlmir. O ailəsini də götürüb şahlığına gəlir (20, 93-98). Bu nağılın Naxçıvan ərazisindən toplanılmış bir variantı da “Naxçıvan folkloru”nun III cildində “Şah oğlu şah Abbasın ölüb dirilməsi” (76, 245) adı altında çap olunmuşdur. Burada da yəhudi atanın öz qızına gözü düşür. Bunu hiss edən qız evdən qaçır və şahla qarşılaşır və onunla evlənir. Qisas almaq istəyən rəmmal ata şahın sarayına gəlir və yalandan şahın arvadının öz övladlarının başını kəsdiyini söyləyərək qızına şər atır. Baş kəsik övladı ilə meşəyə atılmış ana möcüzə nəticəsində sağ qalır və uşağının kəsik başı bitirir. Daha sonra şah vəziri və rəmmalla birlikdə qeyri-adi xüsusiyyətlərə malik uşağa (çox gözəl Quran oxuyan) baxmağa gedir. Qonaq qaldığı evdə şahın ölmüş bildiyi arvadı pərdə arxasından hər şeyi olduğu kimi danışır. Burada sonda yəhudi ata cəza olaraq tonqalda yandırılır (76, 248).

Bu motivlər üzərində qurulmuş “Qılıca” nağılının bir variantı da (14, 129). Azərbaycan folkloru antologiyasının VII cildində çap olunmuşdur.

H.Quliyevlə birlikdə topladığımız “Qıllica” nağılının iki variantı da bizim arxivimizdə saxlanılmaqdadır. İstərdik ki, bu iki nağılın da qısa məzmununu burada təqdim edək. Zəngilan rayonu Sobu kənd sakini Həsənova Hürü Balaca qızından (1941-ci il təvəllüdü) topladığımız I variantda deyilir ki, bir kişi var imiş. Onun bir arvadı və bir də qızı varmış. **Arvad dünyasını dəyişər-kən barmağındakı üzüyü ərinə verib deyir ki, bu üzük kimin barmağına olsa, onu alarsan.** Ata nə qədər belə bir qız axtarsa da, tapmır. Bir gün yorulub gəlib evində oturmuşdu. Və üzüyü də stolun üstünə qoymuşdu. Elə bu andaca qızı içəri girib üzüyü barmağına taxıb deyir: “Ata, bu kimindi, gör nə gözəl yaraşdı mənə”. Ata deyir, bala səni alacam, ananın məsləhətidir. Qız nə qədər yalvarsa da, ata məqsədindən dönmür. Qız qaçır və bir çobandan qoyun dərisi alıb başına keçir. Padşah ovda olarkən daşın dalında qıllı bir varlıq görür. Elə bilir, heyvandı. Sora onu gətirir ki, anasının külünü atsın, kömək eləsin. Bir gün qonşuda toy olur. Qız başındakı dərinə çıxarıb gedir toya. Toyda oynayandan sonra hamıya deyir ki, o, Çömçəqurutmaz adlı yerdəndi. Həm də oynayanda onun barmağında da bir üzük var imiş. Şah onu görüb vurulur. Amma nə qədər axtarsa da, heç kim belə yeri tanımır. Şah anasına deyir ki, çörək hazırlasın, dərvişlibas olub qızı axtaracaq. Qız şahın anası çörək bişirən zaman balaca bir kündə oğurlayıb öz üzüyünü oraya qoyur. Şah vəzirlə dərvişlibas olub nə qədər gəzsə də, sözügedən yeri tapa bilmir. Yolda çörəyi kəsəndə içində üzüyü görür. Və bilir ki, bu üzük o toyda oynayan və bunların axtardığı qızıdır. Qayıdır evə və bu qıllicanın həmin gözəl qız olduğunu müəyyən edir. Toy edir və onu alır. Daha sonra isə ondan bir oğlu dünyaya gəlir. Qızın atası dərvişlibas olub, gəlib bu yerə çatır. Şah sarayına yol tapıb qızının oğlunun başını kəsir. Və qanlı bıçağı ananın yastığı altına qoyur. Sonra da məsləhət görür ki, bıçaq kimin yastığı altından çıxsın, qatil odur. Bıçaq ananın yastığı altından çıxır. Şah əvvəl ananı öldürmək istəyir. Amma onun yalvarışından sonra uşağı qızın hörüklərinə bağlayıb atırlar suya. Uşaq və ana xilas olurlar. Sonra şahı evlərinə dəvət edirlər. Qızın atası da oraya gəlir. Qız başına gələn hər şeyi nəql edir. Şah atanı

asdırır. Öz oğul və arvadını götürüb sarayına gəlir və ömrünün axırına qədər şad və xürrəm yaşayırlar.

Zəngilan rayonunun Üdgün kənd sakini Səfərova Dilayyə Paşa qızından (1939-cu il təvəllüdlü) topladığımız ikinci “Qıllica” nağılında isə təsvir olunur ki, bir çobanın gözəl arvadı və qızı var imiş. **Arvad öləndə deyir ki, mənim ayaqqabım kimin ayağına olarsa, onunla evlən.** Kişi nə qədər axtarsa da, ayaqqabı ayağına olan qız tapa bilmir. Bir gün qız anasının ayaqqabısını geyinib qapı süpürür. Ata bunu görüb deyir ki, səni alacam. Qız etirazının bir nəticə verməyəcəyini anlayanda əvvəl atasına deyir ki, onda mənə qayçı kəsməz, iynə batmaz bir paltar gətir. Ata qızına belə paltar düzəltdirir və ata naxırda olanda qız bu paltarı geyinib qaçır. Yolda çobandan da bir dəri alıb, onu da bunun üstünə geyinir. Gəlib çatır şahlığa və burada qıllı olduğundan ancaq xidmətçi vəzifəsinə layiq görülür. Burada da bir gün şah oğluna toy olan zaman bu qıllica paltarını dəyişib iynə batmaz, qayçı kəsməz paltarı (unutmaq olmaz ki, burada “iynə batmaz, qılinc kəsməz paltar” bakirəliyin simvoludur) geyinərək gəlib məclisdə oynayır. Şah oğlu onunla danışmağa macal tapmamış qız məclisdən qaçıb gedir. Daha sonra isə şah oğlu onu tapmaq üçün yola düzəlir. Amma yola düşməzdən öncə qıllica onun götürdüyü çörəklərdən birinin içərisinə öz üzünü qoyur. Şah oğlu yolda balaca çörəyi görəndə deyir ki, bu, qıllicanın işidir. Çörəyi atır suya. Çörək əriyəndən sonra oğlan üzünü görür və yenə də fikirləşir ki, bu, qıllicanın işidir. Qayıdır evə qıllicanı çağırtdırıb paltarını çıxartdırır. “İynə batmaz və qayçıkəsməz” paltardakı qızı görüb şahzadənin ürəyi gedir. Daha sonra isə şah oğlu qızla evləninir. Bir övladları olur. Daha sonra qızın atası dərviş cildində gəlib qızın oğlunun başını kəsir və bıçağı da qoyur qızının cibinə. Daha sonra bıçaq axtarılan vaxt deyir ki, ana olanda nə olar, onun da cibinə baxın. Bıçaq qızın cibindən çıxdığına görə onun gözünü çıxardıb başı kəsilmiş uşağı da verib qoltuğuna bir dərin meşəliyə atırlar. Bunların iti də onlarla gedir meşəyə. Bir quş peyda olaraq bir lələk buraxır və deyir ki bu lələyi gözünə çək, gözün açılacaq. Deyir ki, axı gözüm yoxdur. Bu vaxt it, sən demə gözü götürübmüş, verir bunlara. Qoyur yerinə, lələyi çəkir və gözü

düzəlidir. Daha sonra isə oğlunun kəsilmiş başına lələyi çəkirlər, onun da başı bitişir. Onlar ana-bala yaşamağa başlayırlar. Bir gün şah gəzintidə oğlanı görüb qanı qaynayır və onlara qonaq gedir. Oğlanın anası açıb hər şeyi şaha deyir. Şah qızın atasının günahını bilib, onu dəli dayçanın quyruğuna bağlatdırıb cəzalandırır (Material arxivimizdədir).

Sözügədən süjetə uyğun gələn başqa çoxsaylı nümunələr də var, amma izahatımız üçün yuxarıda gətirdiyimiz nümunələrin kifayət etdiyini düşünərək keçək mətnin müvafiq izahına.

Dünyanın müxtəlif ölkələrindən gətirilən onlarla nümunələrdən sonra D.L.Ashliman yazır: “510B nağıl tiplərinin klassik forması özündə, əsasən, aşağıdakı motiv ardıcılığını ehtiva edir:

1) Ölənlər öz ərinədən söz alır ki, o yalnız o vaxt yenidən evlənəcək ki, müəyyən təsvirlərə uyğun gələcək qadın tapacaq.

2) Matəmdən sonra dul kişi müəyyən edir ki, yalnız qızı ölmüş arvadının yenidən evlənmə şərtlərinə cavab verir və ona evlənmək təklif edir.

3) Qız atasını fikrindən yayındırmaq üçün möhlət istəyir və atasına bəzi hədiyyələr gətirməsini tələb edir, ata da bunları asanlıqla tapır.

4) Qız öz probleminin heç bir həlli yolu qalmadığını gördükdə qeyri-adi paltar geyinərək uzaqlara qaçır.

5) O, qulluqçu kimi saxlanıldığı adamın təsərrüfatında sığınaacaq əldə edir və zaman-zaman təhqirlə qarşılanır.

6) O, vaxtaşırı işlədiyi mətbəxdən qaçır və ayrı-ayrı bal paltarlarında müxtəlif görünüşlərdə özünü təqdim edir.

7) Şahzadə cazibədar paltardakı qadına vurulur. Və sonra o müəyyən edir ki, bu qəşəng qız onun qulluqçusundan başqası deyil və onunla evlənilir (180) Xatırlatmalıyıq ki, bu məsələ də bir çox aspektdən araşdırmaya cəlb olunmalıdır. Çünki müasir folklorşünaslığın perspektivli görünən meyllərindən biri də “çox qütblü mənə” məsələsidir. Bu barədə Alan Dandes yazır: “Bütövlükdə folklorun mənası barədə düşünüən XX əsr folklorşünasları bəzi monolit hipotezlər irəli sürdülər. Onlar folklor mətnlərinin çoxsaylı mövcudluğunu (çoxvariantlılığı – S.Q.) mükəmməl şə-

kildə anlasalar da, mənaların da çoxqütblü ola biləcəyinin fərqi varmədılar. Variantlılıq folklor mətnlərinin əlaməti olduđu kimi, bu xüsusiyyətə folklorun şərhində də rastlanıla bilər” (184, 119). Daha sonra alim eyni bir mətnin kimin mövqeyindən anladılması- nın yaratdığı çoxmənalılıqdan bəhs edərək yazır: “Folklorşünaslar folklor mətnlərinin çoxvariantlı şəkildə mövcud olmasını öyrəndikləri kimi, özlərini çoxqütblü şərhləri qəbul etməyə də alışdırmalıdırlar” (184, 119). Yəni bəzi məqamlarda eyni bir faktın izahına aid ayrı-ayrı şərhlər bir-birlərini inkar etmir. Çünki müxtəlif şərhlər bir folklor faktının ayrı-ayrı kontekstdəki halının izahını verə bilər ki, bunun da əsas səbəbi folklor mətninin çoxmənalılığı kimi anlaşılmalıdır. Məsələn, bir folklor faktının estetik planı, mifoloji kosmoqoniyaya münasibət planı, psixosemiotik mahiyyəti həmin faktın çoxmənalılığından doğur. Odur ki, biz sözügedən süjeti də bu aspektdən dəyərləndirmək istərdik.

Məsələnin ritual mahiyyəti barədə söz deməzdən əvvəl E.M. Meletinskinin incestlə bağlı “Folklor ənənəsində (xüsusi ilə də qəhrəmanlıq miflərində) incest arxetipi barədə” məqaləsində əks olunan bir fikrinə nəzər salmaq istərdik: “Bir çox mətnlərdə incestə ambivalent (ikili) münasibət hiss olunur. Bəzən bacı-qardaş əcdadların (tanrı və ilk insanların) incestinə sabit kosmoqonik nizamın təşkil olunmasına qədər mövcud olan ilkin yaradılış epoxasına aid normal və qaçılmaz münasibət kimi baxılır ki, burada antropogenezis sosiogenezisdən daha əvvəl gəlir... Qəhrəmanlıq miflərində digər tabulardan biri olan incest ikili formada şərh olunur, bu fakt ilk olaraq qəhrəmanın və dünyanın tarixində başlanğıc xaosla əlaqələndirilir, ikinci bir tərəfdən isə incest qəhrəmanın cinsi yetişkənliyə çatdığıının və onun qeyri-adiliyinin işarəsidir. Nağıl və balladalarda isə incestin mənfi hal kimi dəyərləndirilməsi və istəmədən meydana çıxdığı bəlli olur” (146, 57-62). Müəllif bu barədə belə bir ümumiləşdirmə aparır: “Dərin səviyyədə incest: 1) Qəhrəmanın qeyd olunmuş “başlanğıc”ının xaos vəziyyətinin, 2) onun qeyri-adiliyinin, 3) qəhrəmanın magik gücünü dəstəkləyən cinsi yetişkənliyə çatmasının işarəsidir” (146, 57-62).

Göründüyü kimi, burada incest məsələsinə iki səviyyədə münasibət bildirilmişdir. İlk olaraq kosmoqonik münasibətlər kontekstində məsələyə yanaşan alim, incesti kosmoqonik nizamdan öncəki qaçılmaz münasibət kimi şərh edir. Məsələnin bu yönü ilə bağlı irəlidə geniş şəkildə bəhs edəcəyik. Amma burada ritual aspekti izah etmək üçün bizə lazım olan incestin xaotik başlanğıcın, qəhrəmanın qeyri-adiliyinin, magik gücünü dəstəkləyən cinsi yetişkənliyin işarəsi olması məsələsidir. Belə ki, yuxarıda müxtəlif xalqlardan gətirdiyimiz nümunələrin hamısında ata öz qızına evlilik təklif edir və bu nöqtədən konflikt başlayır. Sonda, bir qayda olaraq, qız başqa bir şahzadə ilə ailə qurur, adətən, nankor ata da cəzalandırılır. Alan Dandes tərsinə proyeksiyanıma üsulu ilə bu məsələni izah edərkən bildirir ki, burada əsas dramatism nöqtəsi nə atadır, nə də ana. Alim dramatism nöqtəsinin əsasında qızın dayandığını vurğulayır. Psixoloji olaraq cinsi rəqiblik ana və qız arasında həyata keçirilir. (186, 363). O burada ata-qız incesti kimi görünən faktın əsasında qız-ata incestinin olduğunu müəyyənləşdirir (186, 364). Yəni simvolik olaraq qızın öz anasının yerinə keçməsi mətnin ananın ölümü ilə başlamasına səbəb olur. Bu cinayətin isə atanın üzərinə qoyulması özünüqoruma psixologiyasından doğur. Amma burada da bizə lazım olan əsas fakt qızın dramatism nöqtəsində dayanması məsələsidir. Məhz bu xüsusiyyətləri nəzərə aldıqdan sonra sözügedən nağıllarda incest faktının ritual vəziyyətini izah etmək mümkündür.

Bu məsələnin izahında açar nöqtə qızın nağılın sonunda evlənməsi faktıdır. Bir qayda olaraq, nağılın əvvəlində qızın subay olduğu aydın olur. Yəni atasının evində olduğu məqam cinsi yetişkənliyin olmadığı bir dövrü, qısırlıq dövrünü, başqa sözlə, ritual modeldəki kaos mərhələsini ehtiva edir. Yuxarıda Alan Dandese əsaslanaraq verdiyimiz məlumatdan da aydın olduğu kimi, bütün dramatism nöqtəsində qız dayanır. Yəni nağıldakı bütün ritual davranışlar qızın fəaliyyəti ilə diktə olunur. Beləliklə, nağılda anasının paltarının, üzüyünün qızına uyğun olması və ya müxtəlif əlamətlərinin anasına bənzəməsi və s. “cinsi yetişkənliyin”in meydana gəlməsinin simvoludur. Belə ki, artıq o, uşaqlıq mərhələsini

baş vurmuşdur. Qızın bu yetkinlik yaş psixologiyası onun anasının ölümü (ananın öz övladını qoruması birbaşa olaraq övladın gücsüzlüyü, uşaqlığı ilə əlaqədardır) ilə müşahidə olunur. Yəni artıq cinsi yetişkənlik qıza anasının funksiyalarını öz üzərinə götürmək imkanı verir.

Bəs ata və bəzən də qardaş ilə yaşanan konflikt necə izah oluna bilər? Bu məsələnin əsaslı izahı üçün “Qanlı Qoca oğlu Qanturalı” və “Beyrək” boyuna nəzər salmaq məqsədəuyğundur. “Qanlı Qoca oğlu Qanturalı” boyunda ata Təkür deyir ki, qızımı o adama ərə verəcəyəm ki, o “üç canavarı” məğlub etsin. Qanlı Qoca oğlu Qanturalı üç canavarı məğlub edib qızı aldıqdan sonra Təkür peşman olur və qızı ilə Qanturalının arxasınca say-seçmə pəhləvanlarını göndərir. Və bu zaman görürük ki, məhz Selcan xatun yatmış sevgilisini oyadır və onunla bərabər atasının göndərdiyi qoşuna qarşı mübarizə aparır (57, 127). Yaxud da Dəli Qarcar öz bacısını istəyəni öldürür. Və o da bəllidir ki, Dədə Qorqudun elçiliyindən bir az əvvəl Beyrək ona nişanlamış və o da “indi ilərü turmaq gərək, bəg oğlu” (57, 68) deyərək Beyrəyi özü uğrunda mübarizəyə səsləyir. Hər iki faktda görürük ki, ata və qardaş qızını və ya bacısını ərə vermək istəməsə də, bundan fərqli olaraq, qızlar ərə getmək istəyirlər. Yəni görürük ki, ata və qardaş qızı qoruyur. Bu məsələnin freydist izahı hamıya bəlli olduğuna görə, biz bu məsələnin psixoloji yönlərindən deyil, onun üzərində intişar tapan simvolik aspektlərdən bəhs etmək istərdik. Yəni ata və qardaş qızı qorumaqla onu müəyyən çərçivədə, ev sərhədində saxlayırlar. Amma cinsi yetişkənlik dövrünə çatmış qızlar ərə getmək, bu sərhədi aşmaq istəyirlər. Odur ki, onlar qəhrəmanları mübarizəyə səsləyir və sonda bu mübarizə nəticəsində “ata sərhədini” aşaraq ailə qururlar. Yəni istər Banuçiçək, istərsə də Selcan xatunun öz qardaş və ərləri ilə mətndə birbaşa əks olunmayan konfliktləri vardır: ata və qardaş onları ərə verməyərək uşaqıq, ev sərhədində saxlamaq istədiyi halda, qızlar yad oğlanlarla gizli ünsiyyətdə olmaqla, əlaqə saxlamaqla bu sərhədləri aşmağa çalışırlar. 510B süjetində də məsələ bu baxımdan izah olunmalıdır. Sadəcə birincilərdə (Banuçiçək və Selcan xatun məsələsində) qı-

zın ata və qardaşlarla konfliktini dolayısı yolla ortaya çıxdığı halda, 510B süjetində bu qarşıdurma birbaşa olaraq ortaya çıxır. 510B süjet tipi Banuçiçək və Selcan xatunun öz qardaş və ataları tərəfindən qorunma səbəbinin psixoloji aspektdən izahına imkan versə də, biz burada bu məsələ üzərində geniş dayanmaq istəmirik. Və yalnız onu deməliyik ki, Banuçiçək və Selcan xatun məsələsində onların sərhədi (uşaqlığı simvolizə edən ana himayəsini, ata yurdunu) aşmaları xarici müdaxilə (oğlan və ya oğlan elçilərinin) nəticəsində mümkün olduğu halda, 510B süjetində bu hal daxili-psixoloji təkan ilə daxildən xaricə hərəkət nəticəsində mümkün olur. **Bir sözlə, daxili-psixoloji yetkinlik qızın anasının ölümü, atası ilə konfliktini şəkildə ortaya çıxır.** Bu məsələni daha yaxşı anlamaq üçün biz dastanlarımızda əks olunan “buta” məsələsinə də diqqət yönəldə bilərik. Yəni cinsi yetişkənlik dövrünə çatmış dastan qəhrəmanının bu halı “buta” alması ilə müşahidə olunur ki, adətən, buta qəhrəmanı sərhəddən, şahlıq hüduqlarından və ya ata yurdundan kənarla – o dünya ilə əlaqələndirir (25,79; 27, 12; 28, 26). Diqqət etsək görürük ki, yeniyetməlik dövründə olan buta almış oğlan və atasının məkrindən xilas olmağa çalışan qızın ritual situasiyası eynidir. Hər ikisi sərhəd hüduqlarını aşaraq yad məmləkətlə əlaqələnirlər ki, bu da, adətən, onların ailə qurması ilə nəticələnir. Yəni hər iki motivin təməl təkanverici bazası cinsi-bioloji yetişkənlik və uyğun yaş psixologiyasının kəsişməsi nəticəsində meydana çıxan ritual sxemidir. Beləliklə, qız daxili-psixoloji təhriklə atası ilə konflikt yaşayır və məmləkətindən qaçır. Təsədüfi deyildir ki, ata məmləkətindən qaçması daha çox o dünya və bu dünya arasında sərhəd rolunu oynayan meşə (152, 45) və digər məkanlar vasitəsi ilə baş tutur. Ata məmləkətindən qaçan qızın təsadüfən rastlaşdığı yeni şahlığın kralı tərəfindən gözəl qız kimi qəbul olunması dövrünə qədərki müddətdə özünü maskalamasının, tanınmaz hala salmasının şahidi oluruq. Bəzən o, qoyun dərisinə bükülmə vasitəsi ilə özünü keçəl oğlana (Bu məsələni daha aydın anlamaq üçün gəlingətirmə prosesində gəlinin başına fata, duvağın örtülməsi və duvaqqapma mərasimi ilə gəlinin üzünün açılması və bundan sonra hamının qarşısına çıxması

adəti ilə müqayisə et.) və ya naməlum bir heyvana bənzədir. Bu mərhələ isə bütün rituallarda müşahidə olunan keçid situasiyaya uyğun gəlir. Daha sonra qız müxtəlif üsullarla özünün gözəl tərəflərini şahzadəyə çatdırır və sonda aydın olur ki, çirkin, iyrenc, səliqəsiz qız, əslində, çox gözəl bir qızıdır və şahzadə onunla evlənir. Nağıllarda hamının gülüşünə səbəb olan ən qorxaq, zəif şəxs isə ən güclü adam olması kimi, burada da ən çirkin qız elə həm də ən gözəl qızıdır. Sözsüz ki, burada qızın bu cild dəyişmələri qızlıqdan qadınlığa keçid aralığında meydana gələn ritual situasiyanın təzahürüdür ki, bu xaos mərhələsindən sonra ritualdan keçmiş və evlənməyə hazır olan gözəl bir qızla qarşılaşırıq.

Bir daha qayıdırıq yuxarıda dediyimiz fikir üzərinə. Bildirdiyimiz kimi, bu ritual modelin izahında açar rolunu nağılın sonunda qızın bir qayda olaraq evlənməsi faktı oynayır. Yəni cinsi yetişkənliyin təkanı ilə konfliktin yaranması, qızın konflikt nəticəsində uşaqlıq mərhələsini simvolizə edən ata məmləkətindən qaçıb başqa krallığa, şahlığa getməsi və bir qayda olaraq, burada evlənməsi məsələnin ritual sxemini ortaya qoyur ki, bunun da əsasında cinsi yetişkənliyin normativ davranışlarından biri olan evlənmənin əsaslandırılması faktı dayanır.

Məsələnin ritual mahiyyətini açmaq üçün Sürəyya Ağbabalı tərəfindən toplanılmış “Qıllicə” nağılına müraciət etmək yerinə düşər. Bu nağılda da qız və oğlanın ailə çevrəsindən, ailə normalarından çıxaraq yeni bir çərçivəyə, normalar mühitinə daxil olduğunu görürük. Nağılın qısa məzmunundan aydın olur ki, bir kişinin Pəri adlı bir qızı, Cümşüd adlı bir oğlu olur. Bir gün kişi xəstələnib qızını öz yerinə qoyuna göndərir. Qoyunlar çayın qırağında yatırlar, Pərinə də yuxu tutur. Bu zaman çayın qırağındakı pərilər Pərinə qıllicəyə çevirirlər. Pəri duranda görür ki, artıq o, insan kimi yeriyə bilmir. Odur ki, sürünə-sürünə meşəyə gedir. Bu zaman qızın qardaşı Cümşüd qızın arxasınca onu axtarmağa gedir. Sonra bu qızı bir şahzadə tapır gətirir evinə. Qız axırı dil açıb başına gələn hadisələri ona deyir. Və şahzadə pərilər məmləkətinə gedib, bu qızı tilsimdən qurtaracağını qət edir. Şahzadə div məmləkətində divlər tərəfindən qara daşa döndərilir. Bacısının

arxasınca gedən Cümşüd yolda divlər məmləkətində rastlaşdığı mağarada bir sandıq görür ki, sandığın içində də bir gözəl qız şəkli və yanında da bir məktub olur. Daha sonra təsvir olunur: “Cümşüd, sən mənim butamsan. Məndən başqasına yar ola bilməzsən. Mən qara divin tilsiminə düşmüşəm. Üçüncü yolnan gəlib məni taparsan. Məni ancaq sandıqdakı qılıncla qurtara bilərəsən. Hürü”. Cümşüdün dərdi birə beş artdı. Pəri yadından çıxdı. Hürü sevdasına düşdü” (3, 139). Bu hadisədən sonra görürük ki, Cümşüd bacısı Pərinin deyil, şəkildə gördüyü Hürünün ardınca gedir. Mürəkkəb struktura malik olan nağılın sonrakı təsvirindən aydın olur ki, şahzadə gedib yeraltı dünyada daşa döndərilir bunun ardınca da Cümşüd Hürünün ardınca gəlir və burada qurşağa qədər daşa çevrilir. Daha sonra Qıllica görür ki, şahzadə gəlmədi, onun ardınca gedir. O öz insan qiyafəsini pərilərdən əldə etməklə yanaşı, qardaşını və sevgilisini də div məmləkətində daş olmaqdan xilas edir. O, ilk öncə öz şahzadə sevgilisini yox, qardaşını görür və onu azad edir: “Pəriyə Cümşüd bir-birlərini görəndə o qədər sevinmişdilər ki, sandıqdakı qız yadlarından çıxmışdı”. Pəri tez sandığı aşdı. Cümşüd gördü ki, elə həmin o şəkildəki qızdı” (3, 148). Daha sonra Pəri utana-utana deyir ki, onun da şahzadə sevgilisi buradadır. Daha sonra onlar yola düşüb geri gəlirlər. Sonda şahzadə və Pəri (Qıllica), Cümşüd və Hürü evlənilər.

Nağıla diqqət etsək görürük ki, bu nağılda qardaş və bacının hər ikisinin ailə çevrəsindən çıxması təsvir olunur. Amma burada uşaqlıq və kaos dünyasından uzaqlaşmaq iki münasibət kontekstində ifadə olunur: ata-qız və bacı-qardaş. Diqqət etsək görürük ki, 510B süjetində baş verən sonuncu hadisə (atanın cəzalandırılması) burada elə nağılın başlanğıcında ortaya çıxır. Ata xəstələnir və qoyuna öz qızını göndərir. Atanın xəstələnməsi (və ya ölümü) uşaqlığın simvolu olan ailə çevrəsinin öz cəzətmə keyfiyyətini dayandırmasından xəbər verir. Odur ki, məhz ata xəstələnen kimi qız qoyuna göndərilir. Və elə burada sərhəd aşma semantikasına malik olan çobanlıqla bərabər, yuxu hadisəsi də baş verir ki, bu zaman Pəri qıllicaya çevrilir. Bununla da o, sərhəd semantikası daşıyan digər bir məkana – meşəyə qaçır. Bacısının yox olduğunu görən

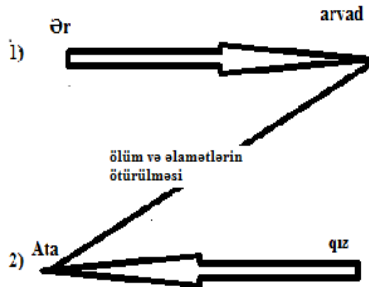
Cümşüd öz bacısını axtarmağa çıxır ki, bu da ritual modeldə ailənin cəzb etmə gücünü təmsil edir. Bax bu məqamın ritual semantikasını 510B süjetində atanın ritual semantikasını ilə üst-üstə düşür. Yəni “atanın öz qızına aşiq olması” psixoloji məqam olaraq qızı ailə çərçivəsində saxlamaq emosiyasından doğduğu kimi, qardaşın bacısını axtarmağa getməsi də eyni ritual semantikanı ifadə edir. Bunun ən aydın izlərini biz KDQ-də görürük. Belə ki, Qanlı qoca oğluna qız axtarmaq məqamında Selcan xatunun alınmasının ağır şərtləri ilə tanış olduqda deyir: “Varayım, oğluma toğrı xəbər verəyim, hünəri varsa, gəlsün alsun, yoxsa, **evdəki qıza razı olsun**” (3, 118). Və o, Qanturalıya bu məsələni çatdıranda o deyir: “Baba, bu sözü sən mana deməmək gərək idin. Çünki dedin, əlbəttə, varsam gərək. Başıma qaxınc, üzümə toxınc olmasun. Qadın ana, bəg baba, əsən qalun” – dedi (3, 118)” Təbiidir ki, burada “evdəki qız” deyəndə söhbət bacıdan getmir. “Ev” sözünün “KDQ”-dəki geniş semantikasını nəzərə alanda aydın olur ki, burada söhbət “eldəki qızdan” gedir. Amma bizim məqsədimiz məsələnin ritual modelini izah etməkdir. Odur ki, aydın olur ki, “evdəki qız” oğuz elinin sərhədlərini aşıb yeni bir evlilik mühitinə düşməyə qarşı qoyulan, “mərkəzdən qaçmaya” mane olan qüvvəni təmsil edir. Sözügedən nağıldakı qardaş obrazı da bu kontekstdə anlaşılmalıdır. Amma burada da incest tabusunun qüvvəsini görürük. Bacısı arxasınca gədən Cümşüd Hürünün şəklini görməklə bacısı Pərinə unudur və başlayır şəkildə gördüyü Hürünü axtarmağa. Hürünün ardınca gədən Cümşüd orada daşa döndərilir. Daha sonra isə görürük ki, Qılıca gəlib öz qardaşını və sevgilisi şahzadəni xilas edir. Bir sözlə, bizim fikrimizə görə, nağılın arxetip modelində kosmoqonik mahiyyətdəki yaradılışı ehtiva edən “bacı-qardaş” modeli dayanır ki, bu da incest tabusunun köməyi ilə pərdələnir. Qardaş – Hürü, bacı isə şahzadə ilə əlaqələndirilir. Qeyd edək ki, mifoloji faktların folklorlarda transformasiyası zamanı baş verən əsas hadisələrdən biri də mifoloji modelin saxlanması və həmin modelin estetik düşüncənin qəbul etdiyi bir kontekstdən dəyərləndirilməsidir. Yuxarıdakı nağılda da həmin hadisə baş vermişdir: semantik baxımdan ata-qız münasibətinə bərabər olan bacı-qardaş münasibəti incest tabusunun

təsiri ilə kosmoqonik məzmununu itirmişdir. Əslində, ritual kontekstində bacının qılıcaya, qardaşın daşa dönməsi semiotik planda onların kaosda olmasını göstərir. Mifoloji-kosmoqonik planda onların bu tilsimlərdən xilas olmaları kaosdan kosmosun yaradılması, bütün insanların ata-babası hesab ediləcək ilk insan cütünün yaranması semantikasına daşıya bilər. Amma estetik şüur incest tabusunun təsiri ilə bacı-qardaş münasibətinə iki obraz da (şahzadə və Hürü obrazını) daxil edərək münasibətləri “çarpaz münasibətlər” kontekstinə çevirir. Nəticədə kaosdan kosmosun yaradılması anına aid olan kosmoqonik təbiətli incest münasibəti pozulur.

510B süjetinin ritual modeldən əlavə kosmoqonik kontekstdə də dəyərləndirilməsi məsələnin mahiyyətinin izahı üçün çox vacibdir.

Diqqət edək, qadın (ana) dünyasını dəyişir və o, ərinə gələcəkdə evlənmək üçün öz əlamətlərini deməklə həm də öz qızının əlamətlərini demiş olur. Sual ortaya çıxır: Axı heç kim tərəfindən qəbul olunmayacaq evliliyə (qızı ilə evlənməyə) ana tərəfindən niyə işarə edilir?

Bu məsələnin ritual-psixoloji yönünün necə izah olunmasından asılı olmayaraq, istərdik onun simvolik yönünə nəzər salaıq. İlk öncə məsələni şərti qrafik işarə üzərinə köçürək:



Mətnə iki münasibət səviyyəsi vardır. Birinci münasibət səviyyəsi ər və arvad arasında olan münasibət səviyyəsini, ikinci isə ata və qız arasında olan münasibət səviyyəsini ehtiva edir. Ananın ölümü ilə mətnin ikinci səviyyəsi törəyir. Mətnədən bəllidir ki, ana və qızın əlamət səviyyəsi eynidir. Ananın ritual ölümü ilə birinci

tərəfdəki həmin münasibət səviyyəsi tam şəkildə ikinci münasibət səviyyəsinə ötürülür.

Qayıdaq birinci münasibət səviyyəsinə. Ər və arvad münasibətləri tam normaldır və ər arvadını o dərəcədə sevir ki, hətta onun ölümündən çox kədərlənir. Ər-arvad münasibətlərinin mənşəyi nağıl poetikasında göstərilir. Amma mifoloji motivlərdən bellidir ki, yaradılışa münasibətdə ər və arvad münasibətləri əkiz “bacı-qardaş” evliliyindən törəyir (yaradılmış iki nəfər bacı-qardaşdan dünya yaranır). Mixail Evzilin yazır: “İstənilən kosmoqoniya incest və ya tanrıların özlərini mayalandırması yolu ilə yaradıla bilər” (137, 147). Beləliklə, bizim fikrimizə görə, atanın öz qızına aşiq olması süjetinin əsasında kosmoqoniyanın yaradılmasının arxetip modeli, incest canlanır. Bu məsələni daha müasir mətnlərdə görmək üçün “semantik çoxluq”lardan istifadə etmək lazımdır. Yəni mifin bir münasibət səviyyəsi folklorda parçalanır, ayrı-ayrı münasibət səviyyəsi kimi çıxış etməyə başlayır. Bir də maraqlıdır ki, incest münasibətləri cansız əşyalar arasında münasibətlər əsasında daha aydın görülə bilər. Çünki insani münasibətlər kontekstində “məhrəm-naməhrəm” təsəvvürünün hakimliyi və incest tabusu bu qalıqları, demək olar ki, sıfıra endirmişdir.

Qayıdaq yuxarıdakı məsələnin “semantik çoxluq” kontekstində izahına. İlk öncə deyək ki, Dan Merkur “Mifə psixanalitik yanaşma” kitabında Alan Dandesə əsaslanaraq belə bir fikir irəli sürür: “...Dandes təklif edir ki, ümumi təhkiyə funksiyası olan alternativ motivlər, sadəcə, bir şüuraltı materiala aiddir. Bir variantda özünü bürüzə verən məsələ (hansısa bir motiv – S.Q.) digər bir variantda inkar olunur. Ayın qardaş və Günəşin bacı kimi çıxış etdiyi miflər incest faktını ortaya çıxarırlar ki, mən bir tərəfdən burada bacıya (Günəşə – S.Q.) ana obrazının əvəzedicisi kimi, digər bir tərəfdən isə ideal yaxşı və pis ana təsəvvürlərini özündə ehtiva edən qadın xarakterlərinin ikiliyi (bir obrazda cəmlənməyi – S.Q.) kontekstində yanaşırım” (196, 131). Yəni məsələnin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, eyni bir psixoloji gerçəklik, arxetip hadisə ayrı-ayrı motivlər, işarələr vasitəsi ilə ifadə oluna bilər. Amma müəyyən kontekstdə müəyyən semantika konkret bir mo-

tiv və ya işarə ilə aktuallaşır ki, artıq bu zaman semantikanı ifadə edə bilən çoxluqların digərləri inkar olunur. Amma eyni bir semantikanı ifadə edən faktoloji çoxluqlar bir-birinin mahiyyətini, simvolik semantikasını açmağa imkan verir. Və daha sonra Ay və Günəş arasında münasibətin incest münasibəti yaratdığı söylənilir. Kosmoqonik planda dəyərləndirilən qadın və kişidən ibarət ikilik müxtəlif sosial-mədəni metaforalarla ifadə olunur. Amma bütün hallarda bu qoşalıq kosmoqonik modeli ifadə etməyə yönəldilmişdir. Burada Dan Merkurun bir fikrinə xüsusi ilə diqqət cəlb etmək istərdik ki, gələcək izahımızda bizə lazım olacaq: bacı özündə ana və qız duallığını birləşdirir. **Məhz ona görə də yaradılışın başlanğıcını ifadə edən münasibətlər ər və arvad, qardaş və bacı, ana və oğul, bacı və qardaş kimi münasibətlər modelində ifadə olunur.** Bunların eyni semantikanı ifadə edən faktoloji çoxluq, metafora və motivlərə aid olmasını Ay və Günəş münasibətləri kontekstində izah etmək istərdik. Əvvəlcə müxtəlif mətn variantlarına baxaq:

1) “Günnən Ay bacı-qardaş imiş. Bunlar çox şitəngi imişlər, elə hey savaşırmışlar. Günlərin bir günü yenə savaşırlar. Anaları da xəmir yoğururmuş ki, əkmək yapsın. Birdən Gün əlini xəmirə batırıb çırpır Ayın üzərinə. Anaları da hirslənib bunlara qarğış tökür. Deyir ki, sizi görüm heç zaman bir-birinizin üzünüzü görməyəsınız. Odur ki, Gün gündüz doğur, Ay da gecə. Gün ki, xəmiri çırpmışdı Ayın üzünə, indi də gecə Aya baxanda görünür: üzündə ləkə kimi qalıbdı” (46, 29).

2) “Deyirlər Ay Günəşin oğludur”. Bir gün Günəş görür ki, təkndə un qurtarıb. Əl-ayağa düşüb başlayır un ələməyə. Bu zaman Ay şuluqluq edir. Ana da hirslənib xəmirli əli ilə Ayın üzünə bir şillə çəkir. Ay nə qədər üzünü yumağa çalışsa da, ləkəni heç cür təmizləyə bilmir. Və o, bu ləkədən çox utanır. “Ona görə də dünyaya gecələr çıxır ki, heç kim onun üzərində bu ləkəni görməsin” (46, 30).

3) Ay oğlandır, Gün qız. Ay Günü istəyirmiş. Hər gün onun dalınca gəzirmiş. Günəş nə qədər edir, amma Ay əl çəkmir. Bir gün yenə də Ay Günü dalınca düşür. Ay Günəşin qolundan tut-

maq istəyəndə Gün baxır ki, Ayın əlindən qurtarmayacaq, əyilir yerdən bir ovuc çirkab götürüb Ayın üzərinə çırpdı. Ay gözünü ömürlük yumub qaranlığa çəkildi (46, 30).

4) Bir kişi ova çıxır, amma əlinə heç nə keçmir. Axırda o gəlib bir gölün kənarına çıxır. Görür ki, orada bir gözəl qız oturub suya tamaşa edir. Ovçu birtəhər ona yaxınlaşıb soruşur ki, sən kimsən? Qız deyir ki, mənim adım Günəşdir. Onlar orada axşama qədər söhbət edirlər. Axşam oğlan Günəşi öz evinə qonaq dəvət edir. Günəşə ayrıca bir otaqda yer salırlar. Səhər açılanda Günəş hamıdan tez qalxır. Bu zaman ev yiyəsi də yuxudan oyanır. Günəşi görüb gözləri qamaşır. O bunu qonşularına danışır. Qonşudan bir kişi deyir ki, mən onu tuta bilərəm. Amma qonşu görür ki, həqiqətən, ona yaxın durmaq mümkün deyildir. Ondan süzülən işıq ox kimi adamın ürəyinə sancılır. Axırda qonşu **Günəşi ox ilə sinəsindən** yaralayır. Günəş yaralı-yaralı qaçır. Günəş göyün üst qatına qalxıb paltarını çıxarıb sərir. Donundakı qan izləri qurşaq olub yağışdan sonra görünür. “Ovçu tutduğu işdən çox peşman olur, bir at minib onu axtarmağa gedir. Amma ona çata bilmir. Deyirlər həmin ovçu Ay imiş. Bəzən görürsən, Ay sabaha qalır ki, Günəşlə görüşüb günahını boynuna alsın. Üzr istəsin, ancaq bu mümkün olmur. Günəş ondan qaçır” (46, 31).

Yuxarıda dörd ayrı-ayrı mətn təqdim etdik. Birinci mətndə Günəş və Ay bacı-qardaş, ikinci mətndə ana və oğul, bunlardan fərqli olaraq üçüncü, dördüncü mətndə sevgili kontekstində təqdim olunurlar. Bizim fikrimizə görə, bütün bu münasibətlər vahid mif nüvəsindən doğmuş və müxtəlif paradigmlar kimi təzahür etmişdir. Semantik çoxluq kontekstində yanaşanda aydın olur ki, Günəş və Ay həm ana-oğul, həm bacı-qardaş, həm də sevgilidirlər (61, 13; 18, 12). Ayrı-ayrı mətn kimi görünən bu faktlar vahid semantikanın ayrı-ayrı təzahürlərdir. Belə ki, bu məsələnin nüvəsində dəyişməyən fakt onların əks cinslər olması faktıdır. Mifoloji faktlara görə bütün ikiliklər əkizdirlər. Sözsüz ki, burada həm də ilkin yaradılış prosesi, Günəş və Ayın indiki düzülüşünün meydana çıxması izah olunur. Yəni yaradılış prosesi özü qardaş-bacı, ana-oğul, oğlan-qız (sevgili) münasibətləri zəminində ortaya

çıxır ki, burada da həmin münasibətlərin vahid semantikasının olması müəyyənləşir. Bu kontekstdə ortaya çıxan “ləkə”, “şuluqluq”, “qaranlığa çəkilmə” (üzü qara olmaq), “oxla yaralamaq” kimi məsələlərin izahı da dediklərimizi bir daha təsdiq edə bilər.

“Ləkə” sözü real mahiyyəti ilə yanaşı mənəvi-psixoloji dəyəri də ehtiva edir. Bu söz dilimizdə bəkarət mənasını ifadə edən “ağ”, “təmiz” kimi mənaların əksini ifadə edir. Viedanın ləkəli və təmiz olmasından bəhs olunduğu kimi, əxlaq məsələsindən də danışanda bu sözdən istifadə olunur. Bakirə qız həm də “təmiz” təyini ilə müəyyənləşdiyi kimi, onun haqqında deyilmiş mənfi söz “ləkələnmək” kimi təqdim olunur. Yəni “ləkələnmək” bəkarətin pozulması anlamını da ehtiva edir. Bu baxımdan münasibət səviyyəsindən asılı olmayaraq (ana-oğul, oğlan-qız, qardaş-bacı) “ləkə” motivinin mədəni-psixoloji mahiyyəti “bəkarətin pozulması”dan, cinsi fəaliyyət semantikasından xəbər verir. Təsadüfi deyildir ki, Ay-Günəş arasındakı münasibətdə bir şuluqluqdan bəhs olunur. “Şuluqluq” ümumiyyətlə hər hansısa bir fəaliyyətin adı deyildir. O daha çox “diləgəlməz”, normadan kənar fəaliyyətlərin ümumiləşmiş adıdır. Bizə görə, Ay-Günəş münasibətində geniş yayılmış “şuluqluq” da cinsi fəaliyyətə estetik şüurun münasibətini ifadə edən semantemdir. Burada “qoldan tutmaq” və “qaranlığa çəkilmə”nin semantikasının izahı da dediklərimizi sübut edir. “Qoldan tutmaq” ifadəsində də intim çalar vardır. Məsələn, tez-tez deyilir ki, “qızı tək heç yerə buraxmaq olmaz, biri gələr tutar qolundan, adı pisə çıxar”. Belə ifadələrdə “qoldan tutmaq”, sözsüz ki, cinsi münasibət kontekstini ifadə edir. Yuxarıdakı mətnədən aydın olur ki, Ayın qaranlıqda çıxmasına səbəb üzünün ləkələnməsidir. O “üzü ləkələndiyinə” görə yalnız axşamlar çıxır. Sözsüz ki, “üzü ləkəli” və “üzü qara” eyni semantikaya malikdir ki, etik baxımdan bu, daha çox utanmaq semantikasına ilə bərabər ifadə olunur. “Üzü qara” da bir çox etik-əxlaqi kontekstlə yanaşı, həm də cinsi münasibətlərin tabu səviyyəsini pozan şəxslərə deyilir. İkinci mətnə üzündəki ləkədən utanıb qaranlığa çəkilmədən söhbət gedir. Bizim fikrimizə görə, burada Ayın utanıb qa-

ranlığa çəkilməsi “Edip kompleksin”dən (Oğul-Ana) doğan cəzadır ki, Ay özünü buna layiq görmüşdür.

Yuxarıdakı bir məsələyə də aydınlıq gətirmək istərdik. Axı nəyə görə ləkələnən, bəkarəti pozulan Günəş olduğu halda, bəkarətin pozulması ilə bağlı bütün simvollar Ay üzərinə köçürülmüşdür? Bu sualın elmi şərhdən kənar cavabı Ayın ilk baxışdan görünən “ləkələr”i ilə izah edilə bilər. Amma bu formada izah məsələnin mahiyyətini heç bir halda izah edə bilməz. Məsələ insan emosiyalarının poetikası kontekstində izah olunmalıdır. Bizə bəlli olan ən qədim abidələrdə belə günah və cəza modeli mövcuddur. Real həyat faktlarında bəzən günah və cəzanın sabit modeli pozula bilir. Yəni real günahkar ya dəqiq müəyyənləşdirilə bilinməz, ya da gözdə edilə bilər ki, bu da qəzada zərər çəkən tərəfin özünü günahkar vəziyyətinə sala bilər. Amma psixoreallıq və onun üzərində yüksələn mifologiya üçün bu model pozulmazdır. Psixologiya və mədəni faktlarda cinayət və cəza modeli ən sabit modeldir. Əgər günah varsa, günahdan əziyyət çəkən və günahı törədən vardır. Bu zaman günahkarın cəzalanmasını təmin edən cəza vardır. Yəni psixologiya üçün cinayət-cəza modeli sabit modeldir. Bu məsələnin modeli belədir: cinayət törədilir, cinayətin səbəbkarı və zərər çəkəni olur. Cinayət Tanrıya qarşı törədilmişsə, cinayətin səbəbkarı və əziyyət çəkəni bir nöqtədə cəmlənir. Cinayətin səbəbkarı cəzalandırılır. Və bu cəzada cinayətin səbəbkarı törətdiyi cinayətin elə öz modeli ilə cəzalandırılır. Məsələn, “Adəm və Həvva”da Həvva qadağan olunmuş almanı yeyir. Adəm və Həvva qadağan olunmuş almanı yeməklə cinayət törətmişlər ki, bununla onlar Cənnətdən qovulmuş və doğum, artım kimi cəzaya layiq görülmüşlər. “Yemək” və “doğmaq” eyni semantikaya malikdir. Daha aydın təsəvvür yaratmaq üçün ağız suyundan, buğdadan hamilə qalan qadınlar motivini yada salmaq kifayətdir. Cəzanın modelində qəbul olunmuş “yeməy”in “doğum” vasitəsi ilə xaric edilməsi əsas modeldir. Yəni hansı modellə günah törədilirsə, o modellə də cəza aktuallaşır.

Ayın şahidliyi ilə bağlı olan folklor mətnlərində bu model özünü daha aydın göstərir. Yola çıxan iki yolçudan birinin digəri-

nin silahına və ya atına gözü düşdüyündən onu öldürür. Ölüm ayağında olan şəxs Ayı, qaratikan kolunu və sairəni şahid gətirir. Amma qatil buna gülür və onların dilinin olmadığını deyir. Ölənin yeni doğulan oğlu səfərdə bir nəfər şəxslə qarşılaşır. Birdən yolçu gülür və gənc gülüşün səbəbini təkidlə soruşur. Və bu zaman yolçu qaratikan koluna və ya Aya baxarkən yadına düşən hadisəni olduğu kimi gəncə danışır. Həmin şəxsin atasının qatili olduğunu yəqin edən gənc də atasının qatilini elə eyni modelə (atasının qətlə yetirildiyi kimi) qətlə yetirir. Burada da qarşıdurmada olan (bu da iki yoldaş timsalında əkizlər mif modelinə uyğun gəlir) cinayət və cəza modeli təkrarlanır. Hansı üsulla cinayət törədilmişdirsə, o üsulla cəzalandırılma baş vermişdir. Bu məsələ tədqiq olunmağa layiq olan məsələ olsa da, bununla kifayətlənərək, keçək yuxarıda verdiyimiz sualı cavablandırmağa: ləkələnmənin, qaranlığa çəkilmə kimi xüsusiyyətlərin Ayla, cinayətin səbəbkarı ilə əlaqələnməsi onun cəzalanmış qəhrəman modelini təcəssüm etdirməsi ilə əlaqədardır. O, Günəşə qarşı hansı cinayəti işləmişsə (yuxarıda bunun bir tabulanmış cinsi münasibət olduğunu söyləmişdik), həmin üsulla da cəzalandırılmışdır: ləkələnmiş, üzü qara olmuş və s. Düzdür, əfsanələrin təqdim etdiyi məlumatda "...Ayın üzərində yaranan ləkələrin bilavasitə (və ya bilvasitə) səbəbkarı kimi Günəş göstərilir" (69, 70). Amma semantik baxımdan Ayın ləkələnməsi onun cinayətinə uyğun şəkildə cəzalanması faktını özündə əks etdirir. Əfsanələrdən birində əks olunan bayatıda da Ay və Günəş arasında zorlama semantikasından doğan cəzanın izləri görünməkdədir:

Tüfəngin ayaxdadı,
Çəkmisən, ayaxdadı.
Ay dedi: - Gün boğazdı,
Gün dedi: Ay axdadı (60, 16).

Burada Ayın axtalığı, əslində, Günün boğaz olmasına səbəb olan cinsi aktın cəzası kimi anlaşılmalıdır. Bu baxımdan ləkələnmək və axtalıq simvolik ekvivalentlik təşkil edir.

Ayın zorlayıcı semantikasını boylu qadınlarla bağlı aşağıdakı deyimlərdə də öz gücünü saxlamışdır: “Çalış Aya baxma, baxanda əlin qarnının üstündə olmasın. Çünki Aya baxanda əlin qarnının üstündə uşağın hansı yerinə dəysə, oraya ət xal çıxar” (37, 9). Yaxud digər bir deyimdə vurğulanır: “Ay tutulanda boylu arvad Aya baxsa, uşağı ayxallı olar” (47, 22). Göründüyü kimi, hər iki nümunədə hamilə qadınlara Aydan qorunmaq məsləhət görülür. Əks təqdirdə, uşaqda ləkə semantikasını daşıyan xal meydana gələ bilər. Qadının Aya baxması ilə uşaqda yaranan əlamət (ət xal və ya ayxal) və kontekst (qadının hamilə vəziyyətdə olması) məsələnin mahiyyətini anlamağa imkan verir. Semiotik planda burada da Günəş (qız, qadın) və Ay (oğlan) arasındakı münasibət imitasiya olunur. Diqqət edilsə, burada hamilə qadın Günəş obrazının yerini tutmuşdur. O, Aya baxmamaqla Günəşin Aya qarşı tutduğu mövqeyi davam etdirmiş olur. Mifdən bəllidir ki, Ayın fəaliyyəti nəticəsində Günəş ondan uzaqlaşmış və ya onu uzaqlaşdırmışdır. Nəticədə Ay və Günəş həmişəlik bir-birlərinin üzünü görməz olmuşlar. Burada da hamilə qadın Aya baxmamaqla Günəş və Ayın bir-birlərindən uzaq durma semantikasını aktuallaşdırmış olur. Əks təqdirdə Ayın zorlayıcı fəaliyyəti aktuallaşa bilər ki, bu da uşaqda ləkə (atanın işarəsinin qalması) ilə nəticələnə bilər. Ayın kişi cildində təsvir edilərək qadınlar tərəfindən ona hörmət göstərilməsi aşağıdakı inancda da əks olunmuşdur: “Yaşlı qadınlar Ayı görəndə salavat çöyürərdilər. Deyillər ki, Ay bizim qaynatamızıdır” (75, 25). Ay həm də insanları oğurlaya bilər: “Aya çox baxanı Ay çəkib aparar” (47, 22). Düzdür, bu inancda oğurlanacaq adamın cinsi göstərilmir, amma aşağıdakı başqırd əfsanəsinə əsasən məsələnin semantikasını aydınlaşdırıla bilər: “Aylı gecədə bir gözəl başqırd qızı suya gedir. Gecə çox gözəl və sakitdir. Ay elə parıldayır ki, qız onun şöləsinin seyrinə dalmışdı. “Nə gözəldi bu Ay”- qız öz-özünə fikirləşdi- doğurdan mehribandır. Göydən elə baxır ki, elə bil gülümsəyir.

Bu düşüncələrlə o bulaq başına çatır, vedrələrini su ilə doldurur. Sonra ətrafa boylanan qız yağış suları ilə yuyulmuş, igidə məxsus ola biləcək iri bir sümük gördü. “Qüvvətli igid olmayan

biri axı necə belə bir sümüyə sahib ola bilər? Necə güclü igid olub!- dedi. Aya baxaraq qeyri-ixtiyari olaraq davam etdi: Əgər mənim Ay kimi gözəl ərim olsaydı, mən onun üçün belə qəddi-qamətli pəhləvan doğardım”.

Və o zaman Ay qızı özünə arvad elədi. Budur, qız çiyin ağacı və vedrə ilə səmada əyləşib” (127, 183). Bir tatar əfsanəsində isə təsvir olunur ki, “Zöhrə çox gözəl və qabiliyyətli qız idi. Onu sevməyən bir ögey anası var idi. Bir dəfə gecə vaxtı ögey ana onu ələklə su gətirməyə göndərdi. Ay hər zaman qıza baxırdı və ona yazığı gəlirdi, onu öz yanına aldı” (139, 4). Göründüyü kimi, hər iki mətndə Ay qızı öz yanına aparır ki, bu da öz növbəsində onun müdaxiləedici kişi semantikasını daşdığı göstərir.

Naxçıvan ərazisindən Ayla bağlı toplanılmış aşağıdakı inanc fikrimizi daha dərinləndirir: “İlaxır gecəsi qızlar göyə güzgü tutallar. Ayın güzgüyə düşən şəkildə oğlan əksi görünə, səvdihləri oğlana ərə gedəcəklər” (75, 19). Ritual faktın ilaxır çərşənbədə meydana çıxması onun xaosdan kosmosun yaradılış anı ilə əlaqədar olduğunu göstərir. Yaradılış anında ortaya çıxan Günəş və Ay münasibətlərini imitasiya edən qız o modelə daxil olmaqla öz gələcəyini müəyyənləşdirməyə çalışır. Əlbəttə, real planda Aya doğru tutulmuş güzgü Ayın özündən başqa heç nəyi göstərməyəcək. Amma maraqlıdır ki, mətnin məzmununda gələcək ərin güzgüdə görünməsi inancı vardır. Mətnin mahiyyətinin anlaşılması bütün hallarda onun simvol dilinin açılması ilə mümkün ola bilər. Qız güzgüdə görünən şəkilə, yəni Aya öz gələcək əri kimi baxır. Bu semantikanı başqa bir paradigma ilə də ifadə etmək də yerinə düşər: özünü Günəş mövqeyinə qoyan qız öz gələcək ərini də Ay mövqeyinə qoyur. Demək, ritual modeldə aktuallaşan inancın semantik layları belədir: Günəş (simvolik olaraq güzgü ilə aktuallaşdırılır) Ayı görür, qız öz sevgilisini. Burada çox incə bir məqam ortaya çıxır: Günəş Ayı necə görə bilər? Axı onların biri gündüz, digəri isə gecə fəaliyyət göstərir. Ritualın ilaxır gecəsi aktuallaşdırılması hər şeyin mahiyyətini aydınlaşdırır. Əfsanələrdə təsvir olunur ki, Ay və Günəş lap əvvəl (ilkın yaradılış zamanında) bir yerdə imişlər. Daha sonra münasibətləri-

nin pozulması ilə biri gündüz, digəri isə gecə çıxır və beləliklə onlara bir-birlərini görmək nəsb olmur. Amma bəlli olduğu kimi, Novruzda (ilaxır çərşənbədə) da ilkin yaradılış anı reaktuallaşdırılır, arxetip modelə uyğun təkrar canlandırılır. Sözügedən inancın da ritual modelində Günəş və Ayın bir-birlərini görməsi ona görə imitasiya olunur ki, o ilaxır çərşənbədə, semiotik planda Günəş və Ayın münəqişə zəminində hələ bir-birlərindən ayrılmadığı zamanı təcəssüm etdirir. Bu fakt da özlüyündə bizim inanc və folklor mətnlərində Ay-qız (qadın) münasibətlərinin miflərdəki Ay-Günəş münasibətləri ilə eyni semantikanı canlandırması barədə mülahizələrimizi təsdiqləyir.

Elə buradaca tez-tez istifadə olunan “Aydan arı, sudan duru” ifadəsinin semantik anlamı izah oluna bilər. Bu ifadənin mahiyyətini daha dərinəndən anlamaq üçün onun işləndiyi məqama diqqət yetirmək lazımdır. Fikrimizcə, deyimə işlənmə situasiyasında fərqli mənə gəzlənmişdir ki, bu da birbaşa yuxarıda izah etdiyimiz mənə ilə bağlıdır. İlk öncə bu suala cavab verək: bu deyim nə zaman işlənilir? Araşdırmamız zamanı məlum oldu ki, bu deyim heç zaman təsvir anlamında istifadə olunmur. Daha dərinəndən desək, heç bir qızın ilk təsvirində deyilmir ki, “filan qız aydan arı, sudan da duru”dur. Bu deyimə işlənməsi müdafiə xarakterlidir və həmişə cinsi münasibət şübhəsi olduğu məqamda aktuallaşır. Məsələn, biz müşahidə etdik ki, nişanını qayıtaran, qaçırılıb geri alınan qızın növbəti oğlana və ya onun ailəsinə təqdim olunması zamanı bu deyimdən geniş istifadə olunur. Sözsüz ki, burada əsas məqsəd düşünülən “bəkəret pozulma”sından müdafiədir. İndi gəlirik əsas məsələnin üstünə: nəyə görə bəs Aydan arıdır (təmiz)? Deyim mətninin özündən belə aydın olur ki, Ay bəkirədir, qız da ondan təmiz olmaqla pak biri kimi təqdim olunur. Həqiqətən, mətnin üst səviyyəsində bu belədir və deyimi müasir söyləyici üçün funksionallaşdırın mətnədə “Aya bənzədilmə” ilə qızın təmizliyinin, saflığının izah olunmasıdır. Amma mətnin mifoloji səviyyəsində məsələ başqa cürdür. Yuxarıdakı izahımızdan gördüyümüz kimi, Ay tabunu pozduğuna görə, cinayətin cavabı olaraq cəzalandırılmış və Günəşi “ləkələmək” istəməsinin cəzası

olaraq “öz üzü ləkələnmiş”, “üzüqara olmuş”dur. Mifoloji baxımdan qız Aydan ona görə arıdır ki, yəni Ay kimi bəkarəti pozulmayıb. Mifoloji planda Ay təmizlik yox, “bəkarəti pozulmuş” qəhrəmandır. İndi başqa bir sual ortaya çıxır: nəyə görə qız Ayla müqayisə olunur? Mövcud situasiyada müdafiə olunan qız psixoloji olaraq haqsız yerə günahlandırılan qəhrəman olmaqla Günəş obrazını şüuraltı şəkildə imitasiya edir. Yəni o da əfsanələrdə təsvir olunan Günəş kimi özündən asılı olmayan səbəblərdən zorakılığa uğramış, amma Günəş kimi o da bu məsələdən paklığını qorumaqla xilas olmuşdur. Yəni bu deyimdən məlum olur ki, münasibəti alınmayan qız və oğlan arasındakı əlaqə Günəşlə Ayın münasibətini imitasiya etməklə təsvir olunur. Qızın “sudan duru”, yəni təmiz olması məsələsini anlamaq üçün onun da mifoloji mənasına diqqət yetirmək lazımdır. Su yaradılış öncəsi element olaraq yaradılış üçün lazım olan keyfiyyətləri özündə ehtiva edir. Yəni su qadın bətni kimi doğmaq qabiliyyətinə malikdir. Diqqət edin: “Koroğlu”da dəryadan erkək atlar çıxır, ağız suyundan övlad dünyaya gəlir, suda Oxxay adlı kişi kimi təsvir olunan varlıq vardır. Yəni bütün hallarda su bakirəlik simvolundan daha çox, kaos materialı kimi gələcəkdə doğulacaq qüvvəni öz içində gizlədir. Yəni “su” bakirəliyin simvolu deyildir. Semiotik planda qızın “sudan duru” kimi xarakterizə olması onun su kimi hamilə olmadığını, bakirəliyini diqqətə çatdırmaq xarakteri daşıyır. Buradan da qızın Ayla bərabər su ilə də müqayisə olunmasının səbəbi aydınlaşır.

Sonuncu (4-cü) mətndə də görürük ki, söhbət Ayın Günəşə ox atıb yaralamasından gedir. Simvolların semantikasını baxımdan yanaşdıqda dördüncü mətn bizə daha aydın olur. Folklorda ovçu, adətən, kişi başlanğıcla bağlı simvol kimi çıxış edir. Bunun da əsas səbəbi ovçunun birbaşa hərəkət semantikasını ilə bağlı olmasıdır. Belə ki, kişi-qadın qoşasında kişi hərəkət mövqeyində, qadın isə daha çox passiv mövqedə dayanır. Kişi axtaran, qadın isə daha çox axtarılan obrazlarla təmsil olunur. Göründüyü kimi, ovçu (Ay) gəzə-gəzə gəlib suyun başında oturmuş qızı (Günü) tapır. Sonra isə Günü ox ilə yaralanmasından söhbət gedir. Və o da bizə bəllidir ki, Ayın Günəşə gözü düşmüşdür. Ox, qılınc, bı-

çaq kimi obrazların fallik mahiyyəti də vardır. Onun Günəşə ox atıb yaralaması cinsi aktın simvolik işarəsi kimi anlaşılmalıdır. Burada da Günəş Ayı tərkdir və nəticədə onların bu gün bizə məlum olan vəziyyəti formalaşır.

Beləliklə, əks cinslər kimi təsvir olunan Günəş və Ay arasında vahid mifik münasibət folklorə transformasiya olunduqda “bacı-qardaş”, “ana-oğul”, “aşıq-məşuq” münasibətləri şəklində ayrı-ayrı müstəqil mətnlər kimi ortaya çıxmışdır. Amma “semantik çoxluq” aspektindən yanaşanda aydın olur ki, onlar asanlıqla bir nüvədə cəmlənə bilirlər. Bütün münasibət səviyyələri bu gün bizə məlum olan kosmik nizamı təqdim edir. Münasibət səviyyəsindən asılı olmayaraq bunlar arasında “cinsi akt” simvolu realizə olunur ki, bu da cəza ilə nəticələnir və nəticədə Gün və Ayın bu düzümü əsasında kosmoqoniya təşkil olunur. Yuxarıdakı izahlardan o da hasil olunur ki, mifoloji şüurda Günəş və Ay arasında “qan qohumluğu” mövcud olmaqla yanaşı, həm də incest olmuşdur. Məhz bununla əlaqədar olaraq folklorə transformasiya prosesində “semantik çoxluq” törənmişdir. Bütün bu izahdan sonra demək istəyirik ki, “atanın öz qızına aşiq olması” (510 B) süjetində də bu baxımdan yanaşmaq lazımdır. Burada mifik şüur motivi estetik planda dəyərləndirilməklə yanaşı, şüuraltı da şüur tərəfindən dəyərləndirilir.

Bizim fikrimizə görə, “atanın öz qızına aşiq olması” süjetinin birinci tərəfinin münasibəti (ər və arvad münasibətləri) ilə ikinci tərəfindəki (ata-qız) münasibətlər eynidir. Süjetin ikinci tərəfində (ata və qız münasibətlərində) birinci tərəfin mahiyyəti (ər və arvadın mifik münasibətlər konteksti) estetik-əxlaqi yöndən dəyərləndirilir ki, bu da ölüm, yaxud da cəza ilə nəticələnir. Yəni birinci hissədəki mifoloji incest (ər-arvad münasibəti kosmoqonik çərçivədə bacı-qardaş münasibətindən törəyir) ikinci hissədə sosial incest aspektindən dəyərləndirilmişdir. Nağılda mifik səviyyədəki “qardaş-bacı” münasibəti bu məndə birbaşa deyil, semiotik planda əks olunmuşdur. Belə ki, mifologiyadan bəllidir ki, ilk insan cütü (bütün hallarda bu motivdə bacı-qardaş münasibəti vardır) qardaş-bacı, ana-oğul semantikasını daşıyır. Bu nağılda da ər-arvad münasibətində həmin vəziyyət təkrar olunur. Biz bunu

nağıl təsvirində birbaşa görmürük. Amma bu nağıllara diqqət edilsə görürük ki, ər öz arvadına oxşayan qadınla evlənmək istəyindədir, qadın da yalnız və yalnız ona bənzəyən və ya onun müəyyən əlamətlərini daşıyan adamla evlənməyi məsləhət görür. Semiotik planda burada bir çox məsələ aydınlaşa bilər. Qadının ərinə ona bənzəyən biri ilə evlənməyi məsləhət görməsində və kişinin öz arvadına bənzəyən birini axtarmasının əsasında ilkin situasiyanın, seçimin olmadığı, ilk insan cütündən ibarət bir “cəmiyyət”in işarəsindən söhbət gedir. Odur ki, ananın ayaqqabısı, yaxud da üzüyü məhz öz qızına uyğun gəlir. Əslində, bu məsələnin mahiyyətində “dünyada heç kim yoxdur” düşüncəsi dayanır. Kosmoqonik planda dünyada heç kimin olmadığı bir situasiyada yaradılış aktı “qardaş-bacı”, “ana-oğul” kontekstlərində cərəyan etsə də, nağıl sintaqmatikasında bu “ata-qız” münasibəti kimi də ortaya çıxır. **Yəni nağılda mifoloji plandakı qardaş-bacı qoşasından törəyən ər-arvad münasibəti var ki, bu da nağıl süjetində təkrarlananda “ata-qız” modelində ortaya çıxır.** Bu süjeti daha geniş mənada dəyərləndirsək, burada mifik məntiq modelləri (insest) və estetik-əxlaqi modellər (tabularla məhdudlaşdırılmış münasibətlər) arasında qarşıdurma vardır. Mifoloji model öz məntiqinə uyğun şəkildə dünyanın yenidən yaradılmasını təmin etməyə cəhd etdiyi halda, sosial, estetik-əxlaqi modellərlə işləyən nağıl məntiqi bunu parçalayır və sonda buna cəhd edən ata cəzalandırılır. Yəni nağılda əks olunan ata-qız münasibətində kaosdan kosmosun yaradılışına aid kosmoqonik model qalsa da, artıq kosmoqonik semantika funksional gücünü itirmişdir. Başqa sözlə desək, ana-oğul, ata-qız cinsi münasibətlərinin semantikasi daralmışdır. Bu münasibətlər kosmoqonik (mifoloji) planda yaradılış münasibətlərini, sosial baxımdan qohumluq münasibətlərini ifadə edən faktlar olsa da, estetik və əxlaqi kontekstdə artıq birinci semantika itmişdir. Odur ki, kosmoqonik modeli təcəssüm etdirən insest münasibətlərinin mətn işarələri sosial münasibətlərdəki insest tabusunun qəzəbinə məruz qalmışdır. Beləliklə, mətnlərdə insest tabusunu pozaraq bu modeli aktuallaşdıran ata və oğul, bir qayda olaraq, cəzaya məhkum olunur. Amma buna bax-

mayaraq, folklorda ata-qız münasibətinin mürəkkəb semantikasını saxlayan bir neçə mətn vardır ki, onlardan biri də “Atasını əmizdirən qız” adlı rəvayətdir. Mətnə deyilir: “Rəvayətə görə, günlərin bir günü şahı tutub zindana salırlar. Ona əzab, işgəncə verib ac saxlayırlar, yemək vermirlər. Padşah acından ölmək qorxusu qarşısında qalır. Bu vəziyyətdən agah olan padşahın qızı atasını xilas etmək üçün onun yanına gedir, atasını əmizdirir və beləliklə, onu ölümdən xilas edir. Padşahın məhkəməsi zamanı qız hakimə müraciət edərək deyir ki, sizə bir tapmaca deyəcəyəm, onu tapa bilsəniz, atamı sürgün edin, yox, tapa bilməsəniz, azadlığa buraxın. Hakim razılaşıır. Qız tapmacanı danışır: – Mən atamın qızıyam, atam mənim oğlumdur, mən atamın nəyiyəm? Hakim çox fikirləşir, lakin tapmacanın cavabını tapa bilmir və padşahı azadlığa buraxdırır” (13,112). Diqqət edilsə, estetik mətn içərisindəki mifik informasiyanı aydın şəkildə görmək mümkündür. Burada eyni münasibət ata-qız, ana-oğul, oğul-ana kimi münasibət çərçivəsini aktuallaşdırır. Bunun əsas səbəbi isə onların vahid yaradılış modelinin fərqli münasibət səviyyəsini təmsil etmələridir. Burada şahın zindana salınması və qızının zindana daxil olaraq onu əmizdirərək ölümdən xilas etməsi, əslində, xaosdan (zindandan) kosmosun (şahın) doğuluşu semantikasını daşıyır. Göründüyü kimi, burada qız öz atasının anası kimi çıxış edir və onu əmizdirərək yenidən doğulmasını təmin edir. Ata-qız münasibətinin aydın bir tərzdə ana-oğul münasibətinə çevrilməsi qız-ata münasibətlərinin də təbii şəkildə ər və arvad münasibətinə çevrilməsinin mümkünlüyündən xəbər verir. Biz bu məsələni triksterik davranışları ilə mədəni qəhrəmanı parodiya edən Molla Nəsirəddinin fəaliyyətində (68, 162-180) daha aydın görürük. Mətnlərin birində işgüzar və gözəl qızını ərə verən Molla bundan peşman olur, çirkin və tənbel arvadını kürəkəninin evinə aparıb deyir: “Qardaş, başına dönüm, mən o qızsız dolana bilmirəm. Gəl, üstündə də nə deyirsən verim, arvadlarımızı dəyişək” (73, 154).

Bütün bu xüsusiyyətləri nəzərə alan M. Evzlin yazır: ”İlahi incesti” “sosial incest”dən fərqləndirmək lazımdır. Tanrının özündən döllənməsinə (məsələn, Atamun özünü mayalandırması kimi)

insestin ən nadir (axırıncı) forması kimi baxmaq olar. Kosmik insestin ən geniş yayılmış forması ananın oğlu, qardaşın bacısı ilə əlaqəsi əsasında meydana gəlir ki, nəticədə çoxsaylı kosmik obyektlər yaranır. Atanın öz qızı ilə əlaqəsi kosmoqonik proseslərin daha sonrakı mərhələsi ilə əlaqədardır. Buna ananın oğlu, qardaşın bacısı ilə evlənməsinə nisbətən sonrakı mərhələ kimi (kosmoqonik nöqteyi-nəzərdən) baxıla bilər. Mifoloji incest motivini öyrənmək üçün hökmən onu “kosmoqonik arxetipə” çevirmək lazımdır. Bu üsulla insestin “mənfi” və “müsbət” dəyərini müəyyənləşdirən özünəməxsus ontoloji “kosmoqonik məntiqini” məqsədəuyğun şəkildə araşdırmaq mümkündür” (137, 142). Odur ki, biz nağıllarda ata-qız münasibəti kontekstində meydana çıxan incest faktının kosmoqonik planda izahını məqsədəuyğun hesab etdik. Müəyyən olundu ki, ata-qız incesti kosmoqonik plandakı bacı-qardaş insestinin yenidən təkrarlanması zamanı ortaya çıxan modeldir ki, sosial incest üçün hakim olan “cəzaya” layiq görülür. Və o da aydın oldu ki, nağılda hökmdarın arvadı və qızı əkizlər mif modeli kontekstində izah oluna bilər. Buna əsasən deyə bilərik ki, nağıllarda əks olunan bu süjetin də əsasında əkizlər mif modeli dayanır. Əxlaqi çərçivədə qəbul olunmayan münasibət cəza ilə sonuqlanır.

Bizim fikrimizə görə, yaradılış kontekstinin ata-qız, oğul-ana, qardaş-bacı münasibəti ilə ifadə olunmasının səbəbi onların dünyanın vertikal (Yer və Göy) düzümünün horizontal (üfüqi) paradiqması olmasıdır. Bu mənada əkizlər mifi xaosdan kosmosun yaranmasını təcəssüm etdirən mifoloji modeldir.



II FƏSİL

MİFOLOJİ XAOS VƏ ONUN RİTUAL MODELİ

“Kişi-Qadın” modelində xaos və ritual

Mədəniyyətdəki bütün ritualların əsasında ilkin yaradılış (kosmikləşmə) və son (esxatologiya) aktını (xaos-kosmos münasibətlər sxemini) imitasiya etmək dayanır. Bu rituallar özlüyündə mifik zamanı bərpa edir və mifik zaman bərpa olunduqda dərhal bütün obyektlər “simvolun dilinə” çevrilir. Odur ki, biz mərasimlərdə, günlük həyatımızda rastlaşdığımız obyektlərin öz real funksiyasından başqa, müəyyən mənalara da ifadə etməsinin şahidi oluruq. Bir növ, burada sakral zaman profan zamana müncər edilir. Elmi ədəbiyyatda göstərildiyi kimi, “həyata keçirilən ritual öz məkanını müəyyən edir və sərhədlərini cızır. Burada sakral zaman profan zamana naxışlanmaqla ona öz dərin kökləri ilə əlaqələnmək, mövcud olmaq imkanı vardır. Bu zaman sakral zaman profan zamanı aradan qaldırmır, çünki o, profan zamanın sığınağıdır” (199, 41).

“Sakral zamanın profan zamana naxışlanması” ilə mifoloji çağ davranışları da aktivləşmiş olur. Ümumilikdə götürdükdə, profan zamanda sakral zamanın realizə olunması çox vaxt şüurlu həyata keçirilmir. Onun real izahı insanlar tərəfindən mifoloji çağ məntiqilə deyil, daha çox müasir düşüncə məntiqi ilə verilir ki, bu da təbiidir. Burada düşünmək belə doğru deyil ki, hər hansı mədəni fakta izahat verən şəxsin düşüncəsində həmin adət köhnəldi-

yinə görə o, bunun “düzgün izahını” verə bilmir. Yox, sözləyicinin faktı sinxron planda “mifik zamana” uyğun izah etməməsini “yadlaşmaqda”, “köhnəlməkdə” axtarmaqdansa, yanaşma fərqiində axtarmaq lazımdır. Mifoloji faktorlar özünü realizə üçün izahat istəmirlər. Onların həyata keçirilməsinə “viza” ağıl tərəfindən deyil, emosiya tərəfindən verilir. Biz konkret zamanda kimdənsə ritual faktının mahiyyətini soruşanda o, məsələyə ağıl məntiqlə yanaşır ki, artıq bu yanaşmanın özü mifoloji çağ faktını izah edə bilməz və belə məqamda təhrif qaçılmazdır. Bu, ona bənzəyir ki, biri yolla gedəndə birdən səksəndikdə dərhal “bissmillah” deyərək “cindən uzaqlaşmaq” istədiyi halda, ondan cinin nə olduğunu soruşanda “uydurma” bir şey olduğunu bildirir. **Onu cinlə var kimi davranmağa emosiyaları, təhtəşüuru (düşüncənin xaos layı ilə müəyyənləşən məntiqi), yox kimi davranmağa isə ağılı vadar edir.** Mifoloji çağ faktlarının sinxron plandakı, ağıl məntiqi kontekstində izahı onun mahiyyətini açmağa imkan vermir. Beləliklə, əgər biz qəbul edirik ki, mərasimlərdə mifoloji çağ bərpa olunur, o zaman biz mərasimi öyrənərkən aşağıdakı məqamlara diqqət yetirməliyik:

1) Ritualın keçirildiyi məkan öz profan mahiyyətindən uzaqlaşaraq sakral zamandakı mahiyyətinə qayıdır. Ritual vasitəsilə başlanğıc zaman bərpa olunur. Ritual faktı öz “dəyərini” ilkin yaradılışda iştirakı ilə əsaslandırır. Beləliklə, bərpa olunan sakral zamanda sakral yaradılış aktı imitasiya edilir.

2) Buradakı aktlarda situativ olaraq problem, keçid ritualı, problemin həlli modeli realizə olunur.

3) Burada zaman tarixi mahiyyətini itirməsilə qapalı xarakter alır. Hər bir şey bu qapalı çevrə boyunca hərəkət edərək öz əvvəlki vəziyyətinə qayıdır.

4) Bu mərasim iştirakçılarının “ağıl məntiqi” mifoloji çağın “emosional məntiqinə” çevrilir. (Bəzi regionlarda Novruz rituaları çərçivəsində insanların döyülməsi və onların könüllü olaraq buna razı olmaları, soyuq suda çimmələri buna misal ola bilər).

5) Keçirilən rituallarda qarşılaşan iki tərəfdən biri kosmosu, digəri isə xaosu simvolizə edir. Hətta bu qarşılaşma dramatik for-

mada təzahür etməsə belə, keçirilən ritual öz-özlüyündə bu xarakterdə olub, xaosla kosmos arasındakı münasibətlərin bu və ya digər formada tənzimlənməsinə qulluq edir. Bu baxımdan ritual modelin dramatik təzahür forması ilə (mərasim) epik təzahür (nağıl, epos və s.) forması arasında struktur uyğunluğu vardır.

Qeyd etməliyik ki, “qadın və kişi” arasındakı münasibətin kosmoqonik planının araşdırılması mədəniyyətdə bir çox yaradıcılıq faktlarının, o cümlədən toy, yas, adqoyma və s. mərasimlərin daha dərinə anlaşılmalarına kömək edə bilər.

Bizim topladığımız bir mətndə deyilir: “İki nəfərin eyni vaxtda övladı olanda valideyinlər razı olsalar, onların göbəklərin bir-birlərinə kəsirlər. Bu adətin adı göbəkəsmədir” (70).

Bu mətndə dünyanın yaradılış anına işarə edilir. Mifologiyada yaradılışın ilkin mərhələsi olan xaos qadın və kişi başlanğıcının hər ikisini öz daxilində gizlədir. Burada bütün qarşıdurmalar, o cümlədən qadın və kişi bir-birinə qovuşmuş şəkildə və ya iki baş və bir bədənə malik olan varlıq kimi təsvir olunurdu. Təsədüfi deyildir ki, Joseph Campbell Britaniya muzeyində saxlanılan, yaradılış prosesini əks etdirən, əlkiyaya aid olan şəkli izah edərkən yazır ki, dünyanın yaranmasındakı ilkin maddə xaos, qarışıq maddə durumundadır. “Zidd cütlər, isti-soyuq, nəm-quru, Şimal-Cənub, Şərq-Qərb, keçmiş-gələcək, erkək-dişi, obyekt və subyekt bir-birindən ayırd edilə bilməz” (98, 282). Bütün hallarda mifologiyada ilkin yaradılış bu maddələrin bir-birindən ayrılmağa başlaması ilə həyata keçirilir. Bu semantika Həvvanın Adəmin qabırğasından yaranması barədə olan miflərdə də əks olunmuşdur. Belə mətnlərin birinə baxaq:

“Sonra Allah Adəmi yaratdı çamurdan. Fəriştlər boğazacan yoğurdular, yuxarını bacarmadılar. Yuxarını Allah yaratmış, ona görə də boğazdan yuxarıya söymək olmaz. Adamdan sonra şeytan gəldi, insanın ağzına girdi. Dedi burda can durmaz, sonra yenə Yasin oxudular, can verdilər. Həzrəti Adəm asqırdı, ayıldı. Kəmiyindən Həvvanı yaratdı. Sonra həzrəti Adəmdən altmış adam törətdi, camahatı törətdi. Şeytan dedi ki, mən məndən olanı alacam. Adəm qoymadı, lənət etdi şeytana. Onnan da şeytan itdi gözdən” (46, 27).

Bu mətnin mifoloji semantikasında qadın və kişinin bir mahiyyətdən (torpaqdan) ayrılmasından söhbət gedir. Qadın və kişinin bir yerdə, bir nüvədə cəmləndiyi mərhələ yaradılışdan öncəki vəziyyəti, kaos mərhələsini işarələyir. Kosmoslaşma həmin o kaosun ikiləşməsi – qadın və kişiyyə bölünməsi vasitəsi ilə həyata keçirilir. Başqa sözlə, oppozisiyanın doğması ilə kaos sona çatır, kosmoslaşma aktı başlayır. Qarabağ ərazisində tez-tez işlənən “Qadınnan kişinin torpağı bir yerdən götürülüb” deyimində də eyni semantika vardır. Burada, əslində, bütün ər və arvadlar arasındakı münasibətlər yaradılış aktına uyğun əsaslandırılır. Yəni onlar bir energetik nüvənin (torpağın) iki energetik mərkəzə (qadın və kişiyyə) bölünməsi vasitəsilə yaradılmışdır. Xatırlatmalıyıq ki, astral miflərdə kosmoslaşmanın də birin ikiyə bölünməsi ilə həyata keçirilməsi semantikasını görmək mümkündür. “Günəş və Ay” haqqında olan aşağıdakı mifdə deyilir: “Bir dəfə Ayla Günəş arasında bərk dava düşür. Biri deyir ki, dünyaya gündüz mən çıxacam, o biri deyir ki, mən. Ay üzünü Günəşə tutub deyir:

- Dünyaya gündüz mən çıxmalıyam. Çünki sən qızsan, bütün kişilər sənə baxar. Ayıfıdı.

Günəş deyir:

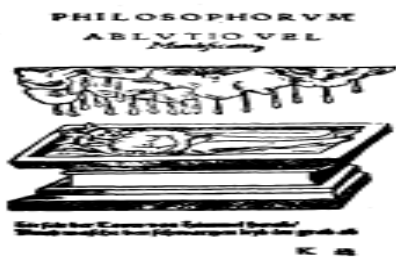
- Yox. Mən çıxacağam. Ona görə ki, mənim iynələrim var. Heç kim mənə baxmağa cürət eləməz. Kim mənə baxsa, gözünü dəşərəm.

Ay söz tapa bilmir, Günəşlə razılaşır. O vaxtdan da gündüz dünyaya Günəş çıxır” (46, 32).

Bu mifin semantikasına diqqət yetirəndə aydın olur ki, kosmoslaşma prosesi hələ başlamamışdır. Günəş və Ayın bu gün bizlərə bəlli olan düzümü reallaşmamışdır. Başqa sözlə, hələ oppozisional düzüm formalaşmamışdır və onlar bir yerdədirlər. Amma bu konfliktdən sonra kosmoslaşma hadisəsi baş verir – Günəş və Ayın bugünkü düzümdə formalaşması həyata keçirilir. Göründüyü kimi, Günəş və Ayın ayrılması ilə həyata keçirilən kosmoslaşma aktı barədə olan bu mifin altında digər bir oppozisiyadan söhbət açılır: qadın və kişi (Günəş – qız, Ay – oğlan). Burada mifoinformasiya üçün xarakterik olan Günəşin Aydan, Qadının Kişidən

ayrılması simvolik vəhdətdə əks olunmuşdur. **Biz bunu “paralel simvollaşma” adlandırırıq.** Yəni Günəş və Ay münasibətləri zəminində kosmoslaşmanı təsvir edən mətnin altında ikinci bir lay var – qadının kişidən ayrılması nəticəsində kosmoslaşmanın meydana çıxması. Mədəniyyətdə mövcud olan bu tipli faktlar bizə qadın və kişi arasında münasibətləri universal kosmoqonik kontekstdə izah etməyə imkan verir.

Dünyanın sonunda (esxatoloji kontekstdə) isə ikilik yenidən birə və ya ilkin başlanğıca qaydır. Yenidən bütün ikiliklər bir mərkəzdə birləşir ki, bu da onların çevrə boyunca hərəkət edərək yenidən yaradılışdan öncə mövcud olan vəziyyətə qayıtdıqlarını göstərir. Joseph Campbell “Tanrının üzləri” kitabında klassik mətn illüstrasiyalarından 43 sayılı şəkli nəzərdə tutaraq yazır: “... 43-cü şəkildə ikili gerçək (kursiv - S.Q.) bir varlıq halına gəlmişdir. Daha doğrusu, bir ölüyə çevrilmişdir. Su yatağı qəbirə çevrilmişdir” (98, 295). Başqa sözlə, burada kosmik modeli təcəssüm etdirən ikiliyin yaradılışdan öncəki vəziyyətə qayıdaraq xaosa çevrildiği vurğulanır.



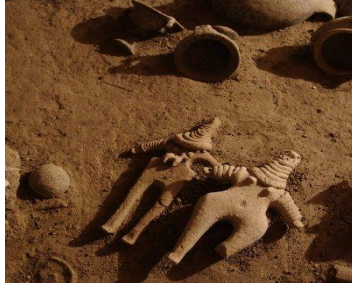
43. Şəkil
Cuxa Yağmuru

Xarici ölkələrdə təşkil olunan arxeoloji ekspedisiyaların materiallarına nəzər saldıqda isə aydın olur ki, dünyasını dəyişən sevgililərin bir qəbirdə basdırılmasının tarixi ənənəsi vardır. Belə qəbirlərin ən qədim nümunələrindən biri Donato Labatenin rəhbərlik etdiyi arxeoloji qrup tərəfindən İtaliyanın Modena şəhərində tapılmışdır. Qəbirdə qadın kişiyə doğru baxır. Arxeoloqlar düşünlər ki, kişi də qadına doğru baxırmış. Amma zaman-zaman de-

formasiya ilə əlaqədar olaraq kişinin başı yana doğru əyilmişdir (143). Sevgili hesab edilən gənclər bir qəbirdə qucaqlaşmış şəkildə dəfn olunmuşlar. Qəbrin deformasiyaya uğramış görüntüsü belədir:



Eyni simvolik məzmunu malik tapıntı Şəki şəhərinin Fazil kəndində arxeoloji qazıntılar nəticəsində Nəsim Muxtarov tərəfindən aşkar edilmişdir. Şəkli gənc arxeoloq Babazadə Əjdər Yusif oğlu tərəfindən bizə təqdim olunmuş həmin abidədə yan-yanə uzanmış qadın və kişi fiquru yer almışdır:



Bu motiv folklor və ədəbiyyatımızda da qismən dəyişikliklərlə əks olunmuşdur. “Əsli və Kərəm”də, “Leyli və Məcnun”da bu motivin izləri vardır. Aşiq- məşuqların qəbirləri ya yan-yanadır, ya da bir yerdədir ki, bunu da xaosun, ölüm zamanı ikiliklərin birə çevrilməsinin işarəsi hesab etmək olar. M. Füzulinin “Leyli və Məcnun” əsərində, Məcnunun Leylinin qəbri üzərində dünyasını dəyişməsindən sonra belə bir təsvir verilir:

Ğüsl eyləyibən təni-nizarın
Dildarının açdılar məzarın,

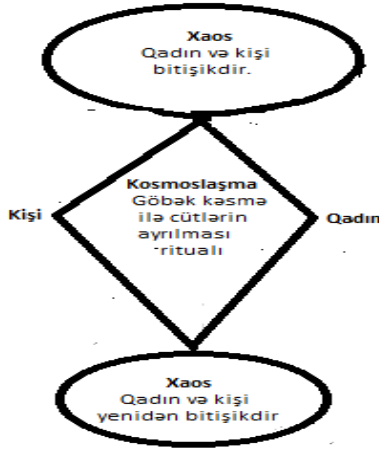
Qoydular onu həm ol məzarə,
Ğəmnək yetişdi ğəmigüsərə
Ruh oldu fələkdə ruhə həmrəz,
Tən oldu tən ilə yerdə dəmsəz.
Rəf oldu təəllüqati-hail,
Mətlubuna talib oldu vasil (71, 211).

Eyni motiv Kazan tatarlarının “Şahsənəm və Qərib” dastanında da əks olunmuşdur. Sevgilisi ilə görüşə tələsən Qərib gözü kor olduğundan quyuya yığılaraq ölür. Onu hiylə ilə öldə etmək istəyən şəxsdən qaçmaq istəyən Şahsənəm də xilas olmaq üçün özünü quyuya atanda orada Qəribin öldüyünü görür. Allahdan canının alınmasını diləyir. O da elə orada dünyasını dəyişir. Şəhər əhalisi gəlib onları birlikdə dəfn edirlər (91, 154). “Simvolik planda da kaos ölümdür” (130). Başqa sözlə, belə qəhrəmanlar ölüm vasitəsi ilə yenidən başlanğıcın başladığı xaosa qayıdırlar. Və xaosa qayıtmaq-la ona məxsus ayrılmaz, parçalanmaz mahiyyəti imitasiya etmək xüsusiyyətinə malik olurlar ki, bu təsəvvür öz növbəsində qadın və kişinin dəfn zamanı qoşa dəfn olunması kimi təzahür edir.

Göründüyü kimi, eyni motiv dünyanın müxtəlif yerlərində, real həyatda, rəsmdə və bədii əsərlərdə təkrarlanır. Belə təsvirlər barədə düzgün olaraq deyilir: “Bu, tarixdən və ya yaş dövründən asılı deyil. Onlar yalnız orta əsrlər romantikasının, yaxud yetkinlik yaşının uşaqvari fantaziyasının məhsulu deyildir. Onlarda müstəqil şəkildə mövcud olan, konkret fərdlərdən (həmçinin konkret məkandan – S.Q.) asılı olmayan qədim və dərin arxetip canlandırılır” (136). Bu arxetip münasibətlər üzərində çoxsaylı motiv, süjet, simvol yüksəlsə də, hamısının əsasında **anima-animus arxetipi** dayanır. Bu arxetiplərin daşıyıcısı olan obrazların vəhdətdə olması kosmoqonik aktın baş tutması ilə nəticələnir.

Ümumiyyətlə deməliyə ki, mədəniyyətdəki istənilən faktın mifik mahiyyətini anlamaq üçün onun morfoloji xüsusiyyətlərini öyrənməklə yanaşı, kosmoqoniyanın sintaqmatik düzümündəki yerini tapmaq lazımdır. “Göbəkəsmə”nin də mifik mahiyyətinə yalnız bu baxımdan yanaşmaqla anlamaq olar. Beləliklə, “göbəkəsmə”

mə” adətinin mifoloji semantikasında ilkin başlanğıca, kosmoslaşma prosesinə işarə edilir. Xaos mərhələsində bitişik olan “qadın və kişi” başlanğıcı bir-birindən ayrılır ki, bu da kosmoslaşma aktının həyata keçirilməsi anlamına gəlir. Bundan savayı, yaxın zamanlarda doğulan uşaqlar kosmoqoniyaya münasibətdə “bacı-qardaş” semantikası daşıyır. “Göbəkəsmə” ritualı vasitəsi ilə onlar arasında mövcud ola biləcək incest münasibəti də simvolik dillə tamamilə aradan qaldırılır ki, gələcəkdə onların evlənməsinə heç nə mane olmasın. Başqa sözlə, bununla ritual faktı vasitəsi ilə dünyanın ikiyə bölünərək yaradılmasının imitasiyası ilə yanaşı, incest münasibətinin də tamamilə aradan qaldırılması nəzərdə tutulur. Sintaqmatik planda bu ritualı aşağıdakı kimi sxemləşdirmək olar:

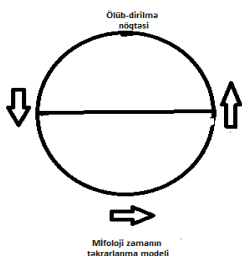


Amma mifik şüur parçalandığı üçün bu təsəvvürün özü də parçalanmışdır. Bununla belə, mərasimlər, folklor mətnləri və tarixə nəzər salanda ritualın mifoloji semantikasını bərpa etmək olar.

Məsələnin bu cür qoyuluşu artıq digər problemlərin də mifoloji semantikasını anlamaq üçün şərait yaradır. Yerindəcə bəzi məsələlərə qısa şəkildə münasibət bildirmək məqsədəuyğun olardı.

Qarabağ ərazisindən topladığımız mətnlərdən birində deyilir: “Əgər kim Novruz gecəsi duzlu qoğal yeyib yatsa, öz sevgilisini

yuxuda görər” (70). Bu məsələni izah etməzdən əvvəl mifoloji zamanın təkrarlanma modelinə nəzər salmaq yaxşı olardı:



Mifoloji zaman daima təkrarlanır. İnkişaf daim ilkin mərhələyə, kaos nöqtəsinə qayıdaraq yenilənir. Mirçə Eliade “Əbədi təkrarlanan mif” kitabında göstərdiyi kimi, bu model arxetip model kimi bütün xalqların mədəniyyətində özünü büruzə verir. Və müəllif sözügedən kitabının “Zamanın yenidən təkrarlanması” bölməsində yazır: “Yeni il kosmoqoniya aktının yerinə yetirildiyi başlanğıc zamanın yenidən təkrarlanmasıdır....Bu günlərdə cavan gənclərin inisiyasiya mərasimi də təşkil olunur” (173).

Fikirdən göründüyü kimi, Novruz ilkin yaradılış aktını təkrarlayır və bu təkrarlanma aktında həmçinin gənclərin də inisiyasiya ritualı reallaşdırılır. Keçid zamanın xarakteri “qızlara gələcək həyat yoldaşlarının kim olmasını” (35, 26) müəyyənləşdirmək şansı verir. “Əgər kim Novruz gecəsi duzlu qoğal yeyib yatsa, öz sevgilisini yuxuda görər” inancını məhz bu kontekstdə izah etmək məqsədəuyğundur. Həmin gecə ağacların başı bir anlıq yerə düşdiyi, çaylar bir anlıq durduğu kimi, gənclər də həmin kontekstdə ilkin başlanğıca, qadın və kişinin hələ bir-birlərindən ayrılmadığı nöqtəyə qayıdırlar. Bu dönüş həmçinin fərdi universal mifologiyaya bağlayır. Başlanğıcda bir nüvədə birləşən oğlan və qız sevgililər (yaxud ər və arvad) barədə mif bu zaman donuq mətn kimi deyil, hərəkətdə olan, canlı mif kimi reallaşır. Burada fərd özü “Adəm və Həvva” mifini daxili psixoreallıq olaraq canlı yaşayır. Mifdən bizə bəlli olduğu kimi, dünyanın yaradılması zamanı Adəm və Həvva bir nüvədən, mahiyyətdən yaradılmışlar. Bu ba-

xımdan Leyli və Məcnun sevgisi müəyyən mənada “Adəm və Həvva” mifinin bədii təzahürüdür. Ayrı-ayrı insanlar da həyatlarında bu halı canlı yaşaya bilirlər. Bu halın əsas psixosemiotik işarəsi sevgililər arasında tez-tez istifadə olunan: “sən mənim üçün bir dənəsən”, “dünyada sən mənim üçün təksən” və s. kimi iki nəfərdən (oğlan və qızdan) ibarət bir dünyanın qurulduğunu göstərən ifadələrdir. Bu ifadələr semiotik cəhətdən başlangıç zamanın psixoreallıq olaraq reaktuallaşmasını göstərir. Novruz bayramında yatan, simvolik olaraq ölən gənc də ritual modeldə başlangıç zamana qayıdır: bu dönüş gəncə başlangıca qayıdaraq yenedən yaradılmaq, ilkin yaradılışı (Adəm və Həvva mifini) imitasiya etmək imkanı verir. Bu isə öz növbəsində şəxsə “gələcək həyat yoldaşını görmək” imkanı yaradır. Sakral keçidin (yenedən yaradılmanın) profan keçidlərlə (gecədən gündüzə, yuxudan oyaqlığa, yeniyetməlikdən gəncliyə) üst-üstə düşməsi isə mifologiyanın zaman-məkan kontinuumunda ortaya çıxma qaçılmazlığı ilə əlaqədardır. Bundan əlavə, bu tipli rituallar insanın psixoloji və fizioloji imkanlarının “qovuşdurulmasına” xidmət edir. Bu, insanın ənənəvi qurulma modelidir. Fiziobioloji imkanların özü (yetkinlik yaşına çatan gənclərdə libidonun qabarması) fərdi “universal qeyri-şüur”i ilə əlaqələndirir. Öz növbəsində “universal qeyri-şüur” fərdə yaranmış bioloji imkanları cəmiyyətdə realizə etmək “yolunu” göstərir. Bu, öz-özünə aktuallaşan bir xüsusiyyətdir. K.Q. Yunq göstərir ki, istər nağıllarda, istərsə də yuxularda qoca baş qəhrəmanın ümitsiz və ağır vəziyyətində ortaya çıxır. Ağır və çətin vəziyyətdə ruhun özünə belə çıxış yolu göstərməsi onun “daxili-psixi avtomatizmindən” doğur (176, 300). İnsan ruhun bu qabiliyyəti ilə bəşəriyyətin qazandığı təcrübəyə spontan olaraq qoşulur və bu kontekstdə özünü realizə edir. Hans Dikmanın fikri bu məsələni izah etmək üçün əhəmiyyətli ola bilər: “İnsan həyatında bu və ya digər proseslərin baş verdiyi mərhələlər vardır. Hər bir insan anasından acizənə asılılıq mərhələsindən sonra müstəqillik və azadlıq hiss edir ki, bu mərhələ tərslik adlandırılır. Cinsi yetişkənlik dövründə isə insanda seksual hisslər oyanır və qarşı cinsə tələbat hiss olunur. Orta yaşa çatanda

həyatları pik həddinə çatır və həyatı dərk etmə eninə olmaqdan daha çox dərinə doğru inkişaf edir. Ölümə yaxınlaşan dövrdə (qocalıqda) insanın qarşısına haqqında bizim heç nə bilmədiyimiz “o dünyaya”, “digər mövcudluq halına” keçid problemi çıxır... Bu zaman bizə ənənəvi kollektiv obraz kömək edə bilər. Əgər onların həqiqi anlayışlarını biliriksə, bu zaman o, simvollar vasitəsi ilə bu kimi mövcud situasiyalarda insanın nə etdiyini və ya nə etməli olduğunu bizə göstərir (135). Bu kollektiv obrazlar sırasına ilk növbədə qocanı, qarını aid etmək olar. İrəlidə görəcəyimiz kimi, fizioloji cəhətdən qazanılmış yeni xüsusiyyətlər (cinsi maraq, bədənin güclənməsi) kollektiv obrazlar vasitəsi ilə kosmoqonik aktla əlaqələndirilir və yenidən yaradılma kimi dəyərləndirilir.

Azərbaycan dastanlarında əks olunan “buta” motivi öz mifoloji semantikasına görə sözügedən kosmoqonik miflərlə sıx əlaqədədir. Buta motivinin aktivləşməsi insanın profan keçid dövrünə (uşaqlıqdan yeniyetməliyə keçid nəzərdə tutulur), ərgənləşmə dövrünə təsadüf edir. Özlüyündə bütün profan keçidlər (yeniyetməlikdən gəncliyə, qışdan yaza və s.) özünü sakral keçid kontekstində dəyərləndirir. Sakral kontekstdə bu keçidlər yenidən yaradılma, xaosdan kosmosa keçid kimi xarakterizə olunur. Belə olduqda doğulma, yaradılma statusunda olan fakt kosmoqonik kontekstdə yaradılmaya müncər olunur. Bu anlamda Novruz gecəsi “yastıq altına konfet qoyub və ya duzlu qoğal yeyərək yatıb sevgilini görmək” motivi ilə “buta” motivi arasında sıx mifopsixoloji əlaqə vardır. Hər ikisində ərgənləşmə zamanı formalaşan cinsi enerji onları təkrar yaradılma zonasına, “sakral” keçidə cəlb edir.

Novruz zamanı sözügedən ritualı bir qayda olaraq yeniyetmə və gənclərin həyata keçirdiyi müşahidə olunur. Yeniyetmələr bu zaman mifoloji zaman ritminə uyğun yenidən yaradılırlar. Profan mənada kəskin cinsi marağın olmadığı dövrdən libidonun qabardığı dövrə keçid baş verir. Sakral anlamda birinci mərhələ xaos, ikinci mərhələ kosmos dövrü kimi xarakterizə olunur. Bu məsələ insan həyatında ölüb-dirilmə kimi özünü bürüzə verir. Bu yöndə Ramil Əliyevin fikirləri də diqqətəlayiqdir. O, ölüb-dirilmə motivinin mənşəyini ilkin stixiyalarla bağlayaraq yazır ki, həyat ölü-

mü doğurur, ölüm isə yenidən həyatda doğulur. İnsan bu ziddiyyətə dərk edirdi. Bu ziddiyyətə səbəb olan od və su stixiyaları idi. Od və su həm həyatı, həm də yoxluğu təmsil edirdi. Onların mifik təfəkkürdə obrazlaşdırılması isə mif mətnlərində ölüb-dirilmə ilə bağlı təsəvvürlərin yaranmasına imkan verirdi (43, 36).

Robert Lifton “Kəsilməmiş əlaqə: ölüm və həyatın davamı” kitabında yazır ki, “ölüm obrazlar”ı insanı bütün həyatı boyu müşayiət edir. Bu, ölümə ekvivalent olan simvollar vasitəsi ilə həyata keçirilir: ayrılma, parçalanma, tərənəmən ölüm vəziyyəti həyatda ölüm simvollarını təmsil edir. Bu mərasim və inisiyasiya xarakterli mərhələlərə uyğun gəlir. Əvvəlki cəmiyyətdən uzaqlaşmaq və yeni keyfiyyətdə cəmiyyətə dönmək bu vəziyyət üçün xarakterikdir” (128, 78). Bu hal qəhrəmanın bütövləşməsinə və tamamlanmasına xidmət edir. Bu məsələ ilə bağlı Mirçe Eliade yazır: “...bioloji doğum ilə şəxs hələ tamamlanmır, o, ikinci dəfə ruhi cəhətdən doğulmalıdır; bununla o, natamam, embrional mərhələdən mükəmməl yetkin mərhələyə keçir. Bir sözlə, insan mövcudluğu bir-birini tamamlayan “keçid ritualları”nın ardıcıl birləşməsi vasitəsi ilə mükəmməlliyə nail olur” (188, 181). Belələliklə, insanın daxili inkişafının bu dinamikası daxili-psixoloji yaşam olmaqla yanaşı, mədəniyyətdə də sabit simvollarla realizə olunur. Bu xüsusiyyət butalarda “yuxu” və “yanmaq” motivi ilə realizə olunur. Bu zaman qəhrəman tərənəmən vəziyyətdə yadır. Hamı elə başa düşür ki, ölüb. Daha sonra o, yeni keyfiyyətdə geri dönmür. Məsələn, tərəfimizdən (H.Quliyevlə birgə) toplanılmış “Şahzadə Məhəmməd” dastanında buta məsələsi belə təsvir olunmuşdur: “Onun üçün soyundu yatmağa başlayanda yuxuda gördü ki, bir dərviş gəlir bunun üstündə durufdu:

- Oğul, Məhəmməd şahzadə, oyan görüm.

Oyandı Məhəmməd Şahzadə. Gördü kü, əlində bir dənə şərap tutufdu, bir qavın, bir kasanın içində. Dedi:

- Ağa, ürəyim yaman yanır. Mənə bir təsəlli.

Dedi:

- Oğul, bı barmağını - şəhadət barmağını qaldırdı, - bının arxasınan bax gör nələr görürsən?

Məhəmmət Şahzadə barmağının arasından baxanda nə görsə yaxşıdı? Dedi:

- Bir şəhər görürəm. Şəhərdə bir saray görürəm. Uca bir saraydı. Güləfirəngidə bir dənə qızdı.

Dedi:

- Oğul, o, Səmərqənd şəhəridi. O Səmərqətdə Qeys patşahın qızı Mələykə xanımdı. Səni ona buta yazıram, səni də ona sevgi yazıram. Çox əziyyətlər çəkərsən, axırsı çatarsan öz murazına” (70).

Ənənəvi olaraq şərab içən aşiq “yandığını” söyləyir. Bu simvolik yanma prosesindən sonra o, dərvişdən təsəlli istəyir. Yuxu və yanma kimi simvolik ölüm prosesindən keçən aşiq universal kosmoqonik akta qoşularaq, yeni statusda yaradılır. Gələcək sevgilisinin yeri-yurdu göstərilir. Burada bizim mövzu üçün ən maraqlı məsələlərdən biri baş verənləri “dərviş” və “qarı”nın müşayiət etməsidir. Əslində, burada da kosmoqonik motivi görmək mümkündür. Arxetipik kosmoqonik modelə görə, göyü kişi, yeri qadın simvolizə edir. Buta göydə dərviş tərəfindən verilir, yerdə isə onun dərvinə qarşı anlayır. Bilir ki, ona buta verilib. Bu motivdə aşıq-məşuq münasibətləri kosmoqonik münasibətlərə (göy-kişi, yer-qadın) münəcər 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 öz münasibətini kosmoqonik aktla əlaqələndirir. Və o da bəllidir ki, bu əlaqələnmə, sadəcə, vizual xarakterli deyil. Əslində, aşıqın gördüyü o məqam sonrakı inkişafın bütün səviyyələrinə təsir edən “yaradılışın başlanğıcı”dır ki, bura dönən gənc həm də özünün gələcək həyatı barədə məlumat almış olur. Bu məlumatların kosmik normalara uyğun realizə olunmasına yaradılan problem isə şəxsin özündə müəyyən anormallığa səbəb olur. Ağdamın el aşıqlarından olan Miskin Həmidlə söhbətimiz zamanı o, fiziki qüsurunun səbəbini butasının murdarlanması ilə izah edirdi. O bildirdi ki, mənə yuxumda buta verdilər. Anam da yol uzaq olduğundan və mənə başıma bir iş gəlməsin deyər mənə gizlin murdarladı və mənə bu qüsür yarandı.

O da butanın ona yeniyetməlik dövründə aşıqlıqla birgə verildiyini söyləyirdi. Bu isə özlüyündə “buta” motivinin yalnız donuq mifoloji motiv olmadığını, bu motivi keçid dövründə kosmoqonik mifi yenidən canlandıran canlı motiv kimi də xarakterizə etməyə imkan verir. H.İsmayılovun qeyd etdiyi kimi, “Buta alana qədər söz söyləyib saz çalmayan qəhrəman bundan sonra artıq saz çalmağa, şeir söyləməyə başlayır...Yuxuda buta verilməklə qəhrəmanın mövqeyi dəyişir. O yeni ad alır” (122, 125). Burada maraq doğuran və diqqətdən qaçan məqamlardan biri də bu prosesdə şəxsə saz çalmaq və söz qoşmaq qabiliyyətinin verilməsidir. Diqqətlə baxılsa burada da paralel simvolizmi aydın şəkildə görmək olar. Belə ki, qəhrəmanın doğuluğu ilə yanaşı burada mətnaltı şəkildə aşıqlığın, aşıq sənətinin, sazın kosmoqonik aktla əlaqəsi diqqət önünə gətirilir. Dastanlardakı butalara (7, 43, 108; 8, 109, 193; 10, 186) nəzər salanda aydın olur ki, aşıqlıq ilkin yaradılış anına aid olmaqla yanaşı, həm də yaradılışın ilahi informasiyasını ötürən sənət kimi dəyərləndirilir. Odur ki, buta alan qəhrəman “ələn desəm – əlim yanar, dilən desəm – dilim yanar” deməklə sakral informasiyanın ifasına imkan verən saz tələb edir və aşığa çevrilir. Sakral yuxudan ayılan aşığın sazi öz adı ilə deyil, “bir başı limçə, bir başı çömçə” (26, 28) deyə müraciət etməsi faktı sazın da buta prosesində yenidən yaradılma semantikasını daşmasını göstərən faktdır. Məsələn, Qurbani dastanında üç gün yatan qəhrəmanın yuxudan ayrılması zamanı belə bir hadisə təsvir olunur: “Bəli, vaxt gəldi keçdi. Qurbani üçüncü gün ayılıb gördü ki, başına çoxlu qız-gəlin yığılıb, dedi:

- Ay dədə, xalxınkı buradadı, bəs mənimki haradadı?

Mirzə xan dedi:

- Oğul, ölmüsən o dünyadan danış, sağsan bu dünyadan. Səninki, mənimki nədi?

Qurbani dedi:

- Dədə, bir başı limçə, bir başı çömçə olsa, dərdimi sənə söyləyə bilərəm.

Dədəsi dedi:

- Oğul, bir başı limçə, bir başı çömçə nə deməkdir? Sən mənimlə lap qarğa dili danışırsan.

Qurbani dedi:

- Dədə, ona həm dəm, həm də qəm çömçəsi deyirlər. O gahdan dəmə çalar, gahdan qəmə.

Bəli, gətirdilər Qurbaniyə bir dənə saz verdilər” (7, 43). Və yalnız bundan sonra Qurbani o dünyada gördüyü ilahi informasiyanın ifasına başlayır. Sanki “bir başı limçə, bir başı çömçə” ifadəsi ilə sazın yarandığı, amma hələ adlandırılmadığı yaradılış anına işarə edilir. Bundan savayı, yuxudan ayılan Qurbani sazı sanki ilk dəfə görmüş şəxs kimi dədəsinə təqdim edir, onun mahiyyəti barədə məlumat verir. Fikrimizcə, bu faktın özündə də buta prosesində sazın da yaradılış semantikasını əks etdirir: yaranmış əşya barədə ətrafdakılara o dünyadan gələn qəhrəman məlumat verir. Bir sözlə, qəhrəmanın ölüb-dirilməsi zamanı söz qoşmaq, saz çalma qabiliyyəti ilə yanaşı sazın özü də yaranır, meydana gəlir. İlk baxışdan buta yalnız bir şəxsin taleyində baş verən və kosmoqonik aktla əlaqəsi olmayan hadisələr kimi görünür. Amma o da bəllidir ki, gündəlik həyatdakı ayrı-ayrı ritual faktlar kosmik yaradılış anına əsaslanmaqla öz gerçək məzmununu büruzə verir. Hər bir ritual özlüyündə kosmik yaradılış anındakı prosesləri, xaosdan kosmosun doğulduğu zamanın konfliktini canlandırır. Qəhrəmanın bu prosesdə yenidən yaranması, doğulması isə onun gözünü açdığı zaman ətrafdakılarla baş verən mükəllimədə özünü daha aydın göstərir. Onun adı insanların düşüncələri ilə uyuşmayan danışığı məhz kosmik yaradılış anında meydana çıxan konfliktlə eyni semantika daşıyır. Simvolik cəhətdən yenidən doğulan qəhrəmanlar adətən ritualın baş tutduğu zamandan əvvəlki faktların demək olar ki, hamısını unudurlar. Məhz bununla əlaqədardır ki, dastanda yenidən doğulan Qurbaninin anlaşılmayan danışıklarına dədəsi “ölmüsən o dünyadan danış, sağsan bu dünyadan” kimi reaksiya verməklə yanaşı, həm də onu “qarğa dilində danışan” qəhrəman kimi xarakterizə edir. Bütün bunlar isə ərgənlik yaşına çatmış qəhrəmanın ritual yuxu, ölüm vasitəsi ilə xaosu qayıdaraq yenidən doğulması semantikasından doğur. Kosmoqonik planda qəhrəmanın bu ritual doğuluşu həmçinin aşıqlıq sənətinin və sazın doğuluşu semantikasını daşıyır. Epik ənənələrin söy-

ləyicilik sənətini sakral dünyadan alınan sirli qabiliyyət kimi təsdiqləməsi beynəlxalq xarakterli bir faktdır ki, əsasında epik sözün sirli təbiətinə inam düşüncəsi dayanır (156, 45).

Butanın bağ, qəbiristanlıq (9, 11), günbəz (9, 97) və s. kimi kosmos və kaos arasında sərhəd rolunu oynayan kosmoenergetik mərkəzlərdə ritual xarakterli döyülən (23, 213), incidilən, yorularaq yatan (36, 101), var-dövləti əlindən çıxan (24, 143) həddibülüğa çatmış insanlara verilməsi ərgənlik yaşına çatan şəxslərin kosmik akta qoşularaq yenidən yaradılması, doğulması semantikasını daşıyır.

Qadın və kişinin qaçılmaz birliyinin sakral təminatçısı olan “göbəkəsmə” və “buta”nın, dastanlarda eyni semantikada aktivləşdiyinin şahidi oluruq. Bunu Məhərrəm Cəfərlinin məhəbbət dastanlarındakı ilahi nişanlılıq motivi olan butavermə ilə göbəkəsmənin semantik baxımdan eyniliyi haqqındakı fikirləri də təsdiq edir: “Məhəbbət dastanları iki qəhrəmanlı mətnlərdir və istər butaverməli, istərsə də butaverməsiz dastanlarda Aşiq və Məşuqun bir-birinə olan məhəbbəti qanuni, haqqdan gələn bir məhəbbət kimi qəbul edilir. Belə ki, möcüzəli doğuluş ilə bu dünyaya gəlib, bir-biri ilə göbəkəsmə nişanlanan Aşiq və Məşuqla bir-birinə buta verilmiş Aşiq və Məşuqun semantik yükləri eynidir” (38, 147-148). Bu motivlər olmotivlər (allmotive) kontekstində izah olunmalıdır. Motivem folklorun ən kiçik mənalı vahididir (məsələn, sehrli tük, qızıl alma, həyat suyu və s.). Bu motivlərin cəmi isə olmotivlər adlandırılır (134, 25). Məsələn, Alan Dandes axtalamaq və baş kəsmək motivlərinin eyni semantikaya malik olan motivem olduğunu göstərmiş və belə motivlər cəmini olmotiv adlandırmışdır. Eyni bir semantik mahiyyəti ifadə edən motivlər mətndə asanlıqla bir-birlərini əvəz edirlər. Bu baxımdan həm “göbək kəsmə”, həm də “buta” motivi “fərdi taleyi kosmoqonik taleyə bağlamaq” semantikasını daşıyır (137, 118). Bu mənada M.Eliadenin “Demək olar ki, bütün rituallar dünyanın hələ mövcud olmadığı mifik zamanı törədir” fikrinə münasibət bildirən Mixail Yevzlininin fikri yerinə düşür: “Başlanğıca qayıtmaq məntiqilikdən daha çox, dünyanın funksionallaşmasının ide-

al sxemini göstərən “yaranma”nın baş verdiyi “başlangıç nöqtəni” aşkarlayır” (137, 119).

Təsadüfi deyildir ki, xalq etimologiyasında sevgili münasibətləri “yarı” kontekstində dəyərləndirilir: “Sonra qurban olduğumun ağlına gəlib, Həvvanı Adəmin qabırğasından yaradıb. Onun üçün deyillər ki, yarı insan. Qabırğadan yarandığına görə arvad ərini yarısı sayılır” (65, 15). “Yarı” semantik cəhətdən bir bütövün hissəsini də bildirir. Yəni canlı xalq təfəkküründə sevgililər bir bütövün hissələri kimi xarakterizə olunurlar. Sözsüz ki, bunun “qadın və kişinin” başlangıçda bir olması ideyası ilə sıx əlaqəsi vardır. Sevgililərin “yarı” (hissə) və bütöv kontekstində dəyərləndirilməsi mifoloji təsəvvürdəki yanaşmanın canlı yaşayan hissəsidir. Təbiidir ki, “yarı” sözünün arxasında duran mənə müvafiq mif mətnlərinin birbaşa təsiri ilə formalaşmamışdır. Belə mənə anima və animus arxetipindən qaynaqlanır. Yəni psixoloji olaraq hər bir fərd öz “qadın və kişi cütü” mifini yaradır və uyğun ritualla həmin mifi realizə edir. Bu isə spontan olaraq “yar(ı)” emosiyasını ortaya çıxarır.

Qadın və kişi arasında kosmoqonik plana uyğun nizamın qorunması toy mərasiminin də əsasını təşkil edir. Toy mərasimində də bəy və gəlinin timsalında kosmoqonik müstəviyə aid münasibətlər tənzimlənilir. Bütöv toyun və onun ayrı-ayrı ritual faktlarının mahiyyətinin yuxarıda dediyimiz aspektlərdə araşdırılması üçün Mirçə Eliadenin “Daimi təkrarlanan mif” kitabında əks olunan bəzi fikirlərə nəzər salmaq və araşdırmanın ümumelmi istiqamətini bu tərəfə yönəltmək məqsədəuyğun olardı. Xatırlatmalıyıq ki, bu kitabda ibtidai şüura, onun işləmə mexanizminə fundamental şəkildə nəzər salınaraq ibtidai düşüncədəki faktların üç aspektdən dəyər qazandığı vurğulanır:

1) İbtidai insan reallığının səma arxetipini imitasiya etməsini göstərən faktlar.

2) Reallığın “mərkəz simvolizmi” ilə əlaqədar verilməsini göstərən faktlar: məskən, yaşayış yeri, ibadət xana kimi reallıqlar “dünyanın mərkəzi” ilə eyniləşdirilir.

3) Nəhayət, mərasimlər və profan mənalı fəaliyyətlər şüurlu şəkildə müqəddəs ilkin tanrıların, qəhrəmanların fəaliyyətlərinin təkrarlanması kimi verilir (173).

Biz toy mərasimindəki faktlara, əsasən, bu aspektlərdən yanaşmağı, onun “ilkin yaradıcılıq”, “səma arxetipi”, “dünyanın mərkəzi” ilə əlaqəsini göstərən simvollarının araşdırılmasını məqsədəuyğun hesab edirik. Mirçe Eliade yazır: “Kəbin mərasimləri özlərinin ilahi nümunələri ilə əlaqədardır və insani kəbin ioraqamıyanı, Göy və Yer arasındakı ittifaqı canlandırır.... Bütün bu kəbin mərasimlərinin kosmoqonik strukturu daha ətraflı baxış tələb edir: burada söhbət yalnız Göy və Yer arasındakı ilahi kəbin nümunəsinin imitasiyasından getmir, hər şeydən əvvəl, bu kəbinin nəticəsi kosmoqonik yaradılışdır” (173).

Müasir toylarda da kosmoqonik kontekstə aid olan xeyli simvol və davranışlar vardır ki, onların araşdırılması toyun ritual olaraq mahiyyətinin daha dərindən anlaşılmasına imkan verəcək. Çünki “Evlənmək kosmoqonik baxımdan yaradılışın tamamlanması deməkdir” (83, 73). Amma elə buradaca demək istəyirik ki, qadın və kişi arasında ilkin xaos-kosmos münasibətlərindən gələn sakral mahiyyət toy mərasimlərində, xüsusən də gəlingətirmə mərasimində öz mahiyyətini saxlamışdır. Qadın və kişinin bir yerdə olmasının təmin olunma prosesi “evlənmək”, “ev olmaq”, “ailə qurmaq”, “yurd-yuva qurmaq”, “qovuşmaq” kimi kosmoqonik mahiyyətli anlayışlarla ifadə olunur. Yəni hər birində yeni quruculuğa, yeni həyata işarə vardır. Mirçe Eliadenin yazdığı kimi, “kosmoqonik aktın təkrar olunması ilə müəyyən binə salma işlərinin həyata keçirildiyi konkret zaman dünyanın yarandığı mifik zamana proyeksiyalanır” (173). İlkin başlanğıcı canlandırmaq yolu (xaosdan kosmosun doğuluşunu) ilə sakral məzmunu təsdiqləmək ritualların ən əsas xüsusiyyətidir.



Toy ritualında xaos və kosmogenez

Toy (düyün) mərasimi cəmiyyətdə kosmik və sosial nizamın qorunmasına xidmət edən rituallardan biridir (66, 209). Bütün mərasimlər kimi, bu mərasimin də özünəməxsus həyata keçirilmə məzmunu və texnikası vardır. Toy mərasimi məzmununa görə cəmiyyətin bir üzvünün status dəyişməsinə, keçidini digərlərinə təqdim etmək mahiyyəti daşıyır. “Keçid öz növbəsində fərdin bir qrupdan digərinə keçidini təmin edən “horizontal ” və bir ierarxik qrupdan digərinə keçidinə xidmət edən “vertikal” formada ola bilər. Toy üçün horizontal keçid bir ailədən digərinə keçidlə (həmçinin “eqzoqamiya”nın müxtəlif səviyyələrində, bir kənddən digərinə, bir nəsilədən digər bir nəslə və s.), vertikal keçid isə ər və gəlinin yeniyetməlikdən (evlənmə yaşından) yaşlı qrupa keçidi ilə ortaya çıxır (144, 216). Bundan savayı, bu mədəni fakt “Mifik başlanğıcın mikrokosma daxil olması kimi duyulur” (52, 45). Çünki toyun məzmunu öz dəyərini mifik təsəvvürlərdən, xaos-kosmos münasibətlərindən almışdır ki, bu da onun həyata keçirilmə texnikasında aydın şəkildə görünür. Beləliklə, iki gəncin evlənməsinə xidmət edən toy mərasimini iki yöndən araşdırmaq mümkündür:

1. Toyun simvol dünyasının (statik şəklinin) araşdırılması;
2. Toyun süjet strukturunun inkişafının (dinamik şəklinin) araşdırılması.

Biz simvol dünyasının izahı zamanı süjet dinamikasını da izləyəcəyik. Çünki belə olduqda simvol və süjet dinamikasının birbirlərini tamamlamalarının şahidi oluruq.

“Bir kərəlik bəy” (və yaxud 40 günlük bəy) burada ən maraqlı simvoldur. Məlumdur ki, ritual məzmununda toy üç gün, yeddi gün və yaxud da qırx gün müddətində davam edir. Bu baxımdan düşünmək olar ki, hər bir insana həyatı boyu bir dəfə verilən bəy-

lik statusunun da ömrü elə bu toyların davam etmə müddəti qəddərdir. Məlumdur ki, toyu olan şəxsə “bəy” statusu verilir. Yalnız toy günü “bəy”ə ürəyindən keçən “hər şeyi etmək” hüququ verilir. Bu statusun mahiyyətini izah etmək üçün “bəy”in semantik yükünə nəzər salmaq istərdik. Bundan dolayı “KDQ”də bəy sözünün mifosemantik mahiyyətinə nəzər salmaq məqsədəuyğun olardı: “Xanlar xanı (xan Bayındır), oğlana bəglik verdi, təxt verdi” (57, 46). Eposdakı bu informasiya status dəyişmə ilə əlaqədardır. “Ərgənlik” ritualından keçərək cəmiyyətə qoşulan şəxsə bəylik verilir ki, bu da imtiyazlar, var-dövlət və s. ilə müşayiət olunur.

Bəyliyin müşahidə olunan digər semantikasi isə aşağıdakı hissədə aydın görünür: “Qazan aydır: “Dəli ozan, dövlətin dəpdi. Bəglər, bu günki bəgliğim bunun olsun. Qoun nerəyə gedərsə-getsün, neylərsə eyləsin”, – dedi.” (57, 83). Göründüyü kimi, burada “bəylik” bir günlük, müəyyən davranışlara imkan verən keçici status kimi xarakterizə olunur. Diqqət ediləsi məqam isə “bəyliyin” bir günlük verilməsidir. Bu zaman Dəli Ozan, demək olar ki, ağına gələni edir, qadağan olunmuş yerlərə (qadınların əyləşdiyi yerə) getmək hüququ əldə edir. Bu bir günlük “bəylik” statusu onun Oğuz elində tanınmasına, yenidən cəmiyyətə qoşulmasına imkan verir. Burada ənənə qoruyucusu olan Qazan təbiidir ki, “mədəni qəhrəman yadigarlar”ının qoruyucusudur. Xatırlatmalıyıq ki, şah, xan, bəy kimi obrazların mədəniyyətdəki yeri mədəni qəhrəmanın, demiurqun sinxron plandakı təzahürü kimi anlaşılmalıdır. Onlar mədəni qəhrəmandan qalan ənənələrin “hüquqi varisi” kimi təzahür edirlər. Məhz bu semantika ilə əlaqədardır ki, onlar kult səviyyəsinə yüksəldilirlər. Təsadüfi deyildir ki, V.N.Toporov yazır: “Mahiyyətə yaradıcılıq aktının üsulu olan ritual və bayramlarda kahin rolunda çıxış edən, ritualın əsas obrazı olan şah (müəllif “çar” kimi qeyd edir – S.Q.) demiurqun diaxronik variantıdır. Şübhəsiz ki, ibtidai düşüncə üçün şah tarixi prosesin deyil, kosmoloji davranışın iştirakçısı idi: şahın cəmiyyətdəki rolu “dünya mərkəzi”nin digər sakral təmsilçiləri kimi, onun kosmoloji funksiyası ilə izah olunurdu... Şah demiurqun obrazı olduğu kimi, hər bir insan da sakral qeyd etmə zamanında (doğum, toy, ölüm) şahın obrazı idi

və müvafiq mərasim (xüsusi ilə də toy mərasimi) ilkin nümunəni modelləşdirirdi. İnsanı yaradılış aktı ilə əlaqələndirici həlqə olan şahla bu cür əlaqə onu kosmoslaşdırırdı”. (163, 134). Sözü gedən boyda da tanınmayan biri (Dəli Ozan) mədəni qəhrəmandan və yaxud da demiurqun obrazından “bəylik” statusu almaqla cəmiyyətdə realizə olunmağa başlayır. O, başqa sözlə, demiurqun obrazı olan bəylə (semantik olaraq şahla) əlaqələnmək vasitəsi ilə yaradılış aktına qoşulur və cəmiyyətə daxil olur.

V.N.Toporovun yuxarıda təqdim etdiyimiz izahı və KDQ-dən gətirdiyimiz nümunələr mədəniyyətdə şaha ekvivalent olan bəy rütbəsi və toy günü bir günlük bəy duran şəxs arasında mifosemantik əlaqəni aşkarlamağa imkan verir. Rütbə olaraq bəy (həmçinin xan) kaosun sonunun və kosmoqonik prosesin, yaradılış aktının işarəsidir. O, makro səviyyədə cəmiyyətdə nizamlanma, kosmoslaşma prosesinə rəhbərlik edir (məs. Bayandır xanın üç rəngli çadır qurdurması, Qazan xanın Beyrəyin toyunu idarə etməsi və s.). Toporovun dediyi kimi, toy mərasimi zamanı da evlənən şəxs bəy obrazı ilə əlaqələnərək, yəni bir günlük onun statusunu öz üzərinə götürərək ilkin yaradılış prosesi ilə əlaqələni və yaradılışın ilkin nümunəsini mikro səviyyədə təkrarlayır.

Biz toy mərasimindəki “bir günlük bəyliyin”in də bu kontekstdə anlaşılmalı olduğunu düşünürük. Təsadüfi deyil ki, XVI əsrin sonu – XVII əsrin əvvəllərinə aid olan “Oğuznamə”də belə bir atalar sözü var: “Oğlan evləncək “Bəg oldum!” sanur” (78, 22). Münasibətin ironik və yaxud da ciddi planda olmasından asılı olmayaraq bu deyim mənə yükündə evlənən şəxsin bəylik statusunu qəbul etməsindən söhbət gedir.

Oradakı digər bir mətndə isə “bəyliyin” müvəqqəti, bir günlük verilə bilən status kimi diqqətə çatdırılması maraqlıdır: “Bir günlük bəglik də bəglikdür” (78, 79). Mədəni qəhrəmanın “təhfələri” əsasında fəaliyyət göstərən ənənə müvəqqəti “bəylik” semantikasını bu günə qədər daşımışdır. Yeni həyat quran və cəmiyyətdə yeni statusa keçən şəxs mədəni qəhrəmandan “bir günlük bəylik” almaqla bu keçidi yerinə yetirir. Bununla o, cəmiyyətin artımında, yeni quruculuqda iştirak etməklə yanaşı, mal-mülk

sahibi olmaq hüququ da əldə edir. Bu vasitə ilə o, kaosun sonunu gətirərək kosmik, nizamlı dünyaya qədəm qoyur, “ailə qurur”, “ev olur” və s. Toy günü “bəydən” tələb olunan ağırlıq, sanballıq, səxavətlik, cinsi akt kimi tələblər sinxron planda başqa ictimai məzmunlu keyfiyyətlər qazansa da, mifosemantikasına görə, əslində, “mədəni qəhrəmanı təqlid etməklə kosmoslaşma prosesinə qoşulmaq” semantikasını daşıyır. Sixron planda “mədəni qəhrəman” subyekt olaraq yox olub, amma adətlərin özü mədəni qəhrəman kultunu “ənənə”, “babalar”, “atalar” adı altında qorumaqdadır. Təsadüfi deyildir ki, şəxslərdən “məntiqsiz görünən” adəti niyə yerinə yetirdiklərini soruşduqda onlar belə cavab verirlər: “ənənədir”, “ata, babalarımız belə ediblər” və s.

Xatırlatmalıyıq ki, şahın, bəyin yaradıcılıq prosesindəki mövqeyinin arxetipik modelini qədim mədəniyyətlərdəki rituallarda daha aydın görmək mümkündür. Aşağıda görəcəyimiz kimi, yaradıcılıq prosesindəki mövqeyinə, vəziyyətinə görə də “bir günlük bəy” kosmoslaşma prosesində iştirak edən kral, şah və bəyin ritual situasiyası arasında bir əlaqə, oxşarlıq vardır. Bu məsələyə Arnold van Gennep də keçid rituallarını araşdırarkən diqqət çəkmişdir: “Çox vaxt toy mərasimləri çox sıx şəkildə taxt-taca çıxmaq mərasimləri ilə detallarla oxşarlıq nümayiş etdirirlər: kralın üzərinə sərilmiş duvaq, ər və arvadın başının üstündəki çələng; gəlini və evlənən kişini fərqləndirən sakral əşyalar gələcək hökmdarın hakimiyyət simvollarına bənzəyir; oxşarlıq xüsusən, Şimali Afrikada və Hindistanın bəzi əyalətlərində özünü büruzə verir: məsələn, burada bəy çar, sultan və ya şahzadə, gəlin isə çarıca, sultan arvadı, kraliça elan olunur, Çində isə evlənən şəxsə yüksək rütbə olan mandarin adı verilir “ (133, 130).

Toyun bir günlük bəyi ilə bəy, xan rütbəsi arasında əlaqə toy mərasimindəki paralel simvolizmlə özünü daha açıq və aydın şəkildə ortaya qoyur. Yəni toy prosesində müxtəlif şəkillərdə bəy, xan rütbəsinin fəaliyyətləri də imitasiya olunur. Heç təsadüfi deyildir ki, əvvəllər toylarda “Xanxan” oyunu da oynanılmış. Bu oyun barədə aşağıdakı məlumat verilir: “Xanxan toy və el şənlikləri zamanı subay gənclər tərəfindən ifa olunan ənənəvi tamaşadır. Mənşə etibarilə əski çağların yeni il mərasimlərindəki mü-

vəqqəti saxta hökmdar seçmək adəti ilə bağlı olan bu oyunda püşkatma yolu ilə iştirakçılardan Xan (və ya Padşah), Vəzir-Vəkil, Kosa (başqa yerlərdə, onun əvəzinə Yasavul, Cəllad və Fərraş) və oğru kimi “vəzifələr” seçilir, hərə öz vəzifəsini məzəli şəkildə icra etdikdə ortaya müxtəlif şikayətçilər çıxır və Xana şikayət edirlər. Xan onları dinləyir, haqsızları “döydürür”, istədiyi (rəqs etmək, oxumaq və s.) cəzalar verirdi. Tamaşanın digər adları “Xan oyunu”, “Xan-vəzir”, “Bəy-vəzir” və “Şahşahi”dir. Xalq arasında bu oyuna “xantikdi//xanetdi//xanyaratdı”da deyirlər” (21, 250). 1940-cı ildə Paşa Cəfərov tərəfindən Gəncə toyu barədə toplama işində belə bir məlumat yer almışdır: “Toyda xan olardı. Xanın yanına bir nəfər də fərraş verərdilər. Toyun xanı məhəllədə adlısanlı, bir növ sözü keçən, qoçu sifət adamlar olmalıydı. Hər adamı toyda xan eləməzdilər” (22, 55). Hətta Gəncə şəhərində bir toy zamanı xanın əmri ilə yasavul Gəncə qubernatorunu öz kabinetindən toya gətirmiş və xan onu bir müddət qapıda gözlətdikdən sonra hüzuruna qəbul etmişdir (22, 56). “Xan” oyununa Bakı (22, 110), Şəki (22, 197) toyları ilə yanaşı Tat toylarında (22, 32) da rast gəlinir. Evlənmə şəxsin “bəy” adlandırılması ilə bərabər toyda hakimiyyət bölgüsü ilə xarakterizə olunan “Xan oyunu”, “Xan-vəzir”, “Bəy-vəzir”, “Şahşahi” kimi oyunların keçirilməsi heç də təsadüfi deyildir. Arxaik mədəniyyətdə hökmdarın taxta çıxarılması ritualı onun evlənməsi ilə birgə baş verdiyi kimi, yuxarıdakı məntədən görürük ki, oyun kontekstində olsa belə toydakı evlənmə aktında da “xantikmə” aktuallaşır. Çünki “evlənmə” və “taxta çıxma” metaforaları bir mifologemin ayrı-ayrı üzvləridir. Odur ki, gərdəkdən uğurla çıxan bəy “Xan” oyunlarının əsas mahiyyətini təşkil edən cərimələmə funksiyasını elə özü həyata keçirir: “Bir az çəkmədən yasavullar qayıdıb gəlirlər və bəyi aparırlar əvvəl gizləndiyi yerə, orda isə bəy oturub kənd əhlini iştəraf edir” (22, 84). Naxçıvanda isə “bəyin bəylik gecəsində” oynanılan oyuna “Asma-kəsmə” deyilir. Belə ki, “Əlincəçay boyu kənddərdə asma-kəsmə oyunu keçirilir. Toyun axırıncı günü bəy öz sağdış-solduşu ilə birlikdə taxt qurur. Özünə vəzir-vəkil və cəlladlar seçir. Toyda kimin bir istədiyi, gileyi-güzarı olsa, bəyə bildirir. Bəy ki-

mi isə cəzalandırır, kimi isə cərimə edir. Yığılan pullar kasıblara verilir. Qalan pullara məclis düzəldilir. Camaat məclisdə iştirak edir. Bu, “bəyin bəylik gecəsi”, “asma-kəsmə” adlanır” (74, 95). Evlənmə və taxta çıxmağın bir mifologemin fərqli üzləri olması onların Yeni il bayramında (Novruzda) birgə, ayrılmaz şəkildə təzahür etmələri ilə yanaşı nağıllarda da özünü bürüzə verir: çox çətin sınaqlardan çıxan, cəmiyyət müşküllərini həll edərək hamının hörmətini qazanan nağıl qəhrəmanı taxta çıxmaqla bərabər həm də çox gözəl bir qızla evlənir (29, 114; 30, 82).

Toy mərasimində bəy və gəlinin yanında aparılan güzgü və şam timsalında da kosmoqonik xarakterli Günəş və Ay arasındakı evliliyin canlandırıldığını düşünmək olar. Təsadüfi deyildir ki, V. Radlovun türklərdən topladığı mətndə gəlinin evdə qarşılanması zamanı “Özündə ay işıldasın, arxanda günəş pərıldasın” (114, 236) deyə dua edirlər.

Bir sözlə, evlənmək aktı özü ilə birlikdə taxta çıxmaq semantikasını ilə yanaşı kral və kraliça, Günəş və Yer və ya Günəş və Ay arasında müqəddəs kəbini də aktuallaşdırır. Çünki qadın və kişi arasında münasibət kosmik aktın mikro səviyyədə davamı kimi özünü bürüzə verir.

Kral və toydakı bəy arasında əlaqəni daha dərindən anlamaq üçün arxaik mədəniyyəti araşdıran C.Freyzerin bir fikrinə nəzər salmaq yerinə düşər: “Kral hər il qısa zaman müddətində hakimiyyətdən uzaqlaşdırılır və onun yerini yalnız hakimiyyət təmsilçisi tuturdu” (170, 300). Və “Bəzi hallarda müvəqqəti hökmdar taxta hər il deyil, yalnız əsl hökmdarın hakimiyyətinin lap başlanğıcında çıxarılırdı” (170, 304). “Xaos-kosmos qarşılıqlı motivlərindən” (45, 77) olan bu faktın semantikasını Theodor Gaster tərəfindən daha geniş planda araşdırılmışdır. Belə ki, Theodor H.Gaster “Thespis-qədim yaxın Şərqdə ritual, mif və drama” adlı kitabında “Qədim Yaxın Şərq ritualında mövsümi qəlib” bölməsində müxtəlif qədim mədəniyyətlər əsasında mövsümi qəlibə uyğun (köhnə ilin qurtarması, yeni ilin başlanması zamanı həyata keçirilən rituallar əsasında) “ortaq bir mənzərə” təqdim edir. Bu tablodakı detallar bütövlükdə sistematik şəkildə bütün mədəniy-

yətlər daxilində rastlanılmasalar da, onlar bir mədəniyyət daxilində də məhdudlaşmırlar. Bu tablonun hər birinin axırında kralın ritual situasiyadakı vəziyyəti təqdim olunur ki, onlara nəzər yetirməklə fikrimizi daha ətraflı izah edə biləcəyimizi düşünürük.

1. Cəmiyyəti və bütövlükdə kosmosu təhlükəyə salan, çatışmazlığı olan varlıq olmalarını ifadə edən oruc, pəhriz və başqa xaganiməhdud yaşamı ifadə edən cəmiyyət ayinləri həyata keçirilir. Bu zaman *“Kosmik ruhun təmsilçisi olaraq kral vəzifədən uzaqlaşdırılır, yaxud da edam edilir.”* (103, 73).

2. Əvvəlki vəziyyətin bitməsi və yenisinin başlaması arasında “boşluq zamanı” gəlir ki, bu da normal zamandan kənar hadisə hesab edilir. Toplumda adət edilmiş düzən tərsinə dönür, normalar pozulur. Bu zaman *“Müvəqqəti bir kral, yaxud da aralıq kral təyin olunur”* (103, 74).

3. Bütün pis təsirləri və zərərli gücləri aradan qaldırmaq üçün müxtəlif nizamlayıcı tədbirlər həyata keçirilir. Şeytanlar dualarla dəf edilir, əşya, tarla və insanların su və atəşlə təmizlənməsi həyata keçirilir. *“Kral mərasimlə təmizlənir, çox vaxt isə günahlarının etirafını da əhatə edən peşmanlıq ayinləri həyata keçirilir”* (103, 74).

4. Yeni həyata başlamaq üçün müxtəlif fəaliyyətlər icra olunur. Bu zaman yeni illə köhnə, həyat və ölüm, bərəkət və qıtlıq arasında mübarizə həyata keçirilir. Bu vaxt *“Kral bir düşmənlə yalandan döyüşə girir”* (74). Həmçinin *“Kral “qutsal evlilik” həyata keçirir”*... Bu sonuncusu cinsi icazə mərasimləri şəklini alır (74). Sonda *“Kral mərasimlə yenidən taxta çıxardılır, yaxud da bir davamçısı vəzifənin icrasına başlayır”* (103, 74).

Göründüyü kimi, mifoloji kral, yaxud da bəy, şah kosmoslaşma prosesinin bütün mərhələlərinin əsas iştirakçısıdır. Çünki mifoloji düşüncədə o, kosmik nizamın qorunmasının ən vacib atributu idi (195, 245). Yuxarıda dediyimiz kimi, toy mərasiminin “bir günlük bəyi” də kosmik bəyin (yaxud da şahın, kralın) davranışlarını mikro səviyyədə imitasiya edir. Düzdür, müasir toy mərasiminə əsasən krala aid olan bütün faktları müasir toylardakı “bir günlük” bəyin davranışlarında görmək ilk baxışdan mümkün

deyildir. Amma mədəniyyətdə simvolların semantikasına nəzər salanda oxşarlıq daha dərindən bəlli olur.

Semantik baxımdan toyda bəyin qız evinə, simvolik planda yad dünyaya göndərilməsi və ya onun oğurlanması kaos situasiyasında olan kralın (yaxud bəyin) hakimiyyətdən uzaqlaşdırılaraq öldürülməsinə, toyun idarə olunmasının toybəyiyyə, yaxud da toybaşına tapşırılması isə kralın simvolik olaraq hakimiyyətdən uzaqlaşdırıldığı zaman yerinə müvəqqəti kral təyin olunmasına uyğun gəldiyi halda, toyda bəyin bəy hamamına aparılması kralın mərasimlə təmizlənməsinə, bəyin gərdəyə girməsi kralın qutsal evliliyinə, bəyin mal-mülk alaraq müstəqil ev qurmasına kralın mərasimlə yenidən taxta çıxarılmasına bərabərdir. Bütün bunlar isə V.N.Toporovun "...hər bir insan da sakral qeyd etmə zamanında (doğum, toy, ölüm) şahın obrazı idi" fikrinin doğruluğunu göstərir. Bəyin bu tipli sakral məzmunlu xüsusiyyətlərinə aşağıda konkret semantemlərdən bəhs edərkən yenidən qayıdacağıq.

Toy mərasimində örtük, fata, duvaq kimi məlum olan **"ni-qab"**da daşlaşaraq yaşayan mifoinformasiyanı araşdırmaq üçün çox böyük əhəmiyyətə malikdir. Xalq inamlarına görə, "...duvaq gəlini göz-nəfəsdən və çilləli qadınlardan qorumaq üçün" (11, 53) istifadə olunur. Amma mifoloji planda duvaq maskadır: onun altında bu gün mifoloji mahiyyəti unudulmuş məlumat gizlənmişdir. Duvağın mahiyyətini izah etmək üçün onun ilk öncə maska kimi mahiyyətini aydınlaşdırmaq lazımdır. "Maskalar sırasına kosmetik istifadə olunan detallardan tutmuş başın örtülməsi üçün istifadə olunan örtüklərə qədər bütün faktları aid etmək olar" (189, 536). "Maska baş və ya bədənə geyinilir və onun vasitəsi ilə insan dəyişik şəkildə görünür" (50, 82). Ritual prosesində maska vasitəsi ilə "özünə bənzəmə rədd edilir" (92, 68). Bu mənada toyda gəlin tərəfindən geyinilən duvaq maskanın təzahür formasından biri kimi qavranıla bilər.

Maskanın mahiyyətini anlamaq üçün bilmək lazımdır ki, "Maskalanma üçün ümumi hal onların fəsil, doğum, ölüm kimi illik və həyat dövresindəki keçidlər nöqtəyi-nəzərindən qruplaşdırılmasıdır" (189, 537). Başqa sözlə, maskalar fəsil və həyat mər-

hələlərdəki keçidlər zamanı yerinə yetirilən rituallarda geniş şəkildə istifadə olunur.

Maskalanma anlayışını biz bir qədər geniş şəkildə qəbul edirik. Maskalanma mahiyyət etibarını ilə gizlədilmə ilə bağlıdır. Amma maskalanmanın bir qədər geniş izaha ehtiyacı vardır. Nəzərə almalıyıq ki, maskalanmada iki tərəf var: 1) maskalanan tərəf 2) maskalanmaya səbəb olan tərəf. Məsələyə bu yöndən yanaşanda “maskalanma”nın sərhədləri genişlənir. Bu məsələnin özünü daha yaxından anlamaq üçün ibtidai mifologiyanın xarakterinə nəzər salmaq qaçılmaz olur. İbtidai insan düşüncəsi üçün mifoloji varlıqlar real həyatdan daha böyük “reallığı” təqdim edirdi. Bu “reallıq” ibtidai insanı, ən azı, real dünya faktları qədər məşğul edirdi. Demək, maskalanan tərəfin özünü gizlətməsinin iki səbəbi ola bilər: a) Real dünya təhlükəsindən özünü qorumaq. Məs., döyüş zamanı qəhrəmanın tanınmamaq üçün üzünü gizlətməsi; b) Mifoloji varlıqlarla münasibətləri tənzimləyən maskalanma.

Mifoloji varlıqlarla münasibətlərin tənzimlənməsi məqsədi ilə istifadə olunan maskalanmaların özlərini də iki qrupa bölmək olar: 1) Müxtəlif qılıqları, görünüşləri təqlid edən maskalanma. Məs., kosa, keçəl, kişilərin geyindiği qadın geyimləri və ya qadınların geyindikləri kişi geyimləri, gəlin duvağı və s.; 2) Fiziki fakt olaraq ortaya çıxmayan, amma fiziki maskalanma ilə eyni semantikaya malik maskalanmalar. Buna misal olaraq uşaq doğularkən adının gizlədilməsi və ya yalançı adla çağırılması, 13-14 yaşda psixoloji inkişafı ilə bağlı ortaya çıxan “dəlilik” ritualı və s. göstərmək olar.

Bu qısa izahdan sonra bir daha qayıdaq maskalanmanın “keçidlər” zamanı istifadə olunması məsələsinə. Mədəniyyətdə “illik dövriyyədə”, fəsildən fəslə keçid zamanı istifadə olunan maskalanmaya kosa, keçəl, kişinin qadın, qadının kişi cildinə girməsini göstərən faktları misal olaraq göstərmək olar.

İnsan həyatının “doğum” və “ölüm” mərhələlərinə aid olan maskalanmanı isə hərfi mənada başa düşmək, təbii ki, düzgün olmaz. İnsan həyatının “doğum” və “ölüm” maskalanması iki mənə bildirir: a) İnsanın doğulması və ölümü zamanı istifadə olunan maskalanmalar; b) Doğum və ölüm semantikasına uyğun gələn, insan

ömrünün mərhələlərindəki keçidlər zamanı həyata keçirilən maskalanmalar. Buna misal olaraq toy mərasimində mövcud olan qadının başına örtülən qırmızı niqabı, sünnət zamanı başa atılan qırmızı yaylıq, qızılca xəstəliyi zamanı geyinilən qırmızı paltarı göstərmək olar.

Məlum olduğu kimi, "...toy mərasimi həmçinin pisliklərdən magik qorunma ayinlərini və gələcək nəslin təmin olunmasını əhatə edir" (133, 109). Belə qorunma toy mərasiminin bütün mərhələlərini müşayiət edir. Bu qorunma ehtiyacı gəlingətirmə mərasimindəki "niqablanma", maskalanma kimi ritual faktlarında daha aydın görünür. Amma yeri gəlmişkən, onu da vurğulamalıyıq ki, bu qorunma ritual qorunmadır və bunun mahiyyəti estetik, fəlsəfi planda izah oluna bilməz. Odur ki, gəlingətirmə mərasimindəki niqablanmanı, sadəcə, "gizlənmə", "qorunma" semantikasından daha çox ritual "gizlənmə" kontekstində izah etmək məqsəduyğundur. Bu zaman estetik planda bəd, pis ruhlardan qorunma, gizlənmə kimi görünən niqablanmanın semantikasi daha aydın ortaya qoyula bilər.

Təsadüfi deyildir ki, biz yuxarıda qadının başına örtülən qırmızı duvağı insan həyatının doğum və ölüm semantikasına uyğun gələn keçidləri sırasında təqdim etmişdik. Qadının başına örtülən qırmızı yaylıq onun ritual statusundan doğur. Niqab onun ritual duallığında xaosa aid olmasından xəbər verir. Ər evinə gələn qadın müxtəlif keçid ritualları vasitəsi ilə kosmoslaşdırılır. İrəlidə ayrı-ayrı ritual faktlarının şərhində bu daha aydın görünəcəkdir.

Dünya modelinin şaquli düzümündə yeraltı dünyaya, üfüqi düzümündə o dünyaya gedən "bəy" in özü də qırmızı rəngə "boyanır." Belə ki, Sabirabad rayonunda və digər regionlarda evlənən bəyin boynuna qırmızı şal atırlar. Məlumdur ki, qırmızı rəng ambivalent struktura malikdir. Ağ və qara dünya arasında keçidlər zamanı qəhrəman qırmızı rəngə boyanır. Bunun ən maraqlı nümunəsi Beyrəyin evlənərkən qırmızı qaftan geyinməsi faktıdır.

Oğlan evinin gəlin gətirməyə getməsinin xaosa səfər semantikasi daşması onun model baxımından qəbiristanlığa dəfnə getməklə eyni modeldə realizə olunmasında özünü bürüzə verir. Yaşar Kalafat Borçalı türklərinin inancından danışarkən yazır: "Toy evi gəlin gətirməyə getdiyi yoldan geri dönməz. Başqa bir yoldan

geri dönərlər. Bu oğlan evinin yol dəyişdirməsi olaraq bilinir. Məqsəd “gəlin yolunu, yerini yaxşı bilsin, yeni ocağında ağır olsun”. Anadoludakı bəzi adamlar cənazəni qapıdan deyil, pəncərədən çölə çıxarırlar. Cənazəni qəbiristanlığa apararkən küçələrdə doladırlar. Camaat cənazədən geri dönərkən başqa bir yolla geri dönərlər... məqsəd ölünün ruhunun geri dönmək istədiyi zaman evinin yolunu tapmasın, beləliklə həm də ev sakinlərinin qorxmasının önənməsidir” (111, 95). Göründüyü kimi, gəlinə də, qəbiristanlığa da eyni modelle gedib-gəlinir. Sözsüz ki, bu da onların hər ikisinin xaos semantikasi daşmasından irəli gəlir. Bu model nağıllarımızda, o cümlədən də Məlik Məhəmməd nağılında özünü başqa bir formada göstərir: quyu vasitəsi ilə yeraltı dünyaya düşən qəhrəman işıqlı dünyaya həmin quyudan çıxmaqla qayıda bilmir. O, uzun səfərdən sonra başqa bir yolla işıqlı dünyaya qayıdır.

Bəy qız evinə qədəm qoyana qədər ona maneələr təşkil olunmur. Epos poetikasından bəlli olur ki, “Həyat yoldaşına çatmaq çox ağır və çətin yollarla həyata keçirilir. Yakut eposlarında qadın hər zaman o dünya ilə əlaqədar olaraq göstərilir. O, bəzən şeytanın qızı və ya şeytan kimi qəhrəmanın rəqibi kimi, çıxış edir və yaxud da gəlinin atası onu verməzdən öncə qəhrəmandan yırtıcıni məğlub etməyi tələb edir ki, ona üstün gəlmək və məğlub etmək lazım gəlir. Qisası yırtıcının müxtəlif formalarda məğlub edilməsi həyat yoldaşı əldə etmənin şərti kimi göstərilir” (155, 43). Bu model gəlinə getmədə də özünü göstərir. Belə ki, bəy və oğlan adamları qız evinə qədəm qoyan kimi və yaxud da qızı götürüb qapıdan çıxan zaman qız evindən bir nəfər qapını tutub xələt verilməyincə gəlini buraxmayacağını deyir (15, 65). Əslində bu davranışla xaos və kosmos arasında **ritual döyüş** meydana çıxır. *Qapı kəsən şəxs epik təhkiyədə qızı qoruyan (və ya əsir alan) div, əjdaha, qeyri-adi gücə malik obrazların mərasim ekvivalentidir.* Belə ki, oğlan və qız evi arasında bugünkü planda əyləncə kimi görünən “deyişmə” də epik mətnlərdə xaos və kosmik qüvvələr arasında gedən döyüşün mərasim ekvivalentidir. Bəy tərəfindən verilən xələt “qurban” simvoluna uyğun gəlir. Bəy Xələt verəndən sonra qapını açırlar və bəy gəlinin yanına daxil olur. Qapını kəsən şəxslərin epik təhkiyədəki div, əj-

daha və qeyri-adi güclərin mərasim ekvivalenti olmasını qırğız toylarında daha aydın görürük. Qırğız evinə bəyin gəlməsi zamanı “damat və dostları qapıda gözləyən və yol verməyən qızın yengələrini itələyərək içəri girməyə çalışar. Qızın yengələri mahnı söylətmək üçün onları yorana qədər qapının önündə saxlayar. Giriş qapısını keçdikdən sonra damadı saxlamaq olmaz. Bunlar üçün hazırlanılan qapının önündə əvvəldən yaşlı bir kişi yatırdılır. Buna “Kempir öldü” deyilir. Yaşlının üzərindən atıla bilməyən damadın dostları o yaşlıya və gəlinin yengələrinə bəxşiş verərək qapını açdırar və otağa girirlər. Bəy və dostları evə ayaqqabı ilə girirlər. Əgər ayaqqabılarını çıxarsalar, onlar qızın qohumları və yengələri tərəfindən oğurlanır və ayaqqabı sahibi də ayaqqabısını geri almaq üçün bəxşiş vermək məcburiyyətində qalır. Eyni zamanda evə girməzdən öncə, çöldə musiqi çalınan zamanda bəyin kalpağını da alıb qaça bilirlər. Bu zaman sağdış bəxşiş vermək məcburiyyətindədir” (105).

Göründüyü kimi, burada oğlanın qarşısının kəsilməsində qız evinin adamları ilə bərabər xtonik təbiətli “kempir” də obrazlaşdırılır ki, burada da əsas semantika yeraltı dünyaya səfər modelini teatrlaşdırmaqdır. Yəni toyda bəyin “kempiri öldürməsi” faktı, nağıllarda qəhrəmanın qızı tilsim içərisində qoruyan, əsir saxlayan qüvvəni öldürməsi semantikasına uyğundur. Buradan da görünür ki, bəy evinin qız evinə səfəri xaosa səfərdir və bu zaman epik mətn üçün xarakterik olan xaosa səfər motivləri teatral xarakter qazanır. Qırğızlarda bəy qız evinə qədəm qoyarkən xələt alınmaqla yanaşı papağı, ayaqqabısı da oğurlana bilir ki, bu da xaos məkanının müqaviməti kimi anlaşılmalıdır.

Qırğızlarda oğlanın qız evində olduğu məqamda digər maraqlı bir faktla da qarşılaşırıq: “Gəlinin kiçik qız qardaşı onların oturduğu otağa gəlir və qaynının qulağını çəkər və cibini qarışdırar. Bəy də baldıza bəxşiş verir və cibindən nə çıxsa, baldızın olurdu” (105). Burada isə sözsüz ki, xaosa enmiş qəhrəmanın yenedən doğulmaq üçün köhnə olanlardan imtina etməsi teatrlaşdırılmışdır. Taxta çıxmazdan öncə hökmdara qarşı edilən simvolik ritual davranış (“KDQ”də Qazanın quyuda (xaosda) olduğu məqamı, qədim türklərdə taxta çıxmağa hazırlaşan hökmdarın boğul-

ması faktlarını yada salın!) bu məqamda bəyə qarşı edilir: onun pulu alınır və qulağı dartılır. Beləliklə, toy mərasimində bəy müxtəlif səviyyələrdə yeni statusda doğuluş üçün hazırlanır. Türk xalqlarında Gərdək gecəsi güveyin (bəyin) arxasına vurulması, qaçırılıb gizlədilməsi, bəzi yerlərdə boğazının üç dəfə sıxılması (111, 294) kimi adətlər də onun yenidən doğulması üçün simvolik öldürülməsi, xaosa göndərilməsi semantikasını daşıyır. Bəzən bəy gərdəkdə öz funksiyasını yerinə yetirə bilmədikdə doğulmaq üçün yenidən xaosa göndərilir: “Bəydə o gecə tənəsül zəifliyi üz verdikdə yasavullar onu döyürlər... Yasavullar isə o gecə məşçidin dörd tərəfinə, qəbiristanlığı gəzdirib gətirirlər evə ” (22, 84). Bakı toylarında isə belə vəziyyətlərdə “Qoca arvadlar deyərdir ki, bəyi aparın quyunun üstündən atlandırın, qəbiristanlıqda gəzdirin ki, çıxsın başından. Sonra aparırdılar onu quyunun üstündən atlandırırıdılar, qəbiristanlıqda gəzdirirdilər, onda yenə düzəlmir çarələri, kəsilib gedərdilər mollanın yanına” (22, 113). Burada quyu üzərindən keçmə, qəbiristanlığa gedib-gəlmə simvolik baxımdan nağıllardakı “o dünya”ya səfərlə eyni mahiyyətə malikdir. Adətən nağıllarda o dünyanın xaotik qüvvələrinə qalib gəldikdən sonra geri qayıdan “qəhrəman evlənir və taxta çıxır” (154, 71). Burada da toyu olan şəxs yenidən qəbiristanlığa, quyuya göndərilməklə əslində onun yenidən doğulması üçün, fallik enerjini yenidən bərpa etməsi üçün imkan yaradılır. Çünki fallik enerjinin qəhətə çəkilməsi onun xaotik qüvvələrin himayəsinə verilməsi ilə əlaqələndirilir. Belə şəxslərə molla adətən deyir: “Buna dua ediblər, bağlayıblar bir qara qıfilla aparıb atıblar dənizə” (22, 113), “İş yenə başa gəlmədikdə bəyin anası ah-fəğan edib ağlayır ki, mənim oğlum bazarlıq paltarının bir tikəsini gizlin kəsilən keçinin qanına batırıb bağlayıblar”(22, 84). Əslində “Qara qıfıl”, “dəniz”, “gizlin kəsilmiş” metaforaları simvolik ekvivalentlərdir və fallik qabiliyyətin xtonik güclərin təsiri altında olmasını göstərirlər. Məhz ona görə bəy quyu, qəbiristanlıq timsalında fallik enerjini azad etmək üçün simvolik olaraq xaosa göndərilir. Əslində normal toy prosesində bəyin qız evinə səfəri simvolik baxımdan xaosa səfər olduğu kimi, anormal hal ortaya çıxarkən quyu və qəbiristanlığa sə-

fəri də xaosa səfərdir. Bu baxımdan qız evi, quyu və qəbiristanlıq simvolik ekvivalentlərdir.

Elə buradaca onu da deməliyik ki, gəlingətirmədə xaosa səfər semantikasını Türkiyənin bəzi yerlərində həyata keçirilən “Qız qaçirtma” oyununda da saxlanmaqdadır. “Konyanın Kadınhanı bölgəsində “Qız qaçirtma” oyunu adı ilə bilinən oyun toylarda xına yaxmaq üçün qız evinə gedərkən oynanılır. Oyunda iki kişi cəngavər cildinə girib üzlərini qazanların altından çıxan hislə boyayır, başlarına bir şapka keçirir, üstlərinə isə tərs geyimlər geyinirlər. Əllərinə də bir çomaq alırlar. İki nəfər də qız qılığına girir. Və onlar qadın paltarları geyindikləri kimi üzlərini də qadın makiyajı ilə boyayırlar. Oyunda iki nəfər şəxs qızların qoruyucusudur. Musiqi müşayiəti ilə oynayan qızların özləri oradakı gənclərin birinə qoşulub qaçmaqla yanaşı, bəzən də qızlar oradakı gənclər tərəfindən də qaçırılır. Qoruyucu şəxslər qızları qorumaq vəzifəsi daşıyır. Qızları qaçırmaq istəyənlər qoruyucu şəxslərdən kətkə yeyirlər. Əgər qoruyucu şəxslər qızları xilas edə bilməsələr, o zaman bəxşiş vermək məcburiyyətində qalırlar. Oyun xınaya gedib gəldikdən sonra toy sahiblərindən bəxşişlərin alınması ilə sona çatır” (104).

Bəllidir ki, üzlərini qara hislə boyayaraq, tərsinə paltar geyinən şəxslər kaos dünyasının təmsilçiləridir. Belə ki, onlar tərsinə geyinməklə və üzlərini qaraltmaqla, əslində, kaos rejimini təşkil edirlər. Məhz xaotik düzümü aktuallaşdıran obrazların qızları qorumaları təsadüfi deyildir. Çünki semiotik planda qızın yerləşdiyi məkan kaos dünyasıdır. Oyun zamanı gənclərin həmin qızları qaçirtmaq üçün bu maskalanmış şəxsləri aşma məcburiyyəti o dünyaya qız dalınca gedən qəhrəmanın divi, əjdahanı məğlub etmə məcburiyyətinə bərabərdir. Bir sözlə, eyni semiotik məzmun sözlü folklor nümunələrində, mərasim və xalq oyunlarında vahid sxem şəklində öz varlığını büruzə verir.

Burada olan “*qırmızıya boyama*” ritualı da toyun mifosemantikasını anlamaq üçün çox mühüm faktdır. Bu zaman bəyin qardaşı gəlib qırmızı lenti qızın başından və ayağının altından keçirtməklə üç dəfə qızın başına fırlayır. Bu mifosemantikaya görə, qırmızıya boyamadır. Yəni qırmızıya boyama vasitəsi ilə qız ke-

çidə gətirilir, “kosmosa səfərə” hazırlanır. Lentin qızın başı üzərində dövr edilməsi zamanı deyilən sözlər də onun keçid situasiyasından xəbər verir: “Anam, bacım qız-gəlin” deyimindəki “qız-gəlin” ifadəsi də onun keçiddə (qızlıq və gəlinlik), sərhəddə olmasından xəbər verir.

Daha sonra qızın atası onu üç dəfə çırağ başına dolandırır. Çırağ burada odu simvolizə edir. Bəzi regionlarda gəlini çırağ başına deyil, təndir başına dolandırır. Belə ki, Mir Hidayət Həsari yazır: “Gəlin evdən çıxmadan öncə bir sıra təşrifat intişar tapar, o cümlədən gəlin təndirin başına dolandırılıb bir mərhəm oğlan uşağını gəlinin belinə bağlayarlar” (49, 291).

Burada dəyişilə bilən və sabit faktlar vardır. Çırağ və təndir dəyişkən faktlardır. Burada dəyişməz olan “od” simvoludur. Çırağ və təndirin bu situasiyada iştirakı məhz odu simvolizə etməsi ilə bağlıdır. Gəlinin çırağ və ya təndir başına fırladılması, əslində, “od başına fırlatmaq” semantikasını daşıyır. Gəlin 3 kərə odun başına dolandırılmaqla, əslində, simvolik olaraq *odda yandırılır*. Odun keçid situasiyanı xarakterizə etməsini göstərən xeyli fakt vardır. Məs., Novruz zamanı odun qalanması və üç dəfə üstündən atılmaq adəti, “Məlik Məmmədın” nağılında quyuya üçüncü düşən Məlik Məmmədın yanaraq o dünyaya keçməsi buna misal ola bilər (19, 73). Burada da gəlin simvolik olaraq növbəti keçid xarakterli ritual aktından keçirdilir. Amma odun ikili semantikasi burada da diqqəti cəlb edir. Lampanın qız evindən oğlan evinə gətirilməsi həm də qadının yeni qurulan evə “od gətirməsi” semantikasi daşıyır. Bu məsələ, bircə, odun yaradıcı semantikasi ilə bağlıdır. Təsadüfi deyildir ki, simvolik planda sakral yaradılış aktı ilə əlaqədar olan məkanlar “ocaq” adlandırılır. Amma arxeoloji materiallar, inanc və tarixi sənədlərin araşdırılması ilə bu faktın mahiyyəti daha aydın izah oluna bilər.

Oğlan evi qız evində olarkən həyata keçirilən ritual faktından biri də **“oğurluq”**dur. Oğlan evi qız evinə qədəm qoyarkən həm də **“yağmalama və ya qarət ritualı”** həyata keçirdilir. Onlar əllərinə keçən müxtəlif əşyaları qız evindən xəbərsiz olaraq götürür və bu, oğurluq sayılmır. Bunun özü də xoas məkanından xəbər

verir. Qız evi xaos sahəsi hesab olduğuna görə, orada normalar pozulur. Antinorma (oğurluq) özü “normaya çevrilir.” Kosmos qanunlarının əksi olan “qanunlar” aktivləşmiş olur. Əslində, bu səfərin mahiyyətinə “total oğurluq” kimi baxmaq da olar. Simvolik planda qız da, əşyalar da oğurlanır. Bizə elə gəlir ki, mədəniyyətdə olan “qızqaçirtma” adətinin kökünü də burada axtarmaq lazımdır. Məlum olduğu kimi, qadının mifoloji zamanda mövcudluq məkanı xaosdur. Emosional yaşantı anında mifoloji zaman informasiyası yenidən bərpa olunur. Həmin anda epik qəhrəmanlar üçün xarakterik olan “psixologiyanın” daşıyıcısı olan şəxs xaosa enmiş qəhrəmanlara xas bir şəkildə qızı qaçırdır (oğurlayır). Simvolik planda gəlingətirmə zamanı yerinə yetirilən rituallarla qızqaçirtma eyni mifoloji semantikaya malikdir. Hər ikisində xaos situasiyasında yerləşən qızı əldə etmək kosmosa xas qəhrəman mövqeyindən realizə olunur. Qızqaçirtma adətinin özündə də bir dava semantikasi mövcuddur. Qız qaçırdılan ailənin uzun zaman oğlan evinin adamları ilə “ədavət aparması”nın ictimai mahiyyətdən əlavə mifoloji semantikasının olduğunu da düşünmək mümkündür. Yəni mifoloji oppozisiya şüuraltı olaraq başqa bir məzmununda təzahür edir. Bunun ən bariz nümunəsini “Koroğlu” dastanında görmək mümkündür. E.Abbasovun “Koroğlu” dastanında məkanların semantikasından bəhs edərkən yazır: “Koroğlu”da qəhrəmanın səfərləri Çənlibəldən düşmən şəhərlərinə istiqamətlənir ki, bu da yuxarıdan (dağdan) aşağıya (dərəyə) hərəkətdir... Səfərlərin əksəriyyətinin süjeti düşmənlərin, paşaların və digər mənfi qüvvələrin dəfələrlə məğlubiyyətə uğradılması üzərində qurulmuşdur. ...düşmənlərin şəhərinə yetişərkən “qaranlıq düşməsi”, Çənlibelə qayıdarkən isə səhər və ya sübh olduğu vurğulanır ki, burada da işıq-qaranlıq, işıqlı aləm-qaranlıq aləm oppozisiyasının təzahürü aydındır” (1, 117). Beləliklə, Koroğlunun şəhərlərə, xotkar və paşalar üzərinə hücumu həm də kosmosun xaos üzərinə hücumudur. Bəy, xotkar qızları atalarının düşməni olan Koroğlunun yanındadırlar. Koroğlu bu qızların, demək olar ki, hamısını qaçirtmışdır (oğurlamışdır). Deməli, ictimai məzmunlu qarşıdurmanın öz içərisində “mifoloji xarakterli” qarşıdurma da

mövcuddür. Burada da “paralel simvollaşdırma” özünü aydın göstərir. Xaos mövqeyində dayanan bəy, xotkarlara qənim kəsilərək onların mülkünü əllərindən alan Koroğlu eyni zamanda onların qızını da qaçırdır, “oğurlayır”. Ritual mifoloji aspektdən burada **“total oğurluq”** həyata keçirilmişdir. İctimai məzmununda Koroğlunun xotkar və bəylərlə qarşılıqlı mal-mülk, qisas və s. ilə təmsil olunduğu halda, mifoinformasiyada mübarizənin xaos və kosmos qarşılıqlı zəminində ortaya çıxdığı məlum olur. Xaos məkanına enən Koroğlu onların malını, mülkünü və xaos mövqeyində olmalarını göstərən “qızlarını” da oğurlamaq “haqqına” malik olur. Göründüyü kimi, toy mərasimində baş tutan oğurluq ilə “Koroğlunun oğurluğu” arasında bir uyğunluq var: xaos mövqeyində yerləşən məkandan həm qızlar, həm də mal-mülk oğurlanır. Başqa sözlə, xaos “sökülür”, aradan qaldırılır. Təsədüfi deyildir ki, Ralf Abraham “Xaosun kökləri” məqaləsində bu barədə yazır: “Qisası, ənənədə dünyanın yaradılışı xaosun kosmos tərəfindən fəthi mənasını ifadə edir” (178). Beləliklə, toyda əks olunan oğurluq epik mətnlərdə də əks olunan “total oğurluq” rituali kontekstində anlaşılmalıdır. Mifoloji düzümdə xaosu əks etdirən qız evində antinorma aktivləşir. Növrüz bayramında olan keçid anında (məs., qadın kişi, kişi qadın paltarını geyinir) olduğu kimi, bu keçid anında da antinorma “normaya çevrilir” və kosmosda qəbul olunmayan oğurluq faktı gerçəkləşmiş olur.

Qız atası tərəfindən ocaq başına fırladıldıqdan sonra qızı oğlan tərəfinə və ya oğlana təhvil verirlər. Qız evinə doğru istiqamətlənən karvanın qarşısı (karvan əvvəllər atlardan, müasir dövrdə isə maşınlarla təşkil olunur) qız tərəfinə aid olan adamlar tərəfindən kəsilir, müxtəlif maneələr yaradılır. Bu “yol kəsmək” və onun “xələtlə” aradan qaldırılması epik mətn təhkiyəsində əks olunan detallarla semantik uyğunluğa malikdir. Azərbaycan nağıllarından bəllidir ki, “Gülüstani-İrəm” bağında qız simvolu olan almanı dərən qəhrəman geri qayıdarkən bağa səs düşür, qəhrəmana müəyyən maneələr yaradılır. Müxtəlif yollarla bu maneələri aşan qəhrəman kosmosa qədəm qoyur, sonda həmin qızla evlənir. Nağıl mətnində olduğu kimi, qız evindən (xaosdan) oğlan evinə (kosmosa) yol alan karvana ma-

neələr yaradılır və oğlan evinin ağsaqqalı xələt verərək yolu açdırır. Beləliklə, mifdən gələn model epik mətndə və toy ritualında azacıq fərqlərlə, amma eyni mahiyyətdə təzahür etmişdir.

Oğlan evinə qədəm qoyan qız kosmoslaşma ritualından keçirilir. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, xaosdan kosmosa keçidi işarələyən simvollar “xronoloji ardıcılıqla” realizə olunmur. Yəni xaosdan kosmosa tədricən keçidi düşünmək və faktları bu kontekstdə izah etməyə çalışmaq simvolları tədqiqat(çı)ın düşüncə məntiqinə süni tabeliyə gətirib çıxara bilər. Bilmək lazımdır ki, burada həyata keçirilən ritual faktlarının hər birinin özülündə xaosdan komosa keçidin imitasiyası vardır. Qırmızıya boyanma, çırağ başına fırlanma və s.-nin hər biri xaosdan kosmosa keçidi ayrılıqda simvolizə edir. Yəni xaosdan kosmosa keçidi simvolizə edən “toy ritualı” öz daxilində xaosdan kosmosa keçidi imitasiya edən bir neçə ritual faktını cəmləyə bilər. Belə rituallardan biri də yenidən doğulmanı simvolizə edən “*qab sındırma*”dır. Yuxarıda, etnoqrafik cəhətdən təsvir etdiyimiz hissədə göstəriləni kimi, qız evə qədəm qoyan zaman, *qapının astanasında* onun ayağının altına çevrilmiş bir boşqab qoyulur. Qız yalnız bu boşqabı qırdıqdan sonra evə daxil ola bilər. Bu faktı izah etməzdən öncə deməliyik ki, regionlarda bu adətin qismən fərqli şəkildə ortaya çıxdığı məqamlar da vardır. Filologiya fakültəsinin tələbəsi Almaslı El-nurə Haxverdi qızının məlumatına görə, Salyan rayonunun Qaracala qəsəbəsində qız evə qədəm qoyarkən boşqabla yanaşı, onun ayağının altına su da qoyulur. Qız suyu aşırır, qabı sındırır. Bu zaman eyni zamanda evin qapıları 3 kərə açılıb bağlanılır, işıqları 3 kərə yandırılıb söndürülür. Bu faktları da “qab sındırma” ritualına əlavə etdikdə o zaman bu detalın “yenidən doğulma” simvolu kimi izahı üçün daha ciddi zəmin yaranacağını düşünürük. Bu məsələyə iki aspektdən yanaşmaq mümkündür. İlk olaraq keçidlərin semantikasından yanaşmağı məqsədəuyğun hesab edirik. A.Gennep “Keçid mərasimləri” adlı kitabında vurğulayır ki, keçid zamanı iki hissəyə ayrılmış predmetlər arasında rituallar meydana gəlir ki, bunlar keçid mərasimləri kimi xarakterizə olunur. Məna etibarlı ilə bu əvvəlki dünyadan ayrılıb yeni dünya-

ya qədəm qoymaq kimi xarakterizə olunur (133, 23). Yazı boyu izah etdiyimiz kimi, toy mərasimindəki “gəlingətirmə” ritualının mifoloji əsasında iki dünya arasında keçid etmək mahiyyəti dayanır. Ümumiyyətlə, “iki dünya” arasında keçid təsəvvürü mədəniyyətə keçid obraz silsiləsini bəxş etmişdir. Belə obrazlardan biri də qapı obrazıdır. “Gündəlik yaşayış yerlərində **qapı** yad dünya və ev dünyası arasında, ibadət xanalarda isə profan və sakral dünya arasında sərhəd rolunu oynayır. Belə ki, “astananı keçmək” yeni dünyaya daxil olmanı göstərir. Belə akt toy, övladlığa götürmə, yüksək rütbəyə keçmə, yas mərasimlərində çox vacibdir” (133, 24).

Məsələyə bu aspektdən yanaşanda aydın olur ki, gəlinin qapını keçməsi zamanı həyata keçirilən ritual yeni dünyaya qədəm qoymaq semantikasını daşıyır. Amma burada “sınmaq”, “çatlamaq” aktlarının folklordakı simvolikasının izahına da ehtiyac vardır. Ümumilikdə, folklorda “sınmaq”, “çatlamaq”, “yarılmaq” simvolik olaraq yenidən doğulma, meydana gəlmə işarəsi hesab edilə bilər. Bu, folklorşünaslıqda araşdırılmasını gözləyən məsələlərdəndir. Amma burada bununla bağlı bir neçə qeyd yerinə düşərdi. “KDQ”də yığnaq yarılr, oradan uşaq (Təpəgöz) dünyaya gəlir. Novruz bayramında yumurta döyüşmə semiotik cəhətdən yumurta sındırma semantikasını daşıyır. Yumurta döyüşmə, sındırma ilə “ol zamanın” a aid olan yenidən doğulma müəyyən bir səviyyədə imitasiya olunur. Xatırlatmaq lazımdır ki, dünyanın xaos mərhələsinin yumurta içərisində olması və onun ikiyə bölünməsi ilə dünyanın yaranması barədə olan arxetip mif mətn şəklində türk mifologiyasında olmasa belə, öz mövcudluğunu mədəniyyətdəki simvollar səviyyəsində qoruya bilmişdir. Novruzdakı qırmızıya boyanmış yumurta, niyyət tutularaq qırmızı və qara qələmlə ağac altına qoyulan yumurta, sünnət mərasimində qabdakı suya salınaraq xəstəliyin yüngül keçməsinə kömək edəcəyi düşünülməyən yumurta və s. bu simvollara nümunə ola bilər. Qayıdaq əsas məsələyə, “sınmaq”, “parçalanmaq” fellərinin mədəniyyətdəki yerinə. Burada topladığımız bir lətifəni verməklə fikrimizi izah etməyi məqsəduyğun hesab edirik. “İki nəfər dost çaya balıq tutmağa gedirlər. Birdən bunların qarmağına bir balaca qızıl balıq düşür. Balıq bunlara deyir

ki, məni öldürməyin. Buraxın çaya. Sizin hərənizə bir yumurta verəcəm. Aparın arzu edin və sındırın. Sındıran anda nə arzu etsəniz, hamısı həyata keçəcək. Dostlar razılaşır və yumurtanı alırlar. Dostun biri gedir evinə, qəşəng qız, maşın, ev, pul və s. arzu edir və yumurtanı sındırır. Bir anda hər şey hazır olur. Bir neçə ay keçir. Bu dost fikirləşir, gedim görüm, o dostumun vəziyyəti necədir. Gedir görür qırx qara pəhlivan növbə ilə yerdən daşı götürür bunun başına vurur. Bu hal təkrarlanır. Bu biri dost soruşur, qardaş, bu, nə məsələdi? Dostu deyir ki, bəs yumurta ilə gəlirdim. Sevindiyimdən yumurta əlimdən düşdü sındı. Bu vaxt mən də dedim ki, boy, mənim başıma daş düşsün. Elə qardaş, o vaxtdan bu zülmə düşər olmuşam” (material arxivimizdədir).

Bu lətifə mətnaltı şəkildə yumurtanın mifdəki semiotik mahiyyətini saxlamaqla yanaşı, “sınmaq anı”nın da semiotik mahiyyətini saxlamışdır: bütün arzular sınmaq anında reallaşır və bu “qəhrəmanların dünyası”nı yenidən yaradır. Beləliklə, “sınmaq”, “yırmaq” yenidən yaradılmanın, yenidən doğulmanın əsas simvollarından biridir (məs., “kəfəni yırtmaq” ifadəsində də yenidən doğulmaq motivi vardır). Toy mərasimində gəlinin ayağı altına qoyulan tərsinə çevrilmiş boşqabın sındırılması ilə də yenidən doğulma anı imitasiya edilir. Bəzi hallarda suyun da ritual faktına əlavə edilməsi fikrimizi bir daha sübut edir. Folklardan suyun, çayın ritual xarakterli fakt olması hamıya bəllidir. Qabdakı suyu “aşırıb yerə” tökmək də ilkin yaradıcılıq anının imitasiyasıdır. Bu, epik mətnlərdə “çayı keçmək” faktına ekvivalentdir. Qapının üç kərə açılıb-örtülməsi və işığın üç kərə yandırılıb-söndürülməsi özlüyündə evin özünü ritual ritmində (3 və ya 7) kosmoslaşma prosesinə qoşmaq semantikasını daşıyır. Heç təsadüfi deyildir ki, KDQ-dəki çayı «ölüm və həyatı ayıran magik sərhəd» kimi səciyyələndirən Rüstəm Kamal bunu statusdəyişmə ilə əlaqələndirərək yazır ki, insan statusunun dəyişməsi çaydan keçənin simvolik işarəsi kimi öz əksini yas, toy və doğum mərasim poeziyasında tapmışdır (53, 56).

Gəlin evə daxil olanda bəy və gəlinin ayağı altında **qurban kəsilir**. Adətən, o qurbanın qanından bəy və gəlinin alınına sürtürlər. Burada kəsilən qoçun başında da qırmızı lent olur. İlkin ba-

xışdan qurbanın islami kontekstdə meydana çıxdığı görünür. Məsələyə əsaslı şəkildə nəzər salanda aydın olur ki, bu qurban insanların təsvirində, danışığında islami kontekstdə kəsilən qurbanlarla eyniləşdirilir. Ritualdakı yerinə baxdıqda isə asanlıqla müəyyənləşir ki, burada qurban toy mərasimində geniş yayılmış keçid xarakterli rituallardan biridir. M.Eliade yazır: “Əbədi təkrarlanan, evin qurulması zamanı gətirilən qurban ilkin qurbanvermədir (yəni onun imitasiyasıdır – S.Q.) və yeni dünyanın doğulmasından xəbər verir” (173). Bu fikir gəlin evə daxil olarkən kəsilən qurbana da aid edilə bilər. Məlum olduğu kimi, evlənmə aktı “ailə qurmaq”, “ev qurmaq” kimi sözlərlə adlandırılır. Burada da kəsilən qurban yeni “qurulma”nı, yeni “doğuluş”u simvollaşdırır.

“Qurban” və “Qurbanın qanı” da bu ritualın maraqlı faktlarından biridir. Buradaca qanın simvolik mahiyyətinə baxmaq məqsədə uyğun olardı. “Qan həyat gücünün ritual simvoludur. Çox mədəniyyətlərdə düşünülür ki, o, ilahi enerjini və ya fərdi ruhu simvollaşdırır. Bir çox qədim ənənələrdə isə qan dövləndirmə, mayalandırma gücü kimi bəllidir. Məs., bir çox Yaxın Şərq ölkələrinin toy mərasimlərində gəlinə qoyun qanı çilənir” (161, 173-174). Sözsüz ki, sözügedən ritualda qan dövlənmə, artım simvolu kimi iştirak edir. Məs., Dirsə xanın arvadı qurban verildikdən sonra övlad dünyaya gətirir və beləliklə, Oğuz kosmosuna qovuşur. “Qurban”ın ritual situasiyasındakı yerinə dərinlən nəzər salanda aydın olur ki, o, konkret məkan və zamanda (toyda) ilkin kosmoslaşma aktınının reaktuallaşmasını təmin edən ritual aktıdır. Qurbanın mahiyyətinə bir qədər geniş şəkildə yanaşanda onun mahiyyətini daha dərinlən anlamaq olur. Üç qızın quyudan çıxması üçün Məlikməmməd qurban verilir, Təpəgözün Oğuz elini rahat buraxması üçün ona hər gün 500 qoyun və 2 adam qurban verilir, oğlunu kəsməyə hazırlaşan İbrahim peyğəmbərin qurbanı heyvanla əvəz olunur. Diqqət edəndə görmək olar ki, bunların hamısının mahiyyətində “can əvəzinə can vermək” motivi dayanır. Məlikməmməd yer altındakı qızların, 2 adam və 500 qoyun Qalın Oğuzun, qoç isə insanın xilas funksiyasını həyata keçirir. Bu baxımdan yanaşanda qoç həm də bəy və gəlinin xaosdan xilas olmasını təmin edən “candır”. Qısır-

lıği təmsil edən subay insan kosmoslaşma aktının tərkib hissəsi olan artımda iştirak etmədiyinə görə o, kaos mərhələsindədir. Qurban məhz onu bu mərhələdən xilas etmək məqsədi ilə təqdim olunmuş candır. Həyat enerjisi olan qanın bəy və gəlinin alınına sürtülməsi isə öldürülənin (qurbanın) canının alınaraq bəy və gəlinə verilməsini simvolizə edir. Bu da öz növbəsində can əvəzinə can vermək motivinin aktualaşdırılmasından xəbər verir.

Azərbaycan toylarındakı **“qazan açdı”** (qazanaşdı) mərasiminin də ritual məzmunlu olduğu aşkardır. Yeməklər bişirilir, amma qazanların ağzının açılmasına icazə verilmir. Yalnız toy sahibi və ya onların qohumları yaxınlaşaraq yemək bişirənə **“xələt”** verdikdən sonra yeməklərin paylanmasına icazə verilir. Məsələnin mifik semantikasını anlamaq üçün bir daha xatırlatmalıyıq ki, toy bütün səviyyələrdə **“ilkin yaradıcılığı”** imitasiya edir. Burada olan bütün faktlar öz dəyərini ilkin **“proobraz”**dan alır. Bu baxımdan toyda xüsusi qeyd olunan **“qazan açdı”** da mifoloji planda dünyada ilk **“qazanın açılması”**nın imitasiyasıdır. Odur ki, toydakı bütün detallar kimi bu da ritual ritmində təkrarlanır: beləliklə, toydakı qazanaşdı da total yenidən doğulmanın tərkibi kimi xələt və hədiyyələrlə müşahidə olunur. Bu da yeməyin mühüm kosmik simvol olmasından irəli gəlir.

Bütün toylarda xüsusi əhəmiyyətə malik olan **“bəy hamamı”** da mifoloji simvolika ilə əlaqədardır. Toydan öncə həyata keçirilən **“bəy hamamı”** şəxsin bəylikdən öncəki statusundan bir gün ərzində yerinə yetirəcəyi **“bəy”** statusuna keçidini simvolizə edən ritual aktıdır. Yəni şəxs çimərəkən simvolik olaraq sudan keçərək mədəniyyətdən (bizim fikrimizə görə, demiurqdan, yaxud da mədəni qəhrəmandan) bəylik statusunu qəbul etməyin ritual şərtini yerinə yetirir və bu halda hamamdan sonrakı mərhələni simvolik olaraq bəy kimi doğulma hesab etmək olar. Bəylik aktına suyla çimərək başlanılma həm də şəxsin dünyanın yarandığı ana qayıdaraq, onunla birlikdə bəy olaraq yaradılması simvolizə edir. Mədəniyyətin bütün mifoloji faktları öz varlığını kosmoqonik yaradılış aktına istinadən əsaslandırır. Yəni onlar kosmoqonik aktla əlaqələnməklə mədəni dəyər qazanır. Bu mənada, şəxsin sudan keçməklə bəylik statusu alması

bu faktın kosmoqonik yaradılış prosesi ilə əlaqələndirilməsi kimi anlaşılmalıdır. Düşünürük ki, burada suyun mədəniyyətdəki, yaradılış aktındaki semantikasını barədə uzun-uzadı danışmağa ehtiyac yoxdur. Su kosmoslaşma prosesindən öncəki kaos durumunu simvolizə edir. Məhz bununla əlaqədardır ki, mədəniyyətdə su simvolu şəxsi yaradılış aktının lap əvvəlinə çəkib aparır. Türklərlə bir arada yaşayan xristian suriyanilərdə rastlanılan “damat” hamamı ilə bağlı bir fakt fikrimizi izah etmək üçün çox maraqlı material verir. Sami Kılıç belə bir fakt təqdim edir: “Damat (bəy – S.Q.) və dostları cümə ertəsi axşam, adətən, Harputda yerləşən Cimsit hamamında damat hamamı təşkil edirlər. Bunun üçün öncədən oğlan evi tərəfindən hamam bağladılır və hamama yemək, içmək, hamamdan sonra damada atmaq üçün otuza qədər yumurta, çalğıcı gətirirlər. Hamamda damat və dostları yeməklərini yeyib, içkilər içər, musiqi əyləncəsi təşkil edirlər. Əyləncədən sonra damat çimər. Damat çimdikdən sonra dostları yanlarında gətirdikləri yumurtaları damada atarlar və damat təkrar çimər. Bu hal üç dəfə təkrarlanır” (112, 273). Bu deyilənlərin simvolik açılışı bəy hamamı barədə dediklərimizi daha da dərinləşdirməyə imkan verir. Göründüyü kimi, bəy hamamında bəyə yumurta atırlar və bu yumurta atma olayı üç dəfə, yəni ritual ritmində təkrarlanır. Bu məsələnin mahiyyətini anlamaq üçün “yumurta” simvolikasının mahiyyətini və onun ritualda kəsb etdiyi mənanı anlamaq lazımdı. Toporov yazır ki, yumurta əsasən simvolik olaraq başlanğıcı, Xaosu, ilkin durumu, Kainatın kosmik doğuluşunu, ölümsüzlüyü, həyat mənbəyini, günəşi, triadanı, bolluğu, var-dövləti, nəslə ifadə edir (164, 470): “Əsas mifoloji və kosmoloji motiv yumurtadan demiurqun, ilkin mədəni qəhrəmanın, ilan, ölüm kimi bəd ruhların doğuluşunu təsvir edir ” (164, 473). M.Eliade ritualda embrional mühitə dönmənin semantikasını dörd bənddə ümumiləşdirmişdir. O yazır: “toxum” və “embrional” simvolika ilə neofit yenidən həyatı başlaya (doğula – S.Q.) bilər... (174, 145). Yəni yumurta mifologiyada “kosmik doğum”la, folk-lorda isə doğuş, törəmə ilə əlaqədardır ki, bunlar simvolik mahiyyətinə görə bir məna kəsb edir. Novruzda döyüşdürülən yumurtanın, sünnət mərasimində stəkanda suyun içərisinə qoyulan və

partlaması ilə yaranın sağalacağına inanılan yumurtanın simvolik mahiyyətində kosmik doğuluşu təmin etmək dayanır. Burada bəyə atılan yumurtanın da mahiyyəti bu baxımdan izah olunmalıdır. Ritual ritmində, yəni üç dəfə təkrarlanmaqla bəyə atılan yumurta, əslində, onun simvolik baxımdan doğumuna xidmət edir. Yeni bəy də elə demiurqun doğum üsulu ilə doğulur. Bayramda doğulmaqda olan “yeni zaman” şənliklərlə qeyd edildiyi kimi, bəyin bu doğuluşu (üç dəfə yumurtayla) şənliklərlə, yemək-içmək və çalğı ilə müşayiət olunur. Hamamda çimən şəxs (məndə damat) xüsusi statusu, “bəyliyi” almağa hazır olur.

Toylarda müşahidə olunan sakral mahiyyətini daha çox itirən faktlardan biri də “**rəqs**”dir. M.Eliade rəqs haqqında danışarkən bildirir ki, bütün rəqslərdə əzəli sakrallıq vardır. Başqa sözlə, onlar özlərinin ilahi nümunələri ilə bəllidirlər. O, daha sonra yazır: “...bəzən rəqs yem əldə etmək, ölülərin haqqını vermək, kosmosun nizamını təmin etmək məqsədi ilə icra edilir: o, inisiasiya xarakterli, magik və ya dini mərasimlərdə, yaxud da nikah zamanı həyata keçirilir” (173). Toy mərasimində icra olunan rəqs nizamı təmin etmək məqsədi ilə həyata keçirilir. Düzdür, müasir zamanda rəqs özünün sakral məzmunundan xeyli uzaqlaşmışdır. Amma bununla belə toydakı rəqsin kosmoslaşma prosesi ilə əlaqəsini göstərən bəzi detallar qalmaqdadır.

“Bəy öz toyunda oynasa, ucuzluq olar” deyimi buna misal ola bilər. Bəyin rəqsi kosmoslaşmanın məzmununda fərq yarada bilər: əgər o oynayarsa, ucuzluq olar. Sözsüz ki, burada rəqsin sakral mahiyyətindən söhbət gedir. Bir dəfə toyların birində çalınan havaya bir çoxları oynamaq istəməyəndə Şirvanlı ustad aşiq Mirzə Bilalın nəvəsi dedi ki, “toyda oynamaq lazımdır. Toyda oynayanların ağırlığı oynamayanların üzərinə tökülür” (70). Burada da toydakı rəqsin sakral mahiyyətinə işarə vardır. Semiotik baxımdan toyda rəqs edənlər kosmoslaşmaya, sakral ritual prosesinə qoşulanlardır. Rəqs etməyənlər isə kosmoslaşma prosesindən kənardə qalanlardır ki, bunun da semiotik işarəsi “ağırlıq”dır. Beləliklə, rəqs sakral kosmoslaşma prosesinə qoşulmanın texnikasını özündə ehtiva edir.

Qarabağ toylarında, toyda qayda-qanun yaratmaq, onu idarə etmək *“toybaşı”nın (və ya toybəyinin) üzərinə düşür*. Toybaşının əlində qırmızı parça ilə bəzədilmiş çubuq olur. Bəyin yaxın adamları yaxınlaşaraq toybaşına nəmər, pul verir. O pullarla çubuğun başı bəzədilir. Toybaşı bir an olsun məclisi tərək edə bilməz. O, toyda nizam-intizam yaradır, rəqslərə nəzarət edir. Toybaşının icazəsi olmadan heç kim oynaya, məclisdə söz deyə bilməz. O, bəzən əlindəki çubuqla toyda şuluq edənləri, nəmər verməyənləri vurur, onları qayda-qanuna dəvət edir. Toylarda hamı oynamaq istədiyi mahnını toybaşına bildirir. Qadın toylarında qadın, kişi toylarında kişi toybaşı olur.

Toybaşı toyun gedişinə nəzarət edir. Biz də yuxarıda izah etmişdik ki, “toy” kosmoslaşma prosesidir. Belə olduğu halda aydın olur ki, toybaşı kosmoslaşma ritualının nəzarətçisi, başçısı – ritual patronudur. Keçid xarakterli mərasimlərdə ritual nəzarətçi olması faktı bütün mədəniyyətlər üçün xarakterikdir.

Beyrək əsirlikdən qayıdarkən rastlaşdığı Yalançığin toyunda toybaşı elə Qazanın özüdür. Qadın məclisində isə toybaşı Burlaxatundur. Onlar ritualın qaydasında həyata keçirilməsinə nəzarət edirlər. Hərbi-siyasi kosmosa nəzarət zamanı daha çox xan titulu daşıyan Qazan toy mərasiminə nəzarətdə “bəy” kimi funksionallaşır. O, toy zamanı deyir ki, bugünkü bəyliyim qoy Dəli Ozanın olsun. Qazan kosmosa nəzarət hüququ verən bəyliyini toyda Dəli Ozana verməklə, əslində, kosmosu xaosun nəzarəti altına vermiş olur. Amma bəyliyin verilməsini mifin özü tələb edir. Çünki bu toy yalançı toydur və kosmosa nəzarət edən bəy bu toya nəzarət edə bilməz. Odur ki, mifin məntiqi bu bəyliyin dəli ozana verilməsini tələb edir. Dastandan da bəlli olduğu kimi, o da bütün normaları pozur: qazanları aşırır, qadınların olduğu yerə gedir və s. Beləliklə, Dəli Ozan burada “öz dünyasını” (xaosu) qurur (hər şeyi tərsinə edir) və bununla da maskalanmış toyun gerçək üzünü ortaya çıxarır. S. Rzasoyun yazdığı kimi, “onun (Beyrəyin) gəlişi ilə yalanın üstü açılır, yalanın mərasim ömrü başa çatır” (86, 228). Məsələnin belə ortaya çıxmasına səbəb Dəli Ozan və yalançı dünya arasındakı *kod uyğunluğudur*.

Toydakı ən maraqlı ritual faktlarından biri də gəlinin qabı sınırdaraq içəri keçməsindən sonra ortaya çıxır. Yuxarıdakı təsvirdə göstərdiyimiz kimi, gəlin və bəy içəri girir. Bu zaman gəlini oturtmaq istəyirlər, amma **gəlin oturmaqdan imtina edir**. Yalnız bəyin ata-anası gəlib müxtəlif hədiyyələr vəd etdikdən sonra gəlin oturur. Bu da ritual xarakterli aktdır. Məsələnin mahiyyətini anlamaq üçün “KDQ”dəki bir fakta nəzər salmaq məqsədəuyğun olardı. Xaosun obrazını məğlub edən adama mal-mülk, taxt verirlər. “KDQ”dən bəlli olur ki, Buğanı məğlub edərkən Dirsə xan gələrək “oğlana bəglik verdi, taxt verdi”. Beləliklə, Buğacın kosmosa qədəm qoyması taxt, mal-mülk ilə müşahidə olunur. Toy mərasimində də bəy və gəlin evə qədəm qoyarkən “mal-mülk”ün verilməsi də eyni semantikada anlaşılmalıdır. Simvolik planda bəy də xaosa səfər edərək qələbə qazanmış və yenidənqurulma haqqına sahib olmuşdur. Bu da “KDQ”dəki kimi mal-mülkün verilməsi ilə müşayiət olunur. Beləliklə, növbəti dəfə də kosmoslaşma ritualı həyata keçirilir. Şəxs kaos əlaməti olan mülkiyyətsizlikdən, statussuzluqdan mülkiyyət və statusla müşayiət olunan kosmosa keçirilir.

Oğlan evində yeni ailəyə mal-mülk verildikdən sonra qız oturur və onun qucağına **“oğlan uşağı qoyurlar”**. Xalq inancına görə, bunu ona görə edirlər ki, həmin qızın oğlu olsun. Bəs qız istəyən ailələr niyə gəlinin qucağına qız uşağı qoyurlar? Sinxron planda belə faktları dəyərləndirməklə yuxarıdakı suala cavab tapmaq mümkün deyildir. Bu məsələni yalnız uyğun semantikaya malik faktların tədqiqatına cəlb olunması ilə izah etmək mümkündür. Məsələnin bu formada qoyuluşu belə bir fakta uyğun gəlir; hətta istənilən şirniyyat məhsulunu bişirərkən onun içinə duz atırlar. Xalqdan bu faktın izahını soruşanda belə izah edirlər ki, bunu halallıq olması üçün edirlər. Amma bu izah faktın mifoloji səviyədəki semantikasını ehtiva etmir. Mifoloji semantikaya görə, kosmoslaşma yalnız kaos və kosmos faktının bir arada birləşməsi ilə mümkündür. Burada şirin içərisinə duzun atılması kosmoslaşma modelinin təmin olunmasına uyğun gəlir. Şirin – kosmosa, duz – xaosa aid enerjini simvollaşdırır. “Şirin + acı (duz)” kosmoslaşma modelinin təminedicisi kimi çıxış edir. Xalq arasında

belə bir inanc da var ki, duz dağılarkən üstünə qənd atarlar və ya tökülmüş duzun üstünə gülərlər (70). Əgər belə edilməsə, ailədə, evdə dava düşər. Gəlinin qucağına uşaq qoyulması inancı da yuxarıdakı nümunələrdə əks olunan kosmoslaşma modeli kontekstində izah olunmalıdır. Məlum olduğu kimi, mifologiyada passiv başlanğıc olan qadın xaosu, aktiv başlanğıc olan kişi isə kosmosu simvollaşdırır. Qız içəri daxil olarkən qucağına oğlan uşağının qoyulması kosmoslaşma modelinin simvolik planda təmin olunmasına xidmət edir. Kosmoslaşma modelinin mövcud faktlardakı quruluşunu aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmək mümkündür:

Acı + şirin = kosmoslaşmanın təmin olunması

Duz + qənd = kosmoslaşmanın təmin olunması

Acı + gülüş = kosmoslaşmanın təmin olunması

Qız + oğlan = kosmoslaşmanın təmin olunması

Yer + göy = kosmoslaşmanın təmin olunması

Beləliklə, mifoloji təsəvvürdə duallığın təmin olunması ilə kosmoslaşma təşkil olunur və bununla da “həyatın nizamı” davam etdirilirdi.

Toyda həyata keçirilən ən maraqlı faktlardan biri **“bəyin oğurlanması”**dir. Toyda hamı ehtiyatlı olmalıdır ki, bəyi oğurlamasınlar. Əgər bəy oğurlansa, müəyyən şərtlər irəli sürülər, yalnız o şərtlər yerinə yetirildikdən sonra bəyi geri qaytararlar. Füzuli rayon sakini R.Qarayevanın məlumatına görə, bəyin oğurlanması hadisəsi daha çox şər qarışanda, axşam vaxtı həyata keçirilir: *“Mən üçdə-dördə oxuyanda Fərrux adlı bir nəfərin toyu idi. Gecə saati, axşam xəbər yayıldı ki, bəyi oğurladılar. Palçıqlı, sulu-selli bir havaydı. Çala-çala bütün çalğıcılar, qocalar, yaşdırlar, uşaqlar başdadıq bəyi axtarmağa. Dostları bəyi oğurlayıb, Pürzə adlı kəndimizdə adam varıydı, onun evinə qoymuşdular. Gedib xələt verib bəyi qaytardılar”* (70). Bu məsələnin izahı üçün qayıdaq yazının əvvəlinə. Orada biz qız evində, “o dünya”da (xaosda) həyata keçirilən oğurluq xarakterli ritual faktından danışmışdıq. Bildirmişdik ki, bu, xaosun sökülüb atılması və kosmik qanunların qurulması semantikasi daşıyır. Toy ritualının da kosmoslaşma xarakteri daşdığını demişdik. Beləliklə, kosmosun tə-

min olunması üçün o, kaosdan uzaq tutulmalı, qorunmalıdır. Bəyin oğurlanması faktı da özlüyündə kosmosu yenidən xaosa çevirə bilər. Çünki toy mərasiminin ritual əsasında kaos və kosmos arasında mübarizə dayanır. Bəyin oğurlanması bu dəfə simvolik planda kaosun kosmosu söküb atması və öz qanunlarını yenidən bərqərar etməsi semantikasi daşıyır. Bu halın baş verməməsi üçün bəy sağdı, soldı və toy iştirakçılarının hamısı tərəfindən qorunmalıdır. Real planda dostları, qohumları tərəfindən oğurlanan bəy simvolik planda kaos tərəfindən oğurlanmış olur. “Qızın bəy tərəfindən oğurlanması”, “bəyin kaos tərəfindən oğurlanması” və s. ritual zamanı ilkin yaradılış aktının dramatik üslubunu reaktuallaşdıran (təkrar-təkrar canlandıran) mərasim faktlarıdır. Bəyin oğurlanmasının şər qarışanda, axşam tərəfi həyata keçirilməsi də dediklərimizi sübut edir. Xalq inanclarında “şər qarışan vaxt”, “dar vaxt” (hər ikisinin semantik əsasında mifoloji təsəvvürdəki “kosmosdan xaosa keçid zamanı” anlayışı dayanır) kimi xarakterizə olunan axşam və gecələr kaos qüvvələrinin kosmosa müdaxiləsinin gücləndiyi zaman kəsiyi kimi qəbul edilir. Bununla əlaqədardır ki, axşam vaxtı toy prosesinin əsas kosmik ünsürü (bəy) asanlıqla oğurlana bilər. Odur ki, toylarda “bəyin qorunma”sına çox ciddi fikir verilir. Bu məsələ öz bədii təzahürünü “Bamsı Beyrək” boyunda daha aydın şəkildə tapmışdır. Beyrək ox atıb gərdək qurdurmuşdu: “Yarımasun-yarçımasun, kafirin casusu bunları casusladı. Varıb Bayburd hasarı bəginə xəbər verdi. Aydır: “Nə oturarsan, sultanım, Baybican bəg ol sana verəcəgi qızı Beyrəgə verdi. Bu gecə gərdəgə girür”, – dedi. Yarımasun-yarçımasun, ol məlun yedi yüz kafirlə yığladı. Beyrək ap-alaca gərdəgi içində yeyüb-içüb bixəbər otururdu. Dün uyxusunda kafir otağa qoyuldu. Naibi qılıcın sıyırdı, əlinə aldı. “Mənim başım Beyrəgin başına qurban olsun!” – dedi. Naib paralandı, şəhid oldu”... Otuz doquz yigidlən Beyrək tutsaq getdi (57, 72).

Göründüyü kimi, burada toy situasiyası təsvir olunur. Burada Beyrək qırx igidlə bərabər evlənməyə hazırlaşır. Amma kosmoslaşma ritualı kaosun əlaməti olan “gecə zamanı”ndan keçə bilmir. Oğuz kosmosu kaos tərəfindən oğurlanır. Təsadüfi deyildir ki, S.

Rzasoy Beyrəyin toy günü əsir alınması faktını belə dəyərləndirir: “Bu toydakı oğurluq – mərasimi oğurluq, yəni yalançı oğurluqdur. Həmin oğurluqla o (Beyrək – S.Q.), ölmüş “elan edilir”. Bu halda yalançı oğurluq və yalançı ölüm bir paradıqma sütunu təşkil edir. Onun oğurlanması (ölümü) şərti ritual hadisəsi olduğu kimi, qayıdışı da ritualda mümkün idi” (86, 228).

Kosmosun məhz “keçid zamanı”nda oğurlanması sonrakı təsvirdə daha aydın görünür. “Tan ötdi, gün toğdı. Beyrəgin atası-anası baqdı-gördi kim, gərdək görünməz olmuş. Ah etdilər, əqlləri başlarından getdi. Gördilər kim, uçarda quzğun qalmış, tazı tolaşmış yurtda qalmış. Gərdək paralanmış, naib şəhid olmuş. Beyrəgin babası qaba sarıq götürüb yerə çaldı. Tartdı, yaqasın yırtdı. “Oğul! Oğul!” deyübən yügirdi, zarlıq qıldı. Ağ bircəklü anası buldır-buldır ağladı, gözinin yaşın dökdi, acı tırnaq ağ yüzinə aldı-çaldı. Al yanağın tartdı, qarğu kibi qara saçını yoldı. Ağlayıbanı-sıqlayıbanı evinə gəldi. Baybörə bəgin dünlügi altun ban evinə (şivən) girdi. Qızı-gəlini qas-qas gülməz oldı. Qızıl qına ağ əlinə yaqmaz oldı. Yedi qız qardaşı ağ çıqardılar, qara donlar geydilər. “Vay, bəgim qardaş! Muradına-məqsudına irməyən yalnız qardaş!” – deyib ağlaşdılar-bögürüşdilər” (57, 72).

Göründüyü kimi, sübh açılarda məlum olur ki, komoslaşma aktı keçid zamanından, gecədən uğurla keçə bilməmişdir. Qoruyan naib şəhid olmuş, Beyrək igidləri (dostları) ilə bərəbər əsir getmişdir. Bu əsirlik ritual-mifoloji baxımdan oğurluqdur. Kosmos oğurlandığına görə Oğuz cəmiyyəti xaosa çevrilir: ağ çıxardılıb qara geyinilir, şivən qopur, qız-gəlinlər qas-qas gülməz olur.

Toydakı bəyin oğurlanması da bu kontekstdə anlaşılmalıdır. Süjet tərkibi kimi “KDQ”də əks olunan bu səhnənin mərasimdə yaşayan ritual qəlibi “bəyin oğurlanması”dır. Burada da “bəyin oğurlanması” onun ölümünü simvollaşdırır. Toyda dar vaxtı, axşam və yaxud da gecə vaxtı simvolik planda canlandırılan “bəyin oğurlanması” ritualında yaşanan drammatizm epik təsvirdəki drammatizmin mərasim ekvivalentidir. Toy iştirakçıları “Beyrək boyunda” kosmosun oğurlanması ilə nəticələnən hadisəyə oxşar halın baş verməməsi üçün bəyi qoruyurlar. Əks təqdirdə “Beyrəyin

oğurlanması zamanı ortaya çıxan drammatizm” simvolik şəkildə həyata keçirilir və qurbanlar vasitəsi ilə (xələt və istəklərin yerinə yetirilməsi kimi) kosmos yenidən bərpa edilir, başqa sözlə, bəy yenidən “o dünyadan” qaytarılır (dirilir).

“Bəyin döyülməsi və əşyalarının oğurlanması” da toy mərasimində gördüyümüz və bəyin oğurlanmasına ekvivalent olan ritual xarakterli məqamlardır. Bəyin döyülməsi və əşyalarının oğurlanması məsələsini izah etməzdən öncə deyilən məsələlərlə bağlı nümunələrə diqqət yetirək. F.e.n M.T.Vəliyev Naxçıvan MR Culfa rayonunun Bənəniyar kəndində toyla bağlı belə bir məsələni bizə təsvir etdi: “Bəy və gəlin evə gələndə sağdış, soldiş yanında olur. Əllərində ağac olur, onlar bəyi qoruyurlar. Evlərin üstü əvvəllər damsız olurdu. Damdan şirinlik olsun deyə, gəlini gətirən anda sağdış və soldiş ilk olaraq camaata pul atır, sonra konfet, kişmiş atır. Elə bu vaxtı gəlin və bəy maşından düşüb evə gələndə qədər bəyə müxtəlif istiqamətlərdən hücum edirlər ki, sağdış və soldişin başın qatsınlar ki, bəyin papağın aparsınlar. Orda bir məqam var: qız evə girəndə bəy hökmən qızın başına alma atmalıdır. Bəziləri bu almanı bütöv vurur qızın başına, bəziləri isə onu səliqəli şəkildə doğrayır, bütöv kimi tutub qızın başına atır. O ana qədər oğurlandı oğurlandı, oğurlanmadısa, heç kim ona nəsə eliyə bilməz. Əgər oğurlandısa, bəy gərdəyə girə bilməz. Oğurlandısa, pul verib papağı geri almalıdır” (70).

Yaşar Kalafatın Noqay türklərinin adət və inanclarından bəhs edən məqaləsində də buna uyğun mərasim aktından bəhs olunur: “Gərdək gecəsi damadın yaxınları onun börkünü (papağını – S.Q.) qaçırır. Börkü geri ala bilmək üçün hədiyyələr verilir” (111, 147). Kürşat Korkmaz Qaziantepdə bəyin gərdək otağına götürülməsindən danışarkən yazır: “Bir müddət çalğı və əyləncələrdən uzaq söhbət edirdilər. Sağdış və dostları damadı gərdək otağına götürürdülər. Bu zaman sağdış və damadı vurur və arxadan iynə batırırdılar. Sağdış “dayanın, abdəsti pozular” deyərək digərlərinə mane olmağa çalışır və damadı qapıdan içəri qaçırardı” (113, 79). Yaxud da Qarabağ ərazisində “Gəlin gəlif düşənnən sora, bəyi atdandırıldılar. Bəy atı minif qaçır, bəyin tay-tuşları, cavannar da düşür

atnan onun dalına. Harda tutdular onu döyməlidirlər. Ya bir heyvan verməli idi, ya da olarnan vuruşmalıdır” (64, 135).

Biz yuxarıda toydakı bir günlük bəy və siyasi hakimiyyət təmsilçisi olan, mifosemantik baxımdan şah, krala bərabər olan “bəy” arasında əlaqədən bəhs etmişdik. Odur ki, yuxarıda gətirdiyimiz nümunələrin ritual-mifoloji semantikasını anlamaq üçün qədim Babil mədəniyyətində yeni il şənlikləri zamanı şah ətrafında keçirilən ritualın bir məqamına nəzər salmaq məqsədəuyğun olardı: “Şənliyin on beşinci günü kral tapınağa aparılır, baş rahib orada krallıq tacını və paltarlarını çıxartdırır, üzünü şillələyir, qulağını çəkir və tanrının surəti önündə diz çökdürür. Bu alçalıcı davranış zamanı onun məsumiyyətinə qarşı çıxılaraq, bir növ, “mümkünsüz etiraf” etməyə məcbur edilirdi. Etiraf tamamlandıqdan sonra yenidən geydirilib, bəzədilir və krallıq statusu yenidən verilir” (103, 77). Təbiidir ki, burada bizim üçün şahla bağlı qədim ritual müasir toydakı bir günlük bəylə bağlı məsələlərin semantikasını açmaq üçün bir açar rolunu oynayır. Çünki bunların hər ikisi təşkil olunmanın vahid arxetip modelinin mikro və makro səviyyədə reallaşan, fərqli məkan və zamanlarda, lakin oxşar məqamlarda təzahür edən formalarıdır. Biz burada oxşar məqam dedikdə “statusdəyişmə” ilə kosmosun fasiləsiz şəkildə qorunmasını nəzərdə tuturuq. Göründüyü kimi, burada şah yenidən taxta çıxarılmazdan öncə ritual böhranı şəraiti yaradılır. Bu böhran anında o, şahlıq simvollarından, tacdan, geyimdən, hökm etmək bacarığından məhrum edilir. Böhran zamanı kral həmçinin döyülür və qulağı çəkilir. Bundan sonra onun şahlıq simvolları yenidən bərpa edilir ki, bu da yenidən yaradılma, təzələnmə, yenedəngülma xarakteri daşıyır. Diqqət edilməli əsas məqam odur ki, şah yenilənməyə xaos mərhələsində qoşulur. **Ümumiyyətlə, rituallarda ənənəvi dünya modelinə qoşulmaq xaos mərhələsində həyata keçirilir.** Bu fikirlərə əsasən Naxçıvanın Bənəniyar kəndində və Qaziantəp vilayətində keçirilən toyla bağlı ritual faktını dəyərləndirmək yerinə düşər. Amma bu faktlar bir-birindən ayrı mahiyyətli məsələlər deyildir. Mahiyyət eyniliyini nəzərə alaraq onları bir semantik bütövdə araşdırmağı düşünürük.

Bəyin əşyalarının, xüsusi ilə də papağının oğurlanması və döyülməsi də onun böhran anına salınması ilə əlaqədardır. Semiotik olaraq bu da bəyi kaos, törəməzlik, artımdan kənar bir “uşaqlıq” dünyasından artım və qanunlar vasitəsi ilə nizamlanan kosmos dünyasına götürülmə mahiyyəti daşıyır. Təkcə yetkinlik yaşına çatmadıqlarına görə bu törədən kənar qalanlar deyil, həmçinin artımda iştirak etməyən qocalar da bu üsulla yenidən yaradılmaya qoşulurlar. Bu məsələnin mahiyyətini izah etmək üçün ən gözəl misal olaraq “Dirsə xan oğlu Buğac” boyunu göstərmək olar. “KDQ”-nin birinci boyunda oxuyuruq: “Bayandır xanın igidləri Dirsə xanı qarşuladılar, gətürüb qara otağa qondurdular, qara keçə altına döşədilər, qara qoyun yəxnisindən ögünə gətirdilər. Bayandır xandan buyruq böylədür, xanım” – dedilər” (57, 36). Daha sonra oxuyuruq: “Xatunu hamilə oldu. Bir neçə müddətdən sonra bir oğlan toğirdi” (57, 38). Diqqətlə baxılsa, yuxarıda baş kahin və Bayandır xanın funksiyaları arasında bir uyğunluq var. Kralın başından tacın alınması nə mənaya gəlicə, Dirsə xanın qara “dünya”da əyləşdirilməsi də o anlama gəlir. Onun qarşısında bütün bəylərin öz mövqelərini təsdiqləməsinə ehtiyac var. Məhz bundan sonra oğlu Buğac doğulur. O, on beş yaşına çatanda hər il (yazda və payızda iki kərə) təşkil olunan buğa və buğranın döyüşdürülməsi məclisində buğanı öldürür, ad alır və əslində, yenidən doğulur. Dədə Qorqud gəlir və deyir: “Hey Dirsə xan! Oğlana bəylik ver” (57, 38). Daha sonra davam edir: Taxt ver, at ver, qoyun ver, dəvə ver, ev ver, cübbə ver. Xatırlatmalıyıq ki, qara dünya və zoodöyüşün hər ikisi semiotik böhran nöqtəsinə daxildir. Bu nöqtədən keçməklə Dirsə xan kaosdan çıxıb kosmosa girmək hüququ qazanır, Buğac isə adsız, mülkiyyətsiz, donsuz bir mühitdən bunların hamısı ilə təmin olunmuş “bəylik” mühitinə qədəm qoyur. Məhz toy məclisində bəyin döyülməsi, müxtəlif əşyalarının oğurlanması da ritual zamanı onun üçün yaradılmış böhran anını təmsil edir. Yuxarıdakı təsvirdən gördüyümüz kimi, bəy pul verib papağını geri ala bilməsə, o, gərdəyə girə bilməz. Yəni böhran nöqtəsindən – kaosdan yaradılış aktının baş verdiyi kosmosa qədəm qoya bilməz. Göründüyü kimi, bəy yalnız müəyyən məbləğ pul verib (qurban verdikdən)

papağını və ya yenidən doğulmağını simvolizə edən digər bir geyimini geri qaytardıqdan sonra bəylik otağına, gərdəyə, mifosemantik baxımdan isə “dünyanın mərkəzi”nə qədəm qoya bilər.

“*Gərdək*” mərhələsi də toyun mifik-simvolik məzmun daşıyan hissələrindəndir. Gərdəyin mifoloji semantikasını bu gün qazandığı ictimai məzmunla birbaşa üst-üstə düşür. Yəni gərdək prosesinin bütün obrazlarına bu gün teatral məzmun yüklənmişdir. Bizim məqsədimiz daha çox bu faktın mifoloji-kosmoqonik aktda tutduğu yeri müəyyən etməkdir.

Bu məqamda da simvolik şəkildə gəlinin xaosdan kosmosa keçirilməsi aktı həyata keçirilir. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycanda “Əgər gəlin bakirə deyilsə, bəzi bölgələrdə ya saçları tam keçəl qırxdırılır və yaxud da bir eşşəyin belinə tərs mindirilərək ata evinə göndərilir”. Bu da öz növbəsində kosmosa keçə bilməyən gəlinin yenidən xaosa geri göndərilməsi semantikasını daşıyır (121, 155).

Bu məqamda da kosmoslaşma prosesi müxtəlif simvolik davranışlar vasitəsi ilə həyata keçirilir. Belə ki, gərdək qırmızı rənglə bəzədilir. Gərdək prosesinə nəzarət yengəyə tapşırılır. Cənubi Azərbaycanın mahalından toplanılmış folklor materiallarında bildirilir ki, bəy gəlin otağına girəndə sağ çiyini üzərində girər. Bu zaman qız qaçıb oğlanın ayağını tapdalamalıdır. Oğlan da öz növbəsində çalışır ki, qızın ayağını tapdalasın. Əgər kim o birinin ayağını tapdalaya bilsə, gələcəkdə onun sözü o birinin yanında keçərli olar. Daha sonra kürəkən qızı nə qədər dindirsə də, o cavab verməz. Bu zaman kürəkən qıza pul şəklində “dil bağı” verməlidir. Pul qızı qane edəndən sonra o danışmağa başlar. Şirinlik olsun deyərək gəlin yatağına kişmiş səpərlər. Gəlin oğlan doğsun deyərək oğlan uşağını döşəyin üzərindən diyirlədər. Əgər həmin gün onların birliyi alınmazsa, deyərək ki, “oğlanı bağlayıblar” (49, 294).

Gərdək qırmızıya boyadılmaq vasitəsi ilə sakral məzmunlu keçid məkanlar sırasına daxil edilir. Ümumiyyətlə, toy zamanı toya aid olan bütün əşyalara qırmızı bağlanılır ki, bu “qırmızı” keçid situasiyasında olan bütöv sakral məkanı müəyyən edir. “Qırmızı şey iki kateqoriya ilə əlaqədardır: onlar eyni anda xeyir və şər gətirə bilərlər. Bu, qırmızı rəngin ambivalent simvolikasını

göstərir”(166, 83). Məhz onun bu ambivalent semantikasi ilə əlaqədardır ki, xaosdan kosmosa və ya tərsinə hərəkət zamanı qırmızı rəng “orta, aralıq mövqedə durur”. Bu rəng iki dünya arasında hərəkət etmək imkanı yaradır. Odur ki, toyda bütün əşyalar keçid statusunu göstərən qırmızı ilə maskalanır. O cümlədən, gərdəkdə qırmızı rəng daha üstünlük təşkil edir ki, bu da onun da keçid məkanını semantikasını daşımalarını göstərir. Ritualın keçid situasiyası keçidin təmini üçün müxtəlif aktlar tələb edir. Bu, həm xaosdan kosmosa, həm də kosmosdan xaosa keçid anı üçün xarakterikdir. Gərdək ritualında kosmoslaşma aktının təmin olunması üçün gərdək üzərinə oğlan uşağı yuvarlandırılır (estetik planda oğlu olmaq üçün edildiyi deyilir), yataq üzərinə kişmiş tökülür. Bundan əlavə, gərdək ərazisində cinsi enerjini ifadə edən başqa bir simvola da rast gəlinir. Gürcüstanın Marneuli rayon sakinlərindən biri Abbasova Gülzardan belə bir adəti eşitdiyini söylədi: “Toy gecəsi kəsilmiş qoçun başını aparıb gərdək yatağının altına qoyurlar ki, oğlan güclü, işində uğurlu olsun” (70). O həm də “Gərdək qurulan evin qarşısında bəy və gəlinin qarşısında xoruz kəsildiyinin də şahidi olduğunu söyləyir”. Təbiidir ki, gərdək yatağı üzərində oğlan uşağı yuvarlatmaq və “gərdəyə qoç başı qoymaq” eyni semantik vahidin ayrı-ayrı paradıqmalarıdır. Təsadüfi deyildir ki, xalq arasında oğlan uşaqlarını əzizləməyin formullarından biri də “qoçu”, “erkək” metaforalarıdır. Yəni bu anlayışlar bir-birinin simvol baxımından əvəzediciləri ola bilərlər. Beləliklə, yaradılış aktının həyata keçirildiyi sakral məkanda, gərdəkdə rastlanılan kişi seksual enerjisinin simvolları sinxron planda bəyin cinsi qabiliyyətinin artırılmasına, arzuların reallaşmasına (məs., oğlan uşağını ona görə yataq üzərində yuvarladılar ki, cütlüyün gələcəkdə oğlu olsun) xidmət edən vasitələr kimi görünür. Amma mifoloji planda bu simvol dili ilə kosmoslaşmanın yaranma üsulunu ifadə edir. Kişi enerjisinin aktivləşməsi ilə yaradılışın həyata keçirilməsi simvolizə olunur. Yəni oğlan uşağının gərdək yatağında yuvarladılması və qoç başının gərdək sahəsinə gətirilməsi real döllənmə prosesini sakral mahiyyətə (kosmoqonik yaradılış prosesinə) müncər etmək xarakteri daşıyır. Odur ki, sakral mənada gərdək

yaradılış aktının baş verdiyi nöqtə, dünyanın göbəyidir. Odur ki, burada bir çox məsələlərin taleyi həll olunur: gələcəkdə kimin sözünün daha ötkəm olmasının da bu ritualdan çox asılılığı vardır. İlkin yaradıcılıq anında hamı status almağa çalışır. Odur ki, burada **“ilk ayaq tapdalamaq”** fəaliyyəti də həyata keçirilir.

Gərdəyə daxil olmağa hazırlaşan bəy və gəlinin qarşısında xoruzun kəsilməsi zahiri planda qurbandır. Amma bu qurban mifoloji düşüncə üçün spesifik poetikası olan məsələdir. Burada – kosmik məkanda, yaradılış nöqtəsində xoruzun kəsilməsi, öldürülməsi, evliliyə qədər olan xtonik təbiətdən imtina edilməsi, xaosun öldürülməsidir ki, bu da öz növbəsində kosmoslaşmaya, kosmik düzümə keçməyə imkan verir. Biz buna ekvivalent olaraq nağıllarda gərdək gecəsi “ilan öldürmə”, “əjdaha öldürmə” motivini misal göstərə bilərik. Sözsüz ki, gərdək gecəsində “ilanın öldürülməsi” motivi kosmikləşmə hadisəsi olan deflorasiyanın (gəlinin qız statusundan qadın statusuna keçirilməsinin) simvoludur. Nağıllarda geniş yayılmış motivdə göstərilir ki, qızla evlənmək istəyən adamların hər biri toy gecəsi qızın ağzından çıxan ilan tərəfindən öldürülür. Yalnız qəhrəmanlar ilanın ölümündən sonra o qızla evlənə bilirlər. Yaxud qızı almaq üçün vəhşi heyvan və varlıqları məğlub etmək kimi tapşırıqların verilməsi də folklor mətnləri üçün xarakterik olan motivlərdəndir. Göstərdiyimiz bu tapşırıqların yerinə yetirilməsindən sonra evlənmənin mümkünlüyündən söhbət gedə bilər. “Xoruz başı kəsmə” də bu mahiyyətin simvolu kimi anlaşılmalıdır. Yəni istənilən kosmoslaşma hadisəsi xtonik, xaotik təbiətdən imtina əsasında mümkün olur ki, bunun mətn işarələrindən biri də “xoruz başı kəsmə” motividir. Bu model müxtəlif paradigmalarda təzahür edə bilər. Məsələn, Qaziantepdə bu gərdək gecəsində “pişik bacağı ayırma” adlandırılan və pişiyin iki yerə bölünməsi ilə aktuallaşan davranışla təsdiqlənir.

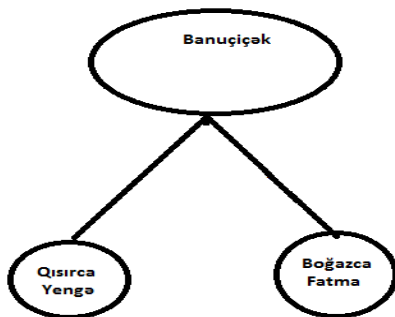
Yuxarıdakı nümunədə göstərdiyimiz kimi, gərdəyə girən qız danışmır və bəy onu qane edəcək **“dil bağı”** verəndən sonra o danışmağa başlayır. Bu məsələni izah etmək üçün analogi simvoldan istifadə etməyi məqsədəuyğun hesab edirik. Mifoloji rəvayətlərdə insanın qarşısına çıxan “o dünya” varlığı onunla danışmadan dav-

ranır. Yalnız müəyyən zamandan sonra bu danışmayan varlığın “o dünya” sakini olması aydınlaşır. Belə mifoloji rəvayətlərin birində deyilir ki, Göyçənin Ağbulaq kəndində maşınla su aparan Usub adlı bir kişi qəbirsanlıqın yanından keçəndə görür ki, qəbirsanlıqdan bir nəfər kişi əlində də kisə atıldı mindi onun maşınına. Usub bunu anasının dayısı Yolçu kişiyyə oxşadır. Başlayır onu sorğu-suala tutmağa: “Ay Yolçu dayı, hardan gəlirsən? Bəs kisəni niyə faytona qoymursan? Kisəndəki nədi? Yoxsa yeməli şey var qorxursan oğurlayam?... “Yolçu dayısı” buna cavab-zad vermir. Qəbrisanlığa çatanda kişi düşüb qeyb olur. Usuf yalnız indi başa düşür ki, nə Yolçu dayı? Bu halımış” (12, 61). Göründüyü kimi, burada danışmamaq, susmaq “o dünya”nın göstəricisi kimi çıxış edir. Bundan savayı, nağıllarda tez-tez rastlanılan süjetlərdən biri də oğlanın danışmayan, susqun qızı danışdırmaq şərtini yerinə yetirdikdən sonra onu özünə arvad etməsi süjetidir. Nağıldan aydın olur ki, qızın danışmamasının səbəbi elə dilinin altındakı xtonik ilandır (17, 219). Danışmama həm də “o dünya” (xaos) və “bu dünya” (kosmos) arasında sərhəd rolunu oynayır. Bu semantika gərdəkdə gəlinin danışmamasına da aid edilə bilər. Bildirdiyimiz kimi, ritualda gəlin “o dünya”da yerləşir. Bu, özünü gəlinin niqabında, onun maneələr arxasında yerləşməsində və s. özünü göstərir. Qız müxtəlif ritual faktları ilə kosmoslaşdırılır. Gərdəkdə ilk olaraq gəlinin danışmaması da “o dünya”ya aid olmasının semantik ifadəsidir. Keçid anında qurban vasitəsi ilə (xələt) gəlinin danışmaması da aradan qaldırılır. Və o, növbəti dəfə kosmoslaşma ritualından keçirilir.

Elə buradaca toyun əsas obrazlarından olan “sağdış”, “soldış” və “yengə” obrazlarının ritualdakı yerini müəyyən etmək məqsədəuyğun olardı. Bu məsələni şərh etmək üçün ritual vəziyyəti izah olunmalıdır.

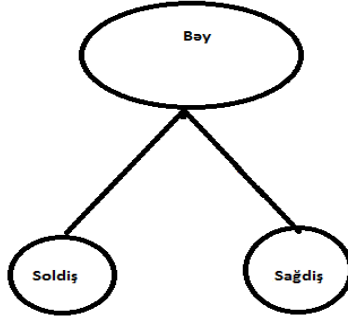
İlk olaraq “yengə” obrazına nəzər salaq. Yengə obrazının mifoloji semantikasi “KDQ”nin “Beyrək boyunda” gizlənmişdir. “Beyrək boyu”nda iki xüsusi obraz vardır: Qısırca Yengə və Boğazca Fatma. Bu obrazların “Banuçiçək bütövünə” daxil olması artıq folklorşünaslar tərəfindən vurğulanmışdır. M. Kazımoğlu bu barədə yazır: “Qısırca Yengə və Boğazca Fatma birlikdə, vahid

obraz mənasında Banuçiçəyin “ikinci nüsxəsi” olub, yalançı adaxlı funksiyası daşıyır...” (55, 17). S. Rzasoy isə yazır: “Sağdış-evli, soldış-subay olmalıdır. Bu halda “qırx oynaşlı Boğazca Fatma” sağdış, Qısırca Yengə soldışdır. Toyu olan gəlin bunların ortasında durmaqla ikili status (həm evli, həm subay) daşıyır. Banuçiçək nişanlı qızıdır: həm evli, həm subay” (86, 226). Göründüyü kimi, bu obrazlar Banuçiçəyin ritual situasiyasını əks etdirir. Məhz ardıcılıqla Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın oynamasından sonra Banuçiçək oynamağa razı olur. Çünki Banuçiçək toy ritualında ikiyə bölünmüşdür. Bu məsələni anlamaq üçün ən yaxşı yol “analoji simvollaşdırma” üsulundan istifadə etməkdir. Xalq arasındakı inanclardan görürük ki, üç “yalançı çərşənbə” keçirildikdən sonra dördüncü çərşənbə “gerçək çərşənbə” hesab olunur. Bu model ritual üçün ən xarakterik xüsusiyyətdir. Boyda Qısırca Yengə (qızlığı, qısırlığı, artımın olmamasını göstərərək) keçid ritualının xaos üzünü, Boğazca Fatma (doğumun, artımın olmasını göstərərək) isə kosmos üzünü simvolizə edir. “Üzlərin ikisi də” aşkarlandıqdan sonra Banuçiçəyin ortaya çıxması qaçılmaz olur. Bu situasiyanı aşağıdakı kimi sxemləşdirmək olar:



Xalq adətlərinə görə, yengə hökmən ailəli adam olmalıdır. Başqa sözlə, sinxron planda yengə funksiyasını “Boğazca Fatma statusunda olan” şəxs yerinə yetirə bilər. Amma bu gün “Qısırca Yengə” statusunda olan obraz gözə dəymir. Amma ritual modeldən aydın olur ki, mədəniyyətdə qızın yengəsi iki statusda olan şəxs tərəfindən icra olunub: qısırlığın simvolu olan qız və doğumun simvolu olan qadın tərəfindən.

“Sağdış” və “soldış” obrazlarının da izahı yuxarıdakı kontekstdə mümkündür. Ritualda bəy və gəlinin situasiyası eynidir. Odur ki, onun da mahiyyəti iki obraz təmsalında simvollaşır. Onu da aşağıdakı kimi şərti sxemləşdirmək olar:



Beləliklə, toy mərasimində sağdış və soldışın funksiyası ilə yengələrin funksiyaları eyni semantikaya malikdir: ritual situasiyada qəhrəmanın ikili semantikaya malik olmasını gəstərmək. Hər ikisində kosmos istiqamətini təmsil edən obrazların (sağdış və Boğazca Fatma semantikasına malik yengənin) funksiyası daha aktivdir. Çünki, qəhrəman bu istiqamətə doğru hərəkətdədir. Bu gün toylarda yengənin və sağdışın evli adamdan seçilməsi dediklərimizin simvolik mahiyyətini daha aydın ifadə edir. Çünki doğmaq və cinsi fəaliyyət kosmosun simvollarındandır. Amma burada bir məsələni diqqətə çatdırmalıyıq ki, tarixən “sağdış” təkə toydakı mərasimlərin iştirakçıları olmamışdır. Talas yazılarında bu faktı Jan Pol-Ru da müşahidə etmişdir. Alim H.N.Orkun oxunuşuna əsaslanaraq aşağıdakı ağı mətnini təqdim edir: “Ah! Otuz oğlan! Ah sağdıçlar! Ah! Onyedilər! Mənim adım Kara Kordur – bu onun ağısıdır – bizim pis taleyimizdir” (116, 268). Jan Pol-Ru yuxarıdakı mətnin izahı zamanı yazır: “Otuz oğlan çox ehtimal ki, ölən doğma övladları deyildirlər. Çünki bunlara başqa yerlərdə də rast gəlirik. Çox ehtimal ki, bunlar sağdışların yanında ritual çərçivəsində bir rol oynamış şəxslərdirlər” (116, 268). “Sağdıç” kəlməsinin Mahmud Kaşğarlıda “yoldaş” mənasında işləndiyini deyən alim həmçinin onun toy mərasimindəki yerinə də diqqət çəkir.

Amma bu görkəmli türkşünas alimin aşağıdakı fikri ilə razılaşmaq mümkün deyil: “Sözün kökü çox ehtimal ki, Qərbdən gəlmişdir, çünki bu sözə Monqolustanda və Yeniseydə deyil, ancaq Qərbdə tapılan Talas bölgəsində rastlanılmaqdadır” (116, 268). “Sağdış” və “soldış” ritual poetikası ilə yanaşı dil poetikası baxımından da türk mədəni sistemi ilə bağlı olan mürəkkəb sözlərdir.

Toyun kosmoslaşdırma semantikası ilə bağlı olan adətlərdən biri də **“duvaqqapma”**dır. Bu mərasim ya toyun səhəri günü, ya da toydan üç gün sonra keçirilir: “Dördüncü gün duvaqqapma məclisi qurulardı” (88, 357). Bu zaman bir uşaq camaat içərisində üzübağlı şəkildə oturmuş gəlinin üzündən duvağı alıb qaçır. Gəlinin qaynana və ya baldızı həməən oğlana xələt verərək, o duvağı geri alır. Bundan sonra gəlin bütün ailə üzvlərinin qarşısına çıxıb bilər. Mir Hidayət Hesari İrənin Yekənat mahalındakı bu mərasimi belə təsvir edir: “Bu günün rəsmlərindən biri də “duvaqqapma”dır. Gəlini gətirib tərsə qoyulmuş bir tabağın üstündə oturdurlar. Tabağın altına çörək, pendir və su qoyurlar. Gəlinin üzərinə isə nazik pərdə (duvaq) salınar. Bir məhrəm oğlan uşağı gəlib örtüyü qapıb qaçır. Bəzən oğlan uşağı utancaq, gəlin üzvlü olar. Gəlib uşaqdan duvağı geri alar. Bu zaman oğlana bir şey verməzlər. Amma duvağı qapıb qaçarsa, ona corabdan-zaddan verib duvağı geri alarlar. Sonra çörək və pendiri tikələrə bölüb hərəyə bir balaca tikə verərlər (49, 294). Bundan sonra gəlin ailə üzvlərinin üzünə çıxıb bilər. Türkiyənin Sivas mahalında bu duvaqqapma ritualına o da əlavə olunur ki, “...uşaqlar qaçaraq həyəət çıxarlar, əllərində duvaq ilk olaraq kimi görsələr, gəlinin ilk uşağının həmin cinsiyyətdə olacağına dəlalət etdiyini düşünərlər” (99, 624). Bütün türk xalqlarında duvaqqapma eyni məzmunu xidmət edir: gəlinin ailə, camaat içərisinə çıxmasını təmin etmək. Amma biz bu faktın ritual-mifoloji tərəflərinə toxunmaq istərdik. Odur ki, qayıdaq yazının bir qədər əvvəlinə. Orada biz maskalanmadan danışmışdıq. Və bildirmişdik ki, gəlinin duvağı maska semantikası daşıyır. Gəlinin duvağı onun xaos dünyasına mənsubluğunun göstəricilərindəndir. Və onu da qeyd etmişdik ki, rituallar vasitəsi ilə gəlin xaosdan kosmosa keçirilir. Bu ritualların hamısı simvolik şəkildə onu yeni dünyaya uyğunlaşdırmaq xarakte-

ri daşıyır. Amma bu ritualın gəlini “yeni dünyanın tam hüquqlu üzvünə” çevirmə xarakteri daşması daha aydın görünür. Burada ritual situasiyası yaradılır. Gəlinin üzərinə duvaq sərilir, başqa sözlə, o maskalanır. Bu zaman kosmosun simvolu olan oğlan uşağı onun üzündən duvağı götürərək qaçır. Diqqətlə baxılsa, burada toy ritualının bütöv məzmunu “kiçik model”də yenidən təkrarlanır. Yəni kosmos simvolu olan bəyin “o dünyaya” gedib maskalanmış qızı bu dünyaya gətirməsi “duvaqqapma” ritualında yenidən modelləşir. Xaos simvolunda, maskada olan gəlinin üzərindən duvaq, sözügedən situasiyada bəyin simvolik ekvivalenti olan oğlan uşağı tərəfindən götürülür. Və bununla da gəlin kosmosun tam hüquqlu üzvünə çevrilir. Bundan sonra o, artıq ailənin bir üzvü kimi hərəkət edə bilər. Təsadüfi deyildir ki, məhəbbət dastanlarının sonunda xoşbəxt sonluğun ifadəsi olaraq aşiq “duvaqqapma” söyləyir. Əslində, burada da söylənilən mətnin “duvaqqapma” adlandırılması ilə toydakı “duvaqqapma” arasında müəyyən bir əlaqə görmək mümkündür. Semiotik planda hər ikisində “duvaqqapma” səbəbkarların kosmos üzvü kimi təsdiqlənməsinə xidmət edir.

Yuxarıdakı inancda göstəriləni kimi, duvağı qaçıran oğlanın qarşısına hansı cinsin nümayəndəsi çıxsa, o, gəlinin övladı həmin cinsdə olacaqdır. Bu məsələnin mahiyyətini izah etmək üçün analogi simvoldan istifadə etmək məqsədəuyğun olardı. Novruz gecəsi “qulaq busma” inancı həyata keçirilir. Və düşünülür ki, eşidəcəkləri söz onların gələcək həyatlarının necəliyindən xəbər verir. Novruz gecəsi də mövsümi qəlibdə yeni yaradıcılığa keçidi simvolizə edir. Burada həmin sxem öz mahiyyətini saxlamışdır. Gəlinin xaosdan kosmosa keçidi anında onun qarşısına çıxan cinsin nümayəndəsi sözügedən, yeni yaranan dünyanı həmin istiqamətə kökləyir: qız çıxarsa – qızı, oğlan çıxarsa – oğlu olacaqdır. Burada onu da vurğulamalıyıq ki, “üçgünlük” və “duvaqqapma” eyni vaxta keçirilib-keçirilməməsindən asılı olmayaraq, ritual semantikasına görə eyni məzmunadadır. “Üçgünlük” kosmoslaşmanı zaman modelində, “duvaqqapma” isə maskanın götürülməsi, yəni oyun modelində təqdim edir. Bunların hər ikisinin ritual məzmununda qızın kosmos üzvü kimi təsdiqlənməsi dayanır.

Burada başqa bir məsələyə toxunmaq istəyirik. Qadın simvollarından biri də bərəkət, bolluqdur. Gədəbəy rayonunun Məmməd İsmayılov kənd sakini Solmaz Bayramovadan topladığımız məlumatda deyilir: “Gəlin boşqabı sındırıdıqdan sonra elə qapının ağzında onun qarşısına süfrə salınır. Süfrənin üstünə üç ədəd çörək qoyulur. Gəlin o çörəkləri yığır və süfrəyə bükərək gəlin otağındakı (gərdək otağındakı) stolun üzərinə qoyur” (70). Burada da ritual semantika aydın şəkildə görünür. Qadın bərəkət simvolu çörəklə də kosmosa qoşulur.

Hər bir qadının mədəniyyətdə özünürealizə anının istənilən səviyyəsində mifoloji ana arxetipi canlanır. Mifoloji ana yalnız “müsbət” keyfiyyətləri simvolizə etmir. Bu, bəzən ambivalent strukturda ortaya çıxıb bilər. Çünki “ambivalent təbiətli ritual-mifoloji varlıq kimi, Ulu Ana obrazında həm nizamlayıcı kosmik başlanğıc və həm də dağıdıcı kaos başlanğıcı bir aradadır” (33, 73). Bu məna nağıl janrı timsalında belə ifadə olunur: “Nağılı insan ruhunun portreti hesab etmək olar və odur ki, onun təkrarlanan motivlərində mənfi və müsbət obrazlarının məcmusunda Yer Ana haqqında təsəvvürləri dərin izlər buraxmışdır” (159, 9). Biz bunun ən bariz nümunəsini hal anası obrazında da aydın şəkildə görürük. O bir tərəfdən zahı qadının içəlatını çıxardaraq ölümünə səbəb olan bir obraz kimi qarşımızda canlanırsa (62, 14), digər bir tərəfdən tərək etdiyi məkanda bitib-tükənməyən bərəkət qoyan bir obraz kimi qarşımıza çıxır. Məs., bəzi mifoloji rəvayətlərdə o tutulub saxlanılan evi tərək edərkən deyir: “təştinzdə kündə tükənməsin”. Bununla o, evin qadınları yoğurduqları xəmiri qurtara bilmirlər. Qadının təbiətində olan bu ikili semantika gəlingətirmə zamanı da öz varlığını qorumuşdur. Odur ki, kaos dünyasından gələn gəlin ambivalent strukturda realizə olunur: kaos əlaməti olan maskada, niqabda və kosmosun, bərəkətin rəmzi olan çörəklə, şirinliklə.

Yuxarıdakı sitatdan göründüyü kimi, qızın üstündə oturduğu tabağın altındakı çörək, su yeni ailə üzvləri tərəfindən yeyilir və bununla da kosmoslaşdırma başa çatır. Təsədüfi deyildir ki, “Cəmiyyət həyatında mühüm yer tutan “yemək” kosmoqonik planda dərk olunur və yemək aktında kosmos (totem və cəmiyyət) yoxa

çıxır və yenidən doğulur” (168, 64). Təsadüfi deyildir ki, həm yas, həm də toy mərasimləri yemək törənləri ilə müşayiət olunurlar. Gəlinlə bağlı təşkil olunan mərasimdəki “yemək” də keçidə şərait yaradan ritual məzmunlu yeməkdir. Gəlin ambivalent strukturundan kosmik nizama keçirilir. Xaos əlaməti ortadan qaldırılır: niqab götürülür, kosmik simvol olan çörək və suyu yemək vasitəsi ilə hamı gəlini qəbul edir. Bununla da mərasim iştirakçıları mifin dili ilə “gəlini yeyir” və onun yeni statusda doğulması üçün ritual situasiyanı təşkil etmiş olurlar.

Vahid ritualın tərkibi kimi izah etdiyimiz faktlar sinxron planda aşağıdakı mahiyyətə malikdir:

1. Sosial vəziyyətin nizamlanması (Qız evi oğlan evinə başlıq verir. Bu, ritualda o dünyaya qurban vermə semantikasından üzərində yüksəlmişdir).

2. Əyləncə xarakterli davranışlar (rəqs, bəyin oğurlanması və s.).

3. Əxlaqa nəzarət və təcrübənin ötürülməsi (yengənin və sağdişin fəaliyyəti).

4. Sinxron planda funksiyası anlaşılmayan faktlar (soldişin fəaliyyəti və s.).

Toy mərasimindəki faktların bugünkü planı onları vahid toy ritualının tərkibinə aid olan sakral məzmunlu detallar kimi izah etməyimizi inkar etmir. Çünki məsələnin bugünkü planı “mifoloji-sakral zamanın” parçalanaraq profan zamana transformasiya olunmuş mərhələsinin məhsuludur. Belə olduqda sakral-mifoloji faktın özü yaşayır, amma məzmunu dəyişir, yeni məzmun qazanır. Beləliklə, bir mövcud fakta iki məzmun çərçivəsində yanaşa bilərik: “sakral-mifoloji zaman”da mövcud olan semantika baxımından, “profan zaman”da mövcud olan semantika baxımından.

Biz burada toy mərasimində yer alan ritual faktlarının “sakral-mifoloji zaman”dakı mahiyyətinə diqqət yetirmişik ki, bu da onların profan zamandakı mahiyyətinə kölgə salmır. Çünki mifologiyada “sakral zaman profan zamanın sığınacağı”dır.



“Basat-Təpəgöz” paradiqmasında xaosdan kosmosun təşkilinin ritual modeli

“KDQ”-nin “Təpəgöz boyu” estetik düşüncə məhsulu olaraq bir dastan, bədii mətndir. Başqa bir yazımızda göstərdiyimiz kimi, mətnin tipoloji baxımdan hansı formada meydana çıxmasından asılı olmayaraq, şüur onun tərkibində laylana bilər. Təpəgöz boyunda simvollar, mənalar onun bədii layı altında gizlənmişdir. Bu boyun dərinədən və hərtərəfli araşdırılması xaos və kosmos münasibətlərinin epik təzahür formasının izahına böyük imkan yaradır. Boy süjetinin bütün mərhələlərinin təhlili aşağıdakı mənzərəni qarşımızda canlandırır.

Boyun ilk təsvirindən aydın olur ki, yağlı gəlmiş, bu zaman Oğuz igidlərindən Aruz qoca övladını itirmişdir. Bunu bir aslan tapıb bəsləmişdir. Bir gün həmin uşaq ilxıya soxulur. Bunu görəndə ilxıçı gedib onu Oğuz cəmiyyətinə xəbər verir. “Xanım, sazdan bir aslan çıxar, at urar, apul-upul yürüyüşü adam kibi. At basuban, qan sümürər” (57, 38). Əslində, onun barəsində verilən bu kiçik informasiya onun mifoloji laydan gələn mahiyyətini ifadə edir. İnforsasiyadan aşağıdakı məlumatlar aydın olur:

- 1) Görünüşü, əlamət təyinatı: aslandır.
- 2) Davranışı: qanla qidalanır.

Diqqətlə baxılsa, bu inforsasiyada Basatın demonik mənşəyinə işarə edilir. Belə ki, “Zooantropomorfik varlıqların demonik mənşəyi yalnız onların qarışıq antropomorfik cizgilərində göstərilmir, eyni zamanda, özü-özlüyündə “heyvani başlanğıc” demonik mənşəyilə əlaqədardır” (149). Bu məsələnin mahiyyəti isə folklor süjetinin əsasında dayanan mif süjetinin izahı ilə mümkün ola bilər. Çünki “Folklor qəhrəmanı hər hansısa bir mif süjetinin trans-

formasiyasına məruz qalan personajdır”(142, 17). Daha sonra mətndə bu barədə aşağıdakı informasiya yer alır: “Əmma oğlanı nə qədr gətürdülərsə, turmadı, gerü aslan yatağına vardı”(57, 138). Bu məqamda insanların heyvanları əhliləşdirməsi prosesinin əksinə proses getmiş, insan heyvan mühitinə alışmışdır ki, bunun da əsasında “təbiətin (heyvanın) mədəniyyətə (insana) qarşı qoyulması” (183, 29) ideyası dayanır. Şübhəsiz ki, sonradan Basat adı ilə ortaya çıxacaq obraz barədəki bu informasiya ilə onun demonik mənşəyinə işarə edilmişdir. Düzdür, ilk baxışda adı şüur məntiqinə əsasən onun hər dəfə aslan yatağına qaçması vərdişdir. Amma burada, bizə görə, K.Q. Yunqun dediyi kimi, şüursuzluq faktının şüurluluq faktı kimi ortaya çıxması halı baş vermişdir. Yəni mifik təbiətlə adi davranış bir nöqtədə – sərhədləri fərqlənməyəcək bir tərzdə qovuşmuşdur. Başqa sözlə, vərdiş özü də, əslində, onun demonik təbiətindən, yad dünyaya aid olmasından xəbər verir.

Basat demonik varlıq kimi öz qurbanından, Neklyudovun təbirincə desək, “sorulmuş qan, yaxud həyat enerjisi əldə edir” (149). Riftinin dediyi kimi, “bütün canlı varlıqların fəaliyyəti əsasında daxili enerji və substansiya meydana çıxır” (149). Bu substansiya bütün hallarda həmin obrazın mahiyyətindən, həyat enerjisindən xəbər verir.

Göründüyü kimi, Basatın daxili enerjisi, həyat fəaliyyəti Oğuz cəmiyyətinə tam yad, demonik xarakterdədir. Lakin bu obraz Oğuz cəmiyyətinə qəbul olunmaq üçün “insanlaşdırılmalıdır”. Başqa sözlə, inisiyasiya mərasimindən keçirilməlidir. Bu, ilk növbədə ad məfhumundan başlayır. Məlumdur ki, ad Oğuz cəmiyyətində obrazın mahiyyətindən irəli gəlir və canlı varlığın fəaliyyətindən meydana gələn enerjidən doğur. Burada onun birinci adı (bu ad onun şəxsi adı kimi deyil, məzmununu, davranışını, əlamətini əks etdirən anlayışdır) – aslan (demonik mənşəyi əks etdirən ad) dəyişdirilməlidir. Bu məsələ boyda belə ifadə olunur: “Dədə Qorqud gəldü aydır: oğlum, sən insansan. Heyvana münasib olmağıl. Gəl yaxşı at bin. Yaxşı igidlər ilə iş yürüt. – dedi – Ulu qardaşın adı Qıyan Selcikdir. Sənin adın Basat olsun. Adını mən verdim, yaşını Allah versün” (57, 138).

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

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

2) Adsız (formasız) varlıqdan adlı varlığa keçirilir. Mətn işarəsi: “Sənin adın Basat olsun” (57, 138).

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

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

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

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

Dastanda mifoloji layı ifadə edən əsas məqamlardan biri də Qonur qoca ilə bağlı məqamdır. Burada hər şeydən əvvəl Qonur qoca timsalında qoca obrazının simvolik mahiyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Ümumiyyətlə, Azərbaycan nağıllarından bəllidir ki, gedər-gəlməz səfərdən (xaosdan) qayıdan qəhrəman ilk olaraq qoca semantikasını daşıyan çobanla qarşılaşır. Bu zaman çoban qara paltarda qara qoyun otarır. Qara geyinməsinin səbəbini soruşanda qəhrəman bildirir ki, şahın oğlu yox olub, odur ki, matəm əlaməti olaraq qara geyinmişəm. Belə olduqda çoban cəmiyyətin ifadəçisi kimi onun mahiyyətini öz rəngində işarələyir. Bundan əlavə, o həm də cəmiyyətin informasiyasını söz kodu səviyyəsində də ifadə edir. Beləliklə, çoban cəmiyyət və təbiət arasında keçiddə dayanmaqla onlar arasındakı bütün keçidlərdə iştirak edir. Bu semiotik yükü Dədə Qorqud dastanındakı Qonur qoca obrazı da tam şəkildə ifadə edir. Onun haqqında boyda belə bir informasiya yer almışdır : “Oğuz bir gün yaylağa köçirdi. Aruzın bir çobanı vardı. Adına Qonur qoca Sarı çoban diərlərdi. Oğuzın ögincə bundan əvvəl kimsə köçməzdı” (57, 138).

Bu informasiyada Qonur qocanın cəmiyyət önündə getməsi, əslində, onun təbiət və cəmiyyət arasında mediasiya etmək semantikasından doğur. Qonur qoca Sarı çoban Oğuz elinin önündə hamıdan birinci “Uzun binar” deyilən yerə gəlib çatır. Və burada pəri qızların qanad-qanada verib uçduğunu görür: “Nagahan qoyun ürkdı. Çoban, ərkəcə qaqdı, ilərü vardı. Gördı kim, pəri qızları qanat qanada bağlamışlar, uçarlar. Çoban kəpənəğini üzərlərinə

atdı. Pəri qızın birini tutdı. Təmə edüb dərhal cima eylədi. Qoyun ürkməyə başladı” (57, 138). Pərilərlə əlaqənin qorxu verici təbiəti dünya folklorşünaslığında da geniş yayılmışdır. “Pərilər cinsi varlıqlardır və tez-tez insanlarla əlaqəyə girirlər. İnsanlar və pərilər arasında yaxınlıq qorxuları geniş yayılmışdır ki, bunların sonu da çox vaxt tragik sonluqla nəticələnir. Folklor ölümlü və qeyri-adi varlıqlar arasında təhlükəli əlaqə barədə qadağalarla doludur. Bu hekayələrin çoxu qadağan edilmiş partnyorla cinsi əlaqənin (bəzən sadəcə flörtün) bədbəxt sonluğunu göstərən xəbərdaredici nağıllar kimi izah edilə bilər” (179, 22). Buradaca maraqlı, ilk baxışdan (tarixi düşüncə məntiqi baxımından) aldadıcı məsələlər vardır. İslam Sadıqın yazdığı kimi, bəzi müəlliflər bunu zina kimi başa düşüb, Təpəgözü onun məhsulu kimi dəyərləndirmişlər (87, 167).

Burada təhlilə cəlb edilməli bir neçə məqam var. Çoban bu qeyri-adi varlığın mövcudluğundan qoyunlar vasitəsi ilə xəbər tutur. Bu mənə xalq arasındakı inanclarda indi də öz yaşamını sürdürür (Əzrayıl, cin gələndə onun gəlişindən ilk olaraq heyvanlar xəbər tutar). Xatırlatmaq lazımdır ki, bu inancın əsas səbəbi psixanalitik baxımdan izah oluna bilər. Cin, şeytan, div insanın təhtəlsüür enerjisinin simvollarıdır. “Təhtəlsüür (həyat və ölüm instinktlərindən meydana gələn, həzz prinsipləri ilə işləyən psixi enerji – S.Q.) hər şeydən əvvəl instinktlərinin müəyyən şəkllə düşdüyü energetik mərkəzdir” (129,153). Beləliklə, təhtəlsüür özlüyündə insanın heyvani layını özündə ehtiva edir. Bu baxımdan cin, şeytan kimi varlıqların gəlişindən ilk olaraq niyə məhz heyvanların xəbər tutması inancının mahiyyətini anlamaq olar. Yəni şüuraltının obrazı olan cin, şeytan kimi mifoloji varlıqların kosmosa müdaxiləsindən onlara daha yaxın olan instinktiv real varlıqlar (heyvanlar) daha tez xəbər tuturlar. Odur ki, şüuraltının reallıqda təzahürü ilk öncə heyvanlar vasitəsi ilə baş verir. Bu məsələni eposda da aydın şəkildə görmək mümkündür. Burada çoban sosisiumun fərdi olmaqla yanaşı, təbiətin də dilini bilir. Biz pərilərin gəlişinin növbəti səhnəsinin də qoyunların ürkməsi ilə mü-

şahidə olunduğunu görürük. Beləliklə, Sarı çoban sosisiumun önündə gedir və informasiyaları təbiətin dili ilə qəbul edir.

Diqqət çəkiləcək başqa bir məqam da bu hadisənin bulaq başında ortaya çıxmasıdır. Folklor mətnlərindən pərilərin, mələklərin suyun simvolu olması faktı bəllidir (62, 23). Bundan savayı, hal anası, xalq mahnısındaki Sara da su kultu ilə bağlıdır. Su kultu və bununla əlaqədar olan obrazların bakirəliyinə, təmizliyinə inanılmışdır. İbtidai düşüncədə əbədi həyat qazanmaq üçün su simvolları ilə evlənməyin arzu olduğu bəllidir. Bu öz izini “Sarı gəlin”, “Apardı sellər Saranı” adlı Azərbaycan xalq mahnılarında da qoruyub saxlamışdır. Bu mahnının sözlərində də yer almışdır: “Səni mənə verməzlər, Sarı gəlin”, “Apardı sellər Saranı”. Bütün hallarda nakam məhəbbət, qovuşmamaq motivi özünü göstərir.

Ümumiyyətlə, Pəri, Hal anası və s. kimi qadın obrazlarının su stixiyası ilə bağlı olması faktı təsadüfi deyildir. Bu məsələ ilə bağlı “Bürclərin mifoloji arxetipi” adlı əsərdə maraqlı fikirlər irəli sürülmüşdür: “Dünya xaosdan yarandı, həyat suda meydana gəldi. Sulardan ibarət ilkin boşluğun bütün yüksək mövcudatı özündə mühafizə edən qadın bətni kimi təqdim olunması mifologiyaya ilkin su ilə əlaqədar olan Böyük Ana obrazını bəxş etdi (158). Yaxud nağıllarda paltarını əldə etməklə Pərinə evlənməyə məcbur edən qəhrəman ona axıra qədər sahib ola bilmir. O, sirrinin açılması ilə evdən öz övladlarının başını kəsərək qaçır (70). Bu boyda da paklıq simvolu olan Pərinin toxunulmazlığı tabusu pozulur. Sarı Çoban onunla “cima“ edir. Bununla da bizim və özgə dünya arasında mövcud olan sərhəd modeli pozulur. O “kəpənəğini” ataraq onu tutur. Bu informasiyanın da xalq inanclarında izi vardır. Füzuli rayon sakinindən topladığımız bir mətnə göstərilir ki, bir nəfər yolla gedirmiş. Qabağında bir suyun dıgırlana-dıgırlana getdiyini görür. Sancağını taxır, görür, hal anasıdır. Gətirir, evində işlədir. O da sonra uşağı aldadır. Sancağı üstündən çıxardaraq qaçır (70). Əslində, sancaq, qır vasitəsi ilə belə varlıqların tutulması insan şüurunun formasızlıqları qəbul etməməsindən ortaya çıxır. Xaosu aid olan varlıqlar bu dünya varlıqları tərəfindən yalnız müəyyən forma verildikdən sonra ram edilir. Odur ki, qır və

sancaq və o cümlədən “Təpəgöz” boyundakı “kəpənəg” ilə mifoloji obrazların tutulması xaotik varlığı formada, cilddə qəbul etmək psixologiyasından doğur. Başqa sözlə, şüur təbiət mistikasını yalnız müəyyən maddiliyə tabe etməklə öz koduna gətirir.

Daha sonrakı sətirlərdə çobanın növbəti il yaylağa gedərkən bir yığnaq görməsi səhnəsi təsvir olunur. Çoban bu yığnağı qoyub qaçır. Və beləliklə “...Təpəgöz bir tabunun pozulması nəticəsində ortaya çıxır” (123, 54). Daha sonra təsvir olunur ki, “məgər ol dəm Bayındır xan bəglər ilə seyrana getmişlərdi. Bu binarın üzərinə gəldilər. Yördilər kim, bir ibrət nəsnə yatur, başı-göti bəlürsiz. Çevrə aldılar. Endi bir yigid bunu dəpdə. Dəpdikcə böyüdi. Bir qoc yigid dəxi endülər, dəpdilər. Dəpdiglərinə böyüdi. Aruz qoca dəxi enüb dəpələdi, mahmuzı toqundi. Bu yığnaq yarıldı, içindən bir oğlan çıqdı. Gödəsi adam, dəpəsində bir gözi var. Aruz aldı bu oğlanı, ətəginə sarıdı. Aydır: xanım, munı mana verin, oğlum Basatla yaşlayın” (57, 139).

Burada araşdırmağa ehtiyac olan bir çox simvol vardır. Əslində, yığnaq qadın uşaqlığının simvoludur. Xatırladaq ki, belə bir yığnaq (şiş) müqəddəs Orfik vazada da əks olunmuşdur ki, J.Kempbel bu obrazı izah edərkən onu “toxum mənəbəyi” adlandırır. Və bildirir ki, “Bu yerdə daima mövcud olan qadın gücüdür ki, firdan daima həyat toxumu verir” (141, 311)). Yeniləşən həyatın simvolu olan ulu Ana (Pəri) qəzəbləndirildiyinə görə Oğuz elini bəlaya düşər edir. Yuxarıda verdiyimiz sitatdan da aydın olduğu kimi, Pərinin qadın cildində məhz suyun başında görünməsi təsadüfi deyildir. Yuxarıda göstərdiyimiz kimi, mifologiyada xaos həm də qadın bətninə bənzədilmişdir. Xaosun da işarələrindən biri sudur. Mifoloji anlamda xaos sudan ayrıldığı kimi, burada da xaosu simvolizə edən qadın (Ulu Ana) obrazı da su ilə birlikdə obrazlaşmışdır. Belə təsəvvür də öz növbəsində mədəniyyətə su stixiyası ilə əlaqədar olan çoxsaylı qadın obrazları bəxş etmişdir ki, onlara da daha çox su və nəhrlərin qırağında rast gəlinir. **Bu mənada Təpəgöz bilavasitə xaosu simvolizə edən ananın bətnindən, Xaosdan doğulmuşdur.**

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

Burada maraqlı məqamlardan birisi də boyda yer alan aşağıdakı informasiyadır: “Aruz qoca dəxi enüb dəpələdi, mahmuzı toqandı. Bu yığanaq yarıldı, içindən bir oğlan çıxdı” (57, 139). Bu qadın dölünün simvolu ətrafında həyata keçirilən ritualdır. Ritualda ilkin yaradılış modeli, dünyanın sudan, yumurtadan yaradılması faktı imitasiya olunur. Bizə elə gəlir ki, bu, artımı simvolizə edən cinsi ritualdır. Ümumiyyətlə, mədəniyyətlərdə bu cür cinsi ritualların keçirilməsi faktı geniş yayılmışdır. K.Q.Yunq Avstraliyanın vaçandi tayfasında keçirilən bir mərasimi belə təsvir edir: “Yerdə quyu qazılır. Və sonra kol-kosla həmin quyuya qadın cinsi orqanının şəkli verilir. Daha sonra əllərində kişi cinsi orqanının simvolu olan nizə tuturlar. Onlar rəqs edə-edə həmin quyunun ətrafında dövrə vurur və nizəni həmin o quyuya batırırlar. Təbiidir ki, burda əsas iki simvol var: yarıq və fallo” (177, 156). Məlumdur ki, qılınc, nizə, ox ucu əsas fallik simvollarıdır (177, 111). Bu təcrübəni biz buradakı səhnəyə də aid edə bilərik. Əslində, zahirən burada bir ov mərasimindən söhbət getsə də, bu, Qam Gan oğlu Bayandır xanın iştirakı ilə keçirilən **artım ritualıdır**. Mərasim həm də bulaq başında keçirilir. Bulaq isə kosmoenergetik artım nöqtəsi kimi dünyanın mərkəzini simvolizə edir. Mətn hissəsindən aydın olur ki, Oğuzların artım mərasimi Ulu Ananın uşaq simvolu olan “yığnaq” ətrafında yerinə yetirilir. Göründüyü kimi, Oğuz igidləri bu qadın bətnini dövrəyə alırlar. Hər bir igid burda öz cinsi gücünü göstərməyə başlayır. Nəhayət, Aruz qocanın mızrağı dölə toxunur və Təpəgöz dünyaya gəlir. Əslində, Aruz qoca cinsi aktı vasitəsi ilə Ulu Ananın dölündən

Təpəgözü doğuzdurur. Maraqlıdır ki, məhz Aruz Təpəgözün dünyaya gəlməsinə səbəb olur. Daha sonra Aruz Təpəgözü öz ətəyinə bükür və onu oğulluğa götürür. Burada qadınlar övlad götürəndə onu köynəyindən keçirməklə öz ana legitimliyini təsdiq etdikləri kimi, Aruz da onu ətəyinə bükməklə öz atalığını təsdiq etmiş olur. Aruz Oğuz səltənətinin hüquqi və mifoloji varisi kimi (rəhbər kimi) Oğuz kosmosunun yeni üzvünü də özü qəbul edir. Göründüyü kimi, bu situasiyada **ikili ata semantikasi** vardır. Belə ki, Sarı qoca ilə yanaşı, Aruz qoca da atalıq semantikasını daşıyır. Təsədüfi deyildir ki, M.Kazımoğlu Sarı Çoban və Aruz arasındakı semantik yaxınlığı, bir-birinin oxşarı olmasını vurğulamışdır: “Qaraca Çoban Qazan xanın köməkçisi və oxşarı olduğu kimi, Qonur qoca Sarı Çoban da Alp Aruzun köməkçisi və oxşarı olaraq qalır” (56, 148). Beləliklə, antiqəhrəman (Təpəgöz) ikili ata kökünə malik olduğu kimi, qəhrəman da ikili ata semantikasına malikdir. Boyun başqa bir yerində Basat Təpəgözlə söhbətində “anam adın sorar olsan Qaba Ağac, atam adın sorar olsan Qağan aslan, Mənim adım sorarsan Aruz oğlu Basatdır” deyərək öz kökündə dayanan ikili əcdad semantikasını diqqətə çatdırır. Bu hissədə Aruz qocanın Qağan aslanla birlikdə Basatın əcdadını təşkil etməsi diqqətə çatdırılır. Təpəgözə münasibətdə də bu semantikanın izləri görünməkdədir. ***Təpəgözün fizioloji atası Sarı qoca olsa da, onun ritual atası Aruzdur.*** Əgər diqqətlə baxılsa, Basat və Təpəgözün əcdadlarında bir yaxınlıq görmək olar. Burada maraqlı bir sual ortaya çıxır: Nəyə görə məhz Aruz hər iki obrazın əcdad sırasında yer alır? Bizə görə, bu sualın cavabı Aruzun təbiətində axtarılmalıdır. **Doqquz qoca başı, Oğuz kosmoqoniyasının hüquqi qoruyucusu kimi, onun həm xaosda, həm də kosmosda övladı olmalıydı.** Hüquqi varis mifoloji düşüncəyə görə, hər iki dünyanın sirlərinə vaqif olmalı, yaxud onu öz təbiətində cəmləməli idi. Ümumiyyətlə, dastanda Aruzun kifayət qədər xtonik təsviri vardır: məhz “Altmış ərəkət dərisindən kürk geysə topuğunu örtməyən, altı ərəkət dərisindən küllah etsə qulağını örtməyən, qolu-budı xıracə, uzun budları incə” Aruz qocanın daxili enerjisi onun övladları timsalında obrazlaşır.

Boyda marağ doğuran digər bir məqam Təpəgözün tapılması zamanı onun təsviridir: “Gövdəsi adam, dəpəsində bir gözü var”. Bu təsvir bizə Basat bərədəki aşağıdakı təsviri xatırladır: “Xanım sazdan bir aslan çıxar, apul-upul yürüşü adam kibi”. Əslində bu informativ lay hər iki obrazın mənşəcə yaxınlığına işarə edən formuldur. Amma bunları Oğuz cəmiyyətində birləşdirən insan maskasıdır. **Onlar öz xtonik təbiətlərini insani maska altında gizlətmişlər.** Amma bu insani maska altında yenə də arxetip obraz əlamətləri görünür: Basat qan içir, Təpəgöz adam yeyir. Amma dastan poetikasında S. Rzasoyun dediyi kimi, Basat kosmos, Təpəgöz xaosun təmsilçisidir (84, 144). Bu estetik layın təsvir etdiyi səviyədən doğan mənzərədir. İrəlidə bu məsələyə bir daha qayıdacağıq.

Aruz Təpəgözü evinə gətirir. Amma Təpəgöz Oğuz cəmiyyəti, solum üçün lazım olan qaydalara uymur. Məndə onun da Basat kimi, qanla qidalanmasının izləri vardır. “Buyurdu bir dayə gəldi. Əmcəyini ağzına verdi. Bir sordı, olanca südin aldı. İki sordı, qanın aldı. Üç sordı, canın aldı” (57, 139).

Bu kiçik informasiya Təpəgözün həyat enerjisinin insan qanı və canından formalaşdığını göstərməklə onun mahiyyətinin xtonik mənşəyini göstərir. O, məhz bununla əlaqədar olaraq, Oğuz cəmiyyətindən xaric edilir. Energetik kökü təhtəlsüürdə olan Təpəgözün cəmiyyətdəki yeri, Oğuz elindən, solumundan kənarə yerləşən bir dağ olur. Məndə təhtəlsüürün (heyvani instinktlərin) şüura (eqoya) münasibəti Təpəgözün Oğuz elinə münasibəti kimi simvollaşmışdır. Burada “Oğuz eli” kulturoloji layı təmsil etməklə “mən”, “biz” kateqoriyasına daxil olur ki, bu da öz növbəsində “onun” (Təpəgözün) vəhşi təbiətinə qarşı dayanır. Başqa sözlə, təbiət-cəmiyyət, insan-heyvan, çadır-dağ və s. kimi qarşıdurmalar insan içindəki şüur-təhtəlsüür qəlibi əsasında obrazlaşır. İnsanın emosional təbiətindəki bu duallıq “dünya modeli”nin duallığını təmin edir.

Bütün atılmış, köməksiz uşaqların bir anaya ehtiyacı olduğundan bu boyda da Təpəgöz cəmiyyətdən qovulan kimi ana arxetipi işə düşür. “Bu zaman Dəpəgözün Pəri anası gəlüb oğlının parmağına bir yüzük keçürdi. “Oğıl sana ox batmasun, tənünü qı-

hinc kəsməsün” dedi” (57, 139). Burada pərinin verdiyi üzük ölümsüzlük iksirinə, suyuna bərabərdir. Belə ki, Pərinin özü də su stixiyasının təmsilçisidir. Fikrimizcə, onunla məhz bulaq başında qarşılaşmaq da su stixiyasının təmsilçisi olmasından irəli gəlir.

Boydan bəllidir ki, Oğuz elini talayan Təpəgözlə “kəsin” kəsmək üçün məhz Dədə Qorqud göndərilir. Təbiidir ki, o missiyanın Dədə Qorquda tapşırılması məhz onun ambivalent semantikasından doğur. Təpəgözlə kəsin kəsərək geri döənən Dədə Qorqud Oğuz elinə deyir: “Bunlu Qoca ilə Yapağlu qocayı Dəpəgözə verün, aşın pişürsün” (57, 140). Diqqətlə baxılsa, bu səhnə Dədə Qorqudun Dəli Qarcarın yanına getməsi üçün atları təyin etməsini xatırladır. Bu atlar öz asimmetrik görünüşləri ilə xtonik məkana daxil olmağa imkan verir. Bu mətn hissəsinin mifoloji dəyərinin izahı elə Bunlu və Yapağlu sözlərinin mifoloji mənasının izahından keçir. “Bunlu” sözünün mənası “xəstə” (57, 193), “yapağlu” sözünün semantik mənası “örtülü” (52, 227) kimi izah olunur.

Mifoloji düşüncəyə görə, yeraltı dünyanın sakinləri xəstə və bəd ruhlardır. Mifoloji təsəvvürdə xəstə varlıqların yeraltına getməsi barədə təsəvvürlər vardır. **Bizə elə gəlir ki, xəstə və örtülü (bizə görə, bu söz işıqsız, gənclik enerjisinin tükənməsi mənalılarına işarədir) qocaların o dünya sakininə - Təpəgözə xidmət üçün seçilməsi məhz onların kod uyğunluğu ilə əlaqədardır.** Yəni xəstə və enerjisi tükənmiş qocalar kosmik dünyaya uyğun gəlmədikləri üçün o dünyaya qurban verilir. Dediklərimizi 1971-ci ildə Taurus dağlarındakı Keşli tayfasından toplanaraq nəşr edilən “Təpəsində gözlü” mətnində aydın şəkildə görə bilərik: “Dağlarda yaşayan və gözü təpəsində olan bir nəhəng varmış. O, acanda kəndlərə dönərmiş və Keşli tayfasının sürülərindən qoyun-keçi yeyərmiş. İki nəfər qoca – Kəl Qoca və Tüklü qoca ona yemək bişirirlərmiş” (39, 113-115). Göründüyü kimi, burada da Təpəgözə yemək bişirən qocalar xtonik təbiətə malikdirlər: keçəl və tüklü. Xəstə, işıqsız, keçəl, tüklü və Təpəgöz kimi varlıqların hamısı semantik cəhətdən mifoloji-dual qarşıdurmanın eyni qütbünə daxil olmaqla bir-birlərini əvəz etmək qabiliyyətinə malikdirlər.

Boyda marağ doğuran digər cəhətlərdən biri Basatın yenidən süjetə daxil olduğu məqamdır. Bu məqam boyda belə təsvir olunur: “Qapaqqan diərlər, bir kişi varidi. Eki oğlu varidi. Bir oğlın verüb, biri qalmışidi. Gerü növbət dolanmış ana gəlmişdi. Anası fəryad edüb ağladı, zarlıq eylədi. Məgər xanım, Aruz oğlu Basat gözəyə getmiş idi. Ol məhəldə gəldi. Qarıcıq aydır: “Basat şimdi aqından gəldi. Varayın, bolay ki, mana bir əsir verəydi, oğlancığımlı qurtaraydım”- dedi” (57, 140).

Bu infomasiyada diqqət yetirməli bir məqam Təpəgözün Oğuz elini bir neçə dəfə talan etməsindən Basatın xəbərinin olmamasıdır. Əslində, bu təsvirdən aydın olur ki, o, Oğuz cəmiyyətinin içində yoxdur. Yuxarıda da xatırladığımız kimi o, metaforik bir obrazdır. Və bu keyfiyyəti ilə o həm bu dünyaya, həm də o biri dünyaya aiddir. Bu mifoloji dəyəri ilə əlaqədar olaraq onun yerləşdiyi məkan da, əslində, xtonik məkandır. Onun bir obraz kimi Təpəgözlə semantik yaxınlığı qarının dediyi: “Basat şimdi aqından gəldi. Varayın, bolay ki, mana bir əsir verəydi, oğlancığımlı qurtaraydım” sözlərindən də bəllidir. Bu informasiya göstərir ki, Basat da başqa bir ulusa qarşı olan müharibədən gəlir. Amma bu mübarizədə adları bizə məlum olan məşhur Oğuz igidlərindən heç kim iştirak etmir. Təpəgözə qurban verilməyə hazırlaşan şəxsin anası da oğlunun əvəzinə canı məhz Basatdan almaq istəyir. **Əslində, Basat da xtonik mənşəyə malik bir obraz kimi can alır.** Boyun əvvəlində Basatın atı yerə yıxaraq qanını içməsi də elə bu semantikadan irəli gəlir. Beləliklə, boyda təsvir olunan bu situasiya birbaşa can əvəzinə can vermə ritualı ilə bağlıdır. **Bu zaman artıq Basat öz aldığı cənlərdən biri ilə qarının oğlunun canını potensial olaraq dəyişir.**

Basatın xtonik məkanda olduğunu göstərən başqa məqamlar da vardır. Boyda Oğuz cəmiyyətində baş verən bütün hadisələri Basata məhz qarı çatdırır. Xatırladaq ki, bu cür fəaliyyət qadın-qarı obrazının mifoloji semantikasından doğur. Bu, sadəcə, informasiya çatdırmaq deyil: qarı Basatı burada ikinci dəfə Oğuz cəmiyyətinə “daxil edir”. Başqa sözlə, ritualdan keçirdir. Birinci dəfə Basatı süjetə Dədə Qorqud, ikinci dəfə isə qarı gətirir. Yəni hər

iki məqamda Basat sosiuma daxil olmaq üçün ritualdan keçirilir. Birincidə olduğu kimi, ikincidə də Basatın süjetə daxil edilməsi xüsusi təntənə ilə həyata keçirilir. Bu cəhətdən Qazanın söylədiyi informasiya Təpəgöz boyunun mahiyyətinin anlaşılması baxımından çox əhəmiyyətlidir. Qazanın Təpəgöz barədə verdiyi məlumatı Oğuz elinin ən güclü qəhrəmanının da Təpəgöz qarşısında acizliyini ifadə edir. Oğuz qəhrəmanı Qazan xan Təpəgözdən şikayətlənməklə bu varlıqla bağlı hadisələrin gedişinin insan gücündən kənar olmasına işarə edir. O, Basata aşağıdakı informasiyanı çatdırır:

Qara əvrən qopdı Dəpəgöz...
Qara qaplan oldı Dəpəgöz...
Qağan aslan oldı Dəpəgöz (57, 142).

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

Böyük nəhəng oldı Təpəgöz...
Böyük qaplan oldı Təpəgöz...
Quduz aslana döndü Təpəgöz (57, 344).

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

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

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

Yigitlərim, Aruz oğlu Basat gəlmədin,
Elim-günüm çapılmadın,
Qaytabanda dəvələrim bozlatmadın,
Qaraqucda Qazlıq atın kişnətmədin,
Ağca qoyunlarım mənrişmədin,
Ağca yüzlü qızım-gəlünüm əkşəşmədin,
Ağca yüzlü görklimi Aruz oğlu Basat gəlib almadın,
Elim-günüm çapmadın,
Qazan mana yetişsün,
Mənim qanım Aruza qomasun.
Ağca yüzlü görklümü oğlına alı versün.
Axirət həqqini həlal etsün.
Beyrək padşahlar padşahı həqqə vasil oldu,
bəllü bilsün!-dedi (57, 183).

Xatırlatmalıyıq ki, yuxarıdakı mətn hissəsindəki bütün “madın, mədin” şəkilçiləri sadələşdirmə zamanı S.Əlizadə tərəfindən “madan, mädən” olaraq sadələşdirilmişdir (57, 382). Göründüyü

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

“Basatın Təpəgözü öldürdü” boyun maraqlı cəhətlərindən biri də xaos dünyasına səfər zamanı ölüb-dirilmə motivinin bir qədər formasını dəyişmiş şəkildə ortaya çıxmasıdır. Təpəgöz məkanına gedən Basatın Təpəgözə nə qədər ox atmasına baxmayaraq, ona ox batmır. Bu zaman Təpəgöz oyanaraq onu tutur: “Əduginün quncuna soqdı. Aydır: Mərə, qocalar, ekindü vəqti muni mana çevirərsiz, yiyəm”-dedi. Yenə uyıdı” Basatın xəncəri vardı: “Ədugini yardı, içindən çıqdı” (57, 143).

Bu faktı araşdırmazdan əvvəl “Məlik Məmməd” nağılında olan bir fakta nəzər salaq. Məlik Məmməd quyuya düşərkən qardaşlarına deyir ki, nə qədər “yandım” desəm, məni geri çəkməyin. Əslində, mifoinformasiyanın mahiyyətinə görə, o yanır və ölüm vasitəsi ilə o dünyaya – divlərin məkanına (xaosa) düşür. Odda yanma ritualı vasitəsilə dünyasını dəyişmək xaosa getməyin yeganə yolu deyildir. Dəriyə bükülmə ritualı da ölüb o dünyaya keçmək funksiyasını yerinə yetirir. V. Propp yazır: “Mərəsimlər-

də dəriyə bükülmə ölənün ölülər səltənətinə düşməsinə təmin edirdisə, nağıllarda isə bu fakt şəxsin o dünyaya düşməsinə təmin edir” (152, 13). Əslində, daha dərinədən diqqət yetirilsə, burada da dəriyə bükülmə ritualının izlərini görə bilərik. Burada Basatın ayaqqabı içərisinə (ədügünün qıçına) salınması (ayaqqabı da dəridir) dəriyə bükülmə ritualı ilə əlaqədardır. O, ayaqqabının içinə salınır, başqa sözlə, dəriyə bükülür. Daha sonra Basat xəncəri ilə dərinə cırraq oradan çıxır. Yəni o dünyaya keçir. Burada izaha ehtiyacı olan məqamlardan biri də Basatın xtonik məkana gedərkən Təpəgözün yatılı olmasıdır. Xaos məkanına daxil olarkən xtonik varlıqların yatılı olması başqa mətnlərdə də özünü göstərir. Məlik Məmməd, Cırdan kimi qəhrəmanlar divlə ilk qarşılaşanda onu yatılı vəziyyətdə görürlər. Yuxu da, məlum olduğu kimi, xaosun işarəsidir. Yəni mifoinformasiyaya görə, o dünya ölülər məkanıdır. Və buna görə də, o dünyaya aid obrazlar ölümün simvolu olan yuxulu vəziyyətdə qəhrəmanla qarşılaşırlar.

Ayaqqabı içərisindən çıxan Basat Təpəgöz barədəki bütün informasiyaları onun yanındakı qocalardan alır. Basat: “Aydır: Mərə qocalar, bunun ölümü nərədənədür? Ayıtdılar: “Bilməziz. Amma gözündən başqa yerdə ət yoqdur.”(57, 143).

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

Qayıdaq “KDQ”-yə. Burada da Basat Təpəgözün canının onun gözündə olması haqqında məlumatı vaxtı ilə işıqlı dünyadan ora göndərilmiş qocalardan alır. Nağıllarda tez-tez divin canının hovuzdakı balıqda olduğu vurğulanır. Elə buradaca bir Azərbaycan nağılındakı süjeti yada salmaq məqsəduyğun olardı. Nağılda deyilir ki, şahın gözü kor idi. Şaha məsləhət görürlər ki, sənin gözünün dərmanı filan sudakı qızıl balıqdı. Hamı suya tor atır. Çox çətinliklə tora balıq düşür. Amma o balığı şahın balaca oğlu pul verib alır və suya atır. Ata oğlunu sürgün edir. Oğul səfərdə olarkən balıq insan cildində onun qarşısına çıxaraq atasının gözünün

dərmanını verir. Beləliklə, atanın gözü açılır. Gözün də Günəşin simvolu olması bəllidir. Təsadüfi deyildir ki, K.Q.Yunq balıq və Günəş obrazları arasında əlaqəni göstərərək yazır: “Günəş özündə uşaq və balıq simvollarını ehtiva edir” (177, 201). Müəllif daha sonra fikirlərini davam etdirərək yazır: “O (burada alim həzrəti Musanın qocalmasından bəhs edir – S.Q.) qocalanda və həyat gücünü itirəndə həyat (libido) simvolu olan balıq dənizə qaçır.... O (balıq), növbəti dəfə yalnız həyat mənbəyi əldə edilən yerdə ortaya çıxır” (177, 201).

Bu fikri əsas götürdükdə yuxarıda qısa məzmunu nəql edilən Azərbaycan nağilının mahiyyəti aydınlaşır. Orada da şahın qoca olması göstərilir. Deməli, şahın həyat enerjisi tükənmiş və onun həyat simvolu olan balıq dənizə qaçmışdır. Şahın dənizə balığı tutmaq üçün tor atdirması onun gözünü geri qaytarmaqla yenidən doğulmaq istəyindən xəbər verir. Amma oğlu balığı alıb suya atır. Bu qarşıdurma eynilə “Koroğlu” dastanındakı qarşıdurmanı yada salır. Orada da mifoloji məntiqə görə, oğul atasının kor olmasının səbəbkarıdır. Rövşən Qoşabulağın suyundan atasına gətirmir və atası kor şəkildə dünyasını dəyişir. Ata-oğul qarşıdurması hər iki məqamın əsasını təşkil edir. Əslində, atalarının gözünü elə övladları kor etmişlər. Bu məsələnin geniş şəkildə tədqiqi başqa bir araşdırma mövzudur. Odur ki, qayıdaq Təpəgöz boyuna. Kamran Əliyev Basat ilə Təpəgözün döyüşü haqqında «həyatda və ədəbiyyatda nadir hallarda görünən klassik döyüş» kimi bəhs etmişdir (40, 32). Oruc Əliyev də yazır: «Xalqın bədii təfəkküründə şərə ayrılan məsələnin genişliyi bu şərin konkret ifadəçilərinin nəhəngliyində də ifadə olunmaqdadır. Şərin böyüklüyü öz növbəsində ona qarşı duran qəhrəmanın da əzəmətindən xəbər verir» (41, 33).

Təpəgözün gözü və divin şüşədəki canı, yaxud balıq qarnında olan canı arasında müəyyən paralelliklər vardır. Maraqlıdır, Təpəgözün gözü yatdığı vaxt, qoca şahın gözləri isə qocalıqda tutulur. Hər iki vəziyyət ölümü simvolizə edən məqamda baş verir – yuxu və qocalıq. Divin canı Məlikməmməd tərəfindən oyadılaraq alınırsa, Təpəgözün gözü yatdığı vaxt çıxarılır. Bu fərq canı alan obrazların mifoloji dəyəri ilə bağlıdır. Məlikməmməd kosmik mənşəli-

dir. Div yatılı olduğu zaman onlar “kod” uyğunsuzluğundan birbirlərini görmürlər. Amma Təpəgöz və Basat öz heyvani, xtonik təbiətlərinə görə qohumdurlar: eyni koddadırlar. Yəni Təpəgözün hansı vəziyyətdə olmasından asılı olmayaraq, Basat mənşə yaxınlığı ilə əlaqədar olaraq onu tanıyır. **Basatın, Təpəgöz yatarkən onun gözünü çıxartması estetik laya görə namərdlik kimi görünərsə də, mifoloji düşüncəyə görə bu, Təpəgözü zərərsizləşdirməyin yeganə yolu idi. Bununla da Təpəgöz kosmik nizama müdaxilə etmə vasitəsindən, yəni gözdən məhrum edilir.** Basat Təpəgözü yatdığı yerdə, başqa sözlə, canı üstündə olmadıqda gözdən məhrum edir. Kamal Abdullanın yazdığı kimi, Təpəgözün yeganə zədə ala biləcək yeri varsa, o da gözüdür. Göründüyü kimi, Basat da öz taktiki planını bu vacib məlumatın üzərində qurur (2, 337). Füzuli Bayatın tədqiqatından aydın olur ki, təkbuynuz, tək göz, tək qol, tək ayaq kimi mifik obrazlar eyni semantik cərgəni təşkil etməklə xaosu təmsil edirlər (31, 142-143).

Təpəgöz kosmoloji strukturuna görə iki hissədən ibarətdir:

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

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

Sonrakı hadisələr də təhlil üçün maraqlı faktlar ortaya qoyur. Təpəgözün gözünü çıxardıqdan sonra Basat mağaraya qoyunların içərisinə girir. Bu məqam Basatın mifoloji təbiətini açmaq baxımından çox əhəmiyyətlidir. Yuxarıda dediyimiz kimi, Basat xtonik təbiətə malik olan obraz kimi metamorfozluğa, dönərgəlik qabiliyyətinə malikdir. “Ümumiyyətlə, “dönərgəlik”, “çevrilmə” yad dünyanın (həmçinin yeraltı dünyanın) əsas təbiətidir” (149). Bu cəhət onun qoyunların içərisində göstərdiyi “fəaliyyət” zamanı da özünü göstərir. Bu hissəni təhlil etmək üçün eposdakı həmin məqamı

diqqətə çatdırmaq məqsədəuyğun olardı: “Dəpəgöz bildi kim Basat mağaradadır. Mağaranın qapusın alub, bir ayağını qapunun bir yanına, birin dəxi bir yanına qodı. Aydır: “Mərə qoyun başları ərkəc bir-bir gəl, keç” – dedi. Bir-bir gəlüb keçdi. Hər birinin başların sığadı. “Toğlıcılar, dövlətim saqar qoç gəl keç! – dedi. Bir qoç yerindən qalqdı, gərinüb sündi. Dəfi Basat qoçı basub boğazladı, dərisini yüzdi, başını dəridən ayırmadı; içinə girdi. Basat Dəpəgözün öginə gəldi. Dəpəgöz də bildi kim, Basat dəri içindədir. Aydır: “Ay saqar qoç, mənim nərədən həlak olacağım bildin? Şöylə çalayım səni mağara divarına kim, quyruğun mağarayı yağlasun!” – dedi. Basat qoçın başını Dəpəgözün əlinə sundı. Dəpəgöz buynızdan bərk tutdı. Qaldıracaq buynuz dərilə əlində qaldı. Basat Dəpəgözün budı arasından sıçrayıb çıxdı. Dəpəgöz buynuzı götürüb yerə çatdı. Aydır: “Oğlan, qurtuldınmı?”. Basat aydır: “Tənrim qurtardı”. Dəpəgöz aydır: “Mərə oğlan, al şol barmağımdakı yüzügi, parmağına taq, sana ox və qılıc kar eyləməsün”. Basat aldı, yüzügi parmağına keçürdi. Dəpəgöz aydır: “Oğlan yüzügi alub taqındınmı?” Basat aydır: Taqındım. Dəpəgöz Basatın üzərinə qodı, xəncərlə çaldıkəsdi, sıçradı gen yerdə turdı. Gördi kim, yüzüg genə Dəpəgözün ayağı altında yatur” (57, 143).

Göründüyü kimi, Basat qoyun cildinə girir. Ümumiyyətlə, dəriyə girmək mifoloji anlamda bir mövqedən başqasına keçmək, mediasiya etmək anlamı daşıyır. Bu semantika şifahi ədəbiyyatla yanaşı, yazılı ədəbiyyatda da əks olunmuşdur. Həqiri Təbrizinin qəhrəmanı (“Leyli və Məcnun”da Məcnun) sevgilisi ilə görüşə nail olmaq üçün qoyun dərisinə girir. Təpəgöz də Basatın mağarada olduğunu bilir, amma yuxarıda gördüyümüz kimi, ona Basat deyil, saqar qoç deyə müraciət edir. **Göründüyü kimi, Basat ikinci bir heyvan – qoç cildində ortaya çıxır.** Burada başqa bir məqam da diqqəti cəlb edir. Digər mətnlərə diqqət yetirəndə aydın olur ki, dəriyə girmiş qəhrəman öz məqsədinə çatır. Amma burada görürük ki, Təpəgöz Basatın dəri içərisində olduğunu bilir. **Mifoloji anlamda burada situativ tanımadan söhbət getmir: Təpəgöz Basatı bütün zoo səviyyələri ilə birgə tanıyır.**

Burada ən maraqlı məqamlardan biri də “üzük konfliktidir”. Təpəgöz öz istəyi ilə üzüyünü Basata vermək istəyir. Yuxarıda da dediyimiz kimi, üzük onun canının, mövcud olmasının simvoludur. Ümumiyyətlə, istədik ki, burada sehrlı vasitələrin verilmə məkanı və yeri kimi ənənəvi məsələlərə deyil, sehrlı vasitənin bəzi mifopsixoloji tərəflərinə nəzər salaq. K.P.Estes bildirir ki, nağıllarda vücut müxtəlif keyfiyyətləri qazanmaq üçün sehrlı vərəq, uçan xalça, alma kimi vasitələr əldə edir. Bəzən xalat, çəkmə, papaq, dəbilqə kimi sehrlı vasitələr görünməzlik, böyük güc, gələcəkdən xəbər vermə və s. qabiliyyətlər verir. “Bütün bunlar arxetip qohumlardır. Fiziki bədənə intuisiyanı, eşitməni, ruh və pisxika üçün isə uçma bacarığını, bu və ya digər müdafiəni gücləndirməni əldə etməyə imkan verir”, “...bu motivlərdəki sehrlı üzük müqəddəs bədənin simvolu kimi çıxış edir. Paltar, dua, talisman və s. kimi predmetlər qəhrəmana ya çay vasitəsi ilə gəlir, yaxud da o dünyada verilir” (175).

Təpəgözün anormal gücünün qoruyucusu üzükdür. Təpəgöz Basatı heyvan cildi ilə tanıdığı kimi, Basat da Təpəgözün gücünün üzükdə olmasını yaxşı bilir. **Odur ki, rituallar vasitəsi ilə Təpəgözün varlığını parçalamağa başlayır.** İlkin olaraq ayaqqabı içərisindən mediasiya edərək Təpəgöz dünyasına düşən Basat onu canın, həyatın simvolu olan gözündən məhrum edir. Daha sonra mağaradan mediasiya edərək çölə çıxan Basat Təpəgözü “özgə güc” simvolu olan üzükdən məhrum etməyə nail olur. Süjetin daha sonrakı bir məqamında Təpəgöz bir kümbəz göstərir və bildirir ki, nə qədər dövləti varsa, hamısı oradadır. O, bütün var-dövlətini Basata vermək istədiyini deyir. Oraya daxil olan Basatı Təpəgöz öldürmək istəsə də, yeddi yerdən qapı açılır və Basat xilas olur. Kümbəzdən mediasiya edərək xilas olan Basat “Təpəgöz dünyasını” ram etmiş olur. Və bununla da Təpəgöz üzünü Basata tutaraq öz ölüm yolunu göstərir: “Sana ölüm yox imiş. Şol mağaranı gördünmi? Basat aydır: “Gördüm” Aydır: Anda eki qılıc var biri qınlı, biri qınsuz. Ol qınsız kəsər mənim başımı” (57, 144). Diqqətlə baxılsa, əslində, Təpəgözün də canı kənardə saxlanılır – başqa bir mağarada. Maraqlıdır, buradan bir qədər əvvəl anasının verdiyi

üzüklə ölümsüzlük qazanan Təpəgöz öz başının kəsilmə yolunu təklif edir. Məsələnin mahiyyətini anlamaq üçün Təpəgözün ölməqədərki vəziyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Mifoinformasiyaya görə, Basat Təpəgözün canını mərhələlərlə alır. Hər mediaşadan sonra bir mövcudluq simvolunu məhv edir.

Çəkmədən çıxır – Təpəgözü gözdən mərhum edir.

Mağaradan çıxır – Təpəgözü ölümsüzlüyün simvolu olan üzükdən mərhum edir.

Kümbəzdən çıxır – Təpəgözün başının kəsilməsi sirrinə nail olur.

Təpəgözün tədrici, ritual mahiyyətli ölümünü prof. K. Abdulla simvolik planda “Təpəgözün intihar arzusu” başlığı altında təhlil edərək yazır: “... Təpəgöz Basata qədər dəfən-dəfən özü-özünü öldürüb” (2, 320). Alimin gəldiyi bu nəticə Təpəgözün ritual mahiyyətli, tədrici ölüm fikrini də təsdiq edir.

Burada maraqlı doğuran başqa bir cəhət Təpəgözün öz qılıncı ilə öldürülməsidir. Bu məqamda qılınc onun “ölümünün açarı”, canının sirri kimi mağarada gizlədilmişdir. Təpəgöz o qılıncın yerini (canının yerini) yalnız özü bilir. Yalnız Basat ritual çevrilmələr vasitəsi ilə “Təpəgöz dünyasını” a qalib gəlir və üç mərhələni keçəndən sonra bu dünyanı tam ram edə bilir. **Bu isə sonda Basatın qılıncı (canın açarını) əldə edə bilməsi kimi metaforikləşmişdir.**

Daha sonra təsvir olunur ki, “Basat qalqıb yerindən tutu gəldi. Buğra kibi Dəpəgözi dizi üzərinə çökürdü. Dəpəgözün kəndü qılıncı ilə boynunu urdu. Dəldi yay kirişin taqdı. Süriyi-süriyi mağara qapısına gəldi. Bunlu qoca ilə Yapağlu qocayı Oğuz muştçı göndərdi. Ağ boz atlar binübən yortışdılar. Qalın Oğuz el-lərinə xəbər gəldi” (57, 146).

Burada başın kəsilməsi təsadüfi deyildir. Baş həyat simvoludur. Məhz bununla əlaqədardır ki, folklor obrazının ölümü başının kəsilməsi, dirilməsi isə başının bitməsi ilə baş verir. Təpəgözün başı kəsildikdən sonra onun başının mağaradan çıxarılması isə Basatın xaosa qalib gəlməsini və yenidən doğulmasını simvolizə edir. Bunlu və Yapağlu qocanın Oğuz cəmiyyətinə muştuluqçu gəlməsi isə təsadüfi olmayıb, onların əvvəldə bəhs etdiyimiz me-

diatorluq funksiyası ilə bağlıdır. Xaotik təbiətli Təpəgözün məğlub olması ilə şər əməlin qurbanı olaraq xaosa göndərilən qocalar xeyir xəbərin ifadəçisi (muşduluqçu) olaraq Oğuz elinə qayıdırlar.

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

Qara tağa yetdügündə aşıt versün!

Qanlı-qanlı sulardan keçüt versün dedi ” (57, 147).

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

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



NƏTİCƏ

Azərbaycan folklorunda mifoloji xaos probleminin araşdırılması nəticəsində xaos anlayışına və onun mədəniyyətdəki yerinə, folklor mətnlərində təzahür səviyyələrinə, metaforik-simvolik ifadə olunma xüsusiyyətlərinə aydınlıq gətirildi.

Araşdırma nəticəsində bəlli oldu ki, mifologiya və folklorla aid tədqiqatlarda xaos anlayışından, əsasən, aşağıdakı məsələlərin izahı zamanı istifadə olunur:

1. Dünyanın yaradılışdan (kosmosdan) əvvəlki vəziyyətinin təsvirini verən mətnlərin izahı üçün;

2. Nizamlı dünyanın əksi olan (o dünyaya aid olan), onu pozmağa çalışan situasiya, vəziyyət və obrazların izahı üçün;

3. Kosmik dünya nizamının hər hansı bir səbəbdən məhv olunmasını təsvir edən esxatoloji mətnlərin izahı üçün;

4. Rituallardakı keçid məqamlarda yaranan vəziyyətlərin izahı üçün;

Bütün bu səviyyələrin araşdırılması nəticəsində mifoloji xaos anlayışının mədəniyyətdəki yeri aşağıdakı tezislər üzrə müəyyənləşdirildi:

a) Mifoloji xaos struktur mahiyyəti etibarilə antinormanın, antistrukturun metaforik, simvolik işarələrinin sistemidir. Yəni bu anlayış adı altında kosmik strukturu inkar edən məkan, zaman, obraz, davranışlar və s. kompleksi dərk olunur.

b) Xaos metaforik-simvolik baxımdan bütün hallarda kosmik dünyanın kənarındadır. Kosmik dünya davam etmək, nizamı qorumaq üçün daim onunla hesablaşmalı, münasibətləri nizamlamalıdır. O, əks təqdirdə bir fərd (məsələn, Hal anası vasitəsi ilə), yaxud da bütöv dünya timsalında (dünya daşqını vasitəsi ilə) kosmosun varlığına xələl gətirə və ya son qoya bilər.

c) Xaos mifoloji dünya modelində xaotik kənar məkan olaraq üfqi və şaquli şəkildə yerləşdiyi halda, mifoloji zaman baxımından qapalı bir dairədə başlanğıc və sonun birləşdiyi an kimi dərk olunur.

d) Zaman və məkanlarda təzahür edən kaos dünyasının özünəməxsus hərəkət, əlamət və zaman xassələri vardır.

e) Dünyanın yaradılışdan əvvəlki vəziyyətini xarakterizə edən xaosla kosmosa paralel şəkildə mövcud olan (o dünya, yeraltı dünya, gedər-gəlməz) kaos yaradılış elementlərini, həyat mənbəyini öz içərilərində gizlətmək baxımından eyni semantik məzmun daşıyır.

f) Mifoloji mətnlərin məntiqindən aydın olur ki, xaosdan kosmik nizamın yaranması xaosun tam inkarı ilə yox, kaos və kosmos münasibətlərinin nizamlanması, tarazlaşdırılması ilə mümkün olur.

Mifoloji düşüncənin əsasını təşkil edən yaradılış miflərində kaos və kosmos münasibətlərinin öyrənilməsi nəticəsində müəyyənləşdirildi ki, yaradılış mifləri mədəniyyətin ritual və simvolik layının öyrənilməsində açar rolunu oynayrlar. Həmçinin yaradılış miflərində yaradılış faktı kaos və kosmosun təmsilçiləri olan mədəni qəhrəman və trikster qarşıdurmasının nəticəsi kimi ortaya çıxır.

Araşdırma zamanı o da müəyyən olundu ki, kaos-kosmos münasibətləri mədəniyyətdə çoxsaylı paradigmalara kontekstində təzahür edir. Bu qarşıdurma səviyyəsində xaosun kosmosa, kosmosun xaosa çevrilməsi ilə yanaşı, ikili qarşıdurmanın simmetrik münasibəti əsasında kosmik nizam mütəhərrik şəkildə təşkil olunur, qorunur və davam etdirilir. Bu baxımdan kaos və kosmos münasibətlərinin təzahürünün ən sabit modellərindən biri “əkizlər mif” modelidir.

Xaos və kosmos münasibətlərinin incest (birinci dərəcəli qohumlarla evlilik) münasibəti səviyyəsində araşdırılmasından isə bəlli oldu ki, miflərdə incest kosmoqonik nizamdan öncə, kaos mərhələsinin qaçılmaz münasibəti kimi şərh edildiyi halda, nağıllarda (bütövlükdə folklor yaradıcılığında) o sosial-ictimai münasibətlər kontekstində dəyərləndirilir. Bu münasibətə can atan tərəf

bir qayda olaraq cəzalandırılır. Araşdırma nəticəsində bəlli oldu ki, nağıllarda sosial-ictimai münasibətlər kontekstində dəyərləndirilən incest tabusunun (ata-qız münasibəti) əsasında da xaosun (ata evinin) inkarı ilə yeni kosmik mühitə (yeni ailəyə) qoşulmaq semantikasi vardır.

Mifoloji xaos və onun ritual modelinin araşdırılması nəticəsində aydın oldu ki, miflərdə geniş şəkildə yer alan xaosdan kosmik nizamın yaradılması modeli ritualların da əsasını təşkil edir. Bu məsələnin “Kişi-Qadın” modelində xaos və ritual problemi üzrə öyrənilməsindən aydın oldu ki, “göbəkəsmə”, “buta”, “Novruzda duzdu qoğal yeyib yatma” və s. mədəni faktların əsasında ilkin başlanğıca, dünya nizamının hələ mövcud olmadığı xaosa qayıdaraq yenidən yaradılma, doğulma modeli dayanır. Bu işə özlüyündə rituallarda fərdi taleyin kosmoqonik taleyə bağlanılmasının xaos mərhələsindən keçməklə mümkün olduğunu göstərir.

Toy ritualında xaos və kosmogenez probleminin araşdırılması nəticəsində toyun xaos və kosmos münasibətlərinin tənzimlənməsinə xidmət edən çoxsaylı ritual faktını özündə birləşdirdiyi məlum oldu. Belə ki, toyun əsas iştirakçıları olan bəy və gəlinin münasibətləri xaotik və kosmik dünya münasibətləri əsasında qurulur. Toy mərasimində bəyin qız evinə getməsi epik təhkiyədə qəhrəmanın qız dalınca o dünyaya getməsi ilə simvolik ekvivalentlik təşkil edir. Bundan savayı, tədqiqat nəticəsində bəlli oldu ki, toy mərasiminin “bir günlük bəyi” kosmik bəyin (yaxud da şahın, kralın) davranışlarını mikro səviyyədə imitasiya edir. Bununla o, cəmiyyətin artımında, yeni quruculuqda iştirak etməklə yanaşı, mal-mülk sahibi olmaq hüququ da əldə edir. Bu vasitə ilə o, xaosun sonunu gətirərək kosmik, nizamlı dünyaya qədəm qoyur, “ailə qurur”, “ev olur” və s.

“Basat-Təpəgöz” paradiqmasında xaosdan kosmosun təşkili-nin ritual modelinin araşdırılması ilə xaos-kosmos münasibətlərinin epik transformasiyası öyrənilmişdir. Məlum oldu ki, epik mətnlərdə xaos-kosmos münasibətləri çox mürəkkəb elementlər əsasında özünü büruzə verir. Belə ki, xaotik obrazların kosmosa müdaxiləsinin təmin olunması üçün onlar özündə müəyyən kos-

mik elementləri, xaosa qalib gələcək qəhrəman isə özündə müəyyən xaotik mənşəyi ehtiva edir. Məsələn, Təpəgözün kosmosa müdaxiləsini onun gözü təmin etdiyi halda, Basatın ona qalib gəlməsində onun itkin düşərək xaosa gedib Aslan südü əmməklə qazandığı xtonik təbiəti mühüm rol oynayır.

Beləliklə, kitabda mifoloji şüurun fundamental problemi olan xaos semantemi və onun müxtəlif təzahür səviyyələri araşdırılmış, ritual-mifoloji düşüncədəki yeri müəyyənləşdirilmişdir.



ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abbasov E.H. Koroğlu: poetik sistemi və strukturu (Paris nüsxəsi əsasında). Bakı: Nurlan, 2008, 140 s.
2. Abdulla K. Mifdən Yazıya və yaxud gizli Dədə Qorqud. Bakı: Mütərcim, 2009, 376 s.
3. Ağbaba folkloru. (Toplayan və tərtibçi Sürəyya Ağbabalı). Bakı: Azərənəşr, 1997, 256 s.
4. Albaliyev Ş. Halın olub-olmamağı haqqında // Dədə Qorqud jurnalı, 2008, № 1, s. 92-104
5. Allahmanlı M. Türk dastan yaradıcılığı. Bakı: Ağrıdağ, 1998, 144 s.
6. Allahverdiyev R. Təqvim mifləri və Novruz. Bakı: Nurlan, 2013, 180 s.
7. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. I cild. Bakı: Lider, 2005, 392 s.
8. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. II cild. Bakı: Lider, 2005, 448 s.
9. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. III cild. Bakı: Lider, 2005, 328 s.
10. Azərbaycan dastanları. Beş cildə. V cild. Bakı: Lider, 2005, 344 s.
11. Azərbaycan folkloru antologiyası. II kitab (İraq-türkman). Bakı: Ağrıdağ, 1999, 468 s.
12. Azərbaycan folkloru antologiyası. III kitab (Göyçə folkloru). Bakı: Səda, 2000, 768 s.
13. Azərbaycan folkloru antologiyası. VI kitab. (Şəki folkloru). Bakı, Səda, 2002, 494 s.
14. Azərbaycan folkloru antologiyası. VII kitab (Qaraqoyunlu folkloru). Bakı: Səda, 2002, 465 s.

15. Azərbaycan folkloru antologiyası. X kitab (İrəvan çuxuru folkloru). Bakı: Səda, 2004, 471 s.

16. Azərbaycan folkloru antologiyası. XII kitab (Zəngəzur folkloru). Bakı: Səda, 2005, 464 s.

17. Azərbaycan folkloru antologiyası. XXII kitab (Borçalı-Qarapapaq folkloru) Bakı: Səda, 2011, 444 s.

18. Azərbaycan folkloru antologiyası. XXIII kitab (Naxçıvan folkloru), II cild, Bakı: Nurlan, 2011, 360 s.

19. Azərbaycan folkloru külliyyatı. I cild (Nağıllar, I kitab). Bakı: Səda, 2006, 400 s.

20. Azərbaycan folkloru külliyyatı. IX cild (Nağıllar). Bakı: Nurlan, 2008, 400 s.

21. Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr. (Qaravəllilər, oyunlar və xalq tamaşaları). Bakı; Şərq-Qərb, 2005, 312 s.

22. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. I cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 372 s.

23. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. III cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 304 s.

24. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. IV cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 284 s.

25. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. V cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 292 s.

26. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. VI cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 306 s.

27. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. VII cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 308 s.

28. Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid. On iki cildə. VIII cild. Bakı: Çarşıoğlu, 2011, 216 s.

29. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 360 s.

30. Azərbaycan nağılları. Beş cildə. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 296 s.

31. Bayat F. Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz kağan" dastanı. Bakı: Sabah, 1993, 194 s.

32. Bəydili C. Xaos anlayışı mifologiyada /Ortaq türk keçmişindən Ortaq türk gələcəyinə II uluslararası folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2004, s. 79-85.

33. Bəydili (Məmmədov) C. Türk mifoloji obrazlar sistemi: struktur və funksiya. Bakı: Mütərcim, 2007, 272 s.
34. Bəydili (Məmmədov) C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı: Elm, 2003, 418 s.
35. Borçalı folklor örnəkləri. I kitab. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 328 s.
36. Borçalı folklor örnəkləri. II kitab (dastanlar). Bakı: Elm və təhsil, 2013, 389 s.
37. Boylu qadınlar ətrafında olan inanclar //El bilimi dərgisi, 1388, № 5, s. 7-10
38. Cəfərli M. Azərbaycan dastanlarının struktur poetikası. Bakı: Nurlan, 2010, 404 s.
39. Əlimirzəyeva F. “Kitabi-Dədə Qorqud”un nağıl variantı // Dil və ədəbiyyat jurnalı, 2001, № 3-4, s.113-115
40. Əliyev K. «Dədə Qorqud» eposunda Çoban oğlu Təpəgöz // Dədə Qorqud jurnalı, 2006, № 4, s. 28-36
41. Əliyev O. Azərbaycan nağıllarının poetikası. Bakı: Səda, 2001, 192 s.
42. Əliyev R. Azərbaycan nağıllarında mifik görüşlər. Bakı: Elm, 1992, 117 s.
43. Əliyev R. Ölüb-dirilmə motivinin tipləri və tipikləşdirilməsi haqqında // Dədə Qorqud jurnalı, 2005, № 3, s. 36-49
44. Əlizadə R. Azərbaycan folklorunda təbiət kultları. Bakı: Nurlan, 2008, 174 s.
45. Əmrahovlu A. Dünənin sözləri. Bakı: Elm, 2006, 412 s.
46. Əsətir, əfsanə və rəvayətlər. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 304 s.
47. Güney Azərbaycan folkloru. I kitab (Təbriz, Yəkanat və Həmədan ərazilərindən toplanılmış folklor örnəkləri). Bakı: Elm və təhsil, 2013, 456 s.
48. Hacılı A. Dünya ağacı // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, XI kitab, 2002, s. 55-73
49. Hisari H. Azərbaycan folkloru (Yekənat məntəqəsi monoqrafiyası əsasında). Tehran: Şəhrivər, 1379, 688 s.
50. Xəlil A. Folklor terminləri. Bakı: Nurlan, 2010, 140 s.
51. Xəlil A. Türk xalqlarının yaz bayramları və Novruz. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 150 s.
52. İsmayılov H. Göyçə dastanlarında türk dünya modeli: xaos və harmoniya // Struktur-semiotik araşdırmalar, №2, s. 42-46

53. Kamal R. «Kitabi-Dədə Qorqud»: arxaik ritual semantikasi. Bakı: Elm, 1999, 72 s.
54. Kamal R. Ömür – inanc mətni. Bakı: Şirvanəşr, 2010, 72 s.
55. Kazımoğlu M. Epos. Nəsr, Problemlər. Bakı: Elm və təhsil, 2012, 164 s.
56. Kazımoğlu M. Folklorda obrazın ikiləşməsi. Bakı: Elm, 2011, 228 s.
57. Kitabi-Dədə Qorqud. Bakı: Yeni nəşrlər evi, 1999, 704 s.
58. Kun N.A. Qədim Yunanistanın mifləri və əfsanələri (ikinci nəşr), Bakı: Mütərcim, 2012, 540 s.
59. Qafarlı R. Azərbaycan türklərinin mifologiyası (qaynaqları, təsnifatı, obrazları, genezisi, evolyusiyası və poetikası): Fil. elm. dok. ...dis. avtoref. Bakı, 2010, 59 s.
60. 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.
61. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. II kitab (Bərdə və Ağcabədi rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri), Bakı: Elm və təhsil, 2012, 484 s.
62. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. III kitab (Ağdam, Füzuli, Cəbrayıl, Zəngilan, Kəlbəcər, Laçın və Şuşa rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri), Bakı: Elm və təhsil, 2012, 468 s.
63. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. IV kitab (Laçın, Qubadlı və Zəngilan rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri), Bakı: Elm və təhsil, 2013, 470
64. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. V kitab (Bərdə, Füzuli, Ağdam, Şuşa və Zəngilandan toplanmış folklor örnəkləri), Bakı: Zərdabi LTD MMC, 2013, 452 s.
65. Qarabağ: folklor da bir tarixdir. VI kitab (Cəbrayıl, Kəlbəcər və Tərtər rayonlarında toplanmış folklor örnəkləri), Bakı: Zərdabi LTD MMC, 2013, 465 s.
66. Qarayev S. Kosmoqonik planda toyun ritual-mifoloji semantikasi / Qarabağ folkloru: problemlər, perspektivlər mövzusunda Respublika Elmi konfransının materialları. Bakı: Elm və təhsil, 2012, 209-222.
67. Quliyev H. Mədəni qəhrəman və trikster oppozisiyası // AŞXƏDT (qırx ikinci kitab), Bakı: Elm və təhsil, 2013, s. 129-140
68. Quliyev. H. Müdrikliyin parodiyası (Molla Nəsrəddin obrazı əsasında). AŞXƏDT №43, Bakı: Nurlan, 2013, 162-180

69. Qurbanov N. Azərbaycan folklorunda mifoloji-kosmoqonik görüşlər. Bakı: AFpoliQRAF, 144 s.
70. Material arxivimizdədir.
71. Məhəmməd Füzuli. "Leyli və Məcnun". Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı 1999, 224 s.
72. Məmmədov M.M. Türk-monqol xalqlarının eposlarında həyat ağacı // Filoloji araşdırmalar, XIV kitab, 2001, s. 37-42
73. Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı: Öndər, 2004, 304 s.
74. Naxçıvan folkloru. I cild, Naxçıvan: Əcəm, 2010, 512 s.
75. Naxçıvan folkloru. II cild, Naxçıvan: Əcəm, 2011, 496 s.
76. Naxçıvan folkloru. III cild, Naxçıvan: Əcəm, 2012, 560 s.
77. Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı Bakı: Turan, 2002, 678 s
78. Oğuznamə (çapa hazırlayan Samət Əlizadə). Bakı: Yazıçı, 1987, 223 s.
79. Ögəl B. Türk mifologiyası (çevirən: Ramiz Əsgər). I cild, Bakı: MBM, 2006, 626 s.
80. Rəcəbli Ə. Qədim türk yazısı abidələri: 4 cilddə, I c., Bakı: Nurlan, 2009, 568 s.
81. Rəcəbli Ə. Qədim türk yazısı abidələri: 4 cilddə, IV cild., Bakı: Nurlan, 2009, 500 s.
82. Rüstəməzadə İ. Azərbaycan nağıllarının süjet göstəricisi. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 368 s.
83. Rzasoy S. Əbülqazi "Oğuznamə"sində mif və ritual. Bakı: Nurlan, 2013, 172 s.
84. Rzasoy S. Mifologiya və folklor: Nəzəri-metodoloji kontekst. Bakı: Nurlan, 2008, 188 s.
85. Rzasoy S. Oğuz mifi və Oğuznamə eposu. Bakı: Nurlan, 2007, 182 s.
86. Rzasoy S. Oğuz mifologiyası (metod, struktur, rekonstruksiya). Bakı: Nurlan, 2009, 363 s.
87. Sadıq İ. Şumer və Türk dastanları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 2012, 208 s.
88. Şəki folklor örnəkləri. I kitab, Bakı: Nurlan, 2014, 414 s.
89. Şükürov A. Mifologiya. VI kitab (Qədim türk mifologiyası), Bakı: Elm, 1997, 230 s.
90. Vəliyev İ. Mif: keçmişdən gələcəyə. Bakı: Nurlan, 2013, 308 s.

Türk dilində

91. Atnur G. Kazan Tatarlarında “Şahsenem ve Garip” hikayesi // Milli Folklor dergisi, 2007, № 76, s. 149-156.
92. Bahtin M. Rabelais ve dünyası /Çeviren: Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, 528 s.
93. Bayat F. Mitolojiye Giriş. İstanbul: Ötügen, 2007,
94. Bayat F. Türk Mitolojik Sistemi. Cilt 1. İstanbul: Ötügen, 2007, 380 s.
95. Bayat F. Mifoloji zıtlık paradigmasında baba-oğul mücadelesi http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi6pdf/bayat_fuzuli.pdf
96. Campbell J. Batı Mitolojisi Tanrının Maskeleri / Çeviren: Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi, 1995, 463 s.
97. Campbell J. Kahramanın sonsuz yolculuğu. Ankara: Kabcacı Yayınevi, 1999, 457 s.
98. Campbell J. Yaratıcı mitoloji. Tanrının maskeleri / Çeviren: Kudret Emiroğlu, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994, 719 s..
99. Demren Ö. Sivas evlenme geleneklerinin sürdürülmesinde kadının rolü ve rolleri icra etme biçimleri // Kadın ve kültür. Sanat ve Tasarım Dergisi, Özel Sayı, 2011, s. 615-626.
100. Eliade M. Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi (Çeviren: Ali Berkay). I cilt. Ankara: Kabcacı yayınevi, 2003, 462 s.
101. Eliade M. Ebedi dönüş mitosü (Çeviren: Ümit Altuğ) Ankara: İmge Kitabevi, 189 s.
102. Eliade M. Şamanizm (Çeviren: İsmet Birkan). Ankara: İmge Kitabevi, 1999, 560 s.
103. Gaster T. Thespiş – Eski Yakınoğuda ritual, mit, və drama. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2000, 655 s.
104. Gönen S. Türk kültüründe kız kaçırarak evliliğin köy seyirlik oyunlarındaki izleri// <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s-29/gonen.pdf>
105. Gülbeyaz K. Milli Kırgız düğünü // Akademik Bakış dergisi, 2008, № 15, s. 1-11
106. Hançeroğlu O. Felsefe ansiklopedisi: kavramlar ve akımlar. 3 ciltde, III cilt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 445 s.
107. Harmancı M. Keloğlanın mitik aynadaki görüntüsü // Milli folklor, 2012, Sayı 94, s.72-80

108. İnan A. Tarihde və bu gün şamanizm. Ankara: Türk tarih kurumu basımevi, 1986, 240 s.

109. Jung C.G. İnsan Ruhuna yönəliş – Bilinçaltı ve işlevsel yapısı /Çeviren: Engin Büyükinal, Ankara: Say yayınları, 2012, 280 s.

110. Jung C.G. Keşfedilmemiş benlik (çeviren: İhsan Kırımlı). İstanbul: Sayfa yayınları, 100 s.

111. Kalafat Y. Balkanlardan Uluğ Türküstana türk halk inancıları. I cild. Ankara: Berkan yayınları, 2007, 412 s.

112. Kılıç S. Elazığda yaşayan Süryanilerde düğün ilə ilgili inanışlar ve uygulamalar // Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2003, № 2, s. 267-278

113. Korkmaz K. Elli yıl önceki Qaziantep'te gelin ve damat // Milli folklor dergisi, 2011, № 43, s. 77-82

114. Radloff W. Türklərin kökləri, dilləri və folk edebiyatından denemeler. Ankara: Ekvay yayınları, 1999, 458 s.

115. Raglan L. Geleneksel kahraman (Çeviren: Metin Ekici)// Milli Folklor, 1998, Sayı 5, s. 126-138

116. Roux J.P. Eskiçağ ve ortaçağda Altay türklərində ölüm /Çeviren: Aykut Kazancıgil, İstanbul: Kabalcı yayınevi, 1999, 352 s.

117. Roux. J.P. Eski Türk Mitolojisi / Musa Yaşar Sağlam, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2011, 158

118. Roux J.P. Orta Asyada kutsal bitkiler ve hayvanlar / Çeviren: Aykut Kazancıgil, Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı yayınevi, 2005, 440 s.

119. Röhrich L. Halk anlatımı araştırmasında anlam arayışı (Çeviren:Kurşat Korkmaz) // Milli folklor, 1998, Sayı 39, s. 97-106

120. Safran B. Kaos ve Mitoloji. <http://arsiv.indigodergisi.com/-51/bsafran001.htm>

121. Tuna S.T. Türk dünyasındaki düğünlerde koltuklama ve kırımızı kuşak bağlama geleneği. Bilig dergisi, 2006, Sayı 38, s. 149-160

122. İsmayılov H. Azerbaycanda aşık sanatı Göyçe yöresi. Ankara: Alpan yayınları, 2008, 170 s.

123. Üçüncü K. Tepegöz masalının Trabzon varyantı üzerine bir değerlendirme / Uluslararası tarih-dil-edebiyat sempozyumu, II cilt, Trabzon: 2001, s. 53-58

Rus dilində

124. Арутюнова Н. Д. О Движении, Заблуждении и восхождении. Логический анализ языка / Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. Москва: Индрик, 2003, с. 3-10

125. Барт Р. Мифологии. Москва: Академический Проект, 2008, 351 с.

126. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург: Наука, 1993, 240 с.

127. Башкирские народные предания и легенды. Уфа: Китап, 2001, 468 с.

128. Бедненко. Г. Б. Вызовы и Ответы подросткового и юношеского периодов // Психотерапия, №1, 2010, с. 74-85

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

130. Безруких А.В., Пилявина О.М. Архетипы в психотерапии http://www.nvpp1.ru/show_articles_123.htm

131. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. Москва: Республика, 1996, 335 с.

132. Брагина. Н. Г. Мифологический Хаос (культурный след в языке). Логический анализ языка // Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. Москва: Индрик, 2003, с. 18-31

133. Геннеп А. Обряды перехода. Москва: Восточная литература, 1999, 198 с.

134. Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. Москва: Восточная литература, 2003, 279 с.

135. Дикман Х. Сказание и иносказание. Юнгианский анализ волшебных сказок. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, 256 с.

136. Дугин А. Восстание эроса. <http://arcto.ru/article/36>

137. Евзлин М. Космогония и ритуал. Москва: Радикс, 1993, 344 с.

138. Ермакова О. П. Концепт “Безумие” с точки зрения языка// Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. Москва: Индрик, 2003, с 108-116

139. Закирова И. Г. Космогонические мифы и легенды татарского народа. Вестник Чувашского университета, 2010, № 4, с. 1-7

140. Иванов В.В. Близнечные мифы. Мифы народов мира. Энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1991, с. 174-176

141. Кемпбелл Дж. Маски Бога. Москва: Золотой Век, 1997, 311 с.

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

143. Лаговский В. В Италии обнаружена могила «Ромео и Джулиетты». <http://kp.ru/daily/25775.5/2759647/>

144. Левинтон Г.А. Мужской и женский текст в свадебном обряде (свадьба как диалог). Этнические стереотипы мужского и женского поведения, Санкт-Петербург: Наука, 1991, с. 210-234

145. Лосев А. Ф. Хаос. http://svitik.ru/004_book/16b/3596_lo-sev-haos.php

146. Мелетинский Е. М. Об архетипе инцеста в фольклорной традиции (особенно в героическом мифе) //Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.: Наука, 1984. с. 57-62.

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

148. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва: Восточная литература, 2000, 407 с.

149. Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности. <http://asakku-demon.narod.ru/nekludov.html>

150. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Москва: Восточная литература, 2004, 304 с.

151. Предисловие. Размышления о хаосе. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Выпуск третий. Санкт-Петербург: МСМХУШ, 1997, с 3-7.

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

153. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Москва: Наука, 1976, 326 с.

154. Пропп В. Я. Морфология сказки. Ленинград: Academia, 1928, 152 с.

155. Пропп В.Я. Русский Героический Эпос. Москва: Лабиринт, 1999, 640 с.

156. Путилов Б. Н. Эпическое Сказительство: Типология и этническая специфика. Москва: Восточная литература РАН, 1997, 295 с.

157. Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск: Наука, 1992, 176 с.

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

159. Сибилл Биркхойзер-Оэри. Мать, Архетипический образ в волшебных сказках. Москва: Когито-Центр, 2006, 256 с.

160. Стросс К. Л. Миф и значение (перевод Александра Островского). <http://rl-online.ru/articles/3-04/467.html>

161. Терсиддер Дж. Словарь символов. Москва: Fair Press, 1999, 448 с

162. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Москва: Издательская группа «Прогресс», 1995, 624 с.

163. Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Том I. Москва: Рукописные памятники древней Руси, 2010, 448 с.

164. Топоров В.Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Том II. Москва: Рукописные памятники древней Руси. 2010, 496 с.

165. Топоров В. Н. Хаос // Мифы народов мира. В 2-х томах. Том 2. Москва: Советская Энциклопедия, 1992, с. 581-582

166. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983, 277 с.

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

168. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997, 448 с.

169. Фрэзер. Д. Д. Фольклор в Ветхом завете. Москва: Политиздат, 1985, 511 с.

170. Фрэзер. Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Москва: АСТ Транзиткнига, 2006, 781 с.

171. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997, 576 с.

172. Чернявская Ю. Трикстер, или Путешествие в Хаос. <http://mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html>

173. Элиаде М. Миф о вечном возвращении, http://royallib.ru/book/eliade_mircha/mif_o_vechnom_vozvrashchenii.html

174. Элиаде М. Тайны общества. Обряды инициации и посвящения. Москва: Университетская книга, 1999, 356 с.

175. Эстес К.П. Бегущая с волками женский архетип в мифах и сказаниях. http://game.ru/book/manwoman/women_who_run_with_the_wolves/

176. Юнг К.Г. Душа и миф шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996, 384 с.

177. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфоз и символы. Санкт-Петербург: Восточно- Европейский Институт Психоанализа, 1994, 416 с.

İngilis dilində

178. Abraham R. Root of chaos. <http://www.ralph-abraham.org/-articles/MS%2346a.Roots/ms46a.pdf>

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

180. Ashliman D.L. Folktales of Aarne-Thompson-Uther Type 510B. <http://www.pitt.edu/~dash/type0510b.html>

181. Clark B. The Twin Motif in Comparative Mythology. www.astrosynthesis.com.au/wp-content/uploads/2013/03/The_Twin_-_Motif.pdf

182. Donald H. M. The Hero and the sea: Patterns of chaos in the ancient myth. USA: Bolchazy-Carducci Publishers, 2003, 200 p.

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

184. Dundes A. Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes. Logan: Utah State University Press, 2007, 443 p.

185. Dundes A. The Symbolic equivalence of allomotifs in the Rabbit-Herd (AT 570). http://iscte.pt/~fgvs/Dundes_allomotific.pdf

186. Dundes A. "To love my father all: a psychoanalytic study of the Folktale Source of King Lear" // Southern folklore quarterly, 1976, № 40, p. 353-366

187. Edinger E.F. The Bible and the Psyche: Individuation Symbolism in the Old Testament. Toronto: Inner City Books, 1986, 172 p.

188. Eliade M. The sacred and the profane. The nature of religion. New York: A Harvest Book, 1987, 256 p.

189. Folklore an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music and art. Edited by Thomas A. Green., California: Santa Barbara, 1997, 892 s.
190. Hynes W.J. Mapping the characteristics of mythic tricksters: a heuristic guide. Mythical trickster figures: contours, contexts and criticisms. London: The university of Alabama press, 1997, 265 p.
191. Joanne Wieland-Burston. Chaos and order in the world of the psyche. New York: Routledg, 1992, 145 s.
192. Khaos. <http://www.theoi.com/Protogenos/Khaos.html>
193. Kupiainen T. The Forbidden Love of Sister and Brother: The Incest Theme in Archangel Karelian Kalevala Meter Epic // Myth and Mentality Studies in Folklore and Popular Thought. Helsinki, Finnish Literature Society, 2003, p. 272-301
194. Leeming D. The Oxford Companion to World Mythology. New York: Oxford University press, 2005, 507 p.
195. Mark M., Pearson C.S. The Hero and The Outlaw. New York: McGraw-Hill, 2001, 386 p.
196. Merkur D. Psychoanalytic approaches to myth. New York: Routledge, 2005, 161 p.
197. Patrick L. Divine play, sacred laughter, and spiritual understanding. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 273 p.
198. Peternel J. Archetypes and motifs in folklore and literature. New York: M.E.Sharpe, 2005, 515 p.
199. Scategni W. Psychodrama, group processes and dreams: archetypal images of individuation. New York: Brunner-Routledge, 2002, 168 p.
200. 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>
201. Victor T. Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology. http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf?sequence=1
202. Turner V. The Ritual Process: Structure and anti-strukture. New York: Cornell University Press, 1966, 2013 s.



КАРАЕВ С.П.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ХАОС: структура и поэтика

РЕЗЮМЕ

Монография состоит из введения, двух 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 **«Мифологический хаос и его космогонические парадигмы»**, состоит из четырёх разделов. Здесь понятие «хаос» исследованы на основе фольклорных материалов разных жанров уровни его проявления, мифы о сотворении. Выявлено, что противостояние хаоса и космоса как универсальное единства даёт о себе знать во всех фольклорных текстах. Отношения хаоса и космоса, составляющие основу космогонических мифов в фольклорных текстах проявляются парадигмами «ночь-день», «тьма-свет», «женщина-мужчина» и т.д. Тут вопрос рассмотрен на основе мифа о сотворении, модели мира о близнецах, инцесте. Поэтика отношений хаоса и космоса исследованы на конкретных фактах.

Вторая глава книги, под заголовком **«Мифологический хаос и его ритуальная модель»**, состоит из трёх разделов. Здесь мифологический хаос рассмотрен в контексте ритуала. Проблема изучена на основе поверий, связанных с Новруз

байрам, родильным обрядом, а также свадебных обычаев. В результате проведённого исследования было выяснено, что в корне всех этих поверий стоит модель создания космоса из хаоса. С этой точки зрения такие метафорические, символические акты как «бута», обручение с колыбели («гёбек-кесме»), «поход из дома жениха в дом невесты» изучены в плоскости отношений хаоса и космоса.

В этой части книги на примере боя (главы), где «Басат убивает Тепегёза» из эпоса «Китаби-Деде Коркуд», анализируется ритуал перехода из хаоса в космос и подробно излагаются символические, метафорические основы этого перехода.

В «**Заключении**» обобщены научные выводы, полученные в результате исследования.



GARAYEV S.P.

**MYTHOLOGICAL CHAOS:
structure and poetics**

SUMMARY

The monographic work consists of the introduction, two 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 the oretical 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 mythological chaos and its cosmogonic paradigms”** consists of four parts. In these chapters the idea of chaos, its formation levels, creation myths were drawn into the research on the base of different genres of folklore materials. It was cleared up that the confrontation of chaos and cosmos shows itself as the universal unit in all folklore texts. The relations of chaos-cosmos forming the base of cosmogonic myths appear in folklore texts in different paradigms as “night-day”, “dark-light”, “woman-man” and etc. Here the problems about the creation myth, the myth of twins, insect relations are studied, the poetics of chaos and cosmos relations are investigated on the base of concrete facts.

The second part of the book called **“The mythological chaos and its ritual model”** consists of three chapters. These chapters are dedicated to the investigation of mythological chaos in the context of ritual. The problem was studied on the base of

the beliefs about Novruz holiday, the ceremony of birth, wedding traditions. As a result of the investigation it was defined that in the base of all beliefs there is the model of the creation of the cosmos from the chaos. That is why some metaphorical-symbolic acts such as “buta”, “gobekkesme” (to be inseparable lovers), “visit from the groom’s place to the bride’s place” were investigated in the relations of chaos-cosmos points. Here the transition ritual from the chaos to the cosmos on the base of the chapter “Tepegöz’s death by Basat” in the epos “The Book of Dede Gorgud” is drawn into the research work, the symbolic-metaphorical basis of this transition are explained in details.

In the **conclusion** the scientific results and conclusions got during the investigation are summarized.



Səfa Pənah oğlu Qarayev.
Mifoloji xaos: strukturu və poetikası.
Bakı: “Elm və təhsil”, 2016.

*Kitabın üz qabığındakı şəkil
görkəmli Azərbaycan rəssamı Cavad
Mircavadovun “Nuhun gəmisini” əsəridir.*

Nəşriyyat direktoru:
Prof. Nadir Məmmədli
Bədii redaktor:
Səbuhi Qəhrəmanov
Korrektor:
Şakir Albalyev

Kağız formatı: 60/84 1/16
Mətbəə kağızı: №1
Həcmi: 13 ç/v
Tirajı: 500

Kitab AMEA Folklor İnstitutunun
Kompüter mərkəzində yığılıb səhifələnmiş,
“Elm və təhsil” NPM-də hazır diapozitivlərdən
ofset üsulu ilə nəşr edilmişdir.





1985-ci ildə Füzulidə doğulmuşdur.

2006-cı ildə Bakı Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsinin bakalavr, 2008-ci ildə isə magistratura pilləsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir.

2012-2015-ci illərdə AMEA-nın Folklor İnstitutunun doktoranturasında təhsil almış, 2015-ci ildə "Azərbaycan folklorunda mifoloji xaos" 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 xaos və kosmos münasibətləri, onun müxtəlif metaforik təzahür səviyyələri, həmçinin mədəniyyətdə toy, yas, bayram mərasimlərinin ritual semantikasi və psixosemantikasi ilə bağlı araşdırmalar təşkil edir.