

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU

MUXTAR KAZIMOĞLU

**XALQ GÜLÜŞÜNÜN
POETİKASI**

BAKI ELM – 2006

Kitab Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Folklor İnstitutu Elmi Şurasının
qərarı ilə çap olunur

ELMİ REDAKTORU: filologiya elmləri namizədi
Arif ƏMRAHIOĞLU

RƏYÇİLƏR: filologiya elmləri doktoru,
prof. İsrafil ABBASLI

filologiya elmləri namizədi
Əfzələddin ƏSGƏR

Muxtar Kazımoğlu. Xalq gülüşünün poetikası (monoqrafiya)
– Bakı: «Elm» nəşriyyatı, 2006. – 268 s.

ISBN: 5-8066-1758-0

Azərbaycan folklor nümunələri əsasında yazılmış monoqrafiya xalq gülüşünün genezisi və poetikasından bəhs edir.

4603000000

655(07) – 2006

© «Elm» nəşriyyatı, 2006.

GİRİŞ

Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında gülüşün ayrılmaz keyfiyyət kimi özünü göstərdiyi janrlar var. Lətifə və qaravəlli belə janrlardandır. Amma xalq gülüşü heç də bu janrlarla məhdudlaşmır. Yas mərasimləri ilə bağlı nümunələri çıxsaq, gülüşə folklorun yerdə qalan bütün janrlarında rast gəlmək olar. Təsadüfi deyil ki, ədəbiyyatşünaslığımızda Azərbaycan satirik şeirinin qaynaqlarından bəhs olunarkən yumoristik bayatılara xüsusi diqqət yetirilir (110); atalar sözü və məsəllərin özünəməxsusluğundan danışılarkən yumor bu nümunələrin səciyyəvi cəhətlərindən biri kimi araşdırılır (75; 89; 69); rus və Azərbaycan folklorşünaslığında nağıllar təsnif edilərkən «satirik nağıllar» xüsusi qrup kimi götürülür və həmin ad altında ayrıca öyrənilir (214; 222; 82). Müşahidələr göstərir ki, holavar, sayaçı sözü, bayatı, oxşama, tapmaca, atalar sözü və məsəl, qoşma, gəraylı, lətifə, qaravəlli, nağıl, dastan, əfsanə, rəvayət, xalq dramı və s. poetik şəkil və janrlarda bu və ya digər dərəcədə özünü göstərməklə gülüş folklorun həm lirik, həm epik, həm də dramatik növünü əhatə edir. Müxtəlif ədəbi növ və janrları əhatə etməsi və folklorda mühüm yer tutması xalq gülüşünü sistemli araşdırmaq zərurətini ortaya çıxarır. Ehtiyac yaranır ki, xalq gülüşü bir əksətdirmə prinsipi kimi xüsusi tədqiq edilsin, bu prinsipin səciyyəvi cəhətləri üzə çıxarılsın, xalq gülüşünün müxtəlif ədəbi növ və janrlar üçün ümumi olan xüsusiyyətləri müəyyənləşdirilsin. Xalq gülüşünə ümumilikdə nəzər salınması bu sahədə həlli vacib olan problemləri ayırd etməyə geniş imkan yaradır. Lətifə, nağıl, qaravəlli, dastan və s. janrlar əsasında xalq gülüşünə ümumi nəzər salmaqla az öyrənilən məsələlərə diqqət yetirməli oluruq. Aydın olur ki, xalq gülüşünə aid eyni bir cəhətin ayrı-ayrı janrlarda təkrarlanıb sistem yaratması bu gülüşün qanunauyğunluqlarını müəyyənləşdirməyi, xalq gülüşünə aid əlamətlərin yazılı ədəbiyyatdakı satira əlamətlərindən fərqli şəkildə təzahür etməsi xalq gülüşünün özünəməxsusluğunu üzə çıxarmağı bir zərurətə çevirir. Əmin oluruq ki, müxtəlif janrlarda təkrar olunan cəhətləri üzə çıxarmadan, yazılı ədəbiyyatdan fərqli

əlamətləri müəyyənləşdirmədən xalq gülüşünün poetikasını işləyib ortaya qoymaq mümkün deyil.

Xalq gülüşünün poetikası onun genezisi ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. Mifoloji görüşlərin qismən üzdə olduğu folklor nümunələrinin genezisini araşdırmaq nə qədər vacibdirsə, komik folklor nümunələrinin də genezisini araşdırmaq bir o qədər vacibdir. Komik folklor nümunələrində arxaik elementlər daha dərin qatlarda – «real» əhvalatlar arxasında gizlənsə də, həmin elementlərin tədqiqata cəlb edilməsi xalq gülüşünün poetikasını düzgün istiqamətdə öyrənməyə təkan verir, xalq gülüşünün magik mahiyyəti onun estetik mahiyyətini tədqiq etməkdə açar rolunu oynayır. Mifoloji obrazlardakı xaos və kosmos başlanğıcı komik obrazlardakı mənfi və müsbət qütblərinin arxaik kökü kimi götürülərkən, komik folklor mətnləri qədim inamlar, mifoloji görüşlər və mərasimlər baxımından götür-qoy edilərkən xalq gülüşünün bir sıra mübahisəli məsələlərinə aydınlıq gətirmək mümkün olur.

Azərbaycan folklorşünaslığında xalq gülüşünün araşdırılması lətifələrin tədqiq edilməsindən başlayır. Ədəbiyyatşünaslığımızda lətifələrlə bağlı ilk elmi əsərlərdən biri H.Zeynallının «Molla Nəsrəddin» məqaləsidir (164, 114-149). Məqalə 1927-ci ildə nəşr olunan «Molla Nəsrəddin məzhəkələri» kitabına ön söz kimi yazılıb. Molla Nəsrəddin lətifələrinin sonrakı nəşrlərinə yazılmış ikinci məşhur ön söz M.H.Təhmasibə məxsusdur (151, 3-16).

Lətifə janrı haqqında elmi yazıların bir mənbəyi də ədəbiyyatşünaslıq, xüsusən folklorşünaslıq sahəsində hazırlanmış dərsliklərdir. P.Əfəndiyevin «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» (52, 138-144), V.Vəliyevin «Azərbaycan folkloru» (158, 289-297) dərsliklərində lətifələr xüsusi bölmə daxilində şərh və təsnif edilir.

Folklorşünaslığımızda Molla Nəsrəddin lətifələrinin (digər janrlarla yanaşı) müxtəlif ölkələrdə yayılması məsələlərindən bəhs edən əsərlər də var. İ.Abbaslının «Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində» (1), Q. Paşayevin «Kərkük folklorunun janrları» (128), V.Hacıların «Gürcüstanda türk xalq ədəbiyyatı ənənələri» (74) adlı monoqrafiyaları belə əsərlərdəndir.

Lətifə janrının sistemli araşdırılmasına T.Fərzəliyevin «Azərbaycan xalq lətifələri» (66) monoqrafiyasında rast gəlirik. Həmin əsərində T.Fərzəliyev özündən əvvəlki araşdırmaları, o cümlədən M.Sultanov və M.H.Təhmasib kimi alimlərin mülahizələrini götür-qoy edib, Molla Nəsrəddin və prototiplik məsələsinə yekun vurur, Molla Nəsrəddin obrazını konkret tarixi şəxsiyyətlə məhdudlaşdırmağın yanlış meyl olduğunu bildirir, başqa janrlarla müqayisədə lətifənin özünəməxsus cəhətlərini üzə çıxarır. T.Fərzəliyevin xalq gülüşü sahəsində araşdırmaları lətifə janrı ilə məhdudlaşmır. Folklorşünas ayrı-ayrı məqalələrində (67; 68; 69; 70) atalar sözü və məsəlləri, xalq oyun və tamaşalarını komizm baxımından tədqiq edir, həmçinin xalq gülüşünün yazılı ədəbiyyata təsiri məsələlərinə toxunur.

M.H.Təhmasib (148), B.Abdulla (2), A.Xürrəmçızı (88) və başqa tədqiqatçıların mövsüm-mərasim folkloru ilə; Ə.Sultanlı (143), A.Nəbiyev (120), E.Aslanov (14) və başqa tədqiqatçıların xalq dramları ilə; İ.İbrahimov (89), A.Xəlilov (86) və başqa tədqiqatçıların atalar sözü və məsəllərlə; S.Paşayevin (129) əfsanələrlə; M.Arif (13), R.Qafarlı (100), T.Orucov (124) və başqa tədqiqatçıların qaravəllilərlə; M.H.Təhmasib (152), N.Cəfərov (46), F.Bayat (169) və başqa tədqiqatçıların dastanlarla; O.Əliyev (58), R.Xəlilov (87), Ə.Əsgər (63) və başqa tədqiqatçıların nağıllarla bağlı araşdırmaları birbaşa və ya dolaylı şəkildə xalq gülüşü məsələlərini də əhatə edir. Ə.Əsgərin «Azərbaycan sehrli nağıllarında qəhrəman (səciyyəsi və mənşəyi)» mövzusunda namizədlik dissertasiyası, xüsusən həmin dissertasiyanın «İronik surətlər» fəslində xalq gülüşünün genezisi və poetikasını öyrənməkdə mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Aşıq sənəti sahəsində araşdırmalar aparan M.Həkimov (80), Q.Namazov (117), H.İsmayılov (91), M.Qasımlı (104), S.Qəniyev (106), M.Cəfərli (45) və başqa folklorşünaslar son dövrlərdə genezis və poetika problemlərinə daha çox diqqət yetirirlər. Aşıq sənətinə dair son tədqiqatlarda (xüsusən H.İsmayılovun «Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri» əsərində) aşıq sənəti və şamanizm əlaqələri diqqət mərkəzinə çəkilir. Xalq gülüşünün

mühüm yer tutduğu aşiq ədəbiyyatının mənşəcə şamanizmlə əlaqələndirilməsi və bu istiqamətdə elmi əsərlər yazılması öz başlanğıcını şamanizmdən götürən bəktəşilikdə yumorun təsadüfi səciyyə daşmadığını elmi şəkildə əsaslandırmağa və bəktəşi lətifələrinin poetikasını düzgün istiqamətdə araşdırmağa kömək edir.

Azərbaycan folklorunda gülüşün genezisini öyrənməkdə M.Seyidov (137; 138), A.Acalov (7), A.Hacılı (73), İ.Öməroğlu (125), A.Şükürov (147), C.Bəydili (40), S.Rzasoy (131), R.Əliyev (59) və başqa tədqiqatçıların mifologiyaya dair araşdırmaları da az əhəmiyyət daşıdır.

M.Cəfər (44), Ə.Mirəhmədov (113), K.Məmmədov (110), B.Nəbiyev (122), Y.Qarayev (103), T.Hacıyev (75), A.Səfiyev (140; 141), Q.Kazımov (92; 93), İ.Həbibbəyli (78), K.Əliyev (56), K.Hüseynoğlu (84), V.Nəbioğlu (119), A.Əmrahoğlu (62), B.Əhmədov (53) və başqa tədqiqatçıların yazılı ədəbiyyatda bədii gülüş və ümumilikdə poetika məsələlərindən bəhs edən müxtəlif səpkili əsərləri müqayisələr aparmağa, xalq gülüşünün yazılı ədəbiyyatdakı gülüşdən fərqli cəhətlərini müəyyənləşdirməyə kömək edir.

Mövzunun araşdırılması tarixini qısaca olaraq Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı çərçivəsində izləsək də, qeyd etməliyik ki, monoqrafiyada O.M.Freydenberq (246), V.Y.Propp (227), M.M.Baxtin (186), E.M.Meletinski (211), Y.M.Lotman (209), B.A.Uspenski (241), S.Y.Neklyudov (217) kimi rus, C.C.Frezer (243), E.B.Taylor (235), B.Terner (240), K.Levi-Stros (206), R.Bart (183) kimi Avropa, Ə.İnan (174), O.Ş.Gökyay (171), B.Ögel (178; 179), A.Y.Ocak (176), E.D.Tursunov (239) kimi türk ədəbiyyatşünaslarının genesiz və poetika məsələləri ilə bağlı qənaətləri əsaslı şəkildə nəzərə alınıb.

Azərbaycan folkloru əsasında xalq gülüşünün arxaik köklərini üzə çıxarmaq, xalq gülüşünün poetikası ilə bağlı mühüm cəhətləri müəyyənənləşdirmək monoqrafiyada əsas məqsəd kimi qarşıya qoyulub. Bu məqsədlə müəllif bir sıra vəzifələrin yerinə yetirilməsini vacib sayıb:

ədəbiyyatşünaslıqda geniş yayılmış «öldürücü gülüş» məsələsinə münasibət bildirmək;

gülüşün qədim çağlarda magik mahiyyət daşıdığını və doğuluş simvolu olduğunu əsaslandırmaq;

arxaik dünyagörüşdəki üçtərəfli (aşağı – yuxarı – orta) qarşılaşma sisteminə əsaslanıb komik konfliktin kəskin qarşıdurmadan uzaq olmasına, komik folklor nümunələrində qarşılaşan tərəflərin vahid orqanizm təşkil etməsinə diqqət yetirmək;

Molla Nəsrəddin lətifələrinin bayram mərasimləri və meydan tamaşaları ilə əlaqəsinə nəzər salmaq;

- özündə bədxahlıq və xeyirxahlıq elementlərini birləşdirən mifoloji dərvişlə komik dərviş arasında genetik bağlılığı aşkar etmək;

- dondan-dona girən keçəl obrazının mənşəyini nəzərdən keçirmək və bu obrazda eybəcərliklə gözəlliyin komik təzadını araşdırmaq;

yazılı ədəbiyyatla müqayisədə parodiyanın xalq ədəbiyyatındakı özünəməxsusluğunu üzə çıxarmaq;

folklorda parodiyanın hökmdar və təlxək, bahadır və yalançı pəhləvan, doğru və yalan, ağıllı və axmaq kimi paralellərini tədqiq etmək;

- gözlənilməz hərəkətlərə yol verib, davranış normasından kənara çıxmağın «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dəliləri üçün səciyyəvi cəhət olduğunu diqqət mərkəzinə çəkmək, Dəli Domrul, Dəli Qarcar kimi obrazların mübahisə doğuran cəhətlərinə münasibət bildirmək;

- Koroğlu və Keçəl Həmzə obrazlarının müqayisəli təhlilini vermək;

- «Koroğlu» eposunda komizm problemini mərd və namərd qarşılaşması əsasında araşdırmaya cəlb etmək;

- Koroğlu obrazında bahadırılıqla kələkbazlığın vəhdət yaratmasına diqqət yetirmək və bu cəhətin qəhrəmanlıq eposunun poetikasına təsirini öyrənmək.

FOLKLORDA KOMİK QARŞIDURMA VƏ KOMİK QƏHRƏMAN

Komik qarşıdurma

Elmdə geniş yayılmış qənaətə görə, ikili qarşıdurma (xoşbəxtlik – bədbəxtlik, həyat–ölüm, yuxarı–aşağı, sağ–sol, gecə–gündüz, işıq–qaranlıq, ağ–qara və s.) arxaik dünyagörüşdə aparıcı yer tutur (201, 408). Əski türk mifologiyası da, əsasən, həmin elmi qənaət baxımından öyrənilib. Məsələn, belə hesab edilib ki, qədim türk yazılı abidələrindən olan «Fal kitabı»nda yaxşı–pis, yuxarı–aşağı, kişi–qadın, ağ–qara və s. kimi ikili qarşıdurmalar qabarıq şəkildə əks olunub (233, 217). «Fal kitabı»nda, eləcə də əski türk abidələrinin digər nümunələrində ikili qarşıdurmaların əsas yer tutduğunu inkar etmədən diqqəti başqa bir cəhətə yönəltmək istəyirik: abidələrdə elə məqamlarla qarşılaşırıq ki, həmin məqamlarda ikili qarşıdurma məntiqi pozulur. Konkret bir nümunə kimi xatırlatdığımız «Fal kitabı»nda hadisələr yaxşı və pis tərəflərinə bölündüyü halda, abidənin bir neçə yerində bu ölçü gözlənilmir, sadalanan müəyyən cəhətlər eyni zamanda həm yaxşı, həm də pis əlamətlər sırasına daxil edilir. Yəni abidədə yaxşı və pis hadisələrlə yanaşı, yaxşı ilə pisi qovuşduran hadisələr də nəzər-diqqətə çatdırılır. Bəy igidin ağ madyanı qulun doğursa, ağca dəvəsi erkək bala doğursa, xanımı oğlan doğursa, bu, həm pis, həm də yaxşı əlamət sayılır. Bu cür faktlar ibtidai təsəvvürlər sistemində B.Ternerin irəli sürdüyü üçlü qarşıdurma modelini nəzərə almağı bir zərurətə çevirir. B.Ternerin bir Afrika tayfası üzrə apardığı müşahidələr nəticəsində aşkar olunan «triada» sistemi arxaik dünyagörüşdə üç tərəfin qarşılıqlı nisbəti prinsipinə əsaslanır. B.Ternerin qənaətinə görə, əski təsəvvürdə bir-birinə zidd olan ağ və qara simvolları ilə yanaşı, onların qovuşduğunu bildiren Orta qırmızı simvolu da vardır (240, 100-104). Bu cür Orta simvoluna türk mifologiyasında da rast gəlirik. Türk mifologiyasına görə,

Yuxarı və Aşağı dünyalardan əlavə, Orta dünya da mövcuddur. Orta dünya Yuxarı ilə Aşağını birləşdirir. Yerlə göyün, kişi ilə qadının birləşməsi məhz Orta dünyaya aid olan amildir. Gur işıqla zil qaranlıq Orta dünyada adi işıqlaşma kimi meydana çıxır. Yuxarı dünyada gələcək, Aşağı dünyada keçmiş bərqərar olursa, həmin zamanlar Orta dünyada indiki zaman şəklində bir-birinə yaxınlaşır. Ağacın budaqları Yuxarı, ağacın kökü Aşağıya aiddirsə, köklə budaqları birləşdirən gövdə məhz Orta dünyaya daxildir (210,101). «Fal kitabı»nda deyilir: «Dişi, erkək dəvəyəm. Köpüyümü saçaram, yuxarıda göyə çatar, aşağıda yerə hopar. Uyuyanları oyadıb, yatanları qaldırıb yürüyərəm» (177,78). Burada Yuxarı və Aşağı qarşıdurması ilə bərabər, Orta dünya anlayışı da ifadə olunub. Orta dünya dişi və erkək dəvələrin, uyuyan, yatan insanların yaşadığı, təmasda olduğu bir dünyadır. «Fal kitabı»nda ağ və qara rəngləri ilə yanaşı, onların qovuşduğu ala rəng də xüsusi yer tutur və ala atdan, ala quşlardan söhbət açılır. Yaxşı və pisin qovuşması abidədə altun və sarı rənglərin nümunəsində də özünü göstərir. Altun qanadlı qartalın ovu caynağına keçirməsi, altun nallı dəvənin doğması yaxşı əlamət sayıldığı halda, altun başlı ilanın qursağının qılıncla doğranması pis əlamət sayılır. Sarı atın hörükdən açılıb qaçması pis əlamət hesab edildirsə, sarı atlı çaparın xoş xəbər gətirməsi həm pis, həm də yaxşı əlamət hesab edilir. Deməli, altun və sarı rənglər həm yaxşı, həm də pisin simvolu kimi özünü göstərir. «Fal kitabı»nda yaxşı ilə pisin bir-birinə yaxınlaşması belə bir faktda da qabarıq şəkildə üzə çıxır: qumarbazlıq, içki düşkünlüyü kimi mənfi hallar pis yox, yaxşı əlamət sayılır. Abidədə deyilir: «Bir qumarbaz öz oğlunu, adamlarını girov qoyub, qorxulu oyunu udub, oğlunu, adamlarını itirməməklə bərabər, doxsan da qoyun qazanıb. Oğlu və xidmətçiləri çox məmnundurlar. Bunu bilin, bu, yaxşı əlamətdir» (177, 80). Yaxud rahibin öz qədəhini, kasasını atıb getməsi və qayıdıb yenidən onları tapması abidədə yaxşı əlamət hesab edilir. Bu sayaq hadisələrin mənfi hal sayılmaması yaxşı ilə pis arasındakı kəskin sədləri aradan götürür. «Fal kitabı»nda bəzən hadisənin təqdim

olunduqdan sonra qiymətləndirilməməsi də, bizcə, ifrat xeyir-şər qütblənməsindən qaçmaqla bağlıdır.

«Fal kitabı»nda müşahidə etdiyimiz arxaik qarşıdurma tipinin folklorda ifadəsini aydın təsəvvür etmək üçün heyvanlarla bağlı nağıllar üzərində dayanmaq yerinə düşərdi. Biz, adətən, nağıllarda qəhrəmanların hərəkətlərini xeyirlə şərin mübarizəsi, xeyirin şər üzərində qələbəsi baxımından qiymətləndiririk. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağılların bir çoxunda isə hansı heyvanın xeyir, hansı heyvanın şər təmsilçisi olduğunu söyləmək müşkülə dönür. Bu nağıllarda mübarizə xeyirlə şərin mübarizəsindən daha çox, hiyləgərin maymaqla mübarizəsi şəklində ortaya çıxır. Məsələn, «Tülki, tülkü, tünbəki» nağılında (33, 5-10) xeyirlə şərin mübarizəsini axtarsaq, onda yəqin ki, tısbağa xeyirin təmsilçisi kimi qəbul edilməlidir və məlum məntiqə görə, nağıl onun qələbəsi ilə sona çatmalıdır. Lakin nağılın məzmunundan bəlli olduğu üzrə, quyu dibinə düşüb çıxılmaz vəziyyətdə qalan heyvanlar arasında hamıdan əvvəl uduzan tısbağa olur. Ona görə də «Tülkü, tülkü, tünbəki» tipli nağıllarda konflikti xeyirlə şər arasında yox, ağıllı ilə axmaq arasında axtarmaq lazım gəlir.

Komik folklor süjetlərində tez-tez rast gəldiyimiz kələkbazlar müxtəlif qütblər arasında kəskin ayrılığı aradan qaldıran obrazlardır. E.M.Meletinski bu baxımdan qarğamı yerlə göyü, ölümə həyatı qovuşdurən, onlar arasında ortaq mövqe tutan səciyyəvi obraz hesab edir (212, 187). Ölüm və həyat qütblərinin bir-birinə yaxınlaşması və qovuşması kimi xüsusi hal heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda aydın şəkildə nəzərə çarpır. Müqayisə üçün qeyd edək ki, baş qəhrəmanın ölümü sehrlı nağıllar üçün səciyyəvi deyil. Çünki sehrlı nağılların semantikasına görə, ölümə həyat xeyirlə şər kimi bərişməzdir; bərişməz mübarizədə şər ölümə məhkumdur və şəri ölümə yuvarladan xeyir son anda xoşbəxtlik qazanmalıdır. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda isə ölüm-həyat münasibəti başqa cürdür. «Tülkü, tülkü, tünbəki» nağılında tısbağanın ölümü sehrlı nağıllarda, deyək ki, divin, əjdahanın, cadugər qarının, zalım padşahın ölümündən fərqlənir. Məsələ təkcə onda deyil ki,

tısbağa şərin daşıyıcısı yox, gücsüzlüyün və maymaqlığın təmsilçisidir. Məsələ həm də ondadır ki, tısbağanın ölümündə ölümə məhkum olma məzmunu yoxdur. Nağılda tısbağanın ölümü adi məzəli əhvalat kimi yalnız gülüş doğurur və onda kədər çaları axtarmaq yersiz bir işə çevrilir. V.A.Baxtina heyvanlarla bağlı nağıllarda ölüm və həyatın nisbəti barədə yazır: «Xoşbəxt sonluqla bitməsə də, heyvanlar haqqında nağıllar tragik ovqatdan uzaqdır və əhvalatların hər hansı şəkildə bitməsi (heyvanın, yaxud insanın ölməsi, birinin ölümü hesabına digərinin xilas olması) bu nağıllarda adi bir haldır. Bu nağıllarda həyat-ölüm fəlsəfəsi heyrətamiz dərəcədə müdrik və təbiidir: həyat və ölüm bir-biri ilə bağlı olan və bir-birini tamamlayan amillərdir, ölüm həyat naminə labüddür... Həyatı bu yöndə dərk etmək xalqın kollektiv gücünü və müdrikliyini, heyvanlar haqda nağılların isə qədimliyini göstərir» (187, 13-14). V.A.Baxtinanın qeyd etdiyi bu xüsusiyyətlər heyvanlarla bağlı Azərbaycan nağılları üçün də səciyyəvidir. Azərbaycan folklorunda heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar içərisində «xoşbəxt» sonluqla bitməyən, amma nikbin məzmun daşıyan nağıllardan biri «Pıspısa xanım və Siçan solub bəy»dir (33, 39-42). Azərbaycan folklorunda məhəbbət motivli nağılların heç birində aşiq naz-qəmzə satan sevgilisini öldürmür. Əksinə, sevgili nə qədər çox naz eləsə, aşiq nə qədər çox əziyyətə qatlaşsa, onlar arasında məhəbbət bir az da dərinləşir. Pıspısa xanımla Siçan bəyin məhəbbətindən bəhs edən nağılda isə vəziyyət tamam başqa cürdür. Düzdür, Siçan solub bəy də Pıspısa xanıma vəfalıdır. Onun darda qalldığını – «dəvə izi dərin gölə» düşdüyünü eşidən kimi hadisə yerinə tələsir. Amma Pıspısa xanımın naz edib əlini Siçan solub bəyə verməməsi ölümlə nəticələnir – Siçan solub bəy acıqlanır və bir ovuc pəlçığı götürüb Pıspısa xanımın başına çırpır. Dozanqurdu düz xatının ordaca canı çıxır, Siçan solub bəy də çıxıb öz işinin dalınca gedir. Vəssalam. Nağıl beləcə sona yetir və Pıspısa xanımın bu ucuz ölümü tragiklik yox, əksinə, komiklik yaradır. Əzilib-büzülməkdən, nazlanmaqdan savayı əlindən bir iş gəlməyən, üstəlik çalışıb-vuruşanın yolunda əngələ dönən Pıspısa xanımın

ölümü adi və təbii bir hal təsiri bağışlayır. Əxlaqı ölçülərlə yanaşdıqda, Pıspisa xanımın Siçan solub bəyi insanları təmsil edən obrazlar kimi təsəvvür etdikdə, kiçik bir səbəb üstündə adam öldürmə ifrat mənfilik sayılmalıdır. Lakin bu cür yanaşma üsulu kökündən səhvdir. Çünki bu sayaq nağıllarda heç də müasir insan həyatı yox, heyvanlarla bağlı arxaik bir dünya təqdim olunur. Bu elə dünyadır ki, orada birinin ölümü digərinin həyatı üçün başlanğıcdır. Yeri gəlmişkən deyək ki, «Pıspisa xanım və Siçan solub bəy» nağılı əsasında çəkilmiş cizgi filminə Pıspisa xanım öldürülmür. O, açıq edib üz çevirmiş Siçan bəyin quyruğundan tutub sudan çıxır. Yəqin ki, filmin müəllifləri nağilin özündəki sonluğu müasir düşüncə tərzini üçün uyğun bir variant saymayıblar. Və, bircə, müasir bədii düşüncə baxımından uğurlu sonluq tapıblar.

Azərbaycan folklorunda «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» (33, 32-36) tipli nağıllar sehrli nağıllarla səsleşir. Çünki «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» nağılı məhz xeyirlə şərin mübarizəsi üzərində qurulub. Keçi ilə balaları xeyiri, canavarsa şəri təmsil edir. Sehrli nağıllar kimi, bu nağılların da müsbət qəhrəmanları ölümdən uzaqdır. Sehrli nağıllarda mübarizə aparən qəhrəman təsadüfən ölüm təhlükəsi qarşısında qalanda (məsələn, daşa döndəriləndə) sonradan hansısa sehlə bu təhlükədən xilas olduğu kimi, Məngülüm də canavarın qarnından sağ-salamat qurtarır və son nəticədə canavar öldürülür. «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm»ü sehlri nağıllara yaxınlaşdırən başlıca cəhət onda axmaqlıq və kələkbazlıq motivinin zəifliyidir. Keçi canavara hiylə, fırıldaq vasitəsilə yox, açıq vuruş yolu ilə qalib gəlir.

Kələkbazlıq və axmaqlıq motivi heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllara xüsusi komiklik gətirir və əks qütblərin yaxınlaşma və qovuşmasında, eyni bir aləmin fiqurlarına çevrilməsində hoqqabazlıq mühüm rol oynayır. Bir heyvanın yox, bütün heyvanların gülüş hədəfinə çevrilməsi obrazlar arasında yaxşı-pis bölgülərini pozur, onlardan hansınisa mütləq müsbət obraz kimi qəbul etmək çətinleşir. Bütövlükdə xalq gülüş

mədəniyyəti üçün səciyyəvi olan çoxmənalılığın arxaik kökləri heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda özünü aydın şəkildə göstərir.

Heyvanlar haqqında nağıllarda gülüşün mahiyyəti araşdırılarkən mübahisə doğuran cəhətlərdən başlıcası sosial məzmun məsələsi ilə bağlıdır. Bir çox folklorşünaslar belə hesab edirlər ki, heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda heyvanlar bir bəhanədir və müxtəlif heyvan surətləri vasitəsilə əslində insanlar təsvir olunur. Heyvanlar haqqında nağılları təmsil və alleqoriya kimi qiymətləndirən folklorşünaslar bu nağıllarda müxtəlif heyvanların davranışlarını ictimai həyatın ayrı-ayrı lövhələrinin ifadəsi kimi qəbul edir, güclünün gücsüzə münasibətində əzən və əzilən təbəqələrin mövqeyini axtarırlar. Heyvanlar haqqında nağıllarda sosial həyatın qabarıq ifadəsini axtaran folklorşünaslar bu nağılların komikliyinə də sosial ədalətsizliyi tənqid və ifşa etməyin bir vasitəsi kimi baxırlar. Əlbəttə, sosial məzmun ifadə etməkdə, satirik mahiyyət daşımaqda pis olacaq bir şey yoxdur. Amma burası da var ki, sosial məzmun, satirik mahiyyət axtarıla-axtarıla heyvanlar aləmindən bəhs edən nağılların ən ilkin, ən səciyyəvi xüsusiyyətləri diqqətdən kənar qalır. Bu xüsusiyyətlər isə, ilk növbədə, ondan ibarətdir ki, heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda insan kimi danışmaq davranmaq heyvanları heç də insanlarla eyniləşdirmir, heyvanların hərəkətlərində yalnız ictimai münasibətlər əks olunduğunu iddia etməyə əsas vermir.

Heyvanlar haqqındakı nağıllarda canavar, keçi, tülkü, dəvə, aslan və s.-in insana xas əlamətlərlə çıxış etməsi əski çağlardan gələn məlum ibtidai təsəvvürlərin məhsuludur: insan özünü təbiətdən ayırmır, təbiət, o cümlədən heyvanlar insana xas əlamətlərlə çıxış edən varlıq kimi dərk olunur. Aradan uzun zamanlar keçsə də, insan heyvanın dil açıb danışmasına inanmasa da, arxaik mənşəli süjjetlər yaşamaqda davam edir. Çünki xalq bu süjjetləri indiki zamanın yox, məhz uzaq keçmişlərin əhvalatları kimi qəbul edir. Elə uzaq keçmişlərin ki, o zamankı təsəvvürə görə, heyvanlar da insan kimi dil açıb danışa bilirdilər.

V.Y.Proppun sözləri ilə desək, kələk gəlib aldatmaq o zamanlar nəinki ayıb iş sayılmırdı, hətta yaşamağın, həyatda mövcud olmağın bir forması hesab edilirdi (229, 314). Bu cür təsəvvürlərin nəticəsi olaraq meydana çıxan arxaik süjetlərdə – heyvanlarla bağlı hekayətlərdə baş qəhrəman başqa birisi yox, məhz trixster olur. E.M.Meletinskinin xüsusi araşdırmaya cəlb etdiyi qarğa belə obrazlardandır (213).

Mədəni inkişaf baxımından geridə qalmış bəzi xalqların bu gün də canlı şəkildə yaşayan mifologiyası ilə yaxından tanışlıq folklorşünas E.A.Kostyuxində belə bir qənaət doğurur ki, insanın totəmdən yaranması inanışı ilə bərabər, heyvanın haçansa insan olması ilə bağlı inanış da arxaik dünyagörüş üçün səciyyəvi olub (203, 27). Xadzapi buşmenlərinin bir çox miflərində bu cəhət qarbarıq şəkildə öz əksini tapır: «Bu, çox qədim zamanların əhvalatıdır, o zamannların ki, onda heyvanlar hələ insan idilər» (191, 34). «Vaxt vardı zürafələr adam idilər, ancaq sonra dönüb heyvan oldular» (191, 49).

Heyvanlarla bağlı nağıllarda heyvan obrazları ilə insanlar arasında əlaqəni bu kimi ibtidai təsəvvürlər baxımdan da şərh etmək mümkündür.

Heyvanlar haqqındakı nağılların heyvanlarla bağlı arxaik görüşləri ifadə etdiyini aydın şəkildə nəzərə çarpdırmaq üçün bu folklor nümunələrini yazılı ədəbiyyatdakı alleqorik əsərlərlə müqayisə etmək faydalı olardı. Q.Zakirin «Tısbağa, qarğa, kəsəyən, ahu» təmsilində (162, 153-157) tısbağa, qarğa, kəsəyən və ahunun dostluğundan, onların bir-birlərinə möhkəm sədaqət nümayiş etdirməsindən bəhs olunur. Dostlardan biri dara düşəndə digəri əlindən gələn son köməyi belə əsirgəmir. «Dost dostu tən gərək» adlı nağılda isə (33, 50) şir, qurd və tülkü arasında dostluq heç də bir-birinə sədaqət şərtinə əsaslanmır. Şir bir öküz, qurd bir qoyun, tülkü isə bir toyuq ələ keçirir. Şir qurda buyruq verir ki, ələ keçirilən yeməkləri bölüşdürsün. Qurd öküzü şirə, qoyunu özünə, toyuğusa tülküyə məsləhət bilir. Şir bu bölgüdən acıqlanır, dartıb qurdun dərisini boğazından çıxarır və qurdu parça-parça eləyir. Bunu gören tülkü məsləhət bilir ki, şir

öküzü və qoyunu yeyib nahar etsin, toyuğu da şam yeməyinə saxlasın. Şir bu bölgüdən çox razı qalır. Q.Zakirin misal gətirdiyimiz təmsili ilə «Dost dosta tən gərək» nağılı arasında başlıca fərq məhz ondadır ki, birinci nümunədə heyvanlar insanları təmsil edir, ikinci nümunədə isə heyvanlar məhz heyvanların özlərini təmsil edir.

Q.Zakirin sədaqətli dostlar haqqındakı təmsili əxlaqi normalara əsaslanır və didaktik məqsəd daşıyır. Əxlaqi normalara görə, dostun biri dardadırsa, o biri köməyə gəlməlidir. Belə bir sual qarşıya çıxır: tısbığa, qarğa, kəsəyən və ahudan hansısa biri dostuna xəyanət edə bilməzdimi, daha doğrusu, belə bir məqam alleqoriyanın poetikası üçün məqbuldurmu? Bəli, Q.Zakir nümunəvi dostluqdan bəhs etdiyi təmsildə dostlardan birinin naxələfliyindən danışa bilərdi və bu, alleqoriyanın poetikası üçün heç də qeyri-təbii olmazdı. Amma müəllif, alleqoriyanın məntiqinə görə, xəyanətkar dostun son nəticədə çəzalandığını da, yəqin ki, təsvir etməliydi. Bu təsvirdən belə didaktik məna çıxmalıydı ki, dostluğa sadıq olmaq lazımdır, dosta xəyanət edən əvvəl-axır öz çəzasını alır. Buna Q.Zakirin xain yoldaşlar haqqındakı «İlan, dəvə, tısbığa» təmsili (162, 171-174) səciyyəvi nümunə ola bilər. İlanla tısbığanın hiyləsini duyan dəvə yeməyi onların əlindən alır. Təmsilin poetikasına uyğun olaraq müəllif finalda əxlaqi nəticə çıxarır, dostluqda xəyanəti mənfi bir hal kimi pisləyir.

«Dost dosta tən gərək» nağılında isə nümunəvi dostluğun təsviri mümkün deyil. Ona görə ki, bu dostluq əxlaqi normalara yox, «heyvani sərbəstliyə» əsaslanır. Bu sərbəstlik imkan verir ki, yeməyi ələ keçirmək ehtirası başlıca çıxış nöqtəsi kimi özünü göstərsin, kim güclüdürsə, yeməyi ələ keçirsin, kim hiyləgərdirsə, ölümdən yaxasını qurtarsın, kim gücsüz və axmaqdırsa, dərisi boğazından çıxarılsın. Bu cür «heyvani sərbəstlik»də didaktika axtarmaq yerinə düşür. Düzdür, nağılın başlığı didaktik səslənir. Amma diqqət yetirdikdə aydın olur ki, başlıqla nağılın məzmunu arasında bir uyğunsuzluq var. Başlıq nağıldakı «heyvani sərbəstlik» məntiqini nəzərə almayan, məhz əxlaqi-didaktik

ölçülərdən çıxış edən bir şəxsin (nağılı söyləyənin, yaxud toplayanın, yaxud da çapa hazırlayanın) verdiyi başlıqdır Bizcə, nağilin adı sadəcə olaraq «Dostlar» olmalı idi. Belə bir başlıq nağıldakı «heyvani sərbəstlik» məzmununu inkar yox, təsdiq edərdi. «Dost dosta tən gərək» başlığı didaktik alleqoriya üçün daha münasibdir. «Dost dosta tən gərək» nağıl yox, didaktik alleqoriya olsaydı, yəqin ki, həmin alleqoriyada şirin vəhşiliyinə, onun yemək üstündə öz dostunun dərisini boğazından çıxarmAğına qarşı kəskin etiraz ifadə ediləcəkdi. Lakin «Dost dosta tən gərək» adı ilə təqdim olunan nağılda belə bir etiraz müşahidə edilmir. Nağılda gülüş, tənqid heç də yalnız şirə qarşı yox, dostların hər üçünə qarşı yönəlib. Çünki yeməyi ələ keçirmək ehtirası tək şirə yox, həm də qurd və tülküyə xas olan bir cəhətdir. Odur ki, şirin narazı qalib qurdun dərisini boğazından çıxarmağı nağılda adi, təbii bir hal kimi təqdim olunur və bu hal qəzəb, nifrət hissi yox, məhz şən, əyləndirici gülüş doğurur. Belə şən və əyləndirici gülüş sonrakı epizodda daha da güclənir.

Bir-birinə fırlıdaq gələn dostlar «Tülkü baba və hacıleylək» (33, 11-15), «Tülkü və ilan» (33, 28-29), «Ac qurd» (33, 51-53) və başqa nağıllarda da özünü göstərir. Təbii ki, həmin nağıllarda da dostların bir-birinə fırlıdaq gəlməsi nağılçı tərəfindən lənətlənmir, əksinə, xoş təbəssüm doğuran amil kimi təqdim və təsdiq olunur. «Taylı tayın tapmasa, pis keçər axır günü» (33, 46) kimi nümunələr isə heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarla heyvanlar haqqındaki didaktik nağıllar arasında müştərək əlamətlər daşıyır. Əvvəla, həmin nümunədə dostların (qurbağa ilə siçanın) bir-birinə fırlıdaq gəlməsindən yox, bir-birinə sadıq qalmasından söhbət açılır. Bu sədaqət ifrat dərəcəyə çatır: dostlar ayrılmamaq üçün iplə ayaqlarını bir-birinə bağlayırlar. Qarğa siçanı dimdiyinə götürüb göyə qaldıranda iplə dostuna bağlanan qurbağa da göyə qalxır. Odur ki, qurbağa siçanla dostluğundan peşman olur. Bu isə bir axmaqlıq nümunəsi kimi gülüş doğurur. Lakin finalda qurbağanın peşmançılığı ilə bağlı epizod nağıla didaktik məzmun verir. Bu və buna bənzər bir çox digər nümunələr göstərir ki, heyvanlar aləmindən bəhs edən nağılların

didaktik nağıllarla səsleşdiyi məqamlara da rast gəlmək mümkündür və belə hallar müxtəlif folklor janrlarının qaynayıb-qarışmasının, həmçinin yazılı ədəbiyyatla şifahi ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqəsinin təbii nəticəsidir. Lakin bu qarşılıqlı əlaqə və təsirlənmələr heç də heyvanlarla bağlı nağılların arxaik semantikasını dəyişə bilmir. Bu nümunələrdə heyvanlar dil açıb danışıqlar da, insanlara xas «əxlaq dünyası»nı yox, «heyvani sərbəstlik» aləmini təmsil edirlər. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda heyvan-insan münasibətlərini aydınlaşdırmaq baxımından həm heyvanların, həm də insanların iştirak etdiyi komik nağıllar xüsusi maraq doğurur.

«Tülkü baba və hacileylək», «Tülkünün kələyi» (33, 24-27), «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm», «Pıspısa xanım və Siçan solub bəy», «Cık-cık xanım» (33, 43-45), «Xoruz və padşah» (33, 56-57), «Armudanla tülkü» (33, 58-60) və b. nağıllarda həm heyvan, həm də insan obrazlarına yer verilməsi bir daha sübut edir ki, nağıllarda heyvanlar insanların yox, məhz özlərinin rolunda təqdim olunurlar. Eyni nağıl daxilində heyvanlarla insanların qarşılıqlı münasibətinə gəldikdə isə, bu baxımdan bir neçə cəhəti qeyd etmək lazım gəlir. Yuxarıda adını çəkdiyimiz nağılların bir çoxunda insanla heyvan arasındakı dostluqdan bəhs olunur: canavarla döyüşə hazırlaşan keçi dəmirçidən kömək alır buynuzlarına polad üz çəkdirir, əvəzində dəmirçiyə bir kasa qaymaq, bir kasa süd verir («Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm»). Pıspısa xanım dəvə izi dərin gölə düşdüyünü Siçan solub bəyə çatdırmaq üçün xan evinə gedən atlılara üz tutur («Pıspısa xanım və Siçan solub bəy»). Tülkü hər cür hiyləyə əl atır ki, Armudanı xoşbəxt eləsin, onu kasıbcılıqdan çıxarıb arzularına qovuşdursun («Armudanla tülkü»). Xatırladığımız bu üç nağılda heyvanla insan arasında elə bir münasibət yoxdur. Lakin «Armudanla tülkü» nağılında Armudana kömək eləmək məqsədilə tülkünün padşaha kələk gəlməsində, nağılın sonuna yaxın Armudanın tülkünü hörmətsiz tutmasında heyvan-insan münasibətinin heyvan-heyvan münasibəti şəklində ifadəsinin əlamətləri duyulur. Bu əlamətlər «Xoruz və padşah», «Tülkü baba və hacileylək»,

«Tülkünün kələyi» kimi nağıllarda daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. «Xoruz və padşah» nağılında padşahla xoruz arasındakı əhvalat semantik baxımdan hiyləgər tülkünün axmaq qurda kələk gəlməsi ilə bağlı süjetlərdən o qədər də fərqlənir. Yaxud «Tülkünün kələyi» nağılında tülkünün kələk gəldikləri sırasında xoruz, qarğa, qurd kimi heyvanlarla bərabər, insanlar da vardır. Tülkü qurdu səbətə qoyub səbətin ağzını hörür və bir çobanı aldadır ki, bəs bal satıram. Toğlu verib səbəti alan çoban düşdüyü maymaq vəziyyətə görə qurdla eyniləşir. Tülkünün aldadıb gülünc vəziyyətdə qoyduğu qurdla çoban arasında semantik fərq aradan götürülür. Maraqlıdır ki, nağıllarda bəzən insanın heyvana kələk gəlməsi epizodları ilə də rastlaşırıq. «Tülkü baba və hacıleylək» nağılında hacıleyləyə, ayıya kələk gələn tülkü son anda cütçü tərəfindən aldadılır. Ayını öldürəcəyi təqdirdə tülküyə xoruz-toyuq boyun olan cütçü vədinə xilaf çıxır və hiylə işlədir.

Göstərilən misallarda heyvanın insana, insanın heyvana kələk gəlməsi belə bir qənaəti daha da möhkəmləndirir ki, haqqında söhbət gedən nağıllarda bəzən insanlar heyvanlarla qaynayıb-qarışır və onlarla eyni bir poetik dünyanı təşkil edirlər. O.Əliyev düzgün qeyd edir ki, «insan obrazının heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllara bir iştirakçı kimi daxil olması nağılın bədii sistemində ziddiyyət yaratmır» (58, 51). Dəmirçinin keçiyə, atlıların Pıspısa xanıma əl tutması insan və heyvan dünyasını bir-birinə qovuşdura bilmir. Padşah və xoruz süjetində isə insanla heyvan eyni oyunun oyunbazları kimi çıxış edirlər. Onlardan birinin insan olmasının isə bu məqamda elə bir əhəmiyyəti yoxdur. Padşahı çox asanca, deyək ki, çaqqalla əvəz eləmək olar və nağılın məzmununa elə bir xələl gəlməz. Müşahidələr göstərir ki, heyvanın insana, insanın heyvana qarşı kələkbazlığında onların bir-birinə məhrəmliyi daha qabarıq şəkildə ortaya çıxır. Güclü qarşısında zəifin kələkbazlığı və bu kələkbazlıq daxilində əxlaqi normaların komik şəkildə pozulması – «heyvani sərbəstlik» həm heyvan, həm də insan obrazlarında özünü göstərir. R.Qafarlıının bu qənaəti doğrudur ki, «heyvanlar haqqında nağıllarda... ideal qəhrəman yoxdur» (100, 145). İdeal

qəhrəmanın iştirak etmədiyi bu nağıllarda «heyvani sərbəstlik», hər şeydən öncə, komik süjet vasitəsilə təmin olunur. Komik süjet obrazların sərbəstliyinə geniş meydan açır, onların bir-birinə münasibətində qadağa və yasaqları aradan qaldırır. Sehrli nağıllarda, yaxud didaktik məişət nağıllarında qəhrəman yalnız və yalnız şər qüvvələrə qarşı bədnamlıq etdiyi halda, heyvanlarla bağlı nağıllarda, həmçinin kələkbaz adamlarla bağlı nağıl və lətifələrdə qəhrəman üçün belə bir məhdudiyət yoxdur.

Deyilənlərdən aydın olur ki, xeyir və şərin komik nağıllardakı mövqeyi komik olmayan nağıllardakı mövqeyindən fərqlənir. Komik nağıllarda xeyir və şər arasındakı sədlər xeyli dərəcədə azalır, pislə yaxşı bir-birinə qovuşur və onları bir-birindən ayırmaq çətinləşir. Xeyirlə şərin, pislə yaxşının qaynayıb-qarışması bütövlükdə xalq gülüşü üçün səciyyəvi bir əlamət kimi özünü göstərir.

Komik qəhrəman. Molla Nəsrəddin

Gülüşü doğum və həyat mənbəyi sayan xalq komik folklor nümunələrinin məzmununu da məhz həmin baxış üzərində qurur. Bununla da xalq gülüşünün özünəməxsus sistemi meydana çıxır. Elə bir sistem ki, o, yazılı ədəbiyyatdakı gülüş sistemi ilə heç də həmişə üst-üstə düşmür. Xalq gülüşünə yazılı satirik ədəbiyyat prizmasından nəzər saldıqda təhriflərə yol vermiş oluruq. Məsələn, Azərbaycan xalq gülüşünün ənənəvi obrazları olan kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə və başqalarını sırf işəedici qəhrəmanlar kimi götürmək məhz xalq gülüşünə yazılı ədəbiyyat ölçülərindən yanaşmağın nəticəsidir. Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ilə bağlı folklor nümunələri bir fərdin yox, məhz kollektiv yaradıcılığın məhsulu olduğundan həmin nümunələrdə tənqid edən şəxsiyyət və tənqid olunan dünya modeli axtarmaq özünü doğrultmur. Çünki xalq yaradıcılığında tənqid edən fərd tənqid olunan dünyanın tərkib hissə-sidir. Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ətrafdakilərə

gülməkdən daha çox, ətrafdakılarla birlikdə gülürlər. Gülüş hədəfi həm ətrafdakılar, həm də onların özləridir. Ədəbiyyatşünas A.Əmrahəylo (Məmmədov) «Mirzə Fətəli gülüşü» adlı məqaləsində M.Baxtinin xalq gülüş mədəniyyəti ilə bağlı konsepsiyasına söykənərək Molla Nəsrəddin lətifələri barədə yazır: «Molla Nəsrəddinin çox az lətifəsini tapmaq olar ki, gülüşün bir tərəfi bilavasitə onun özü ilə bağlanmasın, özünə qarşı yönəlməsin» (62, 12). Göründüyü kimi, tədqiqatçı lətifələrdə Molla Nəsrəddini gülüş hədəfləri cərgəsindən ayırmır, onun özünü tənqid olunanlarla bir yerdə götürür. Əlbəttə, bu qənaət təsadüfi yaranmayıb. Tədqiqatçı inanıb ki, gülüş hədəfləri ilə özü arasında çin səddi çəkməyən, özünü ətraf mühitin bir nümayəndəsi sayan M.F.Axundovun komediyaları ilk növbədə Azərbaycan xalq gülüşündən, bu gülüşün qiymətli nümunələri olan Molla Nəsrəddin lətifələrindən qidalanıb.

Tənqid edənə tənqid olunanın bir-birindən ayrılmazlığı, xalq gülüşündə ifrat inkarçılığın, «öldürücü atəş açmağın» qarşısını alır. Deyək ki, keçəl xəsis və zalım tacirin («Keçəlin nağılı»), Molla Nəsrəddin fırıldaqçı qazı və zalım Teymurləngin eyiblərini açırsa, bu hələ keçəllə tacir, Molla Nəsrəddinlə Teymurləng arasında ölüm-dirim toqquşması olduğuna əsas vermir. Bir lətifədə Teymurləngin zalımlığını «tənqid hədəfinə çevirən» Molla Nəsrəddin başqa bir lətifədə artıq özü zalım adam mövqeyindən çıxış edir: o, hacıləyləyin boynunun, qıçlarının adı quşlarınkından çox uzun olduğunu görüb, bıçaqla bunları kəsir və hacıləyləyi «əsl quşa oxşatmaq» istəyir. Deməli, tənqid edənə (Molla Nəsrəddinlə) tənqid olunan (Teymurləng) eyni nöqtədə birləşir və bununla da Teymurləng zalımlığına «öldürücü atəş açmaqdan» danışmağa yer qalmır.

Başqa bir müqayisə. Bir lətifədə qazı pəncərədən baxıb geri çəkilir və Molla Nəsrəddinə xəbər göndərir ki, evdə yoxdur, bazara gedib. Molla Nəsrəddin bu xəbəri gətirən uşağa deyir: «Ağana de ki, bazara gedəndə bir də çaşıb başını pəncərədə qoymasan» (115, 5). Əgər burada Molla Nəsrəddin qazının yalançılığını, fırıldaqçılığını «ifşa edirsə», başqa bir lətifədə onun

özü də məhz qazı kimi, fırldaqçı sifətində təqdim olunur. Dostları Molladan qonaqlıq qoparmaq istəyirlər. Molla evə girib oğlu ilə xəbər göndərir ki, «evdə yoxdur». Dostları bu sözə inanmayanda Molla başını pəncərədən bayıra çıxarıb deyir: «Canım, siz nə qəribə adamsınız. Bəlkə mən bu qapıdan girib, o biri qapıdan çıxıb getmişəm» (115, 44). Bu lətifəni Molla Nəsrəddinin yalançılığının, fırldaqçılığının tənqidi kimi qəbul etsək, onda yenə də ifşa edənlə (Molla Nəsrəddinlə) ifşa olunanın (qazının) vahid nöqtədə birləşdiklərini təsdiqləmiş oluruq. Satirik ədəbiyyata ənənəvi yanaşma üsuluna əsaslanıb söyləmək olar ki, Molla Nəsrəddinin «mənfi» sifətdə təqdim edildiyi lətifələrdə Molla Nəsrəddin özü yox, onun vasitəsilə başqaları tənqid hədəfinə çevrilir. Yəni Molla Nəsrəddin hacıləyləyin boynunu, qıçlarını kəsirsə, burada o gülmək istədiyi, tənqid etmək istədiyi ağılsız və zalım adamların rolunu oynayır. Yaxud evdə ola-ola qonaqlara evdə olmadığını xəbər verdiyi məqamda Molla Nəsrəddin yalançı, fırldaqçı adamların cildinə girir, necə deyirlər, tipi öz dili ilə ifşa edir. Molla Nəsrəddinin «mənfi planda» təqdim olunduğu məqamları bu cür mənalandırma da özünü axıracan doğrultmur. Çünki elə lətifələr var ki, onlarda Molla Nəsrəddin tənqid olunan tiplə eyni bir əməlin sahibi kimi təqdim olunur. Belə olan halda Molla Nəsrəddinin təzədən mənfi tip rolunda çıxış etməsinə, təbii ki, ehtiyac yaranmır. «Tipi ifşa etmək» məntiqinə görə, belə məqamlarda Molla Nəsrəddin başqasının rolunda yox, öz rolunda olmalı, «tənqid atəşi»ni, məhz öz rolunda, dolayı yox, birbaşa açmalıdır. Lakin Molla Nəsrəddin bunun əvəzinə, necə deyirlər, «mənfi» tipə qoşulub «mənfilik»lə məşğul olur. Məsələn, «Gözünüz aydın, filin biri də gəlir» adlı bir lətifənin məzmunu qısaca belədir: hökmdar öz ixtiyarındakı fillərdən birini bəslənmək üçün Molla olan kəndə göndərir. Fil kənddə əkin-biçindən əsər-ələmət qoymur, nə ki var, hamısını tapdalayıb sıradan çıxarır. Camaat təngə gəlib Molla ilə bərabər hökmdarın yanına fildən şikayətə gedir. Mənzil başına çatmamış camaat yolda bir-bir dağılıb geri qayıdır. Molla camaatın onu tək qoyub qaçmağından hirsələnir və hökmdara

deyir ki, «fillərindən birini bizim kəndə qonaq göndərmisən, bundan çox razıyıq. Ancaq heyvan tək olduğu üçün səşindən dayana bilmirik. Kənd əhli xahiş eləyir ki, filə bir yoldaş göndərəsən». Hökmdar Mollanın bu sözlərindən çox şad olub, ona çoxlu hədiyyələr verir və kəndə bir fil də göndərir (115, 64). Bu lətifədə Molla Nəsrəddin əvvəlcə camaatla bircə hökmdara qarşı çıxdığı halda, qəfildən öz mövqeyini dəyişir və zalım hökmdarla eyni nöqtədə dayanır. Bu yerdə «Molla Nəsrəddin zalım bir adamın rolunda çıxış edir və onu özünün tənqid hədəfinə çevirir» qənaəti səhv deyil, amma natamamdır. Əlbəttə, biz başqasının rolunda çıxış etməyi, oyun oynamağı lətifələrin başlıca xüsusiyyətlərindən sayırıq və bu məsələyə bir az sonra yenidən qayıdacağıq. Lakin burada xüsusi nəzərə çatdırmaq istədiyimiz cəhət odur ki, lətifələrdə başqasının rolunda çıxış edib-ətməməyindən asılı olmayaraq, tənqid edən tərəf özü tənqid olunanlar cərgəsindən qıraqda qalır.

Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, ifşa edən və ifşa olunan qütbləri qismən qabarıq olan lətifələrin özündə belə, «barışmaz tərəflər» axtarmaq yerinə düşür. Bir çox lətifələrdə Molla Nəsrəddin qazının, mollanın, valinin, hakimin, xanın, hətta hökmdarın eyibini birbaşa onların üzünə deyir. Bu, Molla Nəsrəddinlə yuxarı təbəqə nümayəndələri arasında düşmən münasibətlər olmasından. Molla Nəsrəddinin qorxmazlığından və sözü üzə demək cəsarətindən daha artıq dərəcədə Molla Nəsrəddinlə yuxarı təbəqə nümayəndələri arasındakı məhrəmanlıkdən, ərkyanalıqdan xəbər verir. Molla Nəsrəddin cəmiyyətin bütün təbəqələri ilə – yoxsulla, varlıyla, qadınla, uşaqyla, oğru ilə, quldurla, lotuyla, alimlə, nadanla heç bir çətinlik çəkmədən dil tapır, ünsiyyət bağlayır. Məhz ona görə ki, Molla Nəsrəddin bütün o adamlarla bir yerdə vahid bir dünyanın xalq gülüşü dünyasının sakinidir. Həmin dünyada bir nəfər yox, hamı gülür, bir nəfər yox, hamı gülüş hədəfinə çevrilir.

M. Baxtin xalq gülüşünün «hamı gülür və hamıya gülürlər» xüsusiyyətini karnavalla əlaqələndirir: «Xalq bayram gülüşünün mühüm bir xüsusiyyətini qeyd edək: bu gülüş həm də gülənlərin

özünə doğru yönəlir. Xalq özünü mövcud dünyadan təcrid etmir. Xalq da tamamlanmayıb, o da ölərək doğulur, təzələnir. Xalq-bayram gülüşünün yeni dövrün xalis satirik gülüşündən başlıca fərqi bu nöqtədə üzə çıxır. Yalnız inkaredici gülüş tanıyan satirik sənətkar özünü gülünc əhvalatlardan kənarda saxlayır, öz mövqeyini həmin əhvalatların məzmununa qarşı qoyur və bununla gülüş dünyasının bütövlüyü pozulur, gülməli (inkar olunan) hadisə xüsusi hala çevrilir» (185, 10). M. Baxtinin Avropa xalqları tarixində xüsusi yer tutmuş karnaval üçün səciyyəvi saydığı və satirik gülüşdən fərqləndirdiyi bu gülüş tipini bir çox Şərq xalqları, o sıradan azərbaycanlılar arasında geniş yayılan Novruz bayramı şənliklərində də müəyyən qədər axtarmaq olar. Novruz bayramı şənlikləri də meydan tamaşaları göstərmək, gülməli əhvalat, nağıl, lətifə, qaravəlli və s. söyləmək, ərkyana müraciət etmək və açıq-saçıq danışmaq kimi gülüş formalarını əhatə edib. Novruz bayramı şənlikləri bəzi cəhətlərinə, xüsusən də meydan tamaşalarına görə müasir teatır xatırlatsa da, bütövlükdə teatrdan fərqlənib. Bu şənliklərdə teatra bənzərlik daha çox «Kosa-kosa» kimi meydan tamaşaları zamanı üzə çıxıb. Belə tamaşalar səhnə adlana biləcək bir yerdə yox, küçə və meydanlarda səyyari şəkildə nümayiş etdirilib. Camaat kosa və keçinin hərəkətlərini sadəcə seyr etməklə kifayətlənməyib, yeri gəldikcə oyunbazların sözlərinə və hərəkətlərinə qüvvət verib. Meydan tamaşalarının peşəkar teatrdan fərqli xüsusiyyətləri üzərində xüsusi dayanan Ə.Sultanlı yazır: «Meydança həm səhnə, həm də amfiteatr idi, hətta burada səhnəni andıracaq xüsusi tikiliş və yaxud xüsusi bir hissə yox idi... Tamaşalarda xandan tutmuş muzdura qədər cəmiyyətin bütün təbəqələri iştirak edirdi.

...Əhali həqiqi mənada passiv tamaşaçı deyildi, bəlkə tamaşanın bütün gedisində iştirak edirdi. Başqa sözlə, oyunbaz ilə tamaşaçı arasında rəsmi bir hüddud yox idi. Oyunbaz tamaşaçılara sual verir və cavab tələb edirdi, oyunun məzmunca inkişafı bu cavablardan asılı idi. Onsuz da tamaşanın əsas məzmununu qabaqcadan bilən əhali oyunbazın sualına arzu edilən cavabı verirdi. Beləliklə, tamaşa daha canlı, daha həyati, daha real bir

şəkil alırdı» (143, 32). «Kosa-kosa» kimi meydan tamaşaları bayram şənliyinin digər formaları ilə qırılmaz vəhdət yaradır. Əgər meydan tamaşalarında camaatın tamaşa etməsi camaatın iştirak etməsini qismən üstələyirsə, el şənliyinin digər formalarında artıq kimin ifaçı, kimin tamaşaçı olduğunu müəyyənləşdirmək çətinləşir. Hamı ifaçı və tamaşaçıya çevrilir. Təkcə oyunbazlar, təlxəklər, hoqqabazlar yox, bu və ya digər dərəcədə hamı deyib-gülür, zarafatlaşır və «oynayır». Gündəlik həyatda adamlar arasında mövcud olan rəsmiçilik, ağır davranma bayram şənliklərində aradan götürülür, sevinc, nəşə, sərbəstlik, azadlıq şənliyin ruhuna hakim kəsilir. Əsl bayram ab-havası məhz bu daxili sərbəstlik və azadlığın sayəsində yaranır. Xalq bayramının rəsmi bayramlardan başlıca fərqi də məhz bu nöqtədə ortaya çıxır. Rəsmi adamların, yaxud din xadimlərinin təşkil etdiyi bayramlarda da küçə və meydanlara çoxlu adam yığılır, deyib-gülür, çalıb-çağırırlar. Lakin bir qrup adamın istəyi və tapşırığı ilə təşkil olunan bu bayramlarda xalq bayramlarındakı könüllülük, təbii sevinc və sərbəstlik ölmür. Novruzun əsl bayramlığı ondadır ki, o, rəsmi amillərlə bağlı deyil. Hətta qismən islam dininin təsirinə məruz qalsa da, bəzi ölkələrdə rəsmi şəkildə qeyd edilsə də, Novruz xalq kütlələri tərəfindən məhz «idealdan doğan» bayram kimi keçirilir. Rəsmi dairələr tərəfindən qeyd olunması, yaxud əksinə, qadağan edilməsi xalqın bu bayramla bağlı sərbəstliyinə xələl gətirmir və bu bayrama rəsmiyyət çaları qarışa bilmir. Rəsmi bayram ciddi səciyyə daşıyır. Qabaqcadan nəzərdə tutulan, planlaşdırılan çalıb-çağırma və deyib-gülmə bir ciddilik ab-havasında həyata keçirilir. Xalq bayramı isə ciddilik tanımır. O, gülüş üstündə bərqərar olur. Məsxərə, oyun, hoqqa, qaravəlli... xalq bayramının ayrılmaz komponentləri kimi özünü göstərir.

Hamının eyni dərəcədə sərbəst olduğu bayram şənliyinin daha canlı, daha hərəkətli keçməsində, təbii ki, oyunbazların xüsusi rolu olub. «Oyunbazlar əsas etibarını ilə həvəskarlardan ibarət idi. Bəzi vaxtlarda peşəkar oyunbazlar da olmuşdur. Peşəkar oyunbazlar ildən-ilə eyni rolu oynayan və rolu əzbərdən

bilən adamlar idi. Onlar kənd-kənd, qəsəbə-qəsəbə gəzərək tamaşalar təşkil edirdilər» (143, 33). «Kosa-kosa» xalq tamaşasında kosa və keçi libasında çıxış edən oyunbazlar bayram şənliyinin digər formalarında gülməli əhvalatlar danışan, atmacalar atan, zarafatlar edən sırası adamlardır. Gündəlik həyatda gülməli danışq və hərəkətləri ilə tanınan və sevilən bu adamlar bayram şənliyində, təbii ki, xüsusi fəallıq göstərirdilər. Onların başlıca gülüş vasitəsi parodiya idi. Bu parodiya öz məzmununa görə təbiət və cəmiyyətin müxtəlif hadisələrini əhatə edirdi. Oyunbazlar «Kosa-kosa» tamaşasında qışın ölümünü və yazın dirçəlməsini gülməli şəkildə canlandırdıqları kimi, bəyi, xanı, taciri, mollanı, qazını, padşahı, eləcə də əkinçini, biçinçini, çəkməçini, çobanı... tənqid hədəfinə çevirirdilər. Oyunbazlar heç də özlərini bu tənqid hədəfləri sırasından ayırmırdılar. Onların biri digərinin eyibini açan atmacalar deyir, yaxud hər hansı oyunbaz başına gələn əhvalatları danışdıqca öz eyiblərini açır, camaatı özünün «səfeh» hərəkətlərinə güldürürdü. Tənqid edənle tənqid olunan qaynayıb-qarışırdısa, burada «öldürücü» gülüşə yer qalmırdı. Öldürücü, inkaredici gülüşün meydana çıxması üçün tənqid edənlər və tənqid olunanlar kəskin şəkildə ayrılmalı idilər. Tənqid edənle tənqid olunanın ayrılmazlığı məsxərə tamaşalarında da özünü göstərir. Bu tamaşalarda məsxərəçi: «boyu bir çərək, saqqalı üç çərək; gözü donbalan, danışığı yalan, geydiyi palan», – tipli bəmərə sözlərlə ayrı-ayrı adamları məsxərəyə qoyub camaatı güldürür. Tamaşaçılardan birinin adını soruşub, həmin adama uyğun məzəli sözlər demək, yəni lağ-lağının meydana yığışan adamlardan konkret olaraq birinə yönəltmək məsxərə oyununun canını təşkil edir:

Həsənağa, Həsənağa,
Doldu yarağa
Mindi ulağa...

Bu cür lağ-lağıya görə məsxərəçi lağa qoyulan adamlar tərəfindən döyülüb-söyülmürdümü? Məsxərə tamaşalarının

yuxarıda istinad etdiyimiz təsvirini verən A.Nəbiyev qoyulan suala xüsusi aydınlıq gətirir: «Masxarabazı (məsxərəçini M.K.) hədələmək, döymək qadağan idi» (120, 108-109). Bu o deməkdir ki, məsxərə tamaşalarında tənqid edənlə tənqid olunan bir-birinə qaynayıb-qarışmalı və onlar arasında düşmənçilik münasibəti olmamalı idi. Bunu nəzərə almayıb xalq gülüşünü yazılı ədəbiyyat ölçüləri ilə qiymətləndirəndə yanlış qənaətlər meydana çıxır. Molla Nəsrəddin lətifələri ilə əlaqədar birtərəfli mülahizələrin ortaya çıxmasının başlıca səbəblərindən birini həmin folklor nümunələrinin arxaik köklərdən ayrı götürülməsində axtarmaq lazım gəlir. Lətifələrin bayram ənənələri çərçivəsində öyrənilməsi iki baxımdan əhəmiyyətli-dir: birincisi, lətifələrin poetikası doğru-düzgün açılır, ikincisi, unudulub getməkdə olan xalq şənliklərinin məzmun və mahiyyəti barədə təsəvvürümüz daha da dolğunlaşır.

Lətifələrdə kiminsə fərdi aləmindən bəhs olunmur. Təsədüfi deyil ki, Molla Nəsrəddin lətifələrində iştirakçıların çoxunun şəxsi adı yoxdur. İştirakçılar ümumi şəkildə qazı, vali, hakim, tacir, xan, bəy, hökmdar, oğru, uşaq, arvad, qonşu və s. adlanır. Molla Nəsrəddini nadir hallarda tək görmək olar. Əksər vaxtlarda o, camaat arasındadır. Molla Nəsrəddini ən çox bazar, dükan, hamam, qonaqlıq, ehsan və s. yerlərdə görürük. Hətta gecə evdə olduğu vaxtlarda da Molla kənar adamlarla ünsiyyətdədir: bacadan ona qulaq asırlar, küçədə hay-küy salıb onu yataqdan qaldırırlar, evə tez-tez oğru girir və s. Qazı, vali, hakim, bəy, xan, hökmdar yanında olmağını da Molla Nəsrəddinin camaatla sıx ünsiyyətinin bir nümunəsi kimi anlamaq lazımdır. Əvvəla, bir çox hallarda onların hüzurunda Molla Nəsrəddinlə yanaşı, qeyri adamlar da olur və çoxluq yaranır. Digər tərəfdənsə, Molla Nəsrəddin yuxarı təbəqə nümayəndələri ilə tək qarşılaşanda və onlara güləndə çoxluğun münasibətini ifadə etmiş olur. Bu gülüş və tənqidin müqabilində yuxarı təbəqə nümayəndələri Molla Nəsrəddini nə asır, nə də kəsirlər. Düzdür, Molla Nəsrəddinin hökm sahibləri tərəfindən cəzalandırıldığı məqamlara da rast gəlirik. Lakin bu məqamlar heç də tənqid müqabilində yox, Molla Nəsrəddinin hansısa

«səfeh» hərəkətinin nəticəsində meydana çıxır və cəza epizodu hökm sahibinə nifrət oyatmaqdan daha artıq məhz gülüş doğurmaq məqsədinə xidmət edir. Məsələn, «Qurtaran deyildi» adlı lətifədə göstərilir ki, Molla Nəsrəddin hamamda oxuyur və səsi özünə xoş gəlir. Hamamdan çıxıb birbaşa şəhər hakiminin yanına gedir ki, bəs mənim gözəl səsim var. Mollaya oxumaq təklif olunanda o, hamam xəznəsi gətirilməsini xahiş edir. Yarıya qədər su ilə dolu bir küp gətirirlər. Molla başını küpün içinə salıb oxumağa başlayır. Küpün içindən boğuc bir bağırtı eşidən hakim qulaqlarını tutub nöqərlərinə əmr edir ki, küpün suyu qurtarana qədər əllərini isladıb Mollanın üzünə şillə vursunlar. Molla döyüldükcə şükür eləyir. Hakim şükür eləməyinin səbəbini soruşanda Molla belə cavab verir: «Şükür eləyirdim ki, nə yaxşı hamamdakı su xəznəsini buraya gətirmədilər, yoxsa onun suyu qurtaran deyildi» (115, 7). Bu lətifədə həm cəzalanan Molla Nəsrəddin, həm də cəza verdiren hakim gülüş hədəfidir – Molla Nəsrəddin səfeh hərəkəti ilə, hakim bu səfehliyə baş qoşmağı ilə. Cəza epizodu gülüşü son həddə çatdırır. Döyülərkən Mollanın dediyi sözlər lətifənin fından sonrakı davamı barədə dinləyicidə (oxucuda) xoş bir təsəvvür yaradır. Güman olunur ki, Mollanın son sözləri hakimin özünü də güldürəcək və o, Mollanı bağışlayacaq. Bu bağışlama qənaətini həm də digər lətifələrdə gördüyümüz hakim təbəqə nümayəndələri ilə Molla Nəsrəddin arasındakı ərkyana münasibət doğurur. Molla Nəsrəddinin bu ərkyanalığı bayram şənliyində xalq kütlələrinin hökm sahiblərinə ərkyana münasibətini yada salır. Məlum olduğu kimi, el bayramında müvəqqəti də olsa, şənlik müddətində varlı-yoxsul, hakim-məhkum, əzən-əzilən münasibətləri aradan çıxır, sərbəstlik və azadlığı bir qrup adam yox, bütün iştirakçılar qazanır. Əkinçidən tutmuş padşaha qədər hər kəsi tənqid etmək, hər kəsin eyiblərinə gülmək mümkün olur. Məhz hamıya aid olan bu sərbəstlik və azadlığın əlamətləri Molla Nəsrəddin lətifələrində qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Belə bir cəhəti də unutmaq olmaz ki, bayram şənliyi təkcə qabaqcadan məlum olan tamaşa, oyun, nağıl, lətifə, qaravəlli və s. folklor nümunələri ilə məhdudlaşmır.

Şənliyin mühüm bir hissəsini adi zarafatlaşmalar təşkil edir. Bu zarafatlaşmalar zamanı yeni-yeni lətifələr, qaravəllilər meydana gəlir. Oyunbazla qazının, tacirin, baqqalın, dəllalın, qəssabın... zarafatlaşmasından yaranan gülməli dialoqlar dilə-ağıza düşür, daha da cilalanıb, növbəti şənliklərin hazır materialına çevrilir. Molla Nəsrəddin lətifələrini məhz el şənliyinin bir parçası kimi təsəvvür etmək olar. El şənliyindən belə bir səhnəni gözümüzün qabağına gətirək: bir baqqal onu-bunu məsxərəyə qoyan oyunbaza sataşmaq, onun eyibini açmaq üçün deyir: «Öz aramızdı, sən də yaman simicsən ha». Oyunbaz özünü sındırmadan cavab verir: «Balam, mənim sənə vur-tut on manat borcum var. Bunun beş manatını gəl cümə günü apar. Dörd manatını da gələn cümə verərəm. Qaldı bir manatı. Heç utanmırsan bir manatdan ötrü bu cür haray salırsan?» Camaat bunu eşidib gülür və dəllalla oyunbazın əhvalatı dilə-ağıza düşür. Və, tutalım, «Heç utanmırsan» adlı Molla Nəsrəddin lətifəsinin ilk rüşeyimi belə yaranır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, tarixi şəxsiyyət olub-olmamasına baxmayaraq, Molla Nəsrəddin el şənliklərində mühüm rol oynayan oyunbaz, hoqqabaz və məsxərəçilərin səciyyəvi obrazıdır. Harda olur-olsun: evdə, dükanda, bazarda, qonaqlıqda, ixtiyar sahibləri hüzurunda, hətta eşşəklə yol getdiyi, meşədə ayı ilə rastlaşdığı məqamlarda Molla Nəsrəddin oyunbaz, hoqqabaz və məsxərəçidir. Ona görə də lətifələri el şənliyinin ayrılmaz hissəsi kimi qavramaq çətin deyil. Bayram şənliyindəki oyunbazlar kimi Molla Nəsrəddin də xalqın arasındadır, xalqla birlikdədir. Həm də bu xalq anlayışına Molla Nəsrəddinin arvad-uşağı, qonum-qonşusu, dost-tanışı ilə bir sırada hökm sahibləri də daxildir. Molla Nəsrəddin arvad-uşağına, qonum-qonşusuna, dost-tanışına güldüyü kimi, hökm sahiblərinə də gülə bilir. Həm birincilərə, həm də ikincilərə gülərkən Molla Nəsrəddin özünü külərə və özünə gülmüş olur. Odur ki, bu gülüşdə düşmənçilik çalarları axtarmaq çətinləşir.

Tənqid olunanla tənqid edən, mənfi ilə müsbətin, pislə yaxşının bir-birinə qaynayıb-qarışması və vahid bir dünya təşkil etməsi xalq gülüşünün çoxmənalı mahiyyət daşımasından xəbər

verir. Çoxmənalı mahiyyət daşıyan xalq gülüşündə inkarla təsdiq, ölümlə həyat məhz iç-içədir. «Kosa-kosa» xalq tamaşasında belə bir yer var:

Kosama əl vurmayın,
Kosam ikicanlıdır.
Əmiri börk başında,
Qələm oynar qaşında,
Yüz əlli beş yaşında
Lap, lap cavandı kosam (18, 226).

Gətirdiyimiz parçada yüz əlli beş yaşlı kosanın ikicanlı (hamilə) və cavan olması xalq gülüşünün məğzindəki ölüm–həyat, köhnə–yeni münasibətindən xəbər verir. Yüz əlli beş yaşlı kosanın hamiləliyi gülüş doğurur. Lakin bu gülüş ölənə yox, ölüm anında yenidən doğana və doğulana doğru yönəlir. Burada gülüşün çoxmənalılığını ondadır ki, ölüm və həyat eyni nöqtədə – kosada birləşir. Eyni bir obrazda (kosada) ölüm və həyat həm qarşı-qarşıyadır, həm də qarşılıqlı əlaqədə. Hamiləlik və cavanlıq (həyat) yüz əlli beş yaşlı qocalığa (ölümə) qarşı olsa da, onlar ayrılmazdır, çünki eyni bətdədirlər. Bu cür qarşıdurma və əlaqə bütövlükdə «Kosa-kosa» tamaşasından ana xətt kimi keçir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, biz yüz əlli beş yaşlı kosanın ikicanlılığından, yəni özündə ölüm və həyat tərəflərini birləşdirməsindən danışmış, bu və başqa bu kimi məsələlər barədə «Azərbaycan xalq gülüşünü öyrənməyin bəzi məsələləri» adlı məqalə (90, 35-44) çap etdirdikdən sonra kosanın çoxmənalılığına M.Seyidov da xüsusi maraq göstərdi və bizim fikrimizi təsdiq edən başqa bir detala diqqət yetirdi. Bu, kosanın qollarının mərcanlı olması detalıdır:

Mənim kosam canlıdı,
Qolları mərcanlıdı.

«Kosa-kosa» tamaşasındakı bu sözləri nümunə gətirən M.Seyidov yazır: «Törən yaradıcısı – xalq kosanın günəşlə ilişgəli olduğunu nəzərə çarpdırmaq üçün onun qollarının mərcanlı olduğunu deyir. Mərcan, adətən, qırmızı olur (çox nadir hallarda qara rəngli mərcana da tuş gəlir). Qırmızı isə, dediyimiz kimi, günəşin rəngidir» (138, 29). M.Seyidov kosada həm qışın, həm də günəşin əlamətini görürsə, bu o deməkdir ki, folklorşünas obrazın çoxmənalılığını, yəni özündə ölüm və həyat simvollarını birləşdirdiyini təsdiq etmiş olur.

Ölüm–həyat münasibətinin heyvanlarla bağlı nağıllarda və «Kosa-kosa» xalq tamaşasında gördüyümüz istiqamətini Molla Nəsrəddin lətifələrində də müşahidə etmək olar. Molla Nəsrəddin və onun ünsiyyətdə olduğu, gülüb-güldürdüyü adamlar vahid bir orqanizmi təşkil edirlər. Bütün əhvalatlar bu orqanizmin daxilində baş verir. Eyni orqanizm daxilində yerləşdiyindən ki, doğru oğrunu, səxavətli simici, ədalətli ədalətsiz, uşaq qocanı, sağlamlıq xəstəliyi... rədd edə bilmir, əksinə, tamamlayır. Fəvriyə oğru girdiyini görəndə Molla Nəsrəddin kasıblıqdan xəcalət çəkib şəkafda gizlənir. Eşşəklərin sayını itirib ağlayan Molla Nəsrəddini balaca bir uşaq kiridir. Xəstələnib yorğan-döşəyə düşən Molla Nəsrəddinin yanında qonum-qonşu, qohum-əqraba lövbər salıb saatlarla oturanda o: «daha mən sağaldım, siz də gedin evinizə,»

deyib ayağa qalxır. Bu misalların hər birində eyni zamanda həm şən və əyləndirici, həm də tənqid və təsdiqedic, öldürüb-dirildən gülüş var. Hər üç halda heç bir ideya-filan axtarmadan qayğısız qəhqəhələrlə gülmək mümkündür. Yəni hər üç halda tənqid olunanı, «öldürülən»i müəyyənləşdirmək də çətin deyil: özgəsinin malını mənimsəmək fikrinə düşən adamın oğurluğu, adicə saymaq qaydasını bilməyib ças-baş qalan Molla Nəsrəddinin axmaqlığı, xəstə yanına gedib ev sahibinə ürək-dirək əvəzinə əziyyət verən qonaqların üzlülüyü. Lakin bu tənqid və «öldürmə»nin arxasında bir təsdiqetmə və diriltmə mənası da gizlənilib. Oğrunu oğurluğa vadar edən yoxsulluqdur, bu yoxsulluqdan utanıb şəkafda gizlənməklə Molla oğruya bəraət qazandırır. Molla Nəsrəddinin öz mindiyini saymamağı

qocalığın, köhnəliyin, zəmanədən geri qalmaqlığın eyibi kimi mənalanır. Bu eyib «zəmanə uşağı»nın ayıqlığı ilə aradan götürülür. Ayıq-sayıqlıq korafəhmliyi tarazlayır. Üçüncü misalda qonaqların üzlülüyü qüsurlu olsa da, Molla məhz bu qüsurlu hesabına özündə təpər tapıb, yorğan-döşəkdən qalxa bilir. Deməli, göstərilən naqisliyinə baxmayaraq, sağlamlıq naxoşluğu aradan qaldırır. Qonaqların çox oturmasından Molla Nəsrəddinin darıxıb ayağa qalxması qonaqların üzlülüyündəki həyatiliyi, sağlam rüseyimi daha da gücləndirir. Tək bu nümunədə yox, Molla Nəsrəddin lətifələrinin çoxunda ölümdə həyat tapmaq ehtirasını göstərən əlamətlərdən biri üzə, zora salıb qohumluğundan, yadlığundan asılı olmayaraq, adamlardan yemək-İçmək, mal-mülk qoparmaq meylinə ortaya çıxır. Konkret misallara keçməzdən əvvəl məsələnin bəzi ümumi nəzəri cəhətlərinə nəzər salmaq lazım gəlir.

Məlumdur ki, komik əsərlərdə (istər folklor, istərsə də yazılı ədəbiyyat nümunələrində) həyatın ən adi, ən «aşağı» lövhələri aparıcı yer tutur. Nizami Gəncəvi yaradıcılığında Fərhad, Şirin, Leyli, Məcnun, Bəhrəm, İsgəndər, Nüşabə kimi nəhəng qəhrəmanlar ön plana çəkildiyi, «Xəmsə»də çoban, əkinçi, kərpikəsən kimi adı peşə sahibləri uca bir mərtəbəyə qaldırıldığı halda, Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında kəndlinin, bənnanın, fəhlənin «göylərlə» işi yoxdur. C.Məmmədquluzadənin baş qəhrəmanı gündəlik məişət qayğıları ilə yaşayır: eşşəyini yükləyib xanın yanına gedir («Poçt qutusu»), itən eşşəyini axtarır («Danabaş kəndinin əhvalatları»), donuz əti yeməyin, erməni qab-qasığına, ləyən-qazanına əl vurmağın haramlığından, oruc-namazdan, axirət dünyasından danışa-danışa ev gəcləyir («Usta Zeynal»), İrandakı arvad-uşağına məktub göndərərək hürriyyət payı istəyir («İranda hürriyyət») və s. və i.ə. N.Gəncəvinin baş qəhrəmanları ilə C.Məmmədquluzadənin baş qəhrəmanları arasında müqayisə aparan Y.Qarayev Fərhad, Məcnun, Leyli, Nüşabə, Şirin kimi əzəmətli obrazlardan tamamilə seçilən Novruzəliyə müraciət edilməsinin başlıca səbəbini realizmin xalq həyatına xüsusi maraq göstərməsi ilə əlaqələndirir: «Cari tarixi

prosesə və sabaha xidmət baxımından Novruzəli Sənanndan, Arifdən, Şeydadan (romantizmin səciyyəvi qəhrəmanlarından M.K.) daha ümidli və gələcəkli görünürdü. Novruzəli passivliyi xalqın böyük bir hissəsinin vətəndaşlıq passivli-yinin ifadəsi idi. Ədib ictimai inkişafın hərəkət perspektivni məhz bu passivliyin dəfində, novruzəlilərin oyanmasında görürdü» (102, 165-166). Xalqın aşağı təbəqəsinin ön plana çəkilməsi xalq həyatının ən adi lövhələrini qələmə almaq zərurətini ortaya çıxarıb və bu lövhələrin canlandırılmasında bədii gülüş əvəzsiz rol oynayıb. Əlbəttə, gülüşün xüsusi mövqeyini realist ədəbiyyatın tənqid etmək meyli ilə məhdudlaşdırmaq məsələyə birtərəfli yanaşmaq olardı. Bu cür yanaşmağa qalsa, tənqid və inkarçılıq romantiklərdə də var və bu inkarçılıq bəzən ifrat dərəcəyə çatır. Amma gəlin görək xalis romantizm prinsipləri ilə yazılmış əsərlərdə gülüş aparıcı mövqe tuturmu? Əlbəttə, yox. Çünki gülüş tənqid pafosundan daha artıq dərəcədə həyatı olduğu kimi əks etdirmək keyfiyyətindən doğulur. Biz «həyatı olduğu kimi əks etdirmək» dedikdə təkcə real səhnələrin ön plana çəkilməsini nəzərdə tuturuq. Bununla yanaşı, həyat hadisələrinin qiymətləndirilməsində və bədii ifadəsində xalqın qədim çağlardan gələn dünyagörüşünə arxalanmağı da nəzərdə tuturuq.

Realist sənətkarların (konkret desək, N.Qoqol, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə və b.) yaradıcılığında komizmin xalq gülüşündən götürdüyü ən mühüm keyfiyyətlərindən biri xalqa bütöv varlıq kimi baxmaq. İ.Həbibbəylinin sözləri ilə desək, gerçəkliyi ifadə etməklə xalqın oyanışına və dirçəlişinə can atmaqdır (78, 270). Xalq həyatına ayrı-ayrı fərdlər, xüsusi hal və əhvalatlar kimi yox, bütöv bir orqanizm kimi baxanda ondakı əbədiyyəti, həmişəyaşarlığı daha aydın görmək mümkün olur. Əbədini, həmişəyaşarı görmək isə sevinc və gülüş doğurur. İ.V.Hötenin «Təbiət» adlı fəlsəfi əsərinin karnaval dünyabaxışı ilə yaxından səsleşdiyini xüsusi qiymətləndirən M.Baxtin yazır: «Höte anladı ki, birtərəfli ciddilik və qorxu özünü bütövdən ayrı hiss edən təkcə məxsus duyğulardır. Bütöv isə «əbədi tükənməzliyi» ilə «yumoristik» səciyyə daşıyır.

başqa sözlə, o, gülüş vasitəsilə daha asan başa düşülür» (185, 276). Sənanın, Arifin, Şeydanın – ətraf mühitə qarşı çıxan və təklənən fərdlərin hiss-həyəcanlarını başlıca təsvir obyektini kimi seçən H.Cavid dramaturgiyası əzab və iztirablar üzərində köklənib. «H.Cavid dramaturgiyasında romantik qəhrəmanlar tam mənada təkdirlər» (56, 89). Mühitə qarşı çıxıb təklənənləri yox, bütövlükdə mühitin özünü – ölümlər, dirilər, dəlilər aləmini başlıca təsvir obyektini kimi seçən C.Məmmədquluzadə dramaturgiyası və nəsrini isə gülüş üzərində köklənib. Bu dramaturgiya və nəsrin iztirabları üzdə yox, daha dərin qatlardadır. Təkin faciəsini qələmə alan romantik hər addımda ciddidir, ümuminin həyatını canlandıran realistsə yumorsuz ötüşə bilmir. Təkin ciddiliyi, ümuminin isə gülüşsüz ötüşə bilməməsi romantik qrotesklə xalq ədəbiyyatındakı qroteskin tutuşdurulmasında daha aydın nəzərə çarpır. Həm romantik yazılı ədəbiyyat, həm də komik folklor nümunələri üçün mübaligə təbii bir keyfiyyətdir. Lakin bu mübaligələr arasında fərq var. Romantik ədəbiyyatda mübaligə gündəlik həyat və məişətdəki adilikləri (yemək-içmək, deyib-gülmək, çalib-çağırmaq və s.) yox, qeyri-adilikləri (fərdin öz ağı, zəkası və davranışı ilə başqalarından seçilməsi və sairəni) əks etdirir. Folklorlarda isə, əksinə, adiliklərin şişirdilmiş şəkildə təqdimi aparıcı yer tutur.

Romantik sənətkarların «xırda məişət işi», yaxud bir sıra realistlərin qarınqululuq, acgözlük, mənəviyyatsızlıq əlaməti kimi qiymətləndirdikləri çox yeyib-içmə xalq yaradıcılığında həyat, güc-qüdrət simvoludur və bu inam öz başlanğıcını mifoloji–dini inamlardan götürür (182, 139-144). Mif dünyası ilə sıx bağlı olan «Dədə Qorqud» qəhrəmanları tez-tez şölənə yığışır, ov ovlayır, quş quşlayır, yeyib-içirlər, qırx illik şərabin istisindən məst olurlar. Koroğlu yeddi qazan aş yeyir. Bayram şənliklərində nümayiş etdirilən məzhəkələr də məhz yeyib-içmək, pay almaq, pay vermək motivi ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, «Kosa-kosa» oyununda kosanın üstündən məhz çömçə (yeməyin işarəsi) və torbalar (pay yığmağın işarəsi) asılırdı. Oyunun gedişi zamanı kosa meydana toplaşanlardan bayram payı: şirniyyat,

boyanmış yumurta, alma və s. yığırdı. Və bu pay alıb, pay vermə şən gülüş doğuran hərəkətlərlə yerinə yetirilirdi. «Kosa-kosa» oyununda, ondan ayrılmaz olan Molla Nəsrəddin lətifələrində tez-tez rast gəldiyimiz yemək-içmək əhvalatları dünyanı insana yaxınlaşdırmaq, yaşamaq və yaşatmaq semantikasını ilə əlaqədardır. Bir sıra lətifələrdə Molla Nəsrəddini və onun ətrafındakıları daha çox yeməyə can atan, hansı yolla olur-olsun qarınlarını doyurmağa çalışan adamlar kimi görürük. «Yəqin bir şey var» adlı lətifədə Molla camaatı aldadır ki, qazının evində ehsan verilir. Bu sözdən sonra camaatın qazı ilə tərəf yüyürdüyünü gören Molla: «Balam, birdən doğru olar ha!.. Bu camaat ki, belə xatircəm gedir, yəqin ki, bir şey var», – deyib, özü də camaatın dalınca götürülür (115, 97). «Ördək şorbası» lətifəsində Molla göldə üzən ördəkləri tutmaq istəyir. Ördəklərin uçub getdiyini gördükdə cibindən çörək çıxarır, çörəyi gölün suyuna batırıb yeməyə başlayır. «Belə iştahla nə yeyirsən?» - deyər soruşanlara: «Ördək şorbası yeyirəm», – cavabını verir (115, 94-95). Lətifələrdə yemək ehtirasının xüsusi yer tutduğunu göstərən başqa bir misal: Molla qonşu kənddə verilən ehsandan doyunca yeyib bir öküz arabasında öz kəndlərinə qayıdır. Göydə topa-topa ulduzlara baxan arabaçının «yəqin orda da ehsan verirlər», sözlərindən sonra Molla deyir: «Başına dönüm, tez ol, öküzlərin başını döndər göyə, yoxsa yubanarıq» (115, 101). Bir çox lətifələrdə isə yemək üstündə Molla Nəsrəddin kiməsə kələk gəlir, yaxud əksinə, onu aldatmağa çalışırlar. Molla Nəsrəddin lətifələrində yemək-içmək, mal-mülk çox əziz tutulur. Heç də hər adam səxavət yiyəsi olub başqasını qonaq eləmək, nəyisə başqasına bağışlamaq istəmir. Yemək-içməyə, mal-mülkə bu cür hərislikdə acgözlük, qarınqululuq, xəsislik kimi cəhətlərin tənqidi, şübhəsiz ki, var. Amma məsələyə arxaik təsəvvürlər baxımından yanaşdıqda gətirilən nümunələrin məzmun dairəsi daha da genişlənir. Aydın olur ki, Mollanın və onu əhatə edən adamların ehsana can atmasında yeri-göyü, suyu-havanı, ayı-ulduzu adıləşdirmək, dünyanı insanın gündəlik məişətinə yaxınlaşdırmaq dünyagörüşü ifadə olunub. Ehsana, qonaqlığa can atan, gölün

suyunu ördək şorbası kimi içən Molla Nəsrəddin və ətraf adamlar dünyanın işləri qarşısında sınımayan, zəiflik göstərməyən, əksinə, dünyadan kam almağa can atan adamlardır. Yerdəki dərin sular, göydəki ay-ulduz bu adamlardan ötrü məhrəm varlıqlardır: suları şorba kimi içmək olar, göydəki ulduzlarla ehsan yemək olar. İstər adi naz-nemətdən (məsələn, plov, kabab, bal, qovun, qoz, qarpız və s.) dadmaq, istər gölün suyunu şorba kimi içmək, istərsə də ulduzlarla ehsan yemək hərəkətində Molla Nəsrəddinin nəşə və təntənəsi ifadə olunub. Yeyib-içmə hərəkətinin Molla Nəsrəddin lətifələrində bu cür idraki məzmun, xüsusi dünyabaxış mahiyyəti daşması «Molla və səyyah» adlı lətifədə daha aydın nəzərə çarpır. Səyyah, Mollanı suala tutub, imtahana çəkir. Əvvəlcə bir dairə cızır. Sonra əlinin arxasını aşağı, barmaqlarını isə açıq və toplu olaraq yuxarı tutur. Daha sonra səyyah barmaqları ilə heyvan yerişini yamsılayıb, öz qarınına işarə edir. Bu suallarla əcnəbi alim yerin kürə şəklində olmasına, bitkilərin torpaqdan başqa daha nələrdənsə qidalanmasına, insan və heyvanat aləminə işarə edir, dünya haqqında Mollanın nə fikirdə olmasını öyrənmək istəyir. Molla əcnəbinin dünya barədəki suallarını özünəməxsus bir şəkildə başa düşüb, cavablar verir. Əcnəbinin çəkdiyi dairəni – yer kürəsini Molla bir məcməyi paxlava kimi anlayır. Bitkilər barədə sualı bir qazan plov, insan və heyvanat aləmi ilə əlaqədar sualı isə «yol gəlmişəm, acam» mənasında qəbul edir. Göründüyü kimi, Mollanın dünya haqqındakı elmi biliklərə parodiyası dünya və insan münasibətlərinin ən sadə və anlaşılıqlı formasını nişan verir: yemək-içmək. Lətifənin məntiqinə görə, bir məcməyi paxlava, bir qazan plov kimi dünya naz-nemətlərini nuş eləməklə və qarını doyurmaqla insan güclü və qüvvətli olur, hər müşkülə sinə görə bilir. Lakin dünyada yerin kürə şəklində olub-olmamasına, bitkilərin haradan qidalanmasına, insan və heyvanat aləminin necə törənməsinə cavab tapmaqdan daha müşkül bir məsələ də var – ölüm. Bəs bu məsələ necə? Oyunbazları və onların dövrəsində deyib-gülən adamları ölümdəmi qorxutmur? Bəlkə şənlük o qədər baş qatıb ki, ölüm-itim yada düşmür? Yox, elə deyil. Molla Nəsrəddin və onun

ətrafındakı adamlar ölüm, axirət dünyası və s. məsələləri yaddan çıxarmayıblar. Lakin iş burasındadır ki, onlar həmin məsələlərə də adı məsələlər kimi baxırlar.

«Bu hala düşəndən sonra nə qorxmaq?» və «Bu yol ilə gedərdim» adlı lətifələrdə Molla Nəsrəddinin ölümündən qorxması əsas mövzudur. Lakin bu qorxu dinləyici və oxucunun həmin lətifələrdən aldığı təəssüratın yalnız zahiri tərəfidir. Diqqət yetirdikdə aydınlaşır ki, adları çəkilən lətifələrdə ölüm qorxusundan daha çox ölümə lağlağı münasibət öz əksini tapır. Birinci lətifədə «ölümündən çox qorxan» Molla Nəsrəddin ölüm yatağına düşəndə zarafatından qalmır. Bu zarafatın səbəbini soruşanlara belə cavab verir: «Qorxmağım bu hala düşməmək üçün idi. Bu hala düşəndən sonra daha nə qorxmaq?!» (115, 78). İkinci lətifədə isə əl-ayağının soyuduğunu görən Molla artıq öldüyünü zənn edib yerə uzanır. Onu tabuta qoyub apararı adamlar «hansı yolnan gedək?» – deyər mübahisə eləyirlər. Mübahisənin uzandığını görən Molla tabutdan başını qaldırır deyir: «Mən rəhmətə getməmişdən qabaq həmişə bu yol ilə gedərdim» (115, 102). Göründüyü kimi, bu epizodlarda zarafat, deyib-gülmək ölüm yatağını, tabutdan baş qaldırır danışmaqsa ölümün özünü məsxərəyə qoymaq funksiyası daşıyır. Ölümündən bu cür bəhs etmək qorxu hissi yox, məhz ölümə adi hal kimi baxmaq duyğusu aşılayır. Ölüm mövzusunun belə mövqedən təqdim olunması bir daha inandırır ki, böyük bir şövqlə ehsan yeməyə axışan adamlar ölümü gündəlik həyatın bir parçası kimi qəbul edirlər. Onların fikrincə, hər hansı bir adamın ölümü gündəlik yemək-ichmək, deyib-gülmək vərdişlərinin qarşısını almır. Əksinə, ehsan heç də həmişə ələ düşməyən yeyib-ichmək üçün əlverişli bir məqama çevrilir. Beləliklə, müəyyənləşir ki, həm Mollanın ölüm yatağında deyib-gülməsində, həm tabutdan baş qaldırır danışmasında, həm də yeməyə, xüsusən ehsan yeməyə can atmasında «xeyirlə şəər qardaşdır» ideyası gizlənib. Molla Nəsrəddinə və onun oyunbazlığına gülən adamlara görə, ölüm özü belə, sevinc və nəşəni azalda, dünyanın tarazlığını poza bilmir.

Bəktəşi dərvişi

Dərvişin cəmiyyətdə başlıca missiyası oba-oba gəzib, hansısa təriqətin ideyalarını təbliğ etməkdən ibarətdir. Təriqət başçılarının çox böyük kəramət sahibi olmasına adamlar güclü inam bəsləyirlər və bu inam saysız-hesabsız rəvayətlərin yaranmasına səbəb olur. Yəsəviyyə təriqətinin başçısı Xoca Əhməd Yəsəvi haqqındakı rəvayətlərin birində deyilir ki, «hökmdar ov etməkdə ona mane olan Qaraçuk dağı yox etmək istəyir. Bu məqsədlə o, Türkünstanın bütün şeyxlərini bir yere yığır və onlardan dua edib bu dağı aradan götürməyi xahiş edir. Türkünstanın adlı-sanlı övliyaları üç gün oruc tutub, dua etsələr də, heç bir nəticə hasil olmur. Hökmdar övliyalardan kimin çağırılmadığını soruşur. Məlum olur ki, Şeyx İbrahim oğlu Əhməd hələ uşaq olduğundan mərasimə çağırılmayıb. Hökmdar onun arxasınca adamlar göndərir... Əhməd Yəsəvi atasından qalma xırqəsini başına çəkib, dua etməyə başlayır. Birdən-birə qopan fırtına adamlarda dəhşət, qorxu yaradır. Hər yer suya qərğ olur, övliyaların səccadələri suyun üzündə üzməyə başlayır. Xoca başını xırqəsinin altından çıxaranda sel kəsir, günəş çıxır. Orada olanlar Qaraçuk dağı artıq yox olduğunu görürlər» (36. 11-12). Yaxud Hacı Bəktəş Vəli haqqındakı rəvayətlərin birində deyilir ki, ustadı Loğman Pərrəndə məktəbdə dəstəmaz almaq üçün ondan su gətirməsini rica edir. Hacı Bəktəş Vəlinin kəraməti sayəsində məktəbin içində bulaq qaynamağa başlayır (170. 39). Adamların bu cür kəramət sahibi saydığı şeyxlər və dərvişlər ölüb dünyadan köçəndən sonra nüfuzlarını bəlkə bir az da artırır (172, 13). Türbəsi pirə, ziyarətgaha dönən şeyx və dərvişlərin adları müqəddəsləşir. Bu adları çəkməklə, bu adları köməyə çağırmaqla insanlar dərd-bələdan uzaq olacaqlarına sidq-ürəkdən inanırlar.

Nağıllarda bədxah dərvişlərə rast gəldiyimiz kimi, real həyatda da bəzən dərvişlər şeytana uymuş adamlar sayılır və təqib-təzyiqlərə məruz qalırlar. Din xadimlərinin dərvişlərə qarşı təqib-təzyiqləri başa düşüləndir. Aydın məsələdir ki, din

xadimləri təriqət üzvlərinin insanlar arasında böyük nüfuz qazanmasına qısqanar və bu qısqanclıq dərvişlərə qarşı hər hansı bir fitva ilə nəticələnmə bilər. Amma Nəsrəddin Tusi kimi bir mütəfəkkirin dərvişlər barədə heç də yaxşı fikirdə olmadığını adi fakt kimi qiymətləndirmək çətindir. İnsanları bəy, tacir, sənətkar və əkinçi zümrələrinə bölən N.Tusi qələndərləri – qələndəri təriqətinə mənsub olan dərvişləri həmin dörd zümrənin heç birinə aid etmir və onları cəmiyyətdə artıq adamlar sayır. N.Tusinin bu cür mənfi münasibəti Hülaku xanın neçə-neçə qələndəri edam etdirməsinə səbəb olur (176, 216-217). Əlbəttə, təriqət şeyxlərinin o dünya ilə bu dünya arasında əlaqə yaratmaq, dua oxuyub tufan qoparmaq, böyük bir dağ yox etmək tipli kəramətinə rəasional düşüncəli N.Tusini inandırmaq baş tutan iş deyildi. N.Tusinin mistikadan nə qədər uzaq olduğunu başqa faktlar da göstərir: Hülaku xan İstanbula hücum etmək istədikdə N.Tusi onu Bağdada hücum edib, Abbasilər sülaləsinə son qoymağa təhrik edir. Saray münəccimi böyük həyəcanla xəbər verir ki, peyğəmbərin vəsisi, yer üzündə Allahın kölgəsi olan xəlifəyə əl qaldırılsa, dəhşətli fəlakətlər baş verəcək, o cümlədən günəş tutulacaq və böyük padşah (yəni Hülaku xan) həmin il öləcəkdir. Hülaku xan münəccimin bütün bu dediklərinin müqabilində yenidən N.Tusinin fikrini öyrənmək istədikdə böyük alim təmkinlə bildirir ki, indiyə qədər çox xəlifələr öldürülüb, amma dünyada heç bir fəlakət baş verməyib. Hülaku xan N.Tusinin qətiyyətli cavabından ürəklənib Bağdada hücum edir və xəlifəni məğlubiyətə uğradır. Xəlifəni öldürmək məsələsi ortaya çıxanda Hülaku xan yenidən tərəddüd keçirir, münəccimin dediklərinin doğru çıxma biləcəyindən və günün tutulacağından qorxur. N.Tusi bir daha bildirir ki, münəccimin dedikləri boş şeydir, xəlifəni bir keçəyə bürüyüb, yavaş-yavaş əzişdirsinlər, gün tutulmağa başlasa, xəlifəni açıb buraxsınlar. Hülaku xanın əmrı ilə N.Tusinin dediklərinə əməl olunur və xəlifə Müstəşəm keçənin içində boğulub ölür. Amma nə gün tutulur, nə dünya dağılır. Bunun əvəzində N.Tusi Hülaku xanın yanında öz nüfuzunu daha da artırır. Marağa akademiyasını yaratmağa nail olur (144, 8-10).

Bu cür real iş-güc adamının və bir ehtimala görə, Hülaku xanın sarayında vəzir vəzifəsinə yüksələn siyasi xadimin qələndərlərə qarşı amansızlığının konkret kökləri üzərində düşünüb-daşınsaq, yəqin ki, qələndərlərin, ümumiyyətlə, dərvişlərin həyat tərzinə diqqət yetirməliyik.

XVI əsr təzkirəçisi olan Lətifi qələndərləri bizə belə tanıdır:

Məzhəbi-islami yok bir kaç nəfər torlaklar,
Lənəti-vü bidati-şeytan ilə ortaklar.
Çün libasi-şərü dindən ürü-üryandır bular,
Tərki-təcrid oldu sanman bir neçə çıplaklar.
Heç birisindən degillər yetmiş iki millətin,
Cümlədən mərdudü haricdir bu kavmi-aklar (176, 218).

Müəllifin torlamlara – qələndərlərə kin-küdurəti və qəzəbi göz qabağındadır. Amma bu kin-küdurət və qəzəbi bir qırağa qoyub, şeirin informativlik tərəfinə fikir versək, dərvişlərin həyat təzi və dünyagörüşü ilə bağlı olan tarixi faktlarla qarşılaşarıq. Faktlardan biri ondan ibarətdir ki, dərvişlərin böyük bir qismi, həqiqətən, yarıçılpaq şəkildə gəzib-dolanırmış. Səciyyəvi haldır ki, qələndərlik təriqətinin əsasını qoyan sufilərdən Baba Tahir Həmədəni (X əsr) Üryan ləqəbi ilə tanınıb. «Çılpaq» mənası verən «üryan» sözünün simvol səviyyəsinə qaldırılması dərvişlərin geyim-kecimə məhəl qoymamalarının qabarıq bir göstəricisidir. Nümunə gətirdiyimiz şeirdə dərvişlərin lüt-üryan gəzib-dolaşmaqlarından başqa, həm də «məzhəbsiz» olmalarından bəhs edilir. Dərvişlərin böyük bir qisminin, doğrudan da, şəriət qaydalarına o qədər də əməl etmədiklərini, o cümlədən oruc tutmadıqlarını, namaz qılmadıqlarını, şərab içib, tiryək çəkdiklərini qələndərlər barədə ciddi bir tədqiqatın müəllifi olan A. Y. Ocak xüsusi qeyd edir. A.Y.Ocak onu da göstərir ki, qələndərlik təriqətinə mənsub olan dərvişlər sünnilik qaydalarına əməl etmədiklərinə görə Osmanlı ərazisində, şiəlik qaydalarına əməl etmədiklərinə görə İran ərazisində ciddi təpkillərlə üzləşməli

olublar. Hətta sufi dairələrin özündə də qələndər – dərvişlər əsl sufilikdən uzaq olmaqda günahlandırılıblar (176, 181 217-218).

XIX əsr Azərbaycan mədəni mühitində dərvişliyə münasibət bir-birinə daban-dabana zidd olan iki tarixi faktda özünü daha qabarıq büruzə verir: bir sənətkarımız S.Ə.Nəbati dərvişlik edir və dərvişanə şeirlər yazır; başqa bir sənətkarımız M.F.Axundov dərvişliyə qarşı çıxır və bu yöndə ayrıca komediya yazır. Folklordakı bədxah dərviş obrazları sübut edir ki, M.F.Axundovun dərvişlərə tənqidi münasibəti göydəndüşmə bir məsələ deyil. Nağıllarda olduğu kimi, xalq gülməcələrində də Məstəli şah tipli dərvişlərə çox rast gəlmək olar: «Bir kişi xəstə yatmış. Evdə də ondan başqa heç kəs yoxuymuş. İki dərviş gəlir. Dərvişin biri həyətdə durur, biri içəri girir. Çöldəki dərviş oxuyur:

Saplıcanın sapı sınıq,
Sarıyıblar qayısnan,
ya Murtəza!

Xəstə kişi elə bilir ki, dərviş pay almaqdan ötrü qəsidə deyir. Ancaq içəridəki dərviş oxuyanda duyuc düşür Görür içəridəki dərviş deyir:

Sapdan çıxart, sal torbaya,
Dəyişərik lahişnan,
ya Mustafa!

Xəstə başa düşür ki, çöldəki dərvişin adı Mustafadır, içəridəkinin adı Murtəza, nəsə kələkləri var. Tez yataqdan durub çıxır bayıra, görür ki, saplıca yerində yoxdur. Saplıcanın sapını əlinə alıb, düşür dərvişlərin üstünə. Deyir:

Sapı gözünə soxaram,
Dilin çıxar, qarışnan,
ya Mustafa!» (41, 226-227)

Adicə saplıcaya da tamah salan və saplıcanı lahic misgərinə verib, xırdavat alveri yapmağı özlərinə qazanc bilən bu dərvişlər məhz Məstəli şah tipli dərvişlərdəndir. Bu dərvişlərin bir dərdi maddi qazanc əldə etməkdirsə, başqa bir dərdi də şorgözlükdür. Şorgöz dərvişlər bir gecəliyə qonaq qaldığı evlərdə fürsəti qətiyyəən əldən vermək istəmirlər. Mağmın bir kişinin evinə Allah qonağı kimi təşrif buyuran və qaz ətindən yaxşıca yeyib, eyvanın sərinində – rahat bir yerdə yatan dərviş ev sahibinin ayağı sürüşkən arvadı ilə dərhal dil tapır. Ev sahibinə ancaq yanıqlı-yanıqlı oxumaq qalır (41, 217).

Xatırlatdığımız nümunələrdə dərvişlərin əsas tənqid hədəfinə çevrildiyi şəksiz-şübhəsizdir. Amma bu cəhəti ümumiləşdirib dərvişlərlə bağlı lətifələrin hamısına aid etmək mümkün deyil. Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə lətifələri qədər geniş yayılan bəktəşi lətifələrində dərviş obrazı bambaşqa bir biçimdə təqdim edilir. Bəktəşi lətifələrində baş qəhrəman eynilə Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə kimi, dünyaya gülən bir müdrikdir. Bu müdriki Məstəli şaha, saplıca oğrusuna və qarınotaran şorgözə tay tutmaq olmaz. Bəktəşi lətifələrindəki baş qəhrəman dərvişliyin fəlsəfəsi ilə bağlı bir surətdir. Bu surəti doğru-düzgün başa düşmək üçün dərvişliyin bəzi təməl xüsusiyyətləri və təsəvvüf fəlsəfəsi nəzərə alınmalıdır.

Dərvişliyin qələndərlik, yəsəvilik, nəqşbəndilik, mövləvilik, bəktəşilik... təriqətlərinin bir-birindən fərqi nədədir? Dərvişlər islamın hansı ehkamlarına biganə yanaşırlar? Dərvişlərin bəzən sufilərin özü ilə də toqquşması nə üstündə baş verir? Bu sayaq suallara cavab verməyin və dərvişliyin lokal xüsusiyyətlərini incəliklərinəcən araşdırmağın əhəmiyyətini azaltmadan belə hesab edirik ki, dərvişliyin dünyadakı digər dini-mədəni cərəyanlarla səsleşən ümumi cəhətlərinə də nəzər salmağa ehtiyac var. Məsələ burasındadır ki, kökü şamanizmə gedib çıxan dərvişlikdə zərdüştiliklə, buddizmlə, antik Yunanıstandakı kinizmlə, slavyan mədəniyyətində «юродство» adlı divanəlik cərəyanı ilə üst-üstə düşən cəhətlər müşahidə olunur. Dərvişlikdə saçın, saqqalın, biğın və qaşın qırılması, o cümlədən dilənçilik

buddizmlə, odun ətrafında rəqslər etmək zərdüştiliklə üst-üstə düşürsə, ümumən sərbəstliyə can atmaq həm də yunan kinizmi və slavyan divanəliyi ilə üst-üstə düşür. Təsadüfi deyil ki, rus gülüş mədəniyyətinin tədqiqatçılarından olan A.M.Pançenko slavyan divanəliyi və müsəlman dərvişliyi arasında tipoloji paralellik görür. Bu paralellik, tədqiqatçının fikrincə, nəfsin öldürülməsində və daxili sərbəstliyin qazanılmasındadır (220, 80). Daxili sərbəstliyə can atan insan istər-istəməz cəmiyyətdəki davranış normalarından kənara çıxmalı olur. Ağı üstündə olan insanın isə mövcud davranış normalarından kənara çıxması çətin məsələdir. Ona görə özünü dəliliyə vurmaq, özünü dəli kimi göstərmək zərurəti meydana çıxır. Özünü dəliliyə vurub dünyanı lüt-üryan dolananlar ruslarda «divanə» mənasını verən «юродивый» adını, bizdə də «dəli» mənasını verən «abdal» adını qazanırlar: Abdal Musa. Qayğısız Abdal, Abdal Məhəmməd, Abdal Murad, Abdal Qasım... Qışın soyuğunda, yayın istisində bir qarnı ac, bir qarnı tox gəzib-dolanmağın əziyyəti azadlıq adlı bir nemətin qabağında heçə dönür. Azadlıq dediyimiz o nemətin dərviş leksikonundakı adı, təbii ki, eşqdır – Allah eşqi. Şəms Təbrizini – Şərqi böyük sufi şairi Cəlaləddin Ruminin ustadını qanadlı bir quşa döndərüb göylərə qaldıran və ona Pərrəndə (pərvaz edən) adını qazandıran məhz bu eşqdır. «Eşq camından içən kimsənə huşyar olmaz» misrası (118, 52) S.Ə.Nəbatinin, eləcə də onun kimi neçə-neçə idrak sahibinin dərviş olub, tərki-vətən qılmasının başlıca səbəbini göstərən bir nümunədir.

İdrak sahiblərinin eşq dəlisinə dönüb, səfil-sərgərdan gəzib-dolanması kənardan son dərəcə cazibədar görünür və dərvişlərin sırasına onlarla, yüzlərlə adam qoşulur. Müxtəlif səbəblərə görə el-obadan qaçaq düşən cavanlar dərviş aləminə pənah gətirirlər. Dərvişlik bəzən hökmdar oğlanlarının da həyat tərzinə çevrilir. Cığatay hökmdarı Hüseyn Bayqara öləndən sonra onun oğlu Bəduiz Zaman, Şah İsmayılın əlinə keçməsin deyə qaçıb qələndərlərə qoşulur və öz nicasını dərvişlər arasında tapır (176, 183). Sərbəstliyə can atan, dəlilik donuna girib mövcud davranış normalarından kənara çıxan və cəmiyyətdən narazı adamları

özünə cəlb edən dərvişlik, aydın məsələdir ki, yaşadığımız dünyaya qarşı çıxmağın. mövcud yaşayış normalarına etiraz etməyin bir formasıdır. Hətta bu etiraz bəzən açıq mübarizəyə də gətirib çıxarır. Dərvişlərin silah götürüb vuruşduğunu göstərən tarixi faktlar var. Belə faktlardan biri Türkiyədə Yeniçəri ordusunun yaradılmasında bəktəşilərin çox böyük rol oynamasıdır. Bununla yanaşı, üstündə taxta qılınc gəzdirmək faktının da dərvişlər üçün səciyyəvi olduğu unudulmamalıdır. Taxta qılınc bir tərəfdən dünyaya qarşı çıxmağın simvoluna çevrilirsə, o biri tərəfdən həqiqi yox, yalançı qılınc olması ilə dərvişin yalançı pəhləvanlığından – oyunbazlığından xəbər verir. Qarğı at minən Bəhlul Danəndə kimi, taxta qılınc taxan dərvişin də əsas mübarizə üsullarından biri məhz oyunbazlıqdan ibarət olur.

Oyunbazlıq dərvişin fəaliyyətində o dərəcədə mühüm yer tutur ki, bəzən bu fiqurun ilkin missiyası – hansısa təriqətin ideyalarını təbliğ etmək vəzifəsi arxa plana keçir. Bunu xalq oyunları ilə bağlı kitabında E.Aslanovun dərviş sözünə verdiyi izahdan da görmək olar: «Dərviş törəniş etibarilə dini təriqət təbliğatçısı olan, lakin sonralar kənd və şəhərləri gəzərək el içində nağil məclisi, ilan- əqrəb oynatma, gözbağlayıcılıq, fal və bu kimi oyunlar nümayiş etdirib tək oyunçu tamaşası göstərən sənətkardır...Yüksək oyunçu məharətinə malik olan bu sənətkar oyun meydançasında bu başdan o başa addımlayaraq gah xanəndə kimi oxuyur, gah da nadir bəlağət, ehtiras və hərəkətlərlə nağil, əfsanə söyləyir, tamaşaçını dərin maraq içində saxlayırdı» (14, 65). Əlbəttə, dərvişin ilan-əqrəb oynatmasından, gözbağlayıcılıq etməsindən, fal açmasından, qəsidə deməsindən, nağil və əfsanə söyləməsindən söhbət açmaq fikrimiz yoxdur. Fikrimiz dərvişin rola girmək, oyun oynamaq məharətini diqqətə çatdırmaqdır. Bəktəşi lətifələri sübut edir ki, dərvişlərin oyun oynamağında gülüb-güldürmək mühüm komponentlərdən biri kimi özünü göstərir. Güllüslə müşayiət olunan dərviş oyunbazlığı məsxərəçilərin oyunbazlığına yaxın bir mahiyyət daşıyır. Əsas fərq ondadır ki, məsxərəçi yalnız güldürmək barədə fikirləşirsə,

dərviş güldürüb düşündürmək barədə fikirləşir. Adamları əyləndirmək xətrinə məsxərəçi mənasız hərəkətlərə də yol verirsə, istənilən qədər şit zarafatdan da çəkinmirsə, dərvişin hər zarafatının arxasında bir mətləb dayanır, dərvişin zahirən hoqqabazlıq təsiri bağışlayan addımı tamaşaçıya, yaxud da dinləyiciyə müəyyən bir fikri aşılamaq məqsədi daşıyır.

Bəktəşi dərvişi məsxərəçidən fərqləndiyi kimi, ruhanidən də fərqlənir. Ruhani geyim-keciminə, danışq tərzinə, oturuşuna-duruşuna fikir verdiyi, ədəb-ərkan qaydalarına axıracan əməl etdiyi halda, yarıçılpaq bəktəşi dərvişi ədəb-ərkanı vecinə almır və özünü bir əhli-kef kimi aparır. Minbərdən camaata moizə oxuyan və sözün məcazi mənasında da başqalarından ucada dayandığını zənn eləyən ruhanidən fərqli olaraq, bəktəşi dərvişi əməlisaleh adam iddiasında bulunmur. Dünyaya gülmək üçün özünü axmaq yerinə qoyursa və «axmaq-axmaq» işlərdən çıxırsa (məsələn, ramazan ayında içki içirsə, sərxoş-sərxoş məscidə girirsə) dərvişin əməlisalehliyindən danışmaq çətinləşir. Bu cəhət bəktəşi lətifələrini Azərbaycan oxucusuna çatdıran A.Əbiyevin də diqqətindən yayınmır: «Bəktəşi lətifələrində o (bəktəşi dərvişi

M.K.) heç də həmişə müsbət bir surət kimi qarşımıza çıxmır. Onun özü də bəzi lətifələrdə gülünc hala düşür, avam, yüngül təbiətli bir adam kimi, içki düşkünü kimi lağa qoyulur. Daha doğrusu, bəktəşi dədə tənqid olunan şəxslərin donuna girir, onların sırasına keçir» (5, 6). Həm müsbət, həm də mənfi cəhətləri özündə birləşdirən bəktəşi dərvişi başlanğıcını mifoloji dərviş obrazından götürür. Sehrli nağıllarda ayrı-ayrılıqda təqdim olunan xeyirxah və bədxah dərviş obrazları bəktəşi lətifələrində baş qəhrəmanın çoxmənalılığının bir mənbəyinə çevrilir. Bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanı özündə bir-birinə zidd iki obrazı qovuşdurur. Bu obrazlardan biri kosmos mahiyyətli xeyirxah dərvişdirsə, o biri xaos mahiyyətli bədxah dərvişdir. Kosmosla xaosun vəhdəti bəktəşi lətifələrində baş qəhrəmanın mayasını təşkil etdiyinə görə bu obrazın cüvəllağı təbiətə təbii hal kimi baxmaq lazım gəlir. Bəktəşi lətifələrinə daxil olmayan və yuxarıda iki nümunəsini xatırlatdığımız başqa qrup lətifələrdə

dərvişin oğru, yaxud şorgöz bir lotu sifətində təqdim olunmasında da təəccüb doğuracaq bir şey yoxdur. Sadəcə olaraq bu sayaq lətifələrdə dərvişin xaos mahiyyəti kosmos mahiyyətinə nisbətən daha çox qabardıldığından nəticədə mənfi dərviş obrazı ilə qarşılaşmalı oluruq.

Lətifələrdəki dərviş obrazlarının öz mayasını mifoloji dərviş obrazından götürməsi Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə, kosa, keçəl və s. kimi komik fiqurların da arxaik kökünü araşdırmağa açar verir. Komik fiqurlardan hər hansı birinin mənşəyini araşdırdıqda istər-istəməz o dünyaya məxsus qeyri-adi varlıqlara gedib çıxırıq. O varlıqlara ki, funksiyası həm qurub-yaratmaq, həm də dağıtmaqdır. O varlıqlara ki, həm həyatın, həm də ölümün simvoludur. Mənşəcə bu cür qeyri-adi varlıqlara bağlı olan komik fiqurların ikili təbiəti ətraf adamlarla qarşılaşmanın özünəməxsus formasını meydana çıxarır. Dünyaya gülən lətifə qəhrəmanı gülməli dünyadan qıraqda qalmır və tənqid hədəflərindən biri də lətifə qəhrəmanının özü olur. Lətifə qəhrəmanının ətraf mühitlə düşmən münasibətdə olmaması bu qəhrəmanın etiraz etmək, mövcud normalara qarşı çıxmaq funksiyasını öldürürmü? Əlbəttə, yox. Molla Nəsrəddin də, Bəhlul Danəndə də, bəktəşi dərvişi də məhz etiraz edən, kiməsə, nəyəsə qarşı çıxan qəhrəmanlardır.

Real həyatda bəktəşi dərvişinin ətraf aləmə etiraz etməyi, hər şeydən qabaq, onun zahiri görünüşündən bəlli olur. Dərviş ağzını açıb danışmasa da, əyin-başı və sir-sifəti bu adamın qərribə adam olmasından xəbər verir. Təsadüfi deyil ki, bəktəşiliyin əsasını qoyan Hacı Bəktəş Vəli «çılpaq bir abdal» kimi tanınıb. Yarıçılpaq şəkildə gəzib-dolanın, saçını, saqqalını və qaşlarını dibindən qırxdıran bu abdal qalın və uzun bıç saxlayarmış. Saç-saqqal və qaşı qırxdırmağın, yarıçılpaq şəkildə gəzib-dolanmağın dərviş simvolikasındakı ümumi mənası hamı kimi olmaqdan imtina etmək, hamının atdığı addımı atmamaqdır. Lətifələrdə saç-saqqal və qaşı dibindən qırxdırmaq, lüt-üryan gəzmək yox, saç-saqqala və geyimə kinayə ilə yanaşmaq epizodlarına rast gəlirik. Saqqal saxlamağı mömin bəndə üçün vacib bilən, ticarət

adamlarının dili ilə desək, saqqala maya qoymağı zəruri bir iş sayan ruhanidən fərqli olaraq, bəktəşi saqqal məsələsini bir lağ-lağıya çevirir. Saqqalının qara, saçlarının isə ağ olmasının səbəbini soruşanlara bəktəşi belə cavab verir: «Saçlarım saqqalımdan iyirmi yaş böyükdür» (38, 102). Zahiri görünüşə bu cür lağ-lağı münasibət geyim məsələsində daha aydın nəzərə çarpır. Bəktəşinin nəzərində insanın insanlığı geyimlə ölçülə bilməz. Əyninə gözəl bir kürk geyib, lovğa-lovğa gəzən və özünün başqalarından üstün olduğunu nümayiş etdirmək istəyən bir nadana bəktəşinin məsləhəti bundan ibarət olur: «Əfəndim, əyninizdəki kürklə çox öyünməyin, çünki onun nankor olduğu məlumdur... Məlumdur ki, bu, sizə qədər bir tülkünün əynində olub. İllərlə onu geysə də, tülkü heç cür heyvanlıqdan yaxa qurtara bilmədi. Elə heyvan olaraq qaldı. Siz də elə» (38, 103). Başqa bir lətifədə bəktəşinin öz cübbəsini əynindən çıxarıb tülküyə geydirməsindən bəhs olunur və bu epizod bir az başqa mənə daşıyır. Toyuq-cücənin axırına çıxan tülküyə öz cübbəsini geydirməyinin səbəbini bəktəşi belə izah edir: «Nə qədər ki, mənim cübbəm onun əynindədir, o, yeməyə bir şey tapmayacaq» (38, 93). Bu epizodda bəktəşi bir yandan geyimi zarafət mövzusunda çevirirsə, o biri yandan özünün ac-yalavac dolanmasına işarə edir.

Bəktəşinin geyimə kınayəli münasibətinin ən maraqlı nöqtələrindən biri par-paltarı insan eyiblərini örtmək vasitəsi saymasıdır: «İçkinin qadağan olduğu bir vaxtda jandarm işçisi, cübbəsinin altında raki şüşəsi gizlədən bir bəktəşini yaxalayır:

- Bu nədir?

Bəktəşi dişlərini ağardır:

- Müfərrih-ül-qulub (könülaçan, ürəkləri şadlandıran) !

Jandarm işçisi bəktəşinin əynindəki cübbəni göstərir:

- Bəs bu?

- Səttar-ül-üyub (eyiblər örtən, eyibləri gizlədən) !» (38, 127)

Başqa bir lətifədə isə cübbənin çox gen tikilmiş qolundan söhbət açılır. Bir mövləvi ilə bir bəktəşinin söhbətindən belə məlum olur ki, cübbənin gen qolu günah işlərin üstünü ört-basdır

etmək üçündür (38, 83). Öz cübbəsini tülküyə geydirən, yaxud əmmamə əvəzinə kağızdan lülə papaq düzəldib başına qoyan (38, 56), təzə ayaqqabını bir qırağa tullayıb, köhnə başmağı ayağına taxan (38, 96-97) bəктаşi başqalarından fərqli olaraq, eyibli görünməkdən çəkinmir və geyim-kecimlə özünü bəzəmək təşəbbüsündə bulunmaq istəmir. Əl-ayağının və par-paltarının kir içində olmasını irad tutan ruhaniyə bəктаşi: «İçərimizi yuyub təmizləməkdən ayaqlarımızı (çölümüzü – M.K.) yumağa vaxt tapmırıq», – cavabını verir (38, 124). Par-paltarının, əl-ayağının çirk içində olmasını eyninə almayan bəктаşi hamam nədir bilmir və: «Bizim xəmirimiz torpaqdan yoğrulub, su ilə oynamağa ehtiyac yoxdur, çünki o dəqiqə pəlçiq olarıq» (38, 7), – deməklə sudan qaçmağına bəraət qazandırır. Əlbəttə, ağılı üstündə olan hər bir kəs pintiliyi, günlərlə su üzü, hamam üzü görməməyi insan üçün mənfi hal saymalıdır. Amma unutmaq olmaz ki, lətifələrdə bəктаşinin hərəkətləri ağıl yox, ağılsızlıq üzərində qurulub. Lətifələrin əsl hikməti də məhz ağılsızlığın ifadə etdiyi hikmətdir. Bəктаşinin əyin-başı, əl-ayağı çirkli saxlamaq və hamama getməmək hərəkətinə qiymət vermək istəsək, ilk növbədə bu hərəkətin ehkamlara qarşı yönəldiyinə fikir verməliyik. Fikir verdikdə aydın olur ki, bəктаşi, yerinə yetirilməsi vacibdən vacib sayılan və insanı dar bir çərçivəyə salan qaydalara tabe olmamaqdan ötrü hoqqabazlığa əl atmalı olur. Hoqqabazlıq öz istəyinə çatmaq üçün bəктаşinin əlində mühim bir vasitəyə çevrilir. Sərbəst olmaq, öz bildiyi kimi hərəkət etmək istəyən bəктаşi namaz qılmaq tələbi ilə üzləşir. Bu tələbə görə, bəктаşi günün konkret vaxtlarında dəstəmaz almalı, alını yerə qoyub, əllərini göyə qaldırıb dualar oxumalıdır. Hər gün bir neçə dəfə dəstəmaz alıb, bu cür dualar etmək bəктаşidən ötrü məşəqqətdir. Bir zahid bəктаşini namaz qılmağa həvəsləndirmək məqsədilə deyir:

«-Dalbadal qırx gün namaz qılmağa davam elə, gör heç namazdan əl çəkərsən?»

Bəктаşi zahidə belə cavab verir: «Sən hələ üç gün namaz qılmağı tərgit, gör bir də namaz qılarsan?» (38, 7). Deməli,

bəktaşi bu qənaətdədir ki, zahid azadlığın dadını bilsə, o da namaz mənğanəsindən çıxmaq fikrinə düşər.

Oruc tutmaq bəktaşidən ötrü sərfəli bir iş olmalı, onsuz da yarıac, yarıtox gəzib-dolanın, ən ləziz yeməyi pendir-çörəkdən ibarət olan bu dərviş, adi məntiqə görə, orucluğu qarşı çıxmamalıdır. Amma biz tamam başqa bir mənzərinin şahidi oluruq: bəktaşi lətifələrinin bir qismi namaz qılmağın əleyhinədirsə, böyük bir qismi də oruc tutmağın əleyhinədir. Çünki namaz qılmaq kimi, oruc tutmaq da bəktaşinin sərbəstliyini əlindən almaq deməkdir: bəktaşi kefi istədiyi vaxt yox, səbh tezdən və axşam məlum saat ərzində yemək yeməlidir. Bu şərt bəktaşinin sərbəstliyini əlindən aldığından o, orucluğu qarşı çıxmalı və xəlvəti də olsa, orucunu yeməli olur. Orucluğu qarşı çıxmağın sərbəstlik məsələsi ilə bağlı olduğunu nəzərə çatdırmaq üçün bəktaşi lətifələrində jandarm, rəis, komandır, hakim, qazı və s. kimi obrazlardan məharətlə istifadə olunur. Oruc tutmamaq üstündə bəktaşini həm ruhanilər, həm də müxtəlif vəzifə sahibləri gözümçixdiyə salırlar. Ramazan ayında yemək yediyinə görə bəktaşini həbs edirlər. Həbsxana pəncərəsindən baxan bəktaşi bir xristiyanın şirin-şirin qarpız yediyini görüb ona həsəd aparır. Həsəd aparır ki, xristiandan ötrü orucluq adlı qadağa yoxdur və o, ramazan ayında düz jandarmın gözünün qabağında yeyib-içməyindən qalmır. Orucu yeyib gözünün qurdunu öldürmək arzusunda olan bəktaşi həbsxanaya düşməmək, yaxud hər hansı başqa cəzaya məhkum olmamaq üçün kələkbazlığa əl atır. Ramazan ayında bəktaşi yeməxanada yemək yeyərkən süfrə yoldaşı ilə birlikdə tutulub qazının yanına aparılır. Qazı əvvəlcə bəktaşinin süfrə yoldaşını mühakimə edir və onun cəzalanması barədə hökm verir. Növbə bəktaşiyə çatanda bəktaşi: «Mən xristianam», – deyib canını qurtarır. Amma onun kələkbazlığı bununla bitmir. Qaziya bildirir ki, xristian olduğu halda, müsəlmanlığı qəbul etmək niyyətindədir. Qazı bu sözlərə nəinki inanır, üstəlik bəktaşinin xahişini yerinə yetirib, o biri adamın da günahından keçir (38, 23).

Höküm sahiblərindən yaxa qurtarmaq istərkən zarafat bəktəşinin tez-tez kəriminə gəlir. Əbasının altında bırı şüşə rəki tapan bəktəşi Yeniçəri komandirinin qəzəbindən məhz zarafatla xilas ola bilər. «Şüşədəki nədir?» – sualına bəktəşi yalandan: «Su»,– cavabını verir. Komandirin, şüşəni alıb yoxladığını gördükdə bəktəşi dərhal zarafata keçir: «Rəki ol, ey su!» Komandir bəktəşinin bu «kəramət»indən xoşhal olur və onu cəzalandırmaq fikrindən daşınır (38, 46). Başqa bir lətifədə komandir bəktəşini litrlik boş şüşə gəzdirməkdə günahlandırır. Komandir bu fikirdədir ki, şüşə boş olsa da, bəktəşi həmin şüşədən sərxoşluq məqsədilə istifadə etmək niyyətindədir. Komandirlə bəktəşi arasında belə bir dialoq yaranır:

«- Şüşə sərxoşluq alətidir, sərxoşluq da qadağandır. Cəzalanmalısən.

- İcazənilə bir şey soruşum.

- Soruş görək.

- Bəs oğurluq qadağan deyil?

- Əlbəttə, qadağandır.

- Onda bütün adamları cəzalandırmaq lazımdır. Çünki həmişə özləri ilə oğurluq aləti olan iki əl gəzdirirlər» (38, 115). Bəktəşinin bu sözünə komandir xeyli gülür və onu azad edir.

Öz azadlığını hər şeydən üstün tutan, şəriətin namaz qılıb, oruc tutmaq kimi qaydalarına əməl etməkdən boyun qaçıran bəktəşinin şərəb içməyi də təcəüb doğurmur. Çünki bilir ki, bəktəşinin yasağa can atmaq şəkəri var. Bu şəkəri sufilər üçün səciyyəvi bir cəhət sayan N.Mehdi yazır: «Təsəvvüf əhli əcaib, qəribə adamlar idi, adi kişilərin cızığından çıxırdılar, nəsnələrdə, olaylarda, onlar arasındakı əlaqələrdə heyranedicili ürəyi uçunduran, adamı gülməkdən öldürən və ya mat qoyan əcaibliklər, ağılsızlıqlar görürdülər» (108, 134). Bəktəşi dərvişi də əcaibliklər ölüsüdür. Yasalara can atması bəktəşi dərvişinin qəribəliklərindən biridir. Şəriət şərəb içməyi haram buyurmasa, bəlkə də bəktəşi lətifələrində sərxoşluq mövzusu bu qədər geniş yer tutmazdı. Şərəbin haram buyrulması bəktəşinin sərbəstlik istəyi ilə toqquşduğundan tez-tez bəktəşini rəki içən

görürük. Bəktəşidən soruşurlar: «Rakı içirsənmi?» Deyir: «Axsəmdən- axşama». Soruşurlar: «Namaz qılırsanmı?» Deyir: «Hər bayram, hər bayram» (38, 40). Bəktəşinin bu məzəli cavabından zahirən belə çıxır ki, guya o, içkini hərdənbir içir, amma namazı vaxtaşırı qılır. Azacıq diqqətli olduqda isə bəktəşinin içkini hər gün içməyindən, namazı bayramdan-bayrama qılmağından agah oluruq. Bəktəşinin içki içməyi ilə namaz qılmağının nisbəti başqa bir lətifədə daha aydın şəkildə ifadə olunur: «Bəktəşidən niyə namaz qılmadığını soruşurlar. O deyir:

- Qurani-kərimdə, sərxoş olduğunuz zaman namaz qılmayın, buyrulub. Ona görə də namaz qılmıram

- O kəlam sərxoşlara aiddir, sənə dəxli yoxdur.

- Siz mənim heç ayıq vaxtımı görübsünüzümü?» (38, 8)

Hər addımda ruhanilərlə toqquşan bəktəşi hərdən ruhani donuna da girməli və gündüzlər mollalıqdan qazandığı pulları gecələr içkiyə xərcələməli olur. Başı sərxoşluğa qarışdığından bəktəşi «səhər namazı neçə rükətdir?» kimi adi bir suala da düzgün cavab verə bilmir və cəzaya məhkum edilib qırx dəyənək zərbəsi yeyəsi olur (38, 11). İbadət qaydalarına əməl etməməkdə, ramazan ayında belə şərab içməyindən qalmamaqda bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanı XVI əsr təzkirəçisi Lətifinin qəzəblə təsvir etdiyi dinsiz-imansız dərvişləri yada salır. Anıma Lətifinin təsvir etdiyi dərvişlərdən fərqli olaraq, bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanı oxucuda qəzəb hissi oyatmır. Bunun başlıca səbəblərindən biri lətifə qəhrəmanında özünü başqalarından üstün tutmamaq cəhətinin qabarıq hiss olunması ilə bağlıdır. Bəktəşi lətifələrində baş qəhrəman başqalarını, xüsusən də ruhaniləri məsxərəyə qoyduğu kimi, özünə də kinayə ilə yanaşmağı bacarır. Soruşurlar: «Atan kimdir?» Bəktəşi deyir: «Onu məndən yox, anamdan soruşun» (38, 95). Ruhani öz əsil-nəcabətini tərifləyib göylərə qaldırdığı halda, bəktəşi özünü zarafatla atasından bixəbər adlandırır. Ruhani namazı bitirindən sonra başını çiyinlərinə doğru çevirib salam verir. Bəktəşi də bu salama cavab olaraq: «Əleykümə səlam», – deyir. Ruhani cin atına minir ki.

mən sənə yox, məleykələrə salam verirəm. Bəктаşi kefini pozmur: «Mən də məleykəyəm... Sənin kimi xocanın mənim kimi də məleykəsi olar», – deyir (38, 88). Ruhaninin müqəddəs adam kimi görünmək ədasına gülərkən bəктаşi özünə də gülməyi ar bilmir. Ruhaninin məleykələrə salam verib salam alması gülüş doğurduğu kimi, cındırından cin ürkən, məzəli oyunlar çıxaran bəктаşinin də zarafatla özünü məleykə adlandırması komizmin təsirli bir epizoduna çevrilir.

Bəктаşinin özünə tənqidi yanaşmasına və özü ilə məzələnməsinə başqa bir misal: camaatın yağışdan ötrü dad-fəryad elədiyini gören bəктаşi: «Mən yağış yağdıraram», – deyib camaatdan içi su ilə dolu bir tas istəyir. Köynəyini çıxarıb tasdakı suda yaxşıca yuyur, sonra köynəyi sıxır və qurumaq üçün bir ağacdən asır. Bu dəm güclü bir yağış başlayır. Camaat övliya bilib əl-ayağına döşənəndə bəктаşi deyir: «Bu günlərdə Gözəgörməzlə aramız dəyib. Bu yağışı mənim köynəyim qurumasın deyə yağdırır. Yoxsa məndə övliyalıqdan əsər də yoxdur» (38, 68). Övliyalıq mərtəbəsində dayanıb camaata yuxarıdan aşağı baxmaq, məleykələrlə oturub-durduğunu bəyan edib özünü adi adamlardan üstün tutmaq bəктаşi adlı komik bir fiqurun davranış tərzinə yad bir şeydir. Bəктаşi də Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə kimi ağıllı ilə ağıllıdır, dəli ilə dəli. Düzlə düzdür, əyri ilə əyri. Dəlilik və əyrilik donuna girən bəктаşi özünü heç də məsxərəyə qoyduğu adamlar cərgəsindən ayırmır... Amma bu nöqtədə komik qəhrəmanın mühitə qarşı çıxması məsələsini təzədən çözləmək zərurəti yaranır: ətraf mühitlə bir yerdə olan, özünü bu nöqsanlı mühitin sırası üzvü kimi aparan komik fiqurun etiraz etmək funksiyası nə dərəcədə mümkün olur? Bu suala cavab axtararkən M.M.Baxtinin xalq gülüşü ilə bağlı məlum konsepsiyasının bəzi tezislərini xatırlamaq lazım gəlir.

Karnaval mədəniyyətinə əsaslanan M.M.Baxtin «hamı gülür, hamıya gülürlər» tezisini irəli sürməklə, söz yox ki, xalq gülüşünün mahiyyətindəki çox mühüm bir cəhətə üzə çıxarıb və bu cəhət xalq gülüşünün poetikasını öyrənməyə, onun yazılı ədəbiyyatdakı gülüşdən əsaslı fərqlərini müəyyənləşdirməyə təkan

verib. Amma unutmaq olmaz ki, M.M.Baxtinin «hamı gülür, hamıya gülürlər» tezisini yeri gəldi-gəlmədi tətbiq etmək, folklorun istənilən komik nümunəsində karnaval mədəniyyətinin poetikasını axtarmaq birtərəfli mülahizələrə gətirib çıxarır. M.M.Baxtin orta əsrlərin karnaval mədəniyyətindəki gülüşü arxaik gülüş, mərasimlərlə qırılmaz bağlı olan gülüş hesab edir. Bu fikrə əsaslanıb folklorun istənilən komik nümunəsinə arxaik gülüş mətni kimi baxmaq, söz yox ki, yanlışlıqdır. M.İ.Steblin-Kamenskinin sözləri ilə desək, sonrakı dövrlərin gülüşü məqsədyönlü («направленный») gülüş olduğu halda, arxaik gülüş kortəbii («ненаправленный») gülüşdür. Arxaik gülüş insanın şadlıq hissənin ifadəsi kimi meydana çıxır və kiminsə, nəyinsə tənqidinə yönəlmir. M.İ.Steblin-Kamenski arxaik gülüşdə «ambivalentlik» mahiyyəti axtaran və tənqidiliyi «ambivalentliy»in tərkib hissəsi sayan M.M.Baxtinlə razılaşmır (234, 159-161). Bəxtaşi lətifələrində gülüşün tənqidi səciyyə daşdığını sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Amma Molla Nəsrəddin lətifələri kimi, bəxtaşi lətifələrinin də meydan tamaşaları ilə, bir ucu mərasimlərə gedib çıxan xalq oyunları ilə bağlılığı da şübhə doğurmur. Deməli, Molla Nəsrəddin və bəxtaşi lətifələrinə arxaik gülüşün bir sıra elementlərini əks etdirən, bununla yanaşı, həm də tənqidi mahiyyət daşıyan folklor nümunələri kimi yanaşmaq lazımdır. Yəni nəzərə alınmalıdır ki, xalq mədəniyyətində «gülüşün bir antidünya yaratması və tənqid olunan dünyaya qarşı yönəlməsi» (208, 3). Molla Nəsrəddin və bəxtaşi lətifələrinə də aid ediləcək bir cəhətdir. Gerçək həyatda ilan-əqrəb oynadan, falçılıq, cadugərlik edən, nağıl danışan, oyun çıxaran, tamaşa göstərən dərvişlərin həmişə camaat arasında və camaatla ünsiyyətdə olmaq cəhətini bəxtaşi lətifələrinin baş qəhrəmanında da görürük. Bəxtaşi dərvişinin yeri-yurdu bəlli deyil. Onun əsas işi kənd-kənd, oba-oba gəzib-dolanmaq, camaat arasında öz sözünü deməkdir. Hərdən bəxtaşi dərvişini məscidə girən görürük. Bir lətifədə deyilir ki, «bəxtaşi dərvişi kənd məscidinin boş vaxtında mehrabın yanında süfrəsini açıb yemək yeyərkən müəzzin ona ağzına gələni deməyə başlayır:

- Sənin tutduğun bu iş dinsizlikdir, imansızlıqdır.

Bəktəşi boynunu bükərək deyir:

- Övladım, səhv eləyirsən. Nə dinsizlik, nə də imansızlıqdır. Yersizlikdir, yersizlik» (38, 41). Deməli, bəktəşi dərvişi oturub bir tikə çörək yeməyə yer tapmadığından məscidə girməli və orada nahar etməli olur. «Dar və cansız bir yer» adlandırdığı məscid mehrabında bəktəşinin rəki də içdiyindən xəbər tuturuq (38, 44). Zəruri ehtiyac yaranmasa, bəktəşi məscidə ayaq basmaq istəmir. Bəktəşi məscidin qabağında bir möminin dəvəni döydüyünü görür və möminlə bəktəşi arasında belə dialoq yaranır:

«- O yazıq heyvanı niyə döyürsən?

- Məscidə girmişdi, ona görə döyürəm.

- Vurma, yazıqdır. Ağılı çatmadığından qanmayıb məscidə girib. Gör heç mən məscidə girirəm?!» (38, 10)

Bəktəşinin məscidə ayaq basması bəzən camaatın gur vaxtına düşür. Amma məsciddəki adamlara qoşulmaq bəktəşi üçün mümkün olmayan bir işdir. Çünki bu camaat məscidə ibadət eləməyə, müəzzinin, axirət dünyası ilə bağlı moizəsinə qulaq asmağa gəlib. Müəzzin son dərəcə ciddi və alimənə görkəm alıb danışır: «Ey Məhəmməd ümməti! Şərab içmək haramdır, məbadə içəsiniz! Sabah o biri dünyada, içənlərin boyunlarına içdikləri şərab şüşələrini asıb həftələrlə məhşər camaatına göstərəcəklər» (38, 44). Camaat cıncırını çıxarmadan müəzzinə qulaq asdığı yerdə qəfildən bəktəşinin səsi eşidilir:

«- Xoca əfəndi, şüşələr dolumu, boşmu asılacaq?

Xoca fikirləşir ki, «boş» desə, onda yüngül olacağını düşünərlər, daha təsiredici olsun deyə:

- Xeyr, dolu asacaqlar, – cavabını verir.

Bəktəşi gülüb deyir:

- Desənə xocam, cəhənnəmdə də işimiz əladır!» (38, 44)

Bu söhbət axmaqcasına müdrikliklə müdrik axmaqlığın söhbətidir. Dərin bir alim ədası ilə cəfəngiyyat danışan müəzzin axmaqcasına müdrikiyə təmsil edirsə, möminlər arasında içkinin ləzzətinə işarə edən bəktəşi də müdrik axmaqlığı təmsil edir. «Kafir» deyib, bəktəşini məsciddən qovmaq, bir az da qızıqıb onu

daş-qalamaq elmək mümkün deyil. Çünki camaat bəktəşiyə məhz əhli-kef bir adam kimi baxır, onun ağlabatan sözlərinə «dəlidən doğru xəbər» məntiqi ilə yanaşır. Əhli-kef dərvişdə camaatı cəlb eləyən ən başlıca cəhət dərvişin bəmərəliyidir. Müəzzinin axirət bərədəki moizəsinə qulaq asıb xofflanan, daxili gərginlik keçirən camaat dərvişin «axmaq» bir sözünü eşidib gülür və daxilən yüngülləşir. Bu məqamda camaat müdrik axmaqlığa, yaxud axmaq müdrikliyə güldüyünün fərqiə varmır. Bəktəşinin, yoxsa müəzzinin haqlı olduğuna çox da məhəl qoymur. Əsas odur ki, camaat gülür və bu gülüşlə özünün sevinc hissini ifadə edir. Amma bu gülüşə arxaik gülüş demək olarmı? Əlbəttə, yox. Çünki camaat nəyə güldüyünün fərqiə varmasa da, bəktəşi nəyə və kimə güldüyünü yaxşı bilir. Yəni bəktəşi gülüşünün konkret yönü və hədəfi var. Ruhanilər, artıq qeyd etdiyimiz kimi, bu hədəflərdən biridir. Ruhanilərə gülən bəktəşi dolayısı ilə dini ehkamlara da gülmüş olur. Camaatı cəhənnəm əzabı ilə qorxudan ruhaniyə gülmək həmin ruhaninin söylədiyi axirət nağılına gülməkdən qətiyyən ayrı götürülmür.

«Cəhənnəm əhlinin əyinlərində ərinmiş misdən köynəklər və cübbələr, boyunlarında isə odlu zəncirlər vardır. Cəhənnəm əhlinə hər birinin ayağında odlu nallar olur ki, onların istisindən başlarında beyinləri qaynayır» (8, 223).

Yox, bu sözlər bəktəşi lətifələrindəki müəzzinin moizəsindən götürülməyib. Bu sözlər M.F.Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları»ndakı Molla Sadığın moizəsindən götürülüb. Moizəni misal çəkib, insan övladma cəhənnəmdə ölçüyəgəlməz əzablar veriləcəyini nəzər-diqqətə çatdıran Kəmalüddövlə özünü belə bir sual verməkdən saxlaya bilmir:

«Allah bu dünyada yaşadığım zaman mənə hansı böyük nemətləri bəxş etmişdir ki, axirətdə mənə bu qədər əzab və işgəncəyə düşər edir?» (8, 225)

«Kəmalüddövlə məktubları»ndan misal çəkməyimiz səbəbsiz deyil. İş burasındadır ki, axirət məsələsinə Kəmalüddövlənin məzəli münasibəti bəktəşi dərvişinin məzəli münasibəti ilə yaxından səsleşir. Bəktəşi dərvişi gerçək aləmdə

gözlə görüb, əllə tuta bildiklərini ruhaninin axirət uydurmasına qarşı qoyur: isti ramazan günlərinin birində bulaq başında bəktəşi dağarcıqdan çörək, qatıq və tünd-qırmızı gilə çıxarıb yemək istəyəndə bir xoca gəlir. Bəktəşi xocanı yeməyə dəvət eləyəndə o: «Xeyr! Mən onların əlasını sabah axirətdə – cənnətdə yeyəcəm», – deyir və üz döndərib oradan uzaqlaşır. Bəktəşi xocanın dalınca baxa-baxa dillənir: «Ey Allah, bu nemətlərin nağdı var ikən, bu zavallıları niyəni axtarmağa niyə məcbur eləyirsən?» (38, 19)

Məstəli şah adlı bir dərvişi məsxərəyə qoyan M.F.Axundovun fikirləri ilə bəktəşi fikirlərinin bu cür üst-üstə düşməsində heç bir qəribəlik yoxdur. Şəms Təbriziyə və Cəlaləddin Rumiyyə münasibətindən də aydın olur ki, «Kəmalüddövlə məktubları» kimi sərt bir əsərin müəllifi dərin zəka və səmimi etiqad sahiblərinə böyük ehtiramla yanaşır. M.F.Axundovun davası S.Ə.Nəbati kimi dərvişlərlə, yəni Şəms Təbrizi və Cəlaləddin Ruminin davamçıları ilə yox, fırlıdaqçı dərvişlərlədir. Hərdən fırlıdağa əl atıb, oruc-namazdan yayınan, müəzzinin məsciddə dediklərinə qulp qoyan, Məhəmməd, Əli, hətta Allahın özü ilə zarafatlaşmaqdan çəkinməyən bəktəşini Məstəli şahla tərəzinin eyni gözüne qoymaq olmaz. Axirət xülyası ilə camaatı yuxuya verən müəzzin kimi, Məstəli şah da avamlar mülkünün sultanıdır. Ayıq adamlar arasında Məstəli şahın şəltəsi işləmir. Qurban bayramında qoyun əvəzinə, balıq «kəsən» (38, 30) bəktəşi dərvişininsə azarı tərsəməzhəb iş tutub, diqqəti cəlb etmək, gözlərdəki qəflət yuxusunu azacıq da olsa dağıtmaqdır. Şəms Təbrizi və Cəlaləddin Rumidən gələn və ilahi eşqin sərməstliyindən güc alan huşyarlıq S.Ə.Nəbatidə ciddi yöndə özünü göstərirsə, bəktəşi lətifələrində yumoristik yöndə meydana çıxır. Həyata dərvişənə münasibət lirik şeirlə ifadə olunduğu kimi, gülməcə biçimində də öz əksini tapa bilir.

Bəktəşi lətifələrində diqqəti xüsusi olaraq cəlb edən bir xətt var – dini müqəddəslərlə zarafat xətti. Özünü axmaq yerinə qoymaq hesabına bəktəşi, necə deyərlər, müqəddəslərlə aranı açır və müqəddəslər barədə başqalarının deyə bilmədiyi sözü bəktəşi

çəkinmədən söyləyə bilir. Var-dövlət adına cəmi-cümlətanı bir inəyi və bir eşşəyi olan bəktəşi arzu eləyir ki, xəstə eşşəyi ölsün. Tərslikdən eşşəyin əvəzinə inək ölür. Bəktəşi caamatı yığıb bu iki heyvandan hansının eşşək, hansının inək olduğunu soruşur. Camaat suala doğru-düzgün cavab verəcək bəktəşi qeyzə gəlir: «Ey Əzrayıl, sənin bu camaat qədər də düşüncən yoxmuş. Camaat inəyi eşşəkdən ayıra bilir, amma sən ayıra bilmirsən!» (38, 54-55)

Bəktəşi Əzrayılın qarasında deyindiği kimi, Əli, Həsən və Hüseyndən də gileylənməyindən qalmır. Ata minmək istəyən bəktəşi Həzrət Əlini, İmam Həsəni köməyə çağırırsa da, ata minə bilmir; «ya Hüseyin!» – deyəndə də qalxıb yəhər qarışıq atın o biri tərəfinə düşür. Canı ağrıyan bəktəşi atdan yığılmağının səbəbini müqəddəslərin köməyə ayrı-ayrılıqda yox, üçünün də bir yerdə gəlməsində görür və onları iş yarıtmaqda günahlandırır (38, 90).

Aydın məsələdir ki, müsəlman dünyagörüşündə Allahın. Məhəmmədin öz yeri var, Əlinin öz yeri. Amma hər addımda Əlini imdada çağıran ələvilər müqəddəs üçlüyün yerini fərqli şəkildə qəbul edirlər. Əliyə sitayiş az qala Allah və Məhəmmədi ələviyə unutturmuş olur. Başqaları kimi, özünə də gülməyin ustası olan lətifə qəhrəmanı ələvilikdəki bu nöqtəni gözədən qaçırmır və növbəti zarafat üçün mövzu tapır: dərviş təkkəsinin diribaş müridlərindən biri mürşiddən Allah, Məhəmməd və Əlinin fərqi soruşanda mürşidin cavabı belə olur: «Oğlum, üçü birdir, biri də üçdür. Bir desən günahdır. Çünki Allah Allahdır, Əli də Allahdır. Məhəmməd həm onun quludur, həm də mürşididir. İkisi birdir. Lakin əslində üçü birdir. Biri də üçdür. Baş, bədən və ayaqlar kimi...» Mürşidin bu izahından mürid, təbii ki, heç nə başa düşmür. Bu, öz yerində. Amma lətifənin ən məzəli yeri budur ki, üçlük məsələsindən otuz ildə bir şey anlamadığını mürşid özü də boynuna alır (38, 94).

Molla Nəsrəddin lətifələrində, həmçinin başqa qrup lətifələrimizdə Allahla bağlı zarafatlara rast gəlmək mümkündür və biz yeri düşdükcə həmin nümunələrə toxunacağıq. Amma bu

başdan nəzər-diqqətə çatdırılması vacib olan bir məsələ var: bəxtəşi lətifələrində Allahla bağlı zarafatlar böyük bir silsilə təşkil edir. Belə bir silsiləni folklorumuzdakı lətifə qruplarının hansısa başqa birində müşahidə etmək mümkün deyil. Bunun səbəbi nədir? Səbəb nədir ki, Allah mövzusu bəxtəşi lətifələrində bu qədər geniş yer tutur və həmin lətifələrdə Allahla zarafat – Allahla mübahisə, hətta bəzən Allahı ittiham səviyyəsinə qalxır? Bir səbəb, artıq qeyd etdiyimiz kimi, insanın çərçivəyə sığmaq istəməməsi və sərbəstliyə can atmasıdırsa, başqa bir səbəb islamaqədərki türk dünyagörüşü ilə müsəlman dünyagörüşünün toqquşmasıdır. Məsələ burasındadır ki, Allah eşqi ilə dünyanı dolaşan dərvişin Allaha münasibəti dərvişliklə heç bir əlaqəsi olmayan ruhaninin Allaha münasibətindən tam fərqlidir. Bu fərq dini ehkamlara tənqidi yanaşmada özünü daha çox göstərir. Az və ya çox dərəcədə qədim türk dünyagörüşünə bağlı olan dərvişlər istər-istəməz islam ehkamalarına qarşı çıxmalı olurlar. İslam ehkamları ilə toqquşan dərvişlər isə bir çox cəhətdən şamanları yada sahlırlar.

Xeyirxah və bədxah dərvişlərə rast gəldiyimiz kimi, şamanları da ağ şaman və qara şaman qütblərinə bölünən görürük. Ağ şaman Ülgeni – xeyiri təmsil edirsə, qara şaman da Erliki – şəri təmsil edir. Xeyirxah dərvişlər aşıqlərə eşq badəsini içirdiyi və sehrli alma vasitəsilə sonsuzlara övlad bəxş etdiyi kimi, ağ şamanlar da qız qaçırmağa gedən oğlana xeyir-dua verir, ona magik təsir göstərirlər (9, 166); sonsuzlardan ötrü xüsusi ayin keçirir və onlara hamı ruhlardan övlad diləyirlər (145, 129-130). Dərvişlərin göstərdikləri müxtəlif kəramətlər də öz mayasını şaman möcüzələrindən götürür. Ruhlar aləmi ilə əlaqəyə girmək (238, 285-290), xəstələrin dərdinə əlac etmək (218, 23-41), yağış yağdırmaq (180, 76-80), ovun uğurlu keçməsinə təsir göstərmək (181, 243-275) ... şaman möcüzələrinin məzmununu təşkil edir. Doğum, həyat, ölüm məsələlərinə baş vurmaqla dərvişlər də şamanlar kimi, Allahın işinə qarışmış olurlar. Allahın işinə qarışmaqsa, təbii ki, Allahla toqquşmağın bir əlamətidir.

Allahla toqquşmaq motivi türkmənlərdə geniş yayılmış Burkut baba rəvayətləri üçün daha səciyyəvidir. Həmin rəvayətlərdə Burkut baba bir dərviş, övliya kimi təqdim olunur və o, «baba» adlandırılmaqla yanaşı, həm də «divanə» adlandırılır. Hər iki adın ənənəvi sufi göstəricilərindən olduğu məlumdur. Amma Allahla rəqabət məsələsi heç də bütün sufi müqəddəslərində Burkutdakı qədər ardıcılıqla müşahidə edilmir. Allahla mübahisənin bəktəşi lətifələrində gördüyümüz yumoristik mənzərəsi Burkut rəvayətlərində yarıciddi-yarızarafat biçimində ortaya çıxır. Daha doğrusu, Burkut rəvayətləri ilə tanışlıq bəktəşi lətifələrində Allahla bağlı zarafatların göydəndüşmə olmadığına və ciddi qaynaqlardan süzülüb gəldiyinə bir daha əminlik yaradır.

Burkutun Allahla əsas toqquşmalarından biri ölüm məsələsi üstündədir. Rəvayətlərin birində deyilir ki, Burkutun müqəddəs kitabı varmış. Bu kitabı Allah göndəribmiş. Kitabdakı duaları oxuyub ölən adamı diriltmək olurmuş. Bir gün Burkutun dostu ölür və o, dostunu diriltmək istəyir. Allah Cəbraili göndərir ki, ölünü diriltmək fikrinə düşən Burkutun qabağını alsın. Cəbrail axar suyun üstündəki dar bir körpüdə Burkutla qarşılaşır. Cəbrail Burkutdan dostunu ölümdən necə qurtaracağını xəbər alır. Burkut müqəddəs kitabı göstərib deyir ki, bu kitabla. Cəbrail vurub kitabı Burkutun əlindən suya salır. Kitabdan Burkutun əlində cəmi-cümlətəni bir-iki vərəq qalır (184, 27-28). Nümunə gətirdiyimiz rəvayətdə Burkutun Allahla toqquşması danılmazdır. Amma toqquşma kəskin hiss olunmasın deyərək rəvayətdə Burkutun müqəddəs kitabı Allahla əlaqələndirilib göstərilir ki, ölünü dirildəcək duaları göndərən Allahın özüdür, sadəcə olaraq İlahi həmin dualardan istifadə edilməsini məsləhət bilmir. Söyləyici Burkut–Allah münaqişəsini qabartmaq tərəfdarı olmadığına görə Cəbrailin rəftarındakı mülayimliyi xüsusi nəzərə çatdırır. Cəbrailin Burkutla rəftarı amiranəlikdən uzaqdır. Cəbrail Burkutla tay-tuş, dost-tanış kimi danışır. Burkut da bu münasibətin müqabilində Cəbrailə hər şeyi necə var, o şəkildə (yalansız-zadsız) açıb söyləyir. Cəbrailin Burkuta kələk gəlməyi

(yəni Burkutu, dualar kitabını çıxarıb göstərməyə təhrik etməsi) də onlar arasındakı məhrəmanə münasibətdən xəbər verir.

Başqa bir rəvayətdə isə Burkutun neçə-neçə adamı ölümdən qurtarmasından. əgər belə demək mümkünsə, neçə-neçə adamın canını geri qaytarmasından bəhs olunur. Əzrayıl bir kişinin yeganə oğlunun canını almaq istəyir. Ata nə qədər yalvarsa da, Əzrayıl inadından dönmür və oğlanın canını alır. Burkut qərara gəlir ki, oğlunu itirmiş ataya kömək etsin. Əzrayılın dalınca göyə qalxan Burkut vurub onun əlindəki şüşəni sındırır, yeddi nəfərin və onların içində də kişinin yeganə oğlunun canını ölümdən qurtarır. Əzrayıl Burkutdan Allaha şikayət edir. Allah deyir: «Burkut dəlidir. Əgər o, bir adamın dirilməyini istəyirdisə, həmin adamı diriltmək lazım idi. Hələ yaxşı ki, yeddi adamın dirilməyilə xata-bala sovuşub. Yoxsa Burkut sənin özünə də girişə bilərdi» (184, 28). Bəktəşi lətifələri üçün səciyyəvi olan özünü axmaq yerinə qoymaq cəhəti bu rəvayətdə də mühüm amilə çevrilir. Dəli kimi tanınmaq Burkuta imkan verir ki, ölüm mələyinin əlindəki şüşəni vurub sındırmaqla Allahın hökmünə qarşı çıxa bilsin. Atdığı addım bir dəlinin hərəkəti kimi qəbul edilməsəydi, onda Burkut da Allahın qəzəbinə gələr və Əzrayılla toqquşmanın Dəli Domrul variantı meydana çıxardı. Əlbəttə, Domrulun dəli igid olmasına söz ola bilməz. Di gəl ki, Əzrayıl onun atdığı addımı (yəni ölüm mələyi ilə haqq-hesab çəkmək hərəkətini) tam ciddi yöndə qəbul edir. Dastançının təhkiyəsində bir zarafat ahəngi olsa da, «Dəli Domrul» boyunda münaqişə komik qarşıdurmaya çevrilmir və Əzrayıl «dəliyə baş qoşmamaq» məntiqi ilə yox, «dəlini yerində oturtmaq» məntiqi ilə hərəkət edir. Bu cür ciddi məzmun alan münaqişədə isə Dəli Domrulun məğlubiyyəti qaçılmazdır. Maraqlıdır ki, yuxarıda xatırladığımız Burkut – Əzrayıl rəvayəti ilə səsleşmə Əzrayıl barədəki komik məzmunlu folklor nümunələrində daha çox hiss olunur. Həmin nümunələrdə Burkut – Əzrayıl süjeti ilə səsleşmənin əsas mahiyyəti ondadır ki, Əzrayıl baş qəhrəmana heç də düşmən kimi baxmır. Aradakı ərkyana münasibətə uyğun olaraq, baş qəhrəman Əzrayıla kələk gəlib öz ömrünü uzada bilir. Ərkyana münasibətin ən səciyyəvi əlaməti

Əzrayılın baş qəhrəmana kömək etməsidir. Azərbaycan rəvayətlərinin birində danışılır ki, bir kişi çox kasıb olduğundan heç kim ona kirvəlik eləmək istəmir. Canından bezib özünü öldürmək istəyən kişi yolda Allaha rast gəlir. Rast gəldiyinin Allah olduğunu bilən kişi Allahı haqsızlıqda günahlandırır: «Elə sənsən bütün bu işləri törədən, sənsən birini varlı, birini kasıb eləyən». Allah görür ki, kişini yola gətirə bilməyəcək, Əzrayılı onun yanına göndərir. Allahla kirvəliyə razı olmayan kişi Əzrayılın kirvəlik təklifini dərhal qəbul edir: «Həə, sənnən mənimki tutar – sən heç kimə fərq qoymursan, hamının canını alırsan». Əzrayıl nəinki kişiye kirvəlik, həm də himayədarlıq, havadarlıq edir, onun gün-güzəranını yaxşılaşdırır, üstəlik ömrünü də on il uzadır (41, 8-9). Əzrayılın kirvəliyi ilə bağlı süjetin başqa bir variantında Yetim Həsən adlı baş qəhrəman ölüm mələyinin hesabına dolanışığını yaxşılaşdırmaqla yanaşı, həm də əcəldən qaçmaq fikrinə düşür. Bunun mümkün olmayacağını gördükdə kələk işlədir. Əzrayıla and içdirir ki, kəlmeyi-şəhadətini axıracan oxuyub qurtarmamış onun canını almasın. Yetim Həsən kəlmeyi-şəhadətinin yarısını oxuyub, qalan yarısını oxumaq istəməyəndə Əzrayıl Allaha şikayət eləməli olur və Burkut – Əzrayıl rəvayətindəki sonluğa bənzər bir sonluqla qarşılaşırıq: «Əzrayıl birbaş Allahın yanına getdi ki, ey qurban olduğum, deməzsənmi Yetim Həsən mənim başıma belə bir oyun açıb. Allah dedi:- Hünərin vardısa aldanmayaydın. Həsən düz eləyib. Ona yüz il ömür ver. Özü canından bezib ölməsə öldürmə» (101, 26-30). Dəli Burkutun yeddi nəfəri həyata qaytarması kimi, hiyləgər Həsənin də əcəldən yayınması Allahı qətiyyənlə qəzəbləndirmir. Birinci halda dəlilik, ikinci halda isə hiyləgərlik komik qarşıdurmanın əsasına, başlanğıc nöqtəsinə çevrilir.

Allahla toqquşmada komizmdən vacib bir element kimi istifadə edildiyini bəzi şaman əfsanələri də göstərir. Şaman əfsanələrində rast gəldiyimiz arıya çevrilmə motivi məhz komik element kimi qiymətləndirilə bilər. Bir əfsanədə deyilir ki, ilk şaman olan Morqan Xara insanların canını almağa imkan vermir. Bədxah ruh – «ölüm mələyi» Allaha Morqan Xaradan

şikayət eləyir. Allah bir nəfərin canını şüşəyə salıb, şüşənin ağzını barmağı ilə örtür. Morqan Xara həmin adamın canını qurtarmaq üçün arıya dönüb, Allahın alnından sancır. Allah barmağını alnına qoyanda can şüşədən çıxır və insan ölümdən xilas olur (184, 34). Xatırlatdığımız başqa nümunələrdə olduğu kimi, bu şaman əfsanəsində də komizm Allahla toqquşmanı yumşaltmağın, bu toqquşmanı zarafat məcrasına yönəltməyin bir vasitəsi kimi ortaya çıxır.

Ölümdən qaçma motivi araşdırılarkən Dədə Qorqud barədəki məlum rəvayətlərə toxunmamaq mümkün deyil. Çünki Qorqudun əcəldən qaçması yalnız özünü, öz yaşayışını düşünən Yetim Həsənin əcəldən qaçması yox, Burkuta yaxın bir övliyanın əcəldən qaçmasıdır. Bu övliya və el ağsaqqalının əcəldən qaçmasında özü ilə yanaşı, başqalarının da dərdinə çarə tapmaq mahiyyəti var. «Qorqud küyü (nəğməsi)» adlandırılan bir qazax rəvayətində başqalarının ölümdən dad-fəryad eləməsi obrazlı şəkildə – ağacın timsalında təsvir olunur. Qırılıb yerə düşən ağac dil açıb Qorquda ölümdən danışır. Qorqud ağacdan qopuz düzəldib çalır və ölməzliyin, həmişə yaşaya bilməyin yolunu musiqidə tapır (137, 10-11). Sözsüz ki, rəvayətlərdəki Qorqudla eposdakı Qorqudun ölümə münasibətində əsaslı fərq var. Eposun ilk cümləsində adı Məhəmməd peyğəmbərin adı ilə yanaşı çəkilən Qorqud, ölümü Allahın əmri bilir və: «Əcəl vədə irməyincə kimsə ölməz, ölən adam dirilməz», – deyir (94, 36). Eposdakı Qorqudun fikrincə, vaxt tamam oldumu, əcəl gəldimi, insan hökmən ölməlidir və ölən insanın təzədən dirilib həyata qayıtmağı mümkün deyil. Rəvayətlərdəki Qorqud isə ölməzlik qazanmağın yollarını axtarır və onun bu axtarışı heç də Allahı hövsələdən çıxarmır. Hər halda Qorqud rəvayətləri «Dəli Domrul» boyundakı qulaqburma vermək, cızığından çıxanı yerində oturtmaq motivindən uzaqdır. İpə-sapa yatmayan ən güclü insan da Allahın qüdrəti qarşısında acizdir. Bu fikir «Dəli Domrul» boyunun əsas motivinə çevrildiyi halda, Burkut və Dədə Qorqud rəvayətlərinin əsas motivinə çevrilmir. Rəvayətlərdə Allahın qüdrəti ilə yanaşı, övliyaların da

qüdrətindən, onların ölümə çarə tapmaq əzmindən söhbət açılır, Allahın böyüklüyünü danmayan söyləyici övliyalara da rəğbətini gizlətmir. Rəvayətlərdə Qorqudun ölümdən qaçması dolayısı ilə də olsa, Allahla toqquşmaq, Allah əmrindən çıxmaq mahiyyəti kəsb edir. Amma Allah əmrindən çıxmaq, təkrar edirik ki, qətiyyənlə Allahı qəzəbləndirmir. Çünki rəvayətlərdə Qorqudun övliyalığı ilə yanaşı, qorxaqlığından da söhbət açılır. Burkutun dəlisovluğu kimi, Qorqudun da qorxaqlığı Allah – övliya münasibətindəki gərginliyi aradan götürür. Qorqud sözünün rəvayətlərdə «qorxmaq» sözü ilə əlaqələndirilməsi (49, 185) bir daha göstərir ki, bu qorxaqlıq təsadüfi hal sayıla bilməz. Bir yandan Allahın böyüklüyündən, o biri yandan isə islamlaşdırılmağa və islamlaşdırılmağa türk dünyagörüşünün bəzi motivlərindən bəhs etmək istəyən söyləyici baş qəhrəmanın qorxaqlığını qabartmaqla mətnin ifadə imkanlarını genişləndirmiş olur. Qorqud ölümdən qorxursa, deməli, Allahdan qorxmış olur. Allahdan qorxan övliyanın isə Allahı qəzəbləndirməyinə ciddi bir əsas yoxdur. Əksinə, Allah ölümdən qaçan Qorquda rəhm və rəğbətlə yanaşır. Rəvayətlərdə Qorqud məhz bu xətt, bu məntiq əsasında təsvir edildiyinə görə söyləyici baş qəhrəmanın müqəddəsliyindən qismən sərbəst şəkildə danışmaq imkanı qazanır. Belə sərbəstliyin nəticəsidir ki, söyləyici Qorqudun qaibdən xəbər vermə möcüzəsindən bəhs edir və onu müqəddəs varlıq kimi səciyyələndirir: ölü desəm ölü deyil, diri desəm diri deyil Ata Qorqud övliya (168, 5). Bu isə, söz yox ki, Allahın səciyyələndirilməsini xatırladır. Nə ölüyə, nə də diriyə bənzəməmək məhz Allaha məxsus cəhətdir, qaibdən xəbər vermək, islam dünyagörüşünə görə, Allahın ixtiyarında olan bir işdir. Göründüyü kimi, rəvayətlərdə Allahın bəzi cizgilərini Qorquda aid etməyin əlamətləri var.

Həm Burkut, həm də Qorqud rəvayətlərinin bəktəşi lətifələrində necə əks-səda verdiyi ilk növbədə həmin lətifələrdəki axirət zarafatlarından bəlli olur. Bu lətifələrin baş qəhrəmanı müəzzinin axirət barədəki moizəsinə güldüyü kimi, şairin cənnəti vəsf edən şeirlərini də cəfəngiyyat sayır və həmin şeirlərin toplan-

dığı dəftəri sobaya atıb yandırır (38, 144). Bəktəşi vəsiyyətdir ki, öləndə tütəyini də onunla bərabər qəbirə qoymağı unutmasınlar. Səbəbini soruşan oğluna bəktəşinin cavabı belə olur: «Məhşər günü Həzrəti-Adəmdən Həzrəti-İlüseynə qədər bütün böyüklərin ayağına qapanıb məni himayə etmələrini xahiş edəcəyəm. Qəbul etməsələr, onların hamısına bir zurna çalılıb, sonra da sevincək halda cəhənnəmə gedəcəyəm» (38, 55).

Axirət məsələsinə lağ-lağı münasibəti az-çox başqa qrup lətifələrdə də müşahidə etmək olar. Məsələn, Molla Nəsrəddin lətifələrinin biri zurna barədəki bəktəşi lətifəsini xatırladır. Molla Nəsrəddin vəsiyyətdir ki, adamboyu bir qəbir qazılıb, onu başaşağı şəkildə basdırsınlar. Molla deyir: «Mən kitablarda oxumuşam ki, qiyamət günü dünya baş-ayaq olacaq. Kimdir o zaman zəhmət çəkib özünü düzəldən? İndidən başaşağı basdırın ki, dünya baş-ayaq olanda mən ayaq üstə olum» (48, 205). O dünya məsələsinə bu cür kinayəli münasibətdə, sözsüz ki, şəriətin buyurduğuna şəkk-şübhə ilə yanaşmağın müəyyən elementləri var və bu şəkk-şübhəni ifadə etməkdə gülüş ən əlverişli bədii forma kimi özünü göstərir.

Burkut rəvayətlərini gülməyə saymaq fikrindən uzağıq. Amma V.N.Basilovun mövqeyini dəstəkləyib bildiririk ki, həmin rəvayətlərdə də islamın o dünya ilə bağlı əhkamlarına zidd olan motivlərə rast gəlirik. Belə motivlərdən biri Burkutun cəhənnəmi, yaxud cəhənnəmin hansısa bir hissəsini dağıtmaq fikrinə düşməsidir. Allah söz verir ki, kim qırx gün bir ayağı üstündə dayanıb, onun diləyi yerinə yetiriləcək. Burkut qırx gün bir ayağı üstə dayanıb, Allahdan cəhənnəmin ləğv olunmasını xahiş edir. Allah cəhənnəmi ləğv etmək istəməyəndə Burkut inciyir, cəhənnəmin bir tərəfini dağıdır və çıxıb gedir. Bundan sonra Allah Burkutun diləyini yerinə yetirib, cəhənnəmin altı qatını ləğv edəsi və cəmi bir qatını saxlayası olur (184, 14). Cəhənnəmi dağıtmaq Allahın iradəsinə qarşı çıxmaqdır. Bunu bilən Burkut Allahın qoyduğu şərtə əməl edib, qırx gün bir ayağı üstə durandan sonra niyyətinə Allahın öz əli ilə çatmaq istəyir. Verdiyi sözə əməl etmək məcburiyyətində qalan Allah nəinki Burkutun

şiltaqlığına dözürlük, üstəlik onun arzusunu nəzərə alıb cəhənnəmə xeyli əl gəzdirdir. Allahın işinə qarışan, onun yaratdığını uçurub dağıtmağa cəsarət eləyən Burkutun diləyi hasil olursa, bu o deməkdir ki, Burkut rəvayətdə Allahla rəqabətdə olan bir müqəddəs kimi təqdim edilir.

Burkut rəvayətlərinin bir çoxunda Burkutla yanaşı, Musa peyğəmbərdən də bəhs olunur. Bu müqəddəslər ayrı-ayrılıqda Allahdan eyni bir şeyi xahiş edirlər. Çox vaxt Allah Musa peyğəmbərin sözünü yerə salır, amma Burkutun istəyini yerinə yetirir. Divanə Burkut qorxu-hürkü bilmədiyinə görə Allah ona güzəştə gedir. Sonsuz bir kişi Musaya deyir ki, ya Musa, Allahdan xəbər al gör mənim qismətimdə oğul-uşaq varmı? Musa, kişinin istəyini Allaha çatdırır. Allah bildirir ki, kişinin oğul-uşağı olmayacaq. Kişi bu xəbəri eşidib ağlamağa başlayır. Burkut, kişinin dərindən hali olub, Allahın yanına gedir və inad eləyir ki, kişinin nə az, nə çox – düz yeddi uşağı olmalıdır. Doğrudan da, kişinin yeddi uşağı olur. Musa bu işə mat qalır və Allaha öz incikliyini bildirir. Bu incikliyin səbəbi bəllidir: Allah Musanın sözünü yerə saldığı halda, Burkutun istəyini yerinə yetirib. Allah ondan inciyən Musanı Burkutla bir yerdə uçurumun başına gətirir. Musaya deyir: «Özünü bu uçurumdan aşağı at!» Musa özünü uçurumdan aşağı atmağa ürək eləmir. Sonra Allah Burkuta: «Özünü uçurumdan aşağı at!» – deyəndə Burkut ağına-bozuna baxmayıb, özünü uçurumdan yerə atır və sağ-salamat qalır (184. 27). Bu rəvayətdə bir daha Burkutun dəlisovluğunun şahidi oluruq və Allahın Burkuta güzəştə getməyinin səbəbini məhz bu dəlisovluqda görürük. Bu cür rəvayətlərdə Burkutun adının Musa ilə yanaşı çəkilməsinin başlıca səbəbi həmin obrazların oxşar funksiya daşması ilə izah oluna bilər – onların hər ikisi insanların diləklərini Allaha çatdırır və həmin diləklərin yerinə yetirilməsinə çalışır. Bu müqəddəslərin qarşılaşdırılması və Burkutla müqayisədə Musanın qorxaq şəkildə təsvir edilməsi də diqqətdən yayınmamalıdır. İş burasındadır ki, Qurandakı hədislərdə də Musa «pəltək və qorxaqdır. Öhdəsinə düşən ilahi missiyanı o, qardaşı Harunun

köməyi olmadan yerinə yetirə bilmir» (221, 107). Musa barədə Qurandan (təbii ki, ondan da qabaq Bibliyadan) irəli gələn bu təsəvvür türk əfsanə və rəvayətlərində də özünü büruzə verir. Burkutun dəlisovluğunu daha qabarıq şəkildə əks etdirmək üçün Musanın qorxaqlığı əlverişli müqayisə mövzusunə çevrilir. Başlıca missiyası insalara kömək etməkdən ibarət olan bu müqəddəslərin təmsalında qorxaqlıqla dəlisovluğun müqayisə olunması rəvayətlərə bir zarafat ahəngi verir və komik qarşıdurma üçün bir zəmin yaradır.

Dini müqəddəslər haqqındaki Azərbaycan rəvayətlərində Burkut adına rast gəlmirik, amma Musa ilə bağlı süjetlərə rast gəlirik. Bizə belə gəlir ki, Burkut və Musa obrazlarının funksiya yaxınlığı Azərbaycan rəvayətlərində Burkut adının Musa adı ilə əvəzlənməsinə səbəb olub. İslamaqədərki türk dünyagörüşünün məhsulu kimi meydana çıxan və Musa obrazından heç bir asılılığı olmayan Burkut obrazındaki ad əvəzlənməsi islam dininin qəbul edilməsindən sonrakı dövrdə Musa adının azərbaycanlılar arasında populyarlıq qazanması ilə də izah oluna bilər. Amma əvəzlənmədə ən başlıca səbəb, yəqin ki, obrazların funksiyaca yaxınlığıdır. Məhz bu yaxınlığın nəticəsidir ki, Musa peyğəmbərlə bağlı Azərbaycan rəvayətləri Burkutla bağlı türkmən rəvayətlərini yada salır. Musa ilə bağlı bəzi rəvayətlərdə Musanın sadəcə olaraq hansısa diləyi Allaha yetirib, Allahdan «yox» cavabı almasından, diləyin yerinə yetirilməsi ilə «yox» cavabının ziddiyyət təşkil etməsindən söhbət gedir. Məsələn, bir rəvayətdə Musa peyğəmbər çölün düzündə susuzluqdan yanan ahuların su istədiyini Allaha çatdırır. Musaya «yox» cavabı versə də, Allah bir azdan selləmə yağış yağdırmaqla ahuları öz istəyinə qovuşdurur. Musa Allahın «ahulara su yoxdu» cavabının dalınca selləmə yağış yağdırmasını görüb təəccüblənir və təzadən Allahın yanına qaydır. Allah iki ahunun rəhmdilliyinə görə bütün ahuların günahından keçdiyini və yağışı bu səbəbdən yağdırdığını bildirir (41, 29). Bildiyimiz kimi, Musaya «yox» cavabı verəndən sonra Allahın diləyi yerinə yetirməsi türkmən rəvayətlərində də geniş yer tutur. Fərq burasındadır ki, misal çəkdiyimiz rəvayətdə

baş qəhrəmanın dəlisovluğu və Allahın bu dəlisovluqla hesablaşması motivi yoxdur. Bəzi Azərbaycan rəvayətlərində Burkutsayağı etirazın müəyyən elementlərinə rast gəlirik. Folklorşünas İlkin Rüstəmzadənin Ağdaş bölgəsindən yazıya aldığı və hələlik çap etdirmədiyi rəvayətlərin birində cəhənnəmə etiraz motivi dediyimizə misal ola bilər. Həmin rəvayətdə Musa peyğəmbər bir qocanın diləyini Allaha çatdırır. Qocanın diləyi budur ki, Allah cəhənnəmi ləğv eləsin. Göründüyü kimi, bu dilək türkmən rəvayətlərində Burkutun cəhənnəmi dağıtmaq arzusu ilə üst-üstə düşür. İ.Rüstəmzadənin Ağdaşdan toplayıb yazıya aldığı başqa bir rəvayətdə Musa peyğəmbəri də Burkut kimi Allahın iradəsinə qarşı çıxmaq istəyən görürük. Musa peyğəmbər Allaha bildirir ki, sənin qismət elədiyini yeməyi mən yeməyəcəm. Həmin rəvayətdə Musa peyğəmbərin Allahı ədalətsizlikdə, haqsızlıqda günahlandırmağı da Allahla Burkutsayağı davranmağın əlamətlərindən sayıla bilər. Azərbaycan rəvayətlərində Musa peyğəmbərin bu yöndə təqdim olunması Burkut obrazının Musa obrazında əriyib itməsindən xəbər verir. Amma Burkuttakı komizm elementləri Musa obrazı ilə bağlı Azərbaycan rəvayətlərində o qədər də müşahidə olunmur.

Burkutun, özünü dəliliyə vurmaq, özü ilə Allah arasında komik qarşıdurma yaratmaq cəhəti Musa obrazından daha çox nataraz və axmaq obrazlarında müşahidə edilir. Bu baxımdan Molla Nəsrəddin obrazı da az-çox material verir. Molla Nəsrəddin xəstə bir dəvəsini qurban kəsir və oturub-durub Allah yolunda dəvə qurban kəsməyindən danışır. Bu cür danışmağı irad tutanlara Molla Nəsrəddin belə cavab verir: «Toyda da deyəcəm, yasda da... Allah özü İsmayıldan ötrü vur-tut bircə dənə qoyun qurban verib, daha gün yoxdur ki, mollalar o barədə danışmasınlar. İş o yerə çatdırıb ki, götürüb hələ bir Quranda da yazdırıb. Mən o boyda dəvə kəsmişəm, danışmayım?» (48, 197)

Allahla komik qarşıdurmanın Burkut rəvayətlərindəki ardıcılığını lətifələrdə izləmək üçün yenidən bəktəşi lətifələrinə qayıtmaq lazım gəlir. Çünki bəktəşi lətifələrində dini müqəddəslərlə zarafat heç də Məhəmməd, Əli, Həsən, Hüseyn və

Əzrayilla məhdudlaşmır və bəktəşi dərvişi tez-tez Allahla da ərkyana davranışda bulunur. Nəticədə Allahla zarafat bəktəşi lətifələrində bir silsiləyə çevrilir:

Ac-susuz dolanan bəktəşi bir dərədə oturub palçıqdan insan fiqurları düzəldir. Neynədiyini soruşanlara: «Neynəyəcəm, adam düzəldirəm. Ruzisini verməyəndən sonra düzəldib çölün düzünə buraxmağa nə var ki!» – deyir (38, 53).

Əlindəki ciyəri küçədə bir it qapıb qaçanda bəktəşi üzünü göyə tutur: «Onun-bunun ruzisi ilə dolandırandan sonra məxluqatı yaratmağın mənası varmı?» (38, 60)

Kasib bir kişinin soğanla çörək yeyib, Allaha şükür elədiyini görəndə bəktəşi gülür: «Əşi, soğanla quru çörək yeyib şükür elədiyiniz üçündür ki, Allahı da pis öyrətmisiz də!» (38, 128)

Çopur üzlü, çirkin, kifir bir adam ramazan ayında içən və bala-bala dəmlənən bəktəşiyə: «Allahdan qorxmursanmı!» – deyəndə bəktəşi belə cavab verir: «Ay hərif, bir güzgü alıb özünə baxsana. Gör müdafiə etdiyin Allah səni nə günə qoyub!» (38, 18)

Şifahi xalq ədəbiyyatının hansısa başqa janrında Allahla zarafatın bu cür silsilə təşkil etməsi, çətin ki, mümkün olsun. Başqa janrların imkanından kənar olanın lətifədə, ümumiyyətlə, komik folklor nümunələrində mümkünlüyü ən çox gülüşlə bağlıdır. Sədd, sərhəd tanımayan gülüş qorxu-hürkünü, qoruq-qaytağı, yasaq-qadağanı aradan götürür və aşağı ilə yuxarını, dinsiz-imansızla müqəddəslər müqəddəsini tay-tuşa, yar-yoldaşa çevirə bilir. İslam dünyagörüşünün hakim olduğu və hansısa başqa mistik dünyagörüşə yer verilmədiyi bir şəraitdə belə müsəlman ehkamlarına qarşı çıxmaq daha çox gülüb-güldürmək yolu ilə mümkün olur. Burkut rəvayətlərində baş qəhrəmanın özünü dəliliyə vurması, şaman əfsanələrində baş qəhrəmanın arıya dönüb Allahın alnından sancması, bəktəşi lətifələrində baş qəhrəmanın özünü axmaq yerinə qoyması imkan verir ki, qədim türk dünyagörüşü islam dünyagörüşünə qarşı qoyulsun və bu qarşıdurma məzəli məzmun daşdığından qarşılaşan tərəflər arasında, zərrə qədər də olsa, düşmənçilik ovqatı hiss edilməsin.

Keçəl

Saç, ümumiyyətlə, tük folklorda qeyri-adi güc mənbəyi kimi nişan verilir. Nağıllarda sehrli quş, sehrli at, div və s. qüvvələri köməyə çağırmaq istərkən qəhrəmanın tük yandırması (31, 197; 33, 224; 33, 238; 159, 301; 32, 81) tükün magik gücünün işarəsinə çevrilir. Tükün magik gücü qəhrəmanın yenidən həyata qaytarılması epizodlarında özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. «Mərd və Namərd» nağılında qəhrəman göyərçin lələyini gözlərinə çəkməklə korluqdan xilas olur (33,143). «Şükufə xanım» nağılında qəhrəman göyərçin lələyini öldürülmüş oğlunun yaralarına sürüb onu dirildir (32, 287). «Üçbığ kosa» nağılında tikə-tikə doğranmış kiçik qardaşın da yenidən həyata qayıtması sehrli quşun qanadından qoparılmış tükün sayəsində mümkün olur (30, 165). Divlər qaçırdıqları gözəlləri saçından asmaqla onları tilsimbənd edirlər. Divin qalaçasında qızları tilsimdən qurtarmaq üçün onların saçını kəsmək lazım gəlir (159, 194). Cadügər qarının başından çəkilən tükün oda tutulub yandırılması tilsimin sınımasına səbəb olur (159, 253).

Tükün magik mahiyyəti inanılarda da qabarıq ifadəsini tapır. «Azərbaycanda uşağın ilk saçı onun bir yaşı tamam olanda qırılmış və bu, ailə çevrəsində təntənəyə səbəb olmuşdur. Uşaq bir yaşına qədər xəstə olduqda valideynlər onun sağlması üçün ilk saçı ağırlığında pul nəzir vermişlər» (2, 15). İnama görə, qız uşağı başını darayandan sonra saçının qırıqlarını atmamalıdır, çünki onun saçını götürüb, bəxtini bağlaya bilərlər (159, 43). Gecə vaxtı saç daramazlar, çünki hər adamın başında bəxt tükü var, o tük düşə bilər (28, 155). Ərə gedən qızın saçından kəsib, qızın anasına verərlər. Ana həmin saçı qızın cehizlik balıncının, yaxud döşəyinin içinə qoyar ki, qızın getdiyi evə xeyir-bərəkət gəlsin (28, 175).

Saçın magik gücünə inamın ifadəsinə başqa türk xalqlarından da çoxlu misallar çəkmək olar. Xarəzm özbəklərinin inamına görə, uşağın ilk saçı qırıldıqdan sonra qorunub saxlanılmalıdır ki, uşaq sağlam olsun, tez böyüsün (242, 202).

«Cahan pəhləvan» adlı türkmən nağılında qəhrəman yenilməz nəcələri dəf etdiyi halda, başdan çəkilməmiş bircə tükü qırmağa və əmin tükə bağlanmış baş barmaqlarını açmağa acizdir (163, '8). Anadolu türklərinin «Pəri qızı» adlı nağılında qəhrəmanın yeyri - adi gücü həm də onun uzun saçlarındadır. O, saçlarını üpürgə edib, külü bir tərəfə, odu bir tərəfə ayırır və təndirdə örək yapmağa başlayır. Pəri qızı saçından bir hörük ayırır quyuya sallayır və həmin hörüklə bir vedrə suyu çəkib quyudan çıxarır (163, 164). «Aqı Karaçı» adlı salar nağılında isə pərinin xox. adi bir qızın saçındakı qüdrətdən bəhs olunur. Həmin qız saçını darayıb evin yeddinci qatından başasağı tökür və sevdiyi ağlan saçdan tutub onun yanına qalxır (163, 135).

Başqa türk xalqlarının folklorundan gətirdiyimiz müxtəssər misallarla kifayətlənib, yenidən Azərbaycan nağıllarına qayıtsaq, burada uzun saçlı qızlarla bağlı epizodların dönə-dönə təkrarlandığını şahidi olarıq. «İlan və qız» nağılında lüt-üryan bədəni libas kimi örtən uzun saçlardan (32, 229). «Əmiraslan», «Şəms-Qəmər», «Naşükür qız» nağıllarında açılıb çiyindən başasağı tökülən qara hörüklərdən (29, 272; 3, 24; 4, 257) söhbət açılır. «Hatəmin nağılı»nda qırx incəbel qız padşah qızının saçlarını bəzəyib qızıl padnosa qoyur ki, xanım yeriyəndə saçı yerə dəyməsin (30, 37). «Uzun saçlının ahı yerdə qalmaz» (159, 384) tipli inamlar da göstərir ki, saçın uzunluğu insanı sakral dünya ilə əlaqələndirməyin bir işarəsidir.

Qeyri-adi tük məsələsi, təbii ki, sehrlı nağıllar üçün daha səciyyəvidir. Sehrlı nağıllarda bu məsələ bəzən ayrı-ayrı epizodlar çərçivəsinə sığmayıb, bütöv bir süjet xəttinin məğzini təşkil edir. «Qaraqaş» və «Qara Kəkil» nağılları dediyimizə nümunə ola bilər. «Qaraqaş» nağılında qəhrəmanın nə qolu var, nə bədəni var, nə baş-gözü. O, bir cüt çatma qara qaşdan ibarətdir. Qaraqaşın qeyri-adi gücü var. Doğulandan cəmi bir həftə sonra Qaraqaş anasından yemək istəyir və bir qazan xörəyi yeməklə doymaq bilmir (29, 19-20). «Qara Kəkil» nağılında gur və qara saçı olduğuna görə kiçik qardaşa Qara Kəkil adının verilməsi, qəhrəmanın göyərçin lələyi sayəsində şəfa tapması, saçından

asılan qızların saçını kəsməklə onların tilsimdən azad edilməsi kimi epizodlar nağılda sehrli saç məsələsinin diqqət mərkəzində dayandığını göstərir. Nağılda saç məsələsinin diqqət mərkəzində dayanması və qəhrəmanın Qara Kəkil adını daşması əsas verir ki, gedər-gəlməzdən çəkinməyib divlərin məskəninə yollanan və əsir qızları tilsimdən qurtaran qəhrəmanın qeyri-adi gücünün saçla bağlı olması qənaətinə gələk (9, 77-84). Bu qənaət qızıl və gümüş saçlı qəhrəmanlardan bəhs edən nağıllarda bir daha öz təsdiqini tapır. Həmin nağıllarda qəhrəmanın özündən qabaq anası ideallaşdırılır və ananın qeyri-adi övlad doğacağı xüsusi nağıl məntiqi ilə əsaslandırılır. Məlum olur ki, qızıl-gümüş saçlı övlad anası üç bacının kiçiyidir. Ənənəvi üç bacı süjetinə uyğun olaraq, kiçik qız bacıların içində ağıl, gözəlliyi və nəcibliyi ilə seçilir. «Çarıyar Ələm» adlı türkmən nağılında qızıl-gümüş saçlı övlad anası özünü belə təqdim edir:

Sən yanımda – erkə mən,
Güldən nazik torkə mən.
Yalqız qoyub gedirsən,
Günülərdən qorxa mən (163, 81).

Kiçik bacı padşah oğluna: «Sən yanımda olanda azad quşam, güldən nazik ipəyəm», – deyir və yalvarır ki, onu böyük bacıların – günlərin umuduna qoymasın. İş burasındadır ki, gül kimi, ipək kimi zərif olan və padşah oğlunun məhəbbətini qazanan kiçik bacını böyük bacıların gözü götürmür. Böyük bacılar sehrli parça toxuyacaqlarından, bir arpa dənəsi ilə neçə-neçə atı yemləyəcəklərindən dəm vursalar da, bu sözlərin yalan olmasını padşah oğlu çox tez başa düşür və qızıl-gümüş saçlı övlad doğacağını bildirən kiçik bacını seçir, ona üstünlük verir. Oxşar süjetə «Üç bacı», «Dəyirmançı oğlu» kimi Azərbaycan nağıllarında da (31, 123-127; 159, 282-289) rast gəlirik.

Qızıl-gümüş saçlı övladların özlərinə gəlincə, nağılçı, hər şeydən qabaq, onların qənirsiz gözəl olmasından söhbət açır. Onlar o qədər gözəldirlər ki, gün kimi işıq saçırlar (159, 85).

Hami ruhlar bu uşaqları xata-bələdan hiyf edir. Paxıl bacılar (yaxud paxıl günlər) körpələri öldürmək istəsələr də, bunu bacarmırlar. Xarabalığa atılan (9, 4), yaxud sandığa qoyulub axar suya atılan (159, 286) bu körpələr sağ-salamat qalırlar. Hami ruhların qızıl-gümüş saçlı körpələri şərdən hiyf etməsi «Çarıyar Ələm» nağılında daha qabarıq şəkildə öz əksini tapır. Körpələrin hovuz dolusu suyun içində sağ-salamat qalmasından xəbər tutan bacılar körpələri dərin bir gölə atmaq istərkən göldən səs gəlir: bu uşaqları öldürmək olmaz! Uşaqları dağa atmaq istədikdə dağdan da həmin səs eşidilir. Uşaqları çölə atıb üstünü basdırmaq da mümkün olmur, çünki Xıdır Ata gözə görünüb şərin qabağını alır (163, 84). Qızıl-gümüş saçlı övladların qeyri-adi güc sahibi olduqlarını göstərməyin ən başlıca mərhələsi, heç şübhəsiz, onların gedər-gəlməz sınağına çəkilməsidir. Gedər-gəlməz sınağına çəkilən yalnız qardaş yox, həm də bacıdır. «Qızıl xoruz» nağılında (9, 3-20) naxırçı qızı günlərin əlindən sağ-salamat qurtardığı kimi, onun qızıl-gümüş saçlı övladlarına da ölüm yaxın düşə bilmir. Gümüş saçlı oğlan nəinki dünyanın ən yenilməz pəhləvanlarını diz çökdürür, o, həm də tilsimlər məkanına gedib, oradan qızıl toyuq və qızıl xoruz kimi qeyri-adi varlıqları gətirə bilir. Gümüş saçlı qəhrəman tilsimlər məkanında daşa döndərsə belə, bu, heç də hər şeyin sonu demək deyil. Çünki arxada qızıl saçlı bacı var. Tükü yandırıb yardımçı qüvvəni köməyə çağıran bacının yeddibaşlı divi öldürməsi və qardaşını tilsimdən xilas etməsi sehrlili saç süjetinin yekunudur.

Qızıl-gümüş saçın qəhrəmana qeyri-adi güc verməsinin folklor üçün səciyyəvi motiv olduğuna bir daha inanmaq məqsədilə «Gülxoşavaz» nağılını da (9, 96-109) xatırlatmaq yerinə düşərdi. Nağılda qəhrəmanın heç də qızıl-gümüş saçı yoxdur. Lakin nağılın lap əvvəlində qəhrəmanın işıq saçan bir quş tükü tapması süjetin sehrlili tük məsələsi ilə bağlanacağından xəbər verir. Doğrudan da, sonradan məlum olur ki, işıq saçan tük Gülxoşavaz adlı bir quşun tüküdür. Tilsimlər məkanından həmin quşu gətirmək üçün qəhrəmana qızılı və gümüşü sudan ovuclayıb saçlarına çəkmək lazım gəlir. Gülxoşavaz quşunu qəfəs qarışıq

gətirmək qəhrəmana yalnız qızıl-gümüş saça yiyələndikdən sonra nəsib olur. Saçın həyatvericilik funksiyasının başqa bir maraqlı səhnəsi ilə «Cantıq» nağlında qarşılaşırıq: Pəri xanımın saçından bir tel qopub padşahın bağına düşür və o bağ qış-yay meyvə gətirməyə başlayır (29, 86).

Folklorda saçın güc mənbəyi kimi nişan verildiyini əsaslandırmağın bir yolu da tüksüzlüyün arxaik mənasına diqqət yetirməkdir. Uzun saç, qızıl-gümüş saç güc mənbəyidirsə, onda həmin məntiqə görə, tüksüzlük də zəifliyin əlaməti sayılmalıdır. Bəzi inamları və bir çox folklor nümunələrini bu baxımdan mənalandırmaq heç də yersiz görünmür. Körpə uşağın üstünə dovşan tükü, it tükü tikmək (28, 171-172), çox güman ki, tükü bərkimədiyinə görə hələ zəif olan balaca məxluqun gücünü artırmaq məqsədindən irəli gəlir. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, sonuncu cümlədə işlətdiyimiz «tükü bərkimək» ifadəsi tükün güc simvolu olduğunu göstərən dil faktlarından biridir. Kiminsə maddi və mənəvi durumunun yaxşılaşdığını bildirmək üçün dilimizdə «tüklənmək», «tükü durulmaq» və s. ifadələr də işlədilir («Filankəs tüklənib». «Filankəsin tükü durulub»). Bu cür dil faktları, təbii ki, tükün güclə, tüksüzlüyün isə zəifliklə əlaqələndirilməsi inamından xəbər verir. Tüksüzlüyün zəifliklə əlaqələndirilməsinin izlərinə bəzi nağıllarda da rast gəlmək olar. Məsələn, «Simanın nağılı»nda bu inamla səsləşən belə bir epizod var: «Bağban sevinə-sevinə özünü yetirdi arvadının yanına. Gəlib nə gördü? Gördü arvadın doğduğu oğlanın başında, qaşında, kirpiyində tük yoxdu. Bağban gördü ki, bu uşaq araya çıxmalı deyil. Getdi fikrə. İstədi uşağı tullaya, amma ürəyi gəlmədi» (29, 34). Öz tüksüzlüyünə görə ata-anasını məyus edən bu uşaq sehrli quşun köməyi ilə tük qazanandan sonra əsl bahadıra çevrilir. Deməli, nağılda tüksüzlük zəifliyin, tüklülük isə bahadırlığın əlaməti kimi özünü göstərir.

Tükün bahadırlıq əlaməti sayılmasına qəhrəmanlıq dastanlarından da çoxlu misallar çəkmək olar. Qaçaq Nəbinin portret cizgilərindən biri bığlarının eşmə-əşmə olmasıdır. Koroğlunun bığları elə uzundur ki, eşib qulaqlarının dalına keçir.

rir. Amma onu da unutmaz ki, Koroğlunun dəlilərindən biri Kosa Səfərdir. Türkmən «Koroğlu»sunda (193) Kosa Səfər Çənlibəldə Koroğludan sonra ikinci nüfuz sahibidir. Bu kimi faktlar göstərir ki, kosa, eləcə də keçəl obrazlarını tüksüzlük əlamətinə görə zəif adamların təmsilçisi adlandırmaq mümkün deyil. Kosa və keçəli tüksüzlük səbəbindən olsa-olsa çirkin adamların təmsilçisi kimi qiymətləndirə bilərik. Bəli, uzun hörüklər, xüsusən də qızıl-gümüş saçlar misilsiz gözəlliyin rəmzi olduğu kimi, kosalıq və keçəllik də çirkinliyin əlamətinə çevrilir. Məşhur ögey ana süjetindəki keçəl qız surəti bunun səciyyəvi nümunəsidir. Keçəl qızın çirkinliyi saçlı qızın göyçəkliyi müqabilində daha aydın nəzərə çarpır. Ögey ana Göyçək Fatmaya baxıb öz qızının adını Fatma qoysa da, qızlar arasında yer-göy qədər fərq var. Onsuz da binadan çirkin olan keçəl qız sehrli qarının qəzəbinə gəlib, qara suda çiməndən, ağ sudan qaşlarına, qırmızı sudan alınına çəkəndən sonra dünyanın ən çirkin bir məxluquna dönür (32, 19-22). Xatırladığımız «Göyçək Fatma» nağlında, eləcə də həmin süjetlə bağlı «Bacı və qardaş» (31, 128-131) nağlında keçəl qızın çirkinliyi həm zahiri, həm də daxili çirkinlik kimi təqdim olunur. Anası kimi son dərəcə paxıl olan bu qız Göyçək Fatmanın başını batırıb, onun qismətinə yiyələnmək istəyir. Göyçək Fatmanın üz-gözünü bürüməkdən, onu künc-bucaqda, təndirdə-filanda gizlətməkdən kar aşmadığını görə keçəl qız axırda onu suda boğmaq fikrinə düşür və nəticədə əzazil anası ilə eyniyyət təşkil edir (32, 25-26).

Maraqlıdır ki, Göyçək Fatma ilə bağlı süjetin Laçın-Qubadlı bölgəsindən toplanmış variantında söyləyici nağıldakı məkanı Humay qayası, Çobantaxtı düzü və s. kimi yerli toponimlərlə əlaqələndirib, şahzadə surətini çoban surəti ilə əvəz edib, əhvalatları reallaşdırmağa çalışsa da, nağılın məğzindəki sehrli saç məsələsi qorunub saxlanır. Nağılın məğzindəki sehrli saç məsələsinin mahiyyəti bəzən bundan ibarətdir: keçəl qız, anası ilə birləşib Fatmanı çaya (yaxud gölə, dəryaya) atanda Fatma yenidən doğulur. Nağılın Qubadlı-Laçın bölgəsindən toplanmış variantında yenidən doğulma sadəcə olaraq sudan çıxıb çobana

qovuşmaq şəklində təsvir edilsə (41,139), nağılın əvvəllər çap olunmuş «Göyçək Fatma» adlı variantında sehrli nağıl məntiqi özünü daha qabarıq göstərir. «Göyçək Fatma» variantında saçlı qız balığın qarnında sığınacaq tapır və oradan çıxıb padşah oğluna qovuşur. Aydın məsələdir ki, o dünyaya məxsus varlığın bətninə düşüb, oradan güclü bir insan kimi çıxmaq inisiyasiya mərhələsi keçib yeni mahiyyət qazanmağa bir işarədir. Saçlı qızın yenidən doğulması motivi «Kelqırnaq» adlı türkmən nağlında da qorunub saxlanıb. Həmin nağılda keçəl qızın itəliyib dərin bir gölə saldığı saçlı qız balığın qarnından (oradaca doğduğu) əkiz oğlanlarla çıxır (163, 72). Keçəl qızın zahiri və daxili çirkinliyi saçlı qızın gözəlliyi ilə müqayisədə üzə çıxdığı kimi, onların aqibəti də paralel təsvirlərlə bizə çatdırılır. «Göyçək Fatma» nağlında keçəl qızın dəli qatır quyruğuna bağlanıb sürütləndiyinin (32, 26), «Kelqırnaq» nağlında isə keçəl qızın şahzadə qılıncına tuş gəldiyinin (163, 72) şahidi olur.

Xüsusi nağıl mövzusunda çevrilən saçlı qız keçəl qız məsələsi «Qodu-qodu» mərasim nəğməsində də öz əksini tapır:

Gün, çıx! Gün, çıx!
Kəhər atı min, çıx!
Oğlun qayadan uçdu,
Qızın təndirə düşdü,
Keçəl qızı qoy evdə,
Saçlı qızı götür çıx! (26, 102)

Nəğmədə saçlı qız günəşin, keçəl qız tutqun havanın simvoludur. «Qədim azərbaycanlı bu nəğməsilə günəşi, qarını əritmək üçün çağırır, ondan öz keçəl qızını (qış təbiətini) evdə qoyub, saçlı qızını (yaz təbiətini) gətirməsini tələb edir» (149, 16). Saçlı qızın yaxşını (yazı, günəşli havanı), keçəl qızın pisi (qışı, tutqun havanı) təmsil etməsi bu obrazların xatırlatdığımız nağıllardakı mövqeyi ilə üst-üstə düşür.

Folklorda keçəl qızlar kimi, keçəl oğlanların da çirkin adam sifətində təqdim olunması mübahisə doğurmayan bir məsələdir.

Keçəlin bir dərdi kasıblığıdırsa, bir dərdi də sir-sifətcə eybəcər olmasıdır. Bəli, başda tükün olmaması keçəli eybəcər şəklə salır. «Sehrli üzük» nağlında keçələ ərə gedən padşah qızını peşman eləyən də elə budur. Qız keçələ deyir: «Allahdan gizlin deyil, sən-dən nə gizlin. Mən görürdüm ki, sən qoçaq oğlansan, amma başına baxanda qol-qanadım sınıb yanıma düşürdü. Sənin keçəl olmağın qanımı yaman qaraldırdı. Odu ki, qalmışdım iki daşın arasında» (32, 44). Folklorda keçəl oğlanların daxilən də çirkin olduğunu göstərən nümunələr tapmaq çətin deyil. «Qarğış keçələ kar eləmir» adlı lətifədə keçəl, camaatın var-yoxunu əlindən alan haramzada bir padşah kimi təsvir olunur (11,208). «Tahir və Zöhrə» dastanında (17, 125-168) baş qəhrəmanın sevgilisini əlindən almaq istəyən mənfə surət məhz keçəldir... Əlbəttə, bu cür faktlar keçəli hər yerdə folklorun mənfə qəhrəmanları sırasına daxil etməyə əsas vermir. Padşah qızının yuxarıda xatırladığımız sözlərindən aydın olduğu kimi, keçəl sir-sifətcə çirkin olsa da, əksər hallarda qoçaqdır, diribaş və fərasətlidir. Keçəl qızlardan fərqli olaraq keçəl oğlanlar şərdən çox xeyiri təmsil edirlər. Amma qarşıya belə bir sual çıxır: diribaşlığı ilə seçilən, ağıl, fərasəti ilə həmişə oyundan qalib çıxan keçəl surəti saçın güc, tüksüzlüyün zəiflik əlaməti olması barədə deyilənlərlə ziddiyyət təşkil etmirmi? Suala doğru-düzgün cavab vermək üçün o dünyaya məxsus varlıqlarda tük və tüksüzlük məsələsinə nəzər salmaq lazım gəlir. Məsələ burasındadır ki, o dünyaya məxsus varlıqlarda uzun saç-saqqalla yanaşı, tüksüzlük də güc-qüdrətin göstəricisidir. Qəhrəman o dünyada boyu bir qarış, saqqalı yeddi qarışla, qırx hörüklü Talxa Cadu ilə (33, 196) qarşılaşdığı kimi üçbiğ və göygöz kosalarla da qarşılaşır. Özü bir qarış, saqqalı yeddi qarış, qırx hörüklü Talxa Cadu nağıl qəhrəmanı üçün nə qədər qorxulu qüvvələdirsə, qəhrəmanın sevgilisini aparıb tilsimə salan Üçbiğ Kosa (30, 157-166), Göygöz Kosa da (19, 215-218) bir o qədər qorxulu qüvvələrdir. Ölüm ayağında olan atalar balalarına vəsiyyət edirlər ki, göygöz, sarısaç, qarayanız, diş sey-rək, kosa (yəni üzündə tük bitməyən) adamla oturub-durmasınlar (9, 284). «Kosa ilə cavan oğlan» nağılından gətirdiyimiz bu

nümunədən göründüyü kimi, kosanın üzündə tük bitməsə də, keçəldən fərqli olaraq, onun başında tük bitir və bu tük sarı rəngdə olur. Qazax folklorşünası E.Tursunov kosanın saçının rəngini şeytanın sarı, yaxud kürən saçı ilə əlaqələndirir və Aldar Kosa obrazı ilə şeytan (o dünyaya məxsus demonik varlıq) arasında ətraflı müqayisələr aparır. Şeytanın məhz sarı-kürən saçlı təsəvvür edildiyini əsaslandırmaq üçün folklorşünas belə bir misal çəkir: qazaxlar xahiş edib ruslardan aldıkları sarı saçı yandırır ki, şeytanın şərindən uzaq olsunlar (239, 175).

Keçəl obrazının mənşəyi araşdırılarkən, hər şeydən qabaq, folklorşünaslıqda bu obrazla bağlı bəzi prinsipial mülahizələri xatırlatmaq zərurəti ortaya çıxır. V.Y.Propp keçəliyin kökünü inisiasiya məqsədilə baş verən dəyişmədə (228, 136-137), E.M. Meletinski isə magik qorunma məqsədilə baş verən dəyişmədə (211, 254) axtarır. Keçəliyin bir dəyişmə, çevrilmə faktı olduğunu V.Y.Propp və E.M.Meletinskidən başqa E. Tursunov və Ə.Əsgər kimi folklorşünaslar da təsdiq edirlər. Dəyişmənin necə baş verməsi, konkret olaraq nəyin nəyə çevrilməsi məsələsində isə, təbii ki, fikirlər haçalanır və çoxmənalı keçəl obrazı haqqında müxtəlif mülahizələr meydana çıxır.

Kosa kimi keçəlin də qeyri-adi mənşəli bir obraz olması bizdə heç bir şübhə doğurmur. Belə hesab edirik ki, keçəlin qeyri-adi mənşəyinin təzahür formalarından birini bu obrazın qızıl-gümüş saçlı qəhrəmanlarla əlaqəsində axtarmaq lazımdır. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün yenidən diqqəti saçlı adam saçsız adam məsələsinə yönəltmək istəyirik. «Qızıl üzük» nağılına yenidən qayıdıb xatırladıq ki, padşah qızının pərişanlığından sonra keçəl özünün dazlığına çarə bulmaq fikrinə düşür. Sehrli üzüyün köməyi ilə dünyanın o başına gedib çıxan keçəl sehrli bulaqda çimib gözəl bir oğlana çevrilir. Onun gözəlliyi, təbii ki, başına tük gəlməsi hesabına mümkün olur (32, 44). Keçəlin bulaqda çimib dünyanın gözəl bir oğlanına çevrilməsi epizodu «Keçəl» adlı başqa bir nağılda da təkrar olunur (32, 198). Bu epizodlar göstərir ki, baş qəhrəmanın keçəlliyi bir çox hallarda əsl mahiyyət yox, əsl mahiyyəti gizlədən bir maskadır. Folklorda

müdrüklük ağlısızlıq maskası, qoçaqlıq tənbəllik maskası, igidlik qorxaqlıq maskası altında təqdim olunduğu kimi, gözəllik də keçəllik maskası arxasında təqdim oluna bilər. «Sehrli üzük» nağılının baş qəhrəmanı keçəllik maskası arxasında gizlənən mahiyyətini lap sonda bürüzə verib öz gözəlliyi ilə padşah qızını heyran qoyur. Baş qəhrəmanın keçəlliyinin maska taxmış gözəllikdən ibarət olduğunu nağıllarda geniş yer tutan libas dəyişmə süjetləri də sübut edir. Keçəl libası geymə süjetləri «Ernəzərlə Kimanəzər» adlı özbək nağılı (163, 3-18), «Erkəmaydar» adlı qazax nağılı (163, 46-54), «Kazıkörpəç» adlı tatar nağılı (163, 104-112) üçün səciyyəvi sayıla bilər. «Şükufə xanım», «Moltanı padşahı» kimi Azərbaycan nağıllarında da (30, 280-289; 32, 88-101) gözəl qızlar şorgöz atalarının əlindən qaçır və başlarına qoyun dərisi keçirib, keçəl libası altında gizlənilir. Gözəlliyin keçəllik donuna girməsinin bizim mövzu baxımından ən aydın mənzərəsinə «Gül Sənavərə neylədi» nağılında (29, 93-110) rast gəlirik. Bu nağılda dərvişin verdiyi almadan törəmiş baş qəhrəmanın gözəlliyinə, eləcə də bu gözəlliyin tərkib hissəsi olan igidliyinə söz ola bilməz. Quru kəllənin məsləhəti ilə sehrli bulaqda başını yuyandan sonra və qızıl-gümüş saçə sahib olandan sonra qəhrəmanın gözəlliyi birə-beş artır. Yad bir şəhərə düşdükdə və burada özünü təhlükədən qorumaq məsələsi ortaya çıxdıqda qəhrəman başına qoyun dərisi keçirib keçəl donuna girməli olur. Şorgöz atalarından qaçan qızlar və yad yerə düşən qızıl-gümüş saçlı oğlanlar keçəl donuna girməklə özlərini heç kimə lazım olmayan talesiz adam kimi göstərir və bununla diqqətdən yayına və təhlükədən qoruna bilirlər. Onların təzədən əvvəlki libaslarına qayıtması yalnız təhlükə sovuşandan sonra mümkündür.

Keçəllik donuna girib, sonra öz libasına qayıdan qəhrəmanlarla yanaşı, əvvəldən axıracan keçəl kimi görüb, keçəl kimi tanıdığımız qəhrəmanların da bir qismini maska taxıb özünü başqalarından qoruyan adamların obrazı adlandırmaq olar. Bütün mətn boyu keçəl kimi gördüyümüz baş qəhrəmanların bir qismi, sox güman ki, keçəl libası geymiş qızıl-gümüş saçlı

oğlanlardır. Mətnə keçəl libası geymək barədə söhbət açılmasa da, məntiq öz sözünü deyir. Məntiq isə bundan ibarətdir ki, qızıl-gümüş saçlı qəhrəmanlarla baş qəhrəman kimi təsvir edilən bir çox keçəllər arasında xeyli oxşarlıq var. Ən başlıca oxşarlıq həm birincilərin, həm də ikincilərin böyük hünər sahibi olmasında, «tükəndən məhrum olmaq – hünərdən məhrum olmaqdır» təsəvvürünün qətiyyənlə keçələ aid edilə bilməməsindədir. Bildiyimiz kimi, qızıl-gümüş saçlı oğlanların baş qəhrəmana çevrildiyi nağıllarda sehrli nağıl elementləri ön plana keçir. Keçəlin bahadırlığından bəhs edən nağıllar da daha çox həmin elementlər baxımından diqqəti cəlb edir. «Qızıl qoç» belə nağıllardan biridir. Aydın məsələdir ki, qızıl saç kimi, qızıl quş və heyvanlar da o dünya ilə – nağıllarda güc-qüdrət mənbəyi sayılan sehrli məkanla bağlıdır. Qızıl saçlı qəhrəmanın min bir əziyyətdən sonra əldə etdiyi qızıl atributlu quş, toyuq, xoruz və qazların qiyməti məhz bundadır. Adını çəkdiyimiz nağılda qızıl qoç əslində o dünya ilə bağlı obrazların dəyişikliyə uğramış bir nümunəsidir. Dəyişiklik ondadır ki, qəhrəman qızıl qoça o dünyada yox, bu dünyada rast gəlir. Qızıl qoçu küp qarısının məsləhəti ilə bir usta düzəldir və qızıl qoç dərviş, dərya atı və başqa sehrli qüvvələrlə eyni mahiyyət qazanıb, qəhrəmanın yardımçısına çevrilir. Nağıldakı keçəl obrazına gəlincə, hər şeydən qabaq, bu obrazın qeyri-adi cizgilərlə təsvir edildiyi nəzərə alınmalıdır. Qeyd olunmalıdır ki, həmin nağılda keçəl, baş qəhrəmanın məhz qeyri-adi xüsusiyyətlərlə seçilən bir köməkçisi kimi təqdim olunur: «Dərviş dedi: – O yatan cavan oğlan padşah oğludu. Öldürsən, atası səndən qanını alacaq. Bu biri də keçəldi, ona hələ ölüm yoxdu. Onun anadan olmağı göydə ölüb-dirilən ulduzun çıxdığı vaxta düşüb. Odu ki, bu keçəl bir dəfə ölüb, yenə diriləcək» (32, 49-50). Təbii ki, dərvişin dedikləri hadisələrin gedişində öz təsdiqini tapır. Baş qəhrəmanın yolunda şücaət göstərən daşa dönən keçəl sehrli qüvvələrin yardımı ilə yenidən həyata qayıdır.

Keçəlin əsl sehrli nağıl qəhrəmanı kimi təsvir edilməsi «Keçəl Məhəmməd» nağılı üçün də səciyyəvidir. Keçəlin üç dəfə igidlik göstərməsi süjet xəttinin əsasını təşkil edir. O, xaraba

hamamda, deryada və sehrli qalaçada rast gəldiyi üç qeyri-adi varlığa qalib gəlir və sehrli corab, sehrli sırğa və sehrli üzüyə sahib olur (33, 82-96). Həm «Qızıl qoç», həm də «Keçəl Məhəmməd» nağılında hiyləgərlik yox, qızıl saçlı oğlanlara məxsus bahadırılıq keçəl obrazının başlıca məzmun xüsusiyyətinə çevrilir. Həmin nağıllarda (xüsusən də «Keçəl Məhəmməd» nağılında) rast gəldiyimiz keçəl obrazlarını bahadırılığına, sehrli məkana gedib-qayıtma xüsusiyyətinə görə qızıl saçlı qəhrəmanın çevrilmiş bir variantı hesab etmək olar.

Keçəl obrazının aparıcı məzmun xüsusiyyətlərindən olan hiyləgərliyi isə qızıl saçlı qəhrəmanlarla yalnız müəyyən miqdarda əlaqələndirmək mümkündür. Aydın məsələdir ki, libas dəyişmə, cilddən-cildə, dondan-dona girmə öz-özlüyündə hiylə işlətməyin bir göstəricisidir. Qızıl saçlı qəhrəman başına qoyun dərisi keçirib keçəl donuna girirsə, hiylə işlətməmiş olur. Lakin bu hiylə aktı qızıl saçlı qəhrəmanın fəaliyyətində aparıcı amilə çevrilmirsə, qəhrəman şər qüvvələrə qarşı mübarizədə kələkbazlıq yolunu tutmursa, onu – qızıl saçlı qəhrəmanı kələkbazlıq modeli əsasında araşdırmaq, söz yox ki, yerinə düşür. Odur ki, keçəl obrazındakı hiyləgərlik xüsusiyyətinin mifoloji kökü tamam başqa müstəvidə axtarılmalıdır. Demonik üçbüğ və göygöz kosalar diribaşlığı ilə fərqlənən kosa obrazını anlamağa kömək etdiyi kimi, kələkbaz keçəl obrazının da bilavasitə öz folklorumuzdakı mifoloji açarı tapılmalıdır. Folklorumuz bu baxımdan araşdırılarkən keçəl-şeytan münasibətlərini əks etdirən süjetlərə göz yummaq olmur. Həmin süjetlərlə bağlı bunu deməklə kifayətlənirik ki, keçəllə şeytanın istər rəqabət, istərsə də dostluq münasibətləri iki kələkbazın sərgüzəştləri müstəvisində təsvir olunur (31, 161-165). İki kələkbazın sərgüzəştləri ilə tanışlıqdan belə nəticə çıxarmaq olur ki, hiyləgər keçəl obrazının formalaşmasında xalqın şeytan haqqındakı təsəvvürü başlanğıc rolunu oynayıb. Qeyri-ixtiyari olaraq pis bir işə qol qoymağımızın səbəbini «şeytan məni yoldan çıxartdı» şəklində izah ediriksə, bu o deməkdir ki, şeytanın cilddən-cildə girib adam aldatmaq gücünə indinin özündə də inanırıq. Belə olduğu halda

kələkbazlıq xüsusiyyətinin ilk növbədə şeytanla əlaqələndirilməsi tamamilə təbiidir.

Maraqlıdır ki, folklorumuzda keçəlin hər hansı başqa demonik varlıqlarla münasibətini əks etdirən süjetlər də, əsasən, kələkbazlıq motivi üzərində qurulub. Həmin süjetlərdə şeytan adı başqa bir adla (məsələn, Axvayla) əvəz olunsada, mahiyyət bir o qədər də dəyişmir və şeytan – keçəl sərgüzəştlərinə oxşar bir mənzərə ortaya çıxır: keçəl sehr oxuyub cilddən-cildə girən Axvayla qarşılaşdırılır və bu qarşılaşdırma, təbii ki, hiyləgər keçəlin qalibiyyəti ilə başa çatır (159, 187-191). Keçəl – şeytan qarşılaşmasında olduğu kimi, keçəl – Axvay qarşılaşmasında da keçəlin demonik varlıqdan hiyləgər olduğunu göstərmək başlıca məqsədə çevrilir.

Keçəlin demonik qüvvələrlə qarşılaşdırılması yönündə araşdırma apararkən Babayi-Əmirin – kələkbazlıq xüsusiyyəti ilə seçilən başqa bir qəhrəmanın Xızır ilə münasibəti də diqqəti cəlb edir. «Babayi-Əmir» nağlında göstərilir ki, Xızır Babayi-Əmirə bir cam verir. Cama su və ya torpaq doldurub başına töksə, Babayi-Əmir istədiyi donu girə bilər (34, 47). Cildini, donunu dəyişmə dirilik peyğəmbərinin (yaxud müqəddəs mifoloji varlığın) insana bir ərməğanı kimi qiymətləndirilsə, bu o deməkdir ki, kələkbazlığı ilə seçilən folklor qəhrəmanlarının, o cümlədən keçəlin mənşəyi demonik qüvvələrlə məhdudlaşmayıb, xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrə də gedib çıxır. Bunu bəzi inamlardan da görmək olar. Keçəl bir adam, papağını başından götürəndə: «Keçəl başını açdı – gün çıxacaq», – deyirlər. Belə bir inam da var ki, gün çıxmıyanda keçəl adamların adını çəkə-çəkə (Əli, Vəli, Həsən...) ipə qırx düyün vurub belə demək lazımdır: «Gün çıxmasa, keçəllərin başını yandıracaq» (41, 63). Bir az əvvəl xatırladığımız «Qodu-qodu» nəğməsində keçəl qız günəşsizliyin simvolu olduğu halda, indi xatırladığımız inamlarda keçəl kişi günəşin çıxmasına yardım edən bir qüvvədir. Nağıllardakı keçəl qız, keçəl oğlan surətləri ilə səsleşən bu mənfi–müsbət qütblər diqqəti əsas məsələdən yayındırmamalıdır. Əsas məsələ bundadır ki, mənfi və ya müsbətliyindən, bədxahlığı və ya xeyirxahlığı

təmsil etməyindən asılı olmayaraq, keçəllik həm «Qodu-qodu» nəğməsində, həm də xatırladığımız inamlarda fəvqəltəbii qüvvələrlə bağlı bir əlamət kimi özünü göstərir. Keçəllik bu və ya digər dərəcədə həm bədxah, həm də xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrə aid olur. Keçəlliyin xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrlə bağlılığının qabarıq hiss olunmasının nəticəsidir ki, folklorşünas Ə.Əsgər keçəl obrazının mənşəyini daha çox türk mifologiyasındakı baş tanrı Taz kaan (Keçəl xan) və Ana Yer mifologemi ilə əlaqələndirir. Folklorşünas, qəhrəmanın keçələ çevrilməsinə o dünya sahibinin atributunu qəbul etmək kimi baxır, keçələ çevrilməni hamı ruhlara onların öz rəngində qurban verilməsi tipli bir hadisə sayır (63, 83).

Deyilənləri nəzərə alıb, bu qənaətə gəlirik ki, keçəl surəti özündə xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin, demonik varlıqların və qızıl saçlı qəhrəmanın əlamətlərini birləşdirir. Göstərilən mənbələrin eyni obrazda qovuşmasını mümkün edən ümumi cəhətsə mənbələrin hər üçünün o dünya ilə bağlılığıdır. Xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələr və demonik varlıqlar bilavasitə o dünyaya məxsusdursa, qızıl saçlı qəhrəman da qeyri-adi əlaməti ilə o dünyaya bağlanan və öz gücünü məhz həmin sehrli aləmdən alan bir qəhrəmandır. Qızıl saçlı qəhrəmanın bahadırlığı, şeytanın hiyləgərliyi və xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin təbiətə müsbət təsir göstərməsi keçəlin simasında əksini tapmaqla bu obrazı gücün özünəməxsus rəmzinə çevirir. Özünəməxsusluq, hər şeydən qabaq, libas dəyişib başqa dona girmək aktından başlanır. Qızıl saçlı şahzadənin (yaxud hansısa başqa bir müsbət qəhrəmanın) keçəl donuna girməsində iki əsas məna gizlənir: o dünyanın sir-sifətə eybəcər, amma güc-qüvvətə yenilməz olan sakinlərinin əlamətini qazanmaq; bu dünyanın sir-sifətə və güc-qüvvətə diqqəti cəlb etməyən sakinlərinin əlamətini qazanmaq. Təbii ki, ikinci ilə müqayisədə birinci məna (xüsusən də xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin əlamətini qazanmaq) dərin qatlarda gizləndiyindən folklor nümunəsini söyləyən və dinləyən üçün ikinci məna (yəni bu dünyanın sir-sifətə və güc-qüvvətə diqqəti cəlb etməyən sakinlərinin əlamətini qazanmaq) daha anlaşıqlı və cəlbedicidir.

Keçəlliyn (yaxud kosalığın) söyləyici nəzərində zahiri çirkinlik rəmzi olması məsələnin bir tərəfidir. Məsələnin digər və ən maraqlı tərəfi isə başda, eləcə də üzdə tükün bitməməsinin daxili mahiyyətlə əlaqələndirilməsidir. «Keçəl baxar güzgüyə, adın qoyar özgəyə», «Keçəl qız bacısının saçı ilə öyünər» (25, 427) kimi atalar sözlərində daha çox zahiri çirkinliyə işarə olunursa, «Keçəl suya getməz» (25, 428), «Kor nadürüst olar, keçəl əməlbaz» (159, 375) kimi atalar sözlərində keçəlliyn daxili mahiyyətinə münasibət bildirilir. Belə münasibəti kosa barədəki müxtəlif deyimlərdə də izləmək və keçəl kimi kosanın da hiyləgərliyindən xəbər verən neçə-neçə folklor nümunəsini misal çəkmək olar. Amma kosalığa, yəni üzdə tükün bitməməsinə xalq arasında necə mənə verilməsi indiki halda bizi daha çox maraqlandırır. Məlumdur ki, tükün arxaik mənələrindən biri, S.Y.Neklyudovun da qeyd etdiyi kimi, cinsi enerjinin göstəricisi olmasıdır (217, 212). İndinin özündə də üzdə tük bitməməsinə xalq arasında kişilikdən (erkəklikdən) məhrum olmağın əlaməti kimi baxılır. Bu əlamət kosa obrazında xüsusi olaraq nəzərə alınır və kosa da keçəl kimi əsl mahiyyətini zahiri əlamət arxasında gizlədir. Keçəlin gözəlliyi çirkinlik, gücü məhrumiyyət donunda təqdim edildiyi kimi, kosanın da erkəkliyi xədimlik donunda təqdim edilir. Bunun ən aydın mənzərəsini «Kosa-kosa» tamaşasında görürük. Tamaşa zamanı kosa müxtəlif fallik hərəkətlər göstərir. Tüksüzlük – xədimlik maskası arxasında gizlənən kosanın erotik gücünə xalq arasında xüsusi inam bəslənilir. Xalq inanır ki, uşağı olmayan hər hansı bir kişi kosa libası geysə, həmin kişinin övladı olar (10, 33), yaxud kosa ilk qədəmini hansı evə bassa, o evə xeyir-bərəkət gələr (40, 196). «Kosa-kosa» tamaşasında erkəkliyin xədimlik maskası arxasında ifadə edildiyini tamaşanın başqa bir personajı olan təkə (keçi) barədəki bir nəğmədən də görə bilərik:

Təkəm, təkəm, axta təkəm,
Boynunda var noxta təkəm (71, 27).

Təkə əslində erkəkliyin bir rəmzi hesab olunur. Təsadüfi deyil ki, Qarabağda fiziki möhkəmliyi, şax yerışı-duruşu ilə başqalarından açıq-aydın seçilən kişilər təkə ilə müqayisə olunur və «təkərək-təkərək yerimək» ifadəsi işlənir («Fılankəsin təkərək-təkərək yeriməyi var»).

Qabaqda gedib sürünü öz ardınca aparan təkənin – erkəklik simvolunun «Kosa-kosa» nəğmələrində axtalıq libasında təqdim edilməsi kişiliyin kosalıq donunda təqdim edilməsi sistemindən irəli gəlir. Tamaşa ilə bağlı nəğmələrdə bir yandan keçinin axtalığından söhbət açılırsa, o biri yandan onun məhsuldarlığa təsir etmək gücünə işarə edilir:

Təkəm bir oyun eylər,
Quzunu qoyun eylər (71, 27).

Göründüyü kimi, «quzunu qoyun eləməklə» artıma təsir göstərən heç də başqa bir təkə yox, bir az əvvəl xatırladığımız həmin «axta» təkədir. Məlumdur ki, bu misralar eynilə kosanın da adına oxunur və təkə əvəzinə kosanın oyun çıxarmasından, quzunu qoyun eləməsindən bəhs olunur:

Kosam bir oyun eylər,
Quzunu qoyun eylər (71, 34).

Kosa barədəki nəğmələrdən birinin Xıdırın adına oxunması və mətndə «kosa» əvəzinə «Xıdır» sözünün işlədilməsi də maraqlı doğurur:

Xanım, ayağa dursana,
Yük dibinə varsana,
Xıdırı yola salsana (71, 37-38).

Eyni nəğmənin həm kosaya, həm də Xıdırı aid edilməsini, heç şübhəsiz, kosanın dirilik və məhsuldarlıqla bağlılığını göstərən faktlar sırasına daxil etmək lazımdır.

Keçəl haqqındakı nəğmələr də məzmunca kosa haqqındakı nəğmələrə bənzəyir. Ən başlıca bənzəyiş kosa kimi keçəlin də dirilik və məhsuldarlıqla əlaqələndirilməsindən doğur. Keçəlin məhsuldarlığa təsiri ilə bağlı konkret nümunəyə keçməzdən əvvəl belə bir cəhəti nəzər-diqqətə çatdıraq ki, qışın nəticəsində yaranmış qıtlıq və məhrumiyyətdən söz açmaq «Kosa-kosa» tamaşasının əsas motivlərindəndir. Bunu həmin tamaşanın Cənubi Azərbaycanda qeydə alınmış aşağıdakı parçası da göstərir:

Yediyim yarma aşı, yarısı sudu,
Geydiyim yeddi qat paltar, təzəsi budu (81, 202).

Kosanın dilindən söylənilən bu sözlər qışın əmələ gətirdiyi qıtlıqdan yaxa qurtarmaq arzusunu ifadə edir. Həmin arzunun gerçəkləşməsinə kosa və keçi ilə yanaşı, keçəl də magik təsir göstərir:

Keçəl, keçəl mərəndə,
Arpa, buğda sərəndə.
Bir arpanı beş eylər,
Yeddi qazan aş eylər (26. 481).

Dirilik simvolu olan Xıdırla kosanın eyniləşdirilməsi, keçəlin bir arpanı yeddi qazan aş eləmək gücündən danışıqlaşması «Kosa-kosa» tamaşasının personajları barədəki məlum və məşhur qənaətə – keçinin yaz, kosa və keçəlin isə qışı təmsil etməsi ilə bağlı qənaətə yenidən baxmaq zərurətini ortaya çıxarır. Folklorşünaslığımızda geniş yayılmış bu qənaətə «zahiri görünüş əsl mahiyyəti gizlətmək üçündür» baxımından yanaşılıb. A.Nəbiyevin «türk xalqları mifologiyasında kosa qışı təmsil eləmir» mülahizəsinin (121, 283) təsadüfi olmadığını qeyd edib, «Kosa-kosa» tamaşasında qışın da xədimlik kimi bir maska olması fikrini irəli sürürük. Bəli, kosa məhz qış (qocalıq) libası geymiş yazdır (cavanlıqdır). Belə olmasaydı, tamaşada kosanın

«ikicanlılığı»ndan (hamiləliyindən) danışılmaz, onun doğub -
törəmə, bar - bəhər vermə funksiyasına işarə edilməzdi.

Beləliklə, aydın olur ki, kosa və keçəl kimi obrazlar zahiri
görünüşcə qızıl saçlı şahzadədən fərqlənsələr də, zəifliyi, acizliyi
yox, güc-qüdrəti təmsil edir və mahiyyətcə qeyri-adi
qəhrəmanlarla səsleşirlər.

MİFOLOJİ PARODİYA

Hökmdar və təlxək

Bədii ədəbiyyatda parodiya hər hansı bir əsərin komik yamsılanmasıdır. Bu komik yamsılanma mövzu ilə üslubun vəhdətini bilərəkdən pozmaq əsasında ortaya çıxır (207, 268). Gözəlləri göylərə qaldıran gül-bülbül şeirinə M.Ə.Sabirin parodiyası belədir:

Ey annın ay, üzün günəş, ey qaşların kəman!
Ceyran gözün, qarışqa xətin, kəkilin ilan!..
Boynun sürahi, boy-buxunun bir uca çinar,
Əndamın ağ gümüş, yanağın qırmızı ənar! (36, 185)

Bu parodiyada mövzu-üslub vəhdətinin bilərəkdən pozulması ondadır ki, qanadlı sözlər surətə gözəl olan yox, surətə son dərəcə çirkin olan bir məxluq barədə söylənir, mətn başdan-başa kinayə üzərində qurulur və bu kinayə gül-bülbülü tərifləməkdən bezməyən epiqonçu şeirə qarşı yönəldilir. Bu parodiyada yamsılanan epiqonçu şeirdir, tənqid edilən isə həm epiqonçu şeir, həm də çirkin ola-ola dünya gözəli iddiasına düşən tipdir.

M.Ə.Sabirin M.Füzuli qəzəllərinə yazdığı satirik nəzirələrdə müasir parodiyanın başqa bir cəhəti ilə də tanış oluruq:

Könlüm bulanır kuçədə cövlanımı görcək,
Nitqim tutulur hərzəvü hədyanımı görcək.
Canım üzülür əldəki qalxanına baxcaq,
Qəlbim alışır beldəki patranımı görcək (36, 43).

T.Hacıyev M.Ə.Sabirin bu tipdə parodiyalarının özünəməxsusluğunu belə izah edir: «Sabirin bu satiraları... ənənəvi parodiyalardan deyildir. Lakin Sabir parodiya

formasının ənənəvi gəlişinə, ümumiyyətlə, etinasızlıq göstərmişmi? Əsla! O, parodiyanın səmərəli toxumunu saxlayır bu, həmin formanın tənqid, istehza mahiyyətidir. Adətən, parodiyalarda tənqid, istehza, kinayə olur. Lakin kimə qarşı? Əsərinə parodiya yazılan müəllifə qarşı. Bəs Sabirdə necədir? O da böyük Füzuliyəmi istehza edir? Əksinə, o, bu parodiyalarında Füzuli ideyalarının qəddar düşmənlərini, Füzulinin özünün də vaxtilə tənqid etdiyi adamları rüsvay edir» (75, 40). Deməli, M.Ə.Sabirin M.Füzuliyə bənzətmələrində parodiya ənənəsindən kənara çıxmaq ondadır ki, imitasiya edilən qəzəl tənqid hədəfinə çevrilmir. Tənqid başqa bir ünvana, məsələn, yuxarıdakı şeiri götürsək, küçələrdə meydan sulayıb, qan-qan deyən Bakı pəhləvanlarına yönəlir. M.Füzulinin məşuqə barədə danışdığı bir dillə – üslubla M.Ə.Sabir Bakı qoçuları barədə danışmağa başlayır və parodiya üslubla mövzunun bu cür toqquşmasından əmələ gəlir.

Müasir parodiyalar qədim zamanlarda mərasim şəklində, dini məqsədlə keçirilən parodiyalardan qidalanıb. Mərasim şəklində keçirilən mifoloji parodiyalar da, təbii ki, gülüş üzərində qurulub və bu gülüş mövzu ilə üslubun toqquşması əsasında yaradılıb. Amma mifoloji parodiyalarda gülüş yamsılananın tənqidinə yönəlməyib. Necə yönələ bilərdi ki, həmin parodiyalar bılavasitə din xadimlərinin iştirakı ilə keçirilirdi və bu mərasimdə yamsılanan, imitasiya edilən allahlar və dini ayinlər olurdu?! (244, 491). Mərasim şəklində keçirilən və tənqidi mahiyyət daşımayan ilkin parodiyalar, sözsüz ki, xalq mədəniyyətinə təsir göstərüb və bir çox folklor nümunələrində öz izini saxlayıb.

Mifoloji parodiyanın müasir parodiyadan fərqi aydın başa düşməkdə yalançı pəhləvan adlandırdığımız komik fiqur bir açar kimi götürülə bilər. Yalançı pəhləvan bir sıra xalq tamaşalarının, xüsusən də «Kəndirbaz» oyununun ənənəvi obrazlarından biridir. Köhnə Bakının maraqlı etnoqrafik lövhələrini qələmə alan H. Sarabski «Kəndirbaz» oyununu belə təsvir edir: «O zaman... şəhərin geniş meydançalarında cavanlar camaata tamaşa verərdilər... Bir gənc əlinə uzun, şüyül bir ağac – müvazinət ağacı

(ləngər) alaraq ip üstə qalxar, zurnanın çaldığı havanın ritmi ilə kəndirin üstündə rəqs edərdi. Kəndir üstə oynanan rəqslər qaytağı, təkçalma və sairədir. Bunların ahəngi altında oynayana və atılıb-düşənə rustambaz və ya kəndirbaz deyərtilər. Onun təlxəyi də olardı. O, çuxanı tərsinə geyib boynundan və qollarından zıncırov asar, üzünə dəridən bir üzlük taxıb aşağıda oyun çıxarar və yamsılamaqla pul yığardı. Təlxək hərdən yuxarıya xitabən deyərdi: can qardaş, hünər kimin üçündür? Hünər sənin üçündür. Əgər sən ip üstündə bir qaytağı oynasan, bura yığılan ağalar bizə cibxərcliyi verərlər. Usta, balabani kök elə» (134, 136-137). Tamaşada təlxək meydana kəndirbazla birlikdə çıxır. Tamaşaçıların gözü qarşısında qərribə bir mənzərə yaranır: kəndirdən yuxarıda həyəcan, qorxu, gərginlik, dram, faciə; kəndirdən aşağıda daxili rahatlıq, oynaqlıq, şuxluq, komediya. İlk baxışda adama elə gəlir ki, aşağı ilə yuxarı kəndir vasitəsilə bir-birindən ayrılan və bir-birinə dəxli olmayan iki müxtəlif dünyadır. Amma əslində bu iki dünya almanın iki üzünü kimi vahidin yarıya bölünməsinə başqa bir şey deyil. Əsas işi kəndirbazı yamsılamaqdan ibarət olan təlxək sanki kəndirbazın güzgüdə görünən əksidir. Elə güzgüdə ki, bu güzgü adamın sirsifatını, qol-qıçını, o cümlədən hərəkətlərini son dərəcə məzəli şəkildə göstərir. Güzgüdə əks olunanlar kəndirbaza qol-qanad vermək, onu yaman gözdən, bəd nəzərdən qorumaq üçündür. Görkəmli ədibimiz Ə.Haqverdiyevin aşağıdakı qeydlərində yalançı pəhləvanın kəndirbazı qorumaq funksiyası xüsusi diqqətə çatdırılır: «Kəndirbaz... kəndirin üstündə çox qorxulu hərəkətlər edir: tullanır, uzanır, oynayır, mis qabın içində oturaraq kəndirdə yeriyir, ayağına bir neçə iti xəncər bağlayıb kəndirin üstündə gəzinir. Bu zaman keçə papaq (yalançı pəhləvan M.K.) meydan sulayaraq öz ustasının hərəkətlərini gülməli bir şəkildə təqlid edir və bununla da bəd gözləri kəndirbazdan uzaqlaşdırır» (77, 390). Təlxəyin məzəli hərəkətləri kəndirbaza qarşı yönəlmədiyinə görə tənqid etməyi bu parodiya üçün səciyyəvi əlamət saymaq olmaz. M.Ə.Sabirin birinci misal çəkdiyimiz parodiyası yamsılanan predmetin (gül-bülbül şeirimizin) tənqidinə

həsr olunduğu halda, «Kəndirbaz» oyunundakı parodiya yamsılanan şəxsin (kəndirbazın) tənqidindən xeyli uzaqdır. Parodiya baxımından «Kəndirbaz»ı M.Ə.Sabirin yuxarıda misal çəkdiyimiz «Bakı pəhlivanları» ilə də qətiyyəən eyniləşdirmək olmaz. «Bakı pəhlivanları»nda yamsılanan predmet – M.Füzuli qəzəli tənqid hədəfinə çevrilməsə də, «pəhlivan»ın – qoçunun özü kəskin tənqid olunur. «Kəndirbaz» oyununda isə yalançı pəhləvanın tənqid olunmasından söhbət gedə bilməz. Yalançı pəhləvanın xalq tamaşalarındakı funksiyası satirik fiqurlardan daha çox müasir sirk sənətində klounun funksiyası ilə müqayisə oluna bilər. Kloun müasir sənət aləmində, bəlkə də, yeganə komik fiqurdur ki, arxaik gülüşün elementlərini qabarıq şəkildə əks etdirir. Bu baxımdan sirk klounlarını bizim günlərin yalançı pəhləvanları adlandırsaq, səhv etmərik. Yalançı pəhləvanlar kimi klounların da başlıca məqsədi tamaşaçıları güldürməkdir. Bu gülüşü isə inkarçı gülüş saymaq mümkün deyil.

Parodiyanın təməl xüsusiyyətlərindən biri ikiləşmə, obrazın iki formada özünü göstərməsidir. «Kəndirbaz» oyununda məhz obrazın ikiləşməsi hadisəsi ilə qarşılaşırıq. İkiləşən kəndirbazdır. Kəndirbaz obrazı ciddi və komik yöndə özünü göstərməklə ikiləşir. Ciddi və komik formalar eyni obrazı müxtəlif tərəflərdən işıqlandırsa da, tərəflər bir-birini tamamlaya bilər. Parodiya üçün səciyyəvi sayılan bu cür ikiləşmənin mifoloji kökünü O.M.Freydenberq məşhur inisiyasiya mərasimində axtarır, ikili mahiyyət daşımanı həmin mərasimdə «müvəqqəti ölüm» mərhələsindən keçib dəyişməyin təzahürü kimi qiymətləndirir. Son nəticədə yenilməz bir güc sahibinə çevrilsin deyərək hökmdar «müvəqqəti ölüm» mərhələsində qul qiyafəsində olur. İnisiyasiya prosesindən keçib yeni mahiyyət qazanan hökmdarın keçid məqamındakı funksiyasından xüsusi bir obraz doğulur. Bu obraz hökmdarın oxşarı, «dvoynik»idir. Hökmdar ciddi, onun «dvoynik»i olan qul isə gülməlidir. Bu gülüş hökmdarı yıxmaq yox, qaldırmaq üçündür. Bu gülüş hökmdarı ələ salmağa, işə etməyə yox, onu dirçəltməyə doğru yönəlir (246, 82-83; 246, 283). Eyni bir obrazı bu cür ciddi və gülməli planda təqdim etməkdə

qədim insan hansı niyyəti güdür? Bir az sonra yenidən qayıdacağımız bu suala qısaca olaraq belə cavab vermək olar: arxaik ikiləşmədə başlıca məqsəd hökmdarı şərdən-yamandan qorumaq və onun həyatvericilik qüdrətini artırmaqdır. Hökmdarın oxşarı, ikinci «nüsxə»si olmaqla qul ona (hökmdara) yeni həyat bəxş edir. Bu ideya qədim türk yazılı mənbələrində də qabarıq ifadəsini tapır. Rəşidəddin «Oğuznamə»sindəki Arslan xan qul əhvalatı dediyimizə misal ola bilər: Arslan xanın Suvar adlı bir qulu var. Çox hünərli və istiqanlı olan Suvar Arslan xana çox yaxındır. Elə yaxındır ki, bəylərin və vəzirlərin yanında xanın qulağına söz pıçıldağa bilir. Hacıblər və inaklar Suvara paxıllıq edirlər və onu aradan götürmək istəyirlər. Xana deyirlər ki, Suvar səni öldürüb taxt-tacına sahib olmaq fikrindədir. Arslan xan Suvarı iş dalınca başqa bir yerə göndərir və özünü ölülyə vurub tabuta uzanır. Hacıblər Arslan xanı ölmüş bilib, onun var-dövlətinə sahib çıxırlar. Suvar səfərdən qayıdır. Böyük yas məclisi qurur, göz yaşı töküb özünü öldürəcəyini bildirir. Onun ağlamağını eşidən Arslan xan tabutu sındırıb ayağa qalxır. Arslan xanın bu məqamdakı hiss-həyəcanı «Oğuznamə»də belə ifadə olunur: «Qara Arslan Suvarı bərk-bərk qucaqlayıb öpdü. Onun qəlbi sevinc və razılıqla dolu idi: «Uca tanrı mənə yenidən dirilik bağışladı və həyata qaytardı» (130, 53-54). Əlbəttə, bu əhvalatı inisiasiya mərasiminin təsviri adlandırmaq fikrindən uzağıq. Sadəcə olaraq belə qənaətdəyik ki, əhvalatda qədim inisiasiya mərasiminin əlamətləri gizlənilib. Başlıca əlamət hökmdarın qul vasitəsilə yenidən dirçəlməsi, yeni güc-qüvvət qazanmasıdır. Gülüş elementləri olmayan Arslan xan Suvar əhvalatını parodiya adlandırmaq olmaz. Amma həmin əhvalatda parodiya üçün bir zəmin var. Zəmin hökmdarın ikiləşməsi – qul və hökmdar libaslarında meydana çıxmasıdır. Suvar hünərvərliyi ilə əslində Arslan xanın özünü ifadə edir. Başqa sözlə desək, Suvarın igidliyində Arslan xan həm də özünü görür, Suvarın igidliyi Arslan xanın igidliyinin təcəssümünə çevrilir. Gülməli məzmun daşıyıb-daşımamasından asılı olmayaraq, Arslan xan Suvar tipli əhvalatların, yəni hökmdarın ikiləşməsi ilə bağlı tarixi-

mifoloji faktların araşdırılması mifoloji parodiyanın mahiyyətini açmağa kömək edir.

Mifoloji parodiyada hökmdar obrazının xüsusi yer tutması təəccüb doğurmamalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, qədim dünyagörüşə görə, hökmdar cəmiyyətdə məhsuldarlıq, ümumiyyətlə, həyat rəmzidir. Həyat rəmzi sayılan hökmdarın müqəddəsləşdirilməsi, onun şərdən-yamandan qorunması və ona güc-qüvvət arzulanması isə tamamilə təbii bir haldır. Qədim türk dünyagörüşünə görə, xaqan Göyün (Tanrının) yerdəki təmsilçisidir (178. 573). Tanrının yerdəki təmsilçisi olmasına başqa xaqanlar kimi Çingiz xan da möhkəm inam bəsləyir və bu inamı, o, özünün Ulu Yasasında qabarıq şəkildə nəzərə çatdırır: «Qiyamçılara məktub və ya elçi göndərəndə onları ordunun böyüklüyü və xaqana sədaqəti ilə qorxutmaq lazım deyil. Sadəcə olaraq onlara bildirmək lazımdır ki, əgər tabe olsanız, yaxşılıq və əmin-amanlıq görəcəksiniz. Əgər müqavimət göstərsəniz, biz nə bilirik nə olacaq? Yalnız Ulu Tanrı bilir ki, sizi nə gözləyir (156, 18). Göründüyü kimi, Çingiz xan özünün hər hansı bir hərəkətini böyük Yaradanın adı ilə bağlayır, gördüyü işi Allahın buyruğu sayır. Hökmdar – Allah bağlılığına inam türk dünyagörüşündə yüzilliklər boyu yaşayır. Belə olmasaydı bu sözlər Rəşidəddin «Oğuznamə»sində əsas ideya istiqamətlərindən birinə çevrilməzdi: «Padşahlıq taxtı yalnız Ulu Tanrının taxt-tac üçün seçdiyi adamlara layiqdir» (130, 47).

Bizans ənənələrinə əsaslanan rus dini - siyasi görüşlərində də «hökmdar yer üzünün Allahıdır» inamı özünü göstərir (198, 83). I Pyotrın hakimiyyəti illərində çar həm də kilsənin başçısına çevrilir və bununla rus davranış semiotikasında dəyişiklik müşahidə edilir. Əvvəlki vaxtlardan fərqli olaraq, I Pyotrın dövründə çar dini rəhbərin yox, dini rəhbər çarın əlini öpməli olur. Davranışdakı bu dəyişmə çarın daha çox müqəddəsləşdirilməsi və Allaha bir az da yaxınlaşdırılmasının nəticəsi kimi baş verir (198, 100).

Bir sıra xalqlarda hökmdarın baş kahin sayıldığı da elm aləminə çoxdan məlumdur. Baş kahin sayılan hökmdar, inama

görə, fiziki cəhətdən tam sağlam olmalı idi ki, günün çıxmasına, yağışın yağmasına, insanların, heyvanların və əkin-biçinin azar-bezardan uzaq olmasına, bir sözlə, məhsuldarlığa əsaslı təsir göstərə bilsin. Başqa insanlardan fərqli olaraq, baş kahin xəstələnməməli və yorğan-döşəyə düşüb xəstəlikdən ölməməlidir. Baş kahinin sağlamlığında azacıq nasazlıq aşkar oldumu, məsələn, dişinin düşdüyü, saçının ağardığı, yaxud cinsi qabiliyyətinin zəiflədiyi üzə çıxdımı, onda hökmdar öldürülməli idi ki, o dünyaya sağlam halda getsin və bu yolla öz gümrahlığını «axıracan saxlasın» (243, 307). Bu məsələni ətraflı araşdıran C.C.Frezer ayrı-ayrı xalqların həyatından götürülmüş zəngin materiallar əsasında hökmdarı qorumağın müxtəlif yolları üzərində dayanır. Bu yollardan ən başlıcası, heç şübhəsiz, hökmdarın yalançı (uydurma) hökmdarla əvəz olunmasıdır. Ölüm vasitəsilə hökmdarın sağlamlığını, başqa sözlə, gücünü-qüdrətini qoruyub saxlamaq inamı uydurma hökmdar variantında da qalmaqda davam edir. Fərq bundadır ki, bu dəfə öldürülən hökmdarın özü yox, onun əvəzedicisi, yəni uydurma hökmdar olur. Məsələn, qədim Babilstanda ildə bir dəfə beşgünlük bayram keçirilirdi. Həmin bayram günlərində ağalar və nöqərlər öz yerlərini dəyişirdilər: nöqərlər buyruq verir, ağalar verilən buyruğu yerinə yetirirdilər. Ölümə məhkum olunmuş bir caniyə hökmdarın libası geydirilir və o, hökmdar taxtında əyləşdirilirdi. Ona ıxtiyar verilirdi ki, hökmdarın yediklərindən yesin, içdiklərindən içsin, hökmdarın cariyələri ilə eys-ışrətdə olsun. Bayram başa çatan kimi beşgünlük hökmdar taxtdan salınır, təmtəraqlı libası əynindən çıxarılır və öldürülürdü. Beşgünlük hökmdarın əsl hökmdara məxsus səlahiyyətlər daşması, hətta qısqanc taxt-tac sahibinin cariyələri ilə cinsi əlaqədə olması yalnız bir məqsədə xidmət edirdi: müvəqqəti hökmdar əsl hökmdarın əvəzinə öldürülməli idi (243, 317). C.C.Frezer hökmdarın bir neçə günlüyə yalançı hökmdarla əvəz olunması məsələsindən danışarkən 1591-ci ildə baş vermiş Şah Abbas – Yusif əhvalatına da toxunur. Bu, həmin əhvalatdır ki, M.F.Axundov onun əsasında «Aldanmış kəvakib» povestini

yazıb. Təbii ki, böyük maarifçi, Şah Abbas – Yusif əhvalatına cəhalət, nadanlıq və rəzələti tənqid etmək məqsədilə üz tutub. Azərbaycan ədəbiyyatşünasları bunu nəzərə almaqla bərabər, tarixi faktın mifoloji köklərinə də toxunmağı vacib biliblər. A.Əmrahoglu (60, 26-30) və M.Seyidov (138, 39) kimi ədəbiyyatşünaslar «Aldanmış kəvakib»dəki Şah Abbas – Yusif əhvalatında yalançı hökmdar vasitəsilə həqiqi hökmdarı ölümdən qorumaq inamının ifadəsini görüblər.

Bu inam «Xan bəzəmə» adlı xalq tamaşasında öz izlərini indi də saxlamaqdadır. Naxçıvan bölgəsindən toplanmış bir variantda həmin tamaşa belə təsvir edilir: «Yeddiləvin günü sübh tezdən hamı böyük meydana yığışır. Şənlik başlanır. Cəngi çalınır, zorxana qurulur... Pəhlivanlar güləşib qurtarandan sonra zorxana yığışdırılır... Meydana Kosa çıxır... Bundan («Kosa-kosa» tamaşasından – M.K.) sonra ağsaqqallardan biri meydana yığılanlara üz tutub deyir:

– Camaat, bu gün bırı xan seçməliyik. Xan gərək qaşqabaqlı, sözü ötkəm adam olsun. Ona bir vəzir, bir vəkil, üç fərraş, bir də bir cəllad seçib verin.

Adamlar yer-yerdən deyirlər:

Xanımız olsun başmaqçı Mərdan.

...Xanı təmtəraqla meydanın yuxarı başında qurulmuş taxtda oturdurlar. Vəzir-vəkil də gəlib taxtın sağ-solunda əyləşir. Yaraqlı-yasaqlı fərraşlar xanın hüzurunda əmrə müntəzir dayanırlar. Cəllad qırmızı libas geyib, əlində balta meydanın aşağı başında gözləyir. Xan gözlənilməz əmrlər verir, adamları da onun buyruqlarını can-başla yerinə yetirirlər. Kosayla təlxək də tez-tez meydana girib xanı güldürməyə çalışır. Min bir hoqqadan sonra xanı güldürüb taxtdan yendirirlər, aparıb suya basırırlar» (19, 18-21). Bu xalq oyunu müxtəlif ölkələrdə qeydə alınan yalançı hökmdar mərasimi ilə səsləşir. Yalançı hökmdar mərasimi kimi, «Xan bəzəmə» də ilin xüsusi günündə keçirilir. Məndə «yeddiləvin günü» adlandırılan həmin gün bayram günüdür, köhnə ilin tamam olub, yeni ilin başladığı bir vaxtdır. Ə.Şamilov tərəfindən yazıya alınmış başqa bir variantından da

gördüyümüz kimi, «Xan bəzəmə»də yalançı xanın gülməsinə yasaq qoyulur (17, 165). Yuxarıda misal çəkdiyimiz mətndə xan seçiləcək adamın «qaşqabaqlı, sözü ötkəm» olmasına xüsusi işarə edilməsi məhz yasağa münasib əlamətlərin sadalanması deməkdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, xalq mədəniyyətində gülməyinə yasaq qoyulmuş xan obrazına oxşar «qaradınməz» adlı qız obrazı da vardır. Bu obraza Novruz qabağı, yaxud Novruzun ilk günü keçirilən mərasimlərdə rast gəlirik. M.Həkimov «Dan atma» adlı mərasim barədə yazır: «Dan atma» mərasiminin sonunda, yəni yeni il gecəsinə keçərkən başçı, qızlardan iki nəfərini qaradınməz edib iri qabla axar sudan su gətirməyə göndərir... Qaradınməz gedib-gəlincə bir kəlmə belə heç kəslə danışmamalıdır. Adətə görə, o, danışarsa, su pak sayılır və həmin suda üzük oynatmaq olmaz. Qaradınməz pak suyu gətirib başçının qarşısına qoyduqdan sonra qaradınməz azad olur» (85,143). Hamının deyib-güldüyü bir məqamda qaradınməzin qətiyyənlə dinib-danışmaması ilə «Xan bəzəmə»də xanın gülməməsi, çox güman ki, eyni mifoloji qaynaqdan qidalanıb. Mifoloji qaynağın eyniliyi iki mərasim arasındakı oxşarlığın başlıca səbəbi kimi özünü göstərib. «Xan bəzəmə»də xanın gülməyinə, «Dan atma»da isə qaradınməzin danışmağına yasaq qoyulmasını müxtəlif cür izah etmək olar. Ağlabatan cavab, bircə, budur: xanın gülməməsi və qaradınməzin danışmaması ciddi olmağın, özünü əsl hökm sahibi kimi apara bilməyin işarəsidir. Çal-çağırın, məzəli oyunların, gülməcələrin, atmacaların müqabilində yalançı xanın böyük bir ciddiyyətlə öz vəzifəsini icra etməsi Babil mərasimində beşgünlük hökmdarın həqiqi hökmdar səlahiyyətlərini mənimsəməsini yada salır. Şah Abbas – Yusif əhvalatından danışarkən M.Seyidovun diqqətini cəlb edən Babil mərasimi də (138, 39) «Xan bəzəmə» kimi başdan-başa xalq gülüşü ilə müşayiət olunur və bu mərasim camaatın küçə və meydanlara çıxması, şadlanıb-əylənməsi şəraitində keçirilir. Həm Babil mərasimində, həm də «Xan bəzəmə»də min cür oyundan, hoqqadan çıxan camaata qoşulub gülməmək sadəcə olaraq mümkün deyil. Beşgünlük Babil

hökmdarı güldü, gülmədi – onsuz da ölümə məhkumdur. «Xan bəzəm»nin baş qəhrəmanı isə gülmədikdə onu cəzalandıрмаğa ehtiyac qalmır. Görünür, ona görə ehtiyac qalmır ki, hədsiz gülməli əhvalatlara soyuqqanlı yanaşmaqla xan öz qüdrətini nümayiş etdirmiş olur. Uydurma xanın bu əzmkarlığı isə, inama görə, həqiqi xanın gücündən xəbər verir. Mərasim keçirməkdə də insanlar elə bu niyyəti güdmürlərmi? Mərasim iştirakçılarının məqsədi xanı güclü görmək deyilmi? Əgər belədirsə, onda gülməkdən özünü saxlayıb yasağı pozmayan xanı cəzalandıрмаğın, doğrudan da, mənası yoxdur.

Hökmdarı güclü görmək məqsədilə düzəldilmiş müxtəlif oyunlara ruslarda da rast gəlirik (188, 155; 241, 211). Xan oyununda olduğu kimi, çar oyunlarında da hökmdarı tənqid etmək yox, hökmdara güc-qüvvət vermək əsas xəttə və ideyaya çevrilir.

Hökmdarı (bununla da cəmiyyəti) qorumaq üçün Allaha qurban vermək lazımdır. İnsan şüurunda möhkəm yer tutan bu inama ayrı-ayrı dövrlərdə münasibətin müxtəlifliyi həm də qurban vermənin formasında üzə çıxır. Qədim zamanlarda hökmdarın özü öldürülür və bu üsulla onun gücü-qüvvəti növbəti hökmdara ötürülürdü. Yaxud yalançı hökmdar öldürülür və həqiqi hökmdarın qüdrətinə bu yolla təkan verilirdi. Sonralar qurban verməyin «sivil» formaları tapıldı. «Xan bəzəm»də yalançı xanı suya basma cəzası «sivil» qurban vermək tədbirlərinin təcəssümü sayıla bilər. Əlbəttə, belə tədbirlərin başqa nümunələri də var. Məsələn, insan əvəzinə müqəvvanı, yaxud hansısa başqa bir əşyanı «cəzalandıрмаq». «Qodu-qodu» adlı mövsüm tamaşasını yada salaq. Tamaşanın müxtəlif bölgələrdən toplanmış mətnlərində ağacın, budağın, yaxud çömçənin gəlin kimi bəzədilməsindən bəhs olunur. Yağış çox yağın vaxtlarda keçirilən bu tamaşada gəlin kimi bəzədilən və Qodu adlandırılan əşya, bizcə, təbiət ilahəsinin oxşarı («dvoynik»i), simvoludur. Bunu «Çömçəxatun» adlı Azərbaycan, «Çəmçələ qız» adlı Kərkük oyunları da sübut edir. «Qodu-qodu»dan fərqli olaraq, «Çömçəxatun» və «Çəmçələ qız»

oyunları günəşin çıxmasına görə yox, yağışın yağmasına görə keçirilir: «Bir ağaca libas geydirib gəzdirir və mahnı oxuyurlardı:

Çəmçələ qızım aş istiri,
Allahdan yağış istiri...
Ver, Allahım, ver,
Yağmurunan sel...
Çəmçələm yağış istər,
Dam-divarı yaş istər.

Çəmçələ qız bəzən də ağac yox, insan olurdu. Onun (insanın) başı bezlə sarınır, boynunun ardında ağız, burun, qaş, göz düzəldilirdi. Boynuna bir ip salır və ipdən tutub Çəmçələ qızı oynadırlardı» (20, 78).

Bizə belə gəlir ki, Qodu kimi, Çömçəxatun və Çəmçələ qız da təbiət ilahəsi ilə bağlı obrazlardır. Bu ilahə, inama görə, günəşin çıxmasına təsir göstərdiyi kimi, yağışın yağmasına da təsir göstərir. Çox güman ki, hər üç oyunun sonunda müqəvva uydurma ilahə, məcazi mənada desək, öldürülmüş. Bunu «Qodu-qodu» nəğmələrindən biri açıq-aydın göstərməkdədir:

Qodu gəldi, dindirir,
Qodunu ata mindirin.
Qodu gün çıxartmasa,
Vurun onu sındırın (24, 90).

Başqa xalqların folkloru ilə müxtəsər müqayisə bəs edir ki, «Qodu-qodu» tamaşasının sonunda Qodunun sındırılması, yəni yalançı ilahənin «öldürülməsi» ilə bağlı gümanın əsassız olmadığına inanaq. Amma müqayisəyə keçməmişdən qabaq qeyd edək ki, hökmdar obrazının ikiləşməsindən danışılan yerdə ilahə obrazının ikiləşməsindən söhbət açmağımız təbii sayılmalıdır. Çünki hökmdar obrazı kosmoqonik miflərlə, o cümlədən bu miflərdən ana xətt kimi keçən Allah, yaxud ilahə obrazları ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. Bu bağlılığın hesabınadır ki, dünya

xalqlarının mifologiyasında hökmdar və təlxək arxetipinə xeyli dərəcədə bənzəyən Allah və insan arxetipinə rast gəlirik. Təsadüfi deyil ki, C.C.Frezer də uydurma hökmdar – həqiqi hökmdar mövzusunun davamı olaraq uydurma Allah – həqiqi Allah məsələsinə geniş yer verir. Xalq bayramlarında müqəvvaların bəzədilməsinə diqqət yetirən tədqiqatçı həmin müqəvvaları təbiət kultu ilə, məsələn, Meşələr çarı adlandırılan ilahi varlıqla əlaqələndirir. C.C.Frezer ilahi varlığın rəmzi olan müqəvvanın təbiət bayramlarında mərkəzi yer tutmasına Avropa xalqlarından xeyli misal çəkir. Misalların biri İtaliyada keçirilən Maslenitsa bayramına aiddir: şən musiqi sədaları altında camaat prefektura və başqa dövlət idarələrinin yerləşdiyi meydana axışır. Meydanın tən ortasında dörd atın qoşulduğu, hər yanından rəngarəng gül-çiçək dəstələri asılmış böyük bir araba dayanır. Arabanın üstündə boyu iki mertdən çox olan qırmızı və gülümsər sifətli bir müqəvva yerləşdirilir. Kütlə arabasının dövrəsində böyük bir coşqu ilə hərəkətə gəlir. Varlılar kasıblarla birlikdə ucadan hay-qışqırıq salasala rəqs edirlər. Bir azdan iştirakçıların sırasına prefekt, məhkəmə işçiləri və başqa məmurlar da qoşulurlar. Şəhərin bütün mərkəzi küçələrindən keçdikdən sonra araba təzədən meydana gətirilir və orada camaatın hay-qışqırıq sədaları altında nəhəng müqəvva yandırılır (243, 839-840). Maslenitsa bayramının buna oxşar nümunələrini V.Y.Propp da xüsusi araşdırmaya cəlb edir. V.Y.Proppun da araşdırmalarında təbiət kultu ilə bağlı olan müqəvvanın «öldürülməsi və dəfn olunması» diqqət mərkəzindədir (225, 72-73). Uydurma hökmdarın müxtəlif formalarda (hərfi və məcazi mənada) qurban verilməsi ilə müqəvvanın sındırılması, yaxud yandırılması əslində eyni mahiyyətli hadisələrdir. Hökmdarın əvəzedicisi öldürülərkən, inama görə, hökmdara yeni ruh gəlir və onun gücdən düşməkdə olan bədəni təzədən dirçəlir. Oxşar vəziyyət təbiət kultuna münasibətdə də özünü göstərir. Meşələr çarının və ya hansısa başqa təbiət kultunun əvəzedicisi sındırılıb-yandırılarkən, inama görə, təbiətin qocalığına son qoyulur və ilahi ruh təbiətdəki növbəti cavanlaşma mərhələsinə rəvac verir. Bu sözləri, təbi ki, bizim «Qodu-qodu»,

«Çömçəxatun», «Çəmçələ qız» oyunlarının da semantikasına aid etmək olar. Qodu, Çömçəxatun, Çəmçələ qız fiqurları ona görə sındırılmalıdır ki, təbiətin azar-bezarı çəkilib getsin və təbiət lazım olanda günəşli gün, lazım olanda yağışlı gün əmələ gətirmək gücünü il boyu göstərə bilsin. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, əşyanın sındırılması ilə fəvqəltəbii qüvvələrə təsir göstərmək inamı bu gün məişətimizdə yaşamaqda davam edir. Toy günü təzə gələnin ayaqları altında qab-qacaq sındırırıq. Yaxud adi günlərdə təsadüfən qab əlimizdən düşüb sınırsa: «Zərər yoxdu, qada-balası apardı», – deyib ata-anamız bizə təskinlik verir. Ata-anamız inanır ki, sınıan qab hamı ruhlara, tutalım, ev əyəsində verilən qurban kimidir. Qurban ev əyəsində bizə rəğbət və məhəbbətini artırır, sınıan qabla qada-bələmiz gedir, evimizə bərəkət gəlir.

Qab-qacaq və ev əyəsi, Qodu və günəş (yağış) ilahəsi, yalançı pəhləvan və kəndirbaz kimi ikiləşmələrin hökmdarı və təlxək ikiləşməsi ilə eyni mifoloji qaynaqdan qidalandığı şübhəsizdir. Qaynaq eyni olduğundan hökmdar və təlxək ikiləşməsinin incəliklərini açmaqda sadələdiyimiz digər ikiləşmə nümunələri yardımçı rol oynayır.

Dar mənada təlxək saray xidmətçilərindən birinin adıdır. Bu xidmətçinin üzə görünən əsas işi hökmdarı əyləndirməkdən, çarının qara vaxtlarında hökmdarın eynini açmaqdan ibarətdir. Sarayda xüsusi yeri olan təlxəklər xalq arasında da məşhur olublar. Məsələn, Lotu Qulunun adı Qarabağda bu gün də dillər əzbəridir. Lotu Qulu Qarabağ xanlığının əsasını qoyan Pənahəli xanın təlxəyi olub. Əvvəllər meşədən odun yığıb satmaqla məşğul olan Qulunun hansı cəhəti Pənahəli xanın diqqətini cəlb edib ki, xan onu özünə təlxək götürüb? Təkcə bəmzə olmasını? Atmacalar deyib, əhvalatlar danışib adamları güldürməsini? Əlbəttə, yox. Pənahəli xana gərək olan Qulunun adamları yamsılamaq qabiliyyəti idi. Bəli, adamları yamsılamaq ustası olan Lotu Qulu Pənahəli xanı da təqlid etməli və yeri gələndə onun nəzəli əvəzedicisi – dublyoru olmalı idi. Bunu Lotu Qulu qaqqındakı rəvayətlər də sübut edir. Həmin rəvayətlərin biri

belədir: «Lotu Qulu xanın bütün danışığ və hərəkətlərini elə təqlid edirdi ki, görün deyərdi, bəs elə Pənah xanın özüdür ki. var. Bir saray adamı Quluya yaxınlaşıb Ərdəbildən gəlmiş varlı bir tacirin Pənah xana qiymətli hədiyyələr bağışlamaq istədiyini söyləyir. Tərs kimi xan da o gün şəhərdə olmur. O adam Qulunu dilə tutub yola gətirməyə çalışır ki, hədiyyələr əldən çıxmasın deyə Qulu bir neçə saatlığa xanı əvəz etsin... Qulu xanın rolunu məharətlə oynayıb Pənah xan olmasına ərdəbilli taciri tam inandırır. Tacir gətirdiyi qiymətli Xorasan kürkünü gümüş toqqa və xəncərlə birlikdə ona bağışlayır... Xan şəhərə qayıdanda sonra Qulu əhvalatı ona olduğu kimi söyləyib... üzr istəyir Pənah xan... əhvalını dəyişmədən:

O axmaq ki, təlxəklə xana fərq qoya bilməyib, onun mal da, pulu da halaldır, – deyir» (112, 11-12). Bu rəvayət bizə iki cəhətdən maraqlı görsənir: bir yandan təlxəyin yüksək təqlid etmə qabiliyyətindən xəbər verir, o biri yandan aydın olur ki, təlxək hökmdarı nə qədər böyük ustalıqla yamsılsa da, ağı üstündə olan hər bir kəs onu (təlxəyi) asanca tanımalıdır. Çünki təlxək bildiyimiz kimi, hökmdarın gülməli «nüxsə»sidir. Ciddi ilə qeyri-ciddini, vahiməli ilə məzəlini bir-birindən ayırmaq isə elə bir hünər tələb etmir.

Məzə çıxarıb hökmdarı əyləndirmək təlxəyin üzdə görünən əsas vəzifəsidirsə, bu komik fiqurun alt qatdakı funksiyası hökmdar cildinə girib bədxah ruhların diqqətini özünə cəlb etmə və hökmdara gələcək bəlanı bu yolla sovuşdurmaqdır. Amma unutmamaq olmur ki, həm birinci, həm də ikinci funksiyaları birbaşa «təlxək» adlanmayan hər hansı başqa saray adamı da yerinə yetirə bilər. Başqa sözlə, təlxək sözünü dar mənada işlətdiyimiz kimi, geniş mənada da işlədə bilərik. Geniş mənada təlxək sözünü məşhur hökmdarların ətrafındakı bəmərə adamların hər hansı birinə aid etsək, səhvə yol vermərik. Məşhur hökmdarları bəmərə adamlarla sərgüzəştlərinə həsr olunmuş rəvayətlər məh. həmin qənaətə gəlməyə əsas verir. Belə rəvayətlərin bir qism Çingiz xan barədədir. Çingiz xan rəvayətlərdə qeyri-adi mənşəl bir qəhrəman kimi təqdim edilir. İlahi qüdrətlə əlaqələndirilən

Çingiz xanın taxtda oturmasından və hökmdarlıq fəaliyyətinə başlamasından danışılarkən məndə komik fiqur görünməyə başlayır. Bir rəvayətdə deyilir: ögey qardaşlarının əlindən qaçıb Kurlen çayının sahilində gizlənən Çingizi taxtda oturtmaq üçün onun dalınca on iki adam gedir. Onlardan biri Maykı adlı axsaq bir kişidir. Maykı deyir ki, axsaq olduğuma görə mən gərək Çingizlə birlikdə arabada oturam, arabanı aparan on bir adama yol görsədəm. Gəlib mənzil başına çatırlar. Ortağa bir məsələ çıxır: Çingizin dalınca xan iqamətgahına birinci kim girməlidir? Maykı Çingiz xana üz tutub soruşur ki, arabanı çəkib aparan öküzlər qapıdan birinci keçməlidir, yoxsa onlara başçılıq eləyən ağa? Çingiz xan gülümsünüb: «Əlbəttə, ağa», – cavabını verir. Bundan sonra Maykı Çingiz xanın yanında birinci adam olur (202, 64-65). Rəvayətdə axsaq Maykı heç də birbaşa şəkildə «təlxək» adlandırılmır. Amma o, məhz təlxək funksiyasını daşıyır. Əvvəla, təlxəklər kimi Maykının da zahiri görkəmində eybəcərlik, çirkinlik əlaməti (topallıq) var və o, bu əlamətdən ətrafındakıları güldürmək vasitəsi kimi istifadə edir. Digər tərəfdən, Maykı da təlxəklər kimi iti ağı, hazır cavablığı ilə diqqəti cəlb edir və hökmdarın ən yaxın adamlarından birinə çevrilir.

Baməzə adamın sarayda xüsusi yer tutmasını xaqanın deyib-gülüb əylənmək şəkəri ilə məhdudlaşdırsaq, əlbəttə, məsələnin məğzinə gedib çıxma bilmərik. Məsələnin məğzi gülüşün ilahi gücünə inanmaq, gülüşü dirilik və həyat simvolu kimi qəbul etməkdədir. Gülüş bir kult səviyyəsinə qaldırılmasaydı, onda türkün övliya saydığı Dədə Qorqud kimi kişilərdə baməzə adamlara məxsus hərəkətlərə qətiyyən rast gəlməzdik. Bəli, «Dədə Qorqud» eposunda (xüsusən eposun Dəli Qarcar süjetində), eləcə də bir çox rəvayətlərdə Dədə Qorqudun hərəkətləri bir trikster hərəkətinə bənzəyir. Dədə Qorqud Əzrayıldan və Dəli Qarcardan məhz bir kələkbaz kimi yaxa qurtarır. Orası da diqqətdən kənarda qalmamalıdır ki, Dədə Qorqud hökmdarın ən yaxın adamıdır, Rəşidəddin və Əbülqazi «Oğuznamə»lərinə görə, İnal xanın sayılıb-seçilən bir vəziridir

(130, 42-43; 50, 77). Maykı Çingiz xana gərək olduğu kimi, müdrik və baməzə vəzir də İnal xana (yaxud başqa hökmdara) lazımdır. Çünki Çingiz xan kimi İnal xan da müdrik və baməzə vəzirdə özünün başqa libasda ifadəsini görür.

Belə münasibət Hüseyn Bayqara ilə Əlişir Nəvai arasında da müşahidə olunur. Əlişir Nəvai Hüseyn Bayqaranın vəziridir. Vəzirlikdən əvvəl mütəfəkkir bir şair kimi tanınan Nəvai haqqındakı rəvayətlərin bir çoxu didaktik məzmunudur. Didaktikanı bəzi rəvayətlərin başlığından da görmək olar: «Azad olmayan şahdan azad dılənçi yaxşıdır», «Həddini aşsan, qəbiristanlığa get», «Ayağını yorğanına görə uzat», «Yaxşıdan bağ qalar», «Təndir tikə bilməyən ev tikə bilərmi?», «Birini kəssə, onunu ək». Rəvayətlərdəki didaktika, təbii ki, Nəvai ilə, onun kəlamları və aqılana hərəkətləri ilə bağlıdır. Ağıllı adamlarla oturub-duran Nəvainin axmaq və boşboğaz adamlardan xoşu gəlmir, belə adamlara rast gələndə: «Sizinlə bir yerdə olmaqdan, yüz il zindanda oturmaq yaxşıdır», – deyir (54, 34). Ə.Firdovsinin qanmaz bir adamla zindan yoldaşı olub dad-fəğan eləməsini yada salan bu cür nəsihətamiz əhvalatlar Nəvai obrazının yalnız bir tərəfini işıqlandırır. Obrazın başqa bir tərəfə məhz gülməli əhvalatlar əsasında üzə çıxır. Nəvai Hüseyn Bayqaraya köməyini ağıllı məsləhətlərlə ifadə etdiyi kimi, baməzə hərəkətlərlə də ifadə edir. Beş yüz qoyunu camaata nisyə paylayan Əlişir: «Qoyunların pulunu sizdən padşah ölən gün alacam», – deyir. Bu baməzə hərəkət hökmdarın ömrünü uzatmaq məqsədinə yönəlir – nisyə qoyun alanlar gecə-gündüz dua edirlər ki, padşah ölməsin və onlar pulu ödəməsinlər (54, 22-23).

Dədə Qorqud, Maykı, Əlişir Nəvai kimi epos və rəvayət qəhrəmanlarının timsalında komik müdrikliyin güc-qüdrət əlaməti kimi özünü göstərməsi faktı ilə qarşılaşırıq. Yalnız epos və rəvayətlərdə yox, ümumiyyətlə, folklorda insan gücü daha çox iki şəkildə öz əksini tapır – qəhrəman başqasına ya qılıncla, ya da sözlə üstün gəlir. Nağıllarda baş qəhrəman qılinc-qalxan sınağına çəkildiyi kimi, söz sınağına da çəkilir və öz istəyinə çətin suallara

doğru cavab verməklə çatır. Bu fikir, təbii ki, hökmdar obrazına da aiddir. Hökmdar həm qılınc, həm də kəsərli sözü ilə güclüdür. Xalq müsbət planda təsvir etdiyi şahzadələri nağıllarda gedərgəlməz imtahanından keçirdiyi kimi, müdriklik imtahanından da keçirir. Bizə belə gəlir ki, hazır cavab təlxək məhz müdrik hökmdarın parodiyasıdır. Maykı məhz Çingiz xan kimi iti ağıl nümayiş etdirir. Fərq ondadır ki, Çingiz xanın iti ağılı bizə ciddi planda təqdim edilir, Maykının iti ağılı komik planda. Əlbəttə, Dədə Qorqud və Əlişir Nəvaini sözün hərfi mənasında təlxək adlandırmağın özü gülünc olardı. Amma orası da danılmazdır ki, Dədə Qorqud və Əlişir Nəvai ilə bağlı mətnlərin bir qisminə sözün geniş mənasında hökmdar və komik əvəzedici motivinin səciyyəvi elementlərini görürük.

Hökmdar və təlxək motivinin araşdırılması baxımından Teymurləng – Molla Nəsrəddin sərgüzeştlərindən bəhs edən lətifələr, heç şübhəsiz, daha zəngin material verir. Təsadüfi deyil ki, C.Məmmədquluzadə lətifələrdəki Molla Nəsrəddin obrazını «əfsanəvi təlxək» adlandırır (113, 226). Bu təlxəklik, hər şeydən qabaq, zahiri görkəmdən başlanır. Təlxəklərin çirkin və çirkin olduğu qədər də məzəli sir-sifəti Molla Nəsrəddində də var. Şikara çıxan Teymurləng yolda Molla Nəsrəddin kimi çirkin adamla rastlaşmağından peşman olsa da, şikarı uğurlu keçir (48, 176). Çünki gülüş kultunun daşıyıcısı olan bir adamdan hökmdara yalnız xeyir gələ bilər, zərər yox. Təlxəklər kimi, Molla Nəsrəddinin də dediyi söz qəribəliyi ilə seçilir. Molla başqalarından tam fərqli şəkildə danışmasını Teymurləngə belə izah edir: «Qibleyi-ələm sağ olsun! Sən özün bilirsən ki, mən həmişə elə söz deyirəm, qəribə olsun, təzə olsun, heç kəsin eşitmədiyi, bilmədiyi, danışmadığı söz olsun. Sənin zülümkarlığın hamının bildiyi, danışdığı köhnə şeydir. Burada nə qəribəlik var ki, mən danışam?» (48, 173). Məhz «qəribə» danışmağı, göz-lənilməz cavab verməyi ilə Molla Nəsrəddin özünü Teymurləngə dərin ağıl sahibi kimi sevdirə bilir. Molla Nəsrəddinin hökmdar yanındakı başqa ağıllı adamlardan fərqi ondadır ki, onun ağılı

məzəli bir biçimdə ortaya çıxır. Teymurləngin Molla Nəsrəddindən də umduğu elə budur – ağıllı zarafat.

Molla Nəsrəddin ilk növbədə Teymurlənglə zarafatlaşır, onu yamsılayır və müvəqqəti olaraq onu əvəz edir. Kərkük türkmənlərindən yazıya alınmış bir lətifədə Molla Nəsrəddinin keçib Teymurləngin yerində oturmasından danışılması bu baxımdan səciyyəvi nümunədir (20, 219). Buna bənzər lətifələr Azərbaycandan toplanmış mətnlər içində də var. Məsələn, bir lətifədə danışılır ki, Molla Nəsrəddin: «Əgər Allah deyilsənsə, niyə göydən yerə enmirsən?» – deyib Teymurləngi camaatla bir sırada oturmağa vadar edir (48, 179). Nümunələr arasında əsas oxşarlıq təlxəyin sözü ilə hökmdarın taxtdan düşməsindədir. Bu isə təlxəyin hökmdarı müvəqqəti əvəz etməsinə bir işarədir.

Molla Nəsrəddin lətifələrində Teymurləngi yamsılaməğın tipik bir forması ayrı-ayrı saray adamlarının cildinə girməkdir. Molla Teymurləngin ayrı-ayrı hərəkətlərini zarafat hədəfinə çevirdiyi kimi, müxtəlif vəzifə və sənət sahiblərinin də roluna girməyi, onları təqlid etməklə gülüş effekti yaratmağı bacarır. Orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyətindən, bu mədəniyyət sistemində möhkəm yeri olan Molla Nəsrəddin obrazından danışan N.Mehdiyevin sözləri ilə desək «orta əsrin məzəli adamı ən gözlənilməz halda başqasının davranışı ilə hərəkət edən, başqalaşmalarda müxtəlif görünüşə düşən və öz obrazını bununla yaradan artist naturası idi» (107, 89). Molla Nəsrəddinin yamsıladığı vəzifə adamları bilavasitə sarayla bağlı adamlardır – məsələn, vergi məmurudur, hakimdir, münəccimdir, şairdir. Vergi işlərinə baxan Molla öz vəzifəsini peşəkarcasına yerinə yetirmək əvəzinə, yazı-pozunu çörək üzərində aparmaq barədə düşünür. Çünki işin öhdəsindən gələ bilməyən vergi məmuruna Teymurləngin qəzəblənib kağız yedirdiyi Mollaya yaxşı məlumdur (48, 124). Hakim Molla hökm çıxarıb gündüz oğurluq edəni həbsə aldıracağı halda, gecə oğurluq edəni azadlığa buraxır. Mollanın məntiqinə görə, gecə oğurluğunda elə bir qəbahət yoxdur (48, 166-167). Molla sarayda Teymurləngə münəccimlik etməyə razıdır, amma bir şərtlə: həmin vəzifəni arvadıyla birlikdə

icra etsin. Ona görə ki, arvad həmişə Molla dediyinin tərsini deyir. Molla: «Yağış yağacaq», – deyəndə arvad: «Yağmayacaq», – deyir. Nəticədə ya arvadın sözü düz çıxır, ya Mollanın (48, 183). Mollanın şairliyi də münəccimliyi kimi başdan-ayağa məsxərədir. Teymurləngin farsca şeir demək tələbinə Molla belə cavab verir:

Rəftəm bə cayı dağ-dərə,
Gördüm doqquz qurd amadənd.
Birin tutdum, üçün vurdum,
Qalanı meşə mirəvənd (48, 209-210).

Fərasətsiz vergi məmuru, səriştəsiz hakim, naşı münəccim və istedadsız şair donuna girəndə də Molla Nəsrəddin bacarıqlı bir təlxək səviyyəsində özünü göstərir. Bacarıq ondan ibarətdir ki, Molla ayrı-ayrı sənət və vəzifə sahiblərinin hər birinə aid komik mənzərə yarada bilir. Əslində qabiliyyətsiz saray adamlarını yamsılayanda Molla Nəsrəddin, dolayı da olsa, Teymurləngin özünü yamsılayır. Yəni saray adamlarından söhbət açılan məqamlarda zarafat hədəfi yenə Teymurləngin özü olur. Molla Nəsrəddin Teymurlənglə zarafatlaşdığı kimi, Teymurləng də hərdən Molla Nəsrəddinlə zarafatlaşır. Qarşılıqlı zarafat isə düşmənçiliyin yox, ərkyana münasibətin sayəsində baş tutur. Molla Nəsrəddin Teymurləngi məhz ərkyana münasibət çərçivəsində tənqid edir, tutalım, onun zülmkarlığını, allahlıq iddiasına düşməsini, özündən zəif adamları ətrafına yığmasını ərkyana gülüş hədəfinə çevirir. Deməli, Molla Nəsrəddin parodiyası yalançı pəhləvan parodiyasından tənqidi mahiyyət daşımasına görə fərqlənir. Bu isə tamamilə təbiidir. Çünki komik folklor nümunələrində, xüsusən də lətifələrdə arxaik parodiya müasir parodiya ilə qaynayıb-qarışır. Hətta bir qisim lətifələrdə (məsələn, dərvişlik ideologiyasından qidalanan bəktəşi lətifələrində) müasir parodiyayaxas tənqid etmə xüsusiyyəti daha qabarıq nəzərə çarpır.

Yeri gəlmişkən deyək ki, təlxəyin hökmdara ərkyana münasibəti və bu münasibət çərçivəsində hökmdarın

nöqsanlarını tənqid hədəfinə çevirməsi folklardan yazılı ədəbiyata da keçib və görkəmli sənətkarlar bu üsuldan məharətlə istifadə ediblər. Özü barədə yalnız xoş sözlər, təmtəraqlı təriflər eşitməyə vərmişkar olan, sözü üzə demək üstündə doğmaca balasını gözüne göstərmək istəməyən Kral Liri məzəmmət edəcək bircə adam var – o da təlxəkdir: «İndi sən rəqəmsiz sıfır kimisən. Mən mənliliyimlə səndən yaxşıyam. Mən təlxəyəm, sən heç nə» (146, 237). Təlxəyin dili ilə hökmdarı tənqid etmək üsuluna «Baqif» əsərində S.Vurğun da üz tutur (161, 585). H.Cavidə «Topal Teymur» əsərində təlxək obrazını yalnız gülüş yox, həm də qorxu, vahimə yaratmaq vasitəsinə çevirir. Yıldırım Bayazidin göstərişi ilə Topal Teymuru yamsılamalı olan Cücə adlı təlxək Yıldırım Bayazid və onun yaxın adamlarında qorxu hissini məhz Əmir Teymurun dilindən söylədiyi sözlərlə yaradır: «Mənə xaqanlar xaqanı, Turağay oğlu Teymur derlər... Mənəm yaralı aslan, mənəm Topal Qaplan» (43, 123). Hər üç sənətkar folklardan gələn obraza yeni cizgilər əlavə edir, onu əsərdəki konkret hadisə və qəhrəmanlara uyğunlaşdırır. V.Şekspirin təlxəyi filosofu xatırladır, S.Vurğunun təlxəyi kəskin atmacaları, sərrast eyhamları ilə yadda qalır, H.Cavidin Cücəsi məzəli atmacalarla kifayətlənməyib baş qəhrəmanın obrazını yaradan mahir aktyor kimi çıxış edir. Bu misalları çəkməkdə əsas məqsədimiz təlxəyin hökmdara tənqidi münasibətinin dərəcəsini götür-qoy etməkdir. Yazılı ədəbiyyat nümunələri də göstərir ki, təlxəyin hökmdara tənqidi münasibəti hökmdarla toqquşma səviyyəsinə qalxmır. Nə qədər kəskin atmaca və sataşmalara məruz qalsa da, hökmdar təlxəyin tənqidi sözünü məhz oyunbazın, hoqqabazın sözü kimi qəbul edir və təlxəyin dediyinə baş qoşub dərinə getməyə lüzum görmür. Topal Teymur roluna girib bir vahimə əmələ gətirən Cücəni Yıldırım Bayazid: «Haydı, yetişər, dəf ol! Sən bu axşam zəhərli bir tikən, sərsəm eşşək arısı, quduz bır köpəksən!» – deyib məclisdən qovmaqla kifayətlənir, təlxəyi asıb-kəsmək Yıldırım Bayazidin ağına da gəlmir (43, 127). K.Əliyev «Topal Teymur» əsərində hökmdar–təlxək münasibəti haqqında yazır: «Xalq dramlarında ... məsxərə

oyunları vasitəsilə hökmdarların özünü də məsxərəyə qoyurlar... «Topal Teymur» pyesindəki Cücənin Teymura və Bəyazidə işarə ilə dediyi: «o, dəlidir, sən də abdal», – sözləri də məhz belə səciyyə daşıyır» (55, 31). Təlxək Topal Teymuru və Sultan Bayazidi tənqid edir, amma bu tənqiddə düşmənçilik məzmunu yoxdur. Təlxəklə hökmdar arasında düşmənçilik nöqtələri tapmağa və həmin nöqtələri əks etdirməyə az-çox «Vaqif» əsərində imkan var idi. Çünki bu əsərdə sinfi mübarizə xətti ön plandadır. Həmin xəttə əsasən təlxəyi qaçaqlarla əlbir olub İbrahim xana qarşı gizli iş aparən aşağı təbəqə nümayəndəsi kimi təsvir etmək mümkün idi. Amma müəllif bu «imkan»dan istifadə etmir və təlxək obrazının xalq ədəbiyyatından gələn mahiyyətinə üstünlük verir. Beləliklə, aydın olur ki, hökmdar – təlxək toqquşması bədi ədəbiyyat üçün səciyəvi mövzu deyil.

Hökmdar – təlxək konfliktinə yazılı ədəbiyyatda nümunə tapmaq çətindir, folklorlarda nümunə tapmaq ondan da çətindir (konflikti ağa və nökrər tərəfləri arasında daha çox izləmək olar ki, bu, ayrıca bir mövzudur və biz yeri gəldikcə həmin mövzuya da toxunacağıq). Folklorlarda hökmdar və təlxək qarşılaşması bir-birini söz imtahanına çəkməkdən o yana getmir. İkibaşlı, əlləməçi söz üzərində qurulan komik sual-cavab hökmdar – təlxək münasibətinin səciyyəvi göstəricisi kimi qarşımıza tez-tez çıxır. Hökmdar çətin bir sual verməklə, təlxək də sualın cavabını özünəməxsus şəkildə tapmaqla ağıl (güc) nümayiş etdirmiş olur: «Teymurləng bir gün Mollaya deyir:

Molla, de görüm o nədi ki, bu dünyada nə yetişib, nə yetişir, nə də yetişəcək?

Molla deyir:

Bizi işə götürəndə sənün bizə təyin elədiyən maaş» (48, 173). Bu dialoqda hökmdarla təlxək arasında «deyişmə» dolaşığı sual və atmacalı cavab üzərində qurulub. Təlxəyin cavabında tənqid var, amma münaqişə əlaməti yoxdur. Hökmdarın köntöy sualına təlxək bəzən sözlə yanaşı, həm də köntöy hərəkətlə cavab verir. «Üzr bedtər əz günah nə deməkdir?» Teymurləngin bu sualına cavab vermək məqsədilə Molla hökmdarın böyründən

möhkəm bir çimdik götürür. Hırs lənib bu «nanəcib» hərəkətin səbəbini soruşan Teymurləngə Molla belə deyir: «Üzr istəyirəm, qibleyi-aləm, elə bildim evimizdəyəm, sən də bizim arvadsan» (48, 182). Buna oxşar epizodlara Hüseyn Bayqara – Əlişir Nəvai sərgüzeştlərində də rast gəlirik. Hüseyn Bayqara gödək yorğanı başına çəkib uzanır, ayaqları dizdən aşağı açıqda qalır. Verilən çətin tapşırıq bundan ibarətdir: elə edilsin ki, yorğan sökülüb-düzəldilməmək şərtilə sultanın ayaqlarını örtün. Əlişir Nəvai sultana yaxınlaşıb onun yorğandan qıraqda qalan ayağına bir təpik vurur. Sultan ağrıdan dərhal ayağını yorğanın altına çəkir (54, 24-25). Əlişir Nəvaiyə üstün gəlsin deyə Hüseyn Bayqara özü də bəzən hoqqabazlığa əl atmalı olur. Ova çıxmaq ərəfəsində sultan gedib Əlişirin atının alt dodağını kəsir. Bundan xəbər tutan kimi Əlişir də sultanın atının quyruğunu kəsir. Atının quyruğunun kəsilməyindən xəbərsiz olan sultan vəzirdən soruşur: «Əlişir, atın bayaqdan nəyə gülür?» Əlişir deyir: «Sultanım, atım atının quyruğuna baxıb gülür» (54, 25-26).

Hüseyn Bayqara – Əlişir Nəvai sərgüzeştləri Teymurləng – Molla Nəsrəddin lətifələri ilə yaxından səsləşdiyi kimi. Şah Abbas – Kəlniyyət rəvayətləri ilə də yaxından səsləşir. Elə əhvalatlar var ki, özbək və Azərbaycan variantları arasında fərq hiss olunmayacaq dərəcədədir. Kəlniyyət vəzir deyil. Şah Abbasın folklorlarda tez-tez adı çəkilən vəziri Allahverdi xandır. O, həmin Allahverdi xandır ki, Şah Abbas tez-tez təğyir-libas olub onunla vilayəti gəzməyə çıxır. Allahverdi xan da bir çox başqa vəzirlər kimi, ağıllı bir vəzirdir. O, pinəçilikdən vəzirlik mərtəbəsinə ağıl və dərrakəsinə görə yüksəlib. Vəzir Allahverdi xanla Şah Abbas arasında, əgər belə demək mümkünsə, aqillik, müdriqlik oyunu oynanılır. Məsələn, vəzir Allahverdi xan Şah Abbasın qızının kasıb bir oğlana qismət olacağını bildirir. Şah Abbas oğlanı öldürtmək istəsə də, bir nəticə hasil olmur və vəzirin dediyi düz çıxır (24, 270-271). Bu tipli süjetlərdə padşahla vəzir arasındakı didaktika oyunu, əsasən, ciddi planda təqdim edilir, vəzir Allahverdi xanın hərəkətləri heç də hoqqabazlıq üzərində qurulmur. Şah Abbasın hoqqabaza, hoqqabazlıq oyununa

ehtiyacını məhz Kəlniyyət ödəyir. Şah Abbas əllaməçi suallarını vəzir Allahverdi xana yox, Kəlniyyətə verir. Vəzir Allahverdi xan dünyanın hər hikmətindən baş çıxarsa da, əllaməçilikdən o qədər də baş çıxara bilmir. Bicəngə və cüvəllağı adam onu çox asanca əldə bilir. Məsələn, bir lətifədə vəzir Allahverdi xanın kələkbaz qoca əlində aciz qaldığının şahidi oluruq. Şah Abbasla him-cimləşən qoca, vəzir Allahverdi xanı «qaz kimi yolur» – axmaq yerinə qoyub onun xeyli pulunu alır (24, 347-348). Yaxud «Bostançı və Şah Abbas» nağlında yenə Şah Abbas kələkbazla asanca gəl tapsa da, vəzir Allahverdi xan kələkbazın hiylə torundan çaxa qurtara bilmir. Dolaşlıq sual verib bostançını çaşdırmaq isəyən vəzir özü gülünc vəziyyətə düşür: «Allahverdi vəzir dedi:

– Allah harıdır?

Bostançı ded:

Atdan düş, minim deyim. Eşşək üstündə Allahın yerini demək biədəblikdi».

Vəzir atdan düşüb bostançı onun atını minib aradan çıxır. Bu səhnəyə tamaşa edib Şah Abbas o qədər gülür ki, az qalır qarnı yırtulsın (33, 207-208). Vəzir Allahverdi xan düzgün oyun qaydalarını bilir, amma təsməzhəb oyununda onun şəltəsi işləmir. Təsməzhəb oyununun ustası Kəlniyyətdir. Şah Abbas belə oyun oynamaq həvəsinə düşəndə özünün qurdunu daha çox Kəlniyyətlə öldürür. Vəzir Allahverdi xanla Kəlniyyət birlikdə Əlişir Nəvainin Hüseyn Bayqara yanındakı rolunu oynayırlar. Hüseyn Bayqara yanında Əlişir Nəvai həm ciddi bir məsləhətçi, həm də bir oyunbazdır. Əlişir Nəvainin didaktik fikirlərinə oxşar kəlamları vəzir Allahverdi xanın dilinə eşidirik, Əlişir Nəvainin bəməzə hərəkətlərinə isə Kəlniyyətin süğüzəştlərində rast gəlirik. Əlbəttə, istisna hallar, yəni vəzir Allahverdi xanın az-çox bəməzə hərəkətlərinin təsvir edildiyi məqamlar da mümkündür. Belə məqamlardan birinə «Şah Abbasla pinəçi Allahverdi» nağlında rast gəlirik (24, 264-270). Amma belə nümunələr vəzir Allahverdi xanı bir kələkbaz kimi səciyyələndirməyə əsas vermir. Kələkbazlıq Kəlniyyət üçün daha xarakterikdir.

Dünyada ləzzətli yemək çoxdur. Yeməyə münasibətdə zövqlər də müxtəlifdir. Birinin ləziz yemək saydığını başqa biri ömründə dilinə vurmaya bilər. Belə olan halda: «Ən yeməli şey nədir?» sualı adamı dolaşdırmaqdan qeyri bir məqsəd və məna daşmır. Amma Şah Abbasın səfər zamanı qəfildən verdiyi həmin dolaşmış sual Kəlniyyəti qətiyyənlə çəşdirə bilmir və Kəlniyyət zərrə qədər də tərəddüd etmədən: «Yumurta», – cavabını verir. Şah Abbasın yeməklə bağlı əlləm-qəlləm sualı bununla bitmir. Üç il yol gedirlər, gəzib-dolanıb səfərdən qayıdanda Şah Abbas yenə müqəddiməsiz-filansız dillənir: «Nəynən?» Kəlniyyət də o qaydada müqəddiməsiz-filansız deyir: «Duznan» (24, 349). Özbək variantı da olan Kəlniyyət lətifələrindən biri budur. Özbək variantında Əlişir Nəvainin, Azərbaycan variantındasa Kəlniyyətin: «Yumurta duzlayıb yemək dünyada ən ləzzətli nemətdir», – deməsi eyni kömik süjetin müxtəlif ölkələrdə yayılmasına bir sübutdur. O komik süjet ki, hökmdarla təlxək arasındakı bəmərə söz oyununu əks etdirir və bu oyunda həmişə qalib gələn təlxək olur.

Lətifələrin birində Kəlniyyətin sərkərdə olmasına eyham vurulur (24, 349). Amma əlimizdəki mətnlərin (təbii ki, Kəlniyyətlə bağlı mətnlərin) heç birində onun sərkərdəlik fəaliyyətindən söhbət açılmır. Bunun əvəzinə Kəlniyyəti daha çox Şah Abbasın yemək-içmək işlərinə baxan, səfərlərdə şaha qulaq yoldaşı olan bir adam kimi görürük.

Get mənə can al gətir,
Can olmasa, yarımcan al gətir,
Yarımcan olmasa, zəhrimar al gətir.

Bu sözlərlə Şah Abbasın nə istədiyini Kəlniyyət göydə tutur, bazara yollanıbət, yumurta və bir torba da süzmə qatıq alır (24, 350). Lətifə Şah Abbasla Kəlniyyətin bəmərə işarələrlə – «qarğa dili»ndə danışmasına növbəti bir nümunədir. Bu, öz yerində. Lətifədə bizi maraqlandıran başqa bir məsələ də var: sərkərdəliklə təlxəklik arasında komik təzad. Sərkərdəlik fiziki

gücün, təlxəklisə gülüb-güldürmək məharətinin (başqa sözlə, gücünün) əlamətidir. Fiziki güc göstərəsi adam təlxəklik edirsə, bunun özü parodiyanın bir nümunəsinə çevrilir və qarşımızda hökmdar-təlxək mövzusunun başqa bir səhifəsi açılır.

Bahadır və yalançı pəhləvan

Qəhrəmanlığın folklorda başlıca mövzulardan olması hamıya bəllidir. Təkcə onu demək kifayətdir ki, ayrıca qəhrəmanlıq nəğmələri, nağılları, dastanları var və həmin nümunələr xalq yaradıcılığında geniş yer tutur. Xalq:

Nəbinin bıqları eşmə-eşmədi,
Papağı güllədən deşmə-deşmədi (142, 63)

deyib öz qəhrəmanının şəninə nəğmələr qoşur; Məlikməmməd kimi bahadırların bədxah qüvvələrə qarşı vuruşub qələbə çalmasından saatlarla nağıl danışır; Koroğlunun İstanbul, Bağdad, Toqat, Naxçıvan... səfərlərini dastan gecələrinin yaraşığına çevirir. Amma bütün bunlarla bərabər, xalq yalançı pəhləvanlara da mənəvi ehtiyac duyur və bahadırlara paralel olaraq komik qorxaq obrazları yaradır.

Tülküdən qorxan nağıl qəhrəmanlarını yada salaq: baş qəhrəman son dərəcə tənbel və qorxaqdır – əlini ağdan qaraya vurmur, qapıdan çölə çıxmağa ürək eləmir. Arvad bezib onu evdən çölə atır. Başını dolandırmaq məcburiyyətində qalan baş qəhrəman az vaxtın içində böyük ad-san qazanır, yenilməz bir pəhləvan kimi tanınır. Onun sorağı padşaha da gedib çıxır və padşah onu özünə qoşun başçısı götürür. Baş qəhrəman düşmən qabağına yel atın üstündə çıxır və bir ağacı kökündən çıxarıb düşmən qoşununu şil-küt edir. Amma bütün bunlar təsadüf nəticəsində baş verir. Əslində baş qəhrəman qorxaq olaraq qalmaqdadır.

«Hambal Əhməd», «Ustacan Əhməd» kimi Azərbaycan, «Qarabatır» kimi türkmən, «Çoban batır» kimi qazax nağılları əsasında xatırladığımız bu süjet iki cür yozula bilər:

1. baş qəhrəman tənbellik və qorxaqlıq pərdəsi altında əsl mahiyyətini gizlədən bir bahadır;

2. baş qəhrəman yalançı pəhləvandır.

Yozumların hər birini mifoloji görüşlərlə əlaqələndirmək olar. Birinci yozumun mifoloji dünya ilə ən mühüm bağlılığı ondadır ki, qeyri-adi mənşəli qəhrəmanın zahiri görünüşü ilə onun daxili mahiyyəti bir çox hallarda tərs mütənəsb olur. Ə.Əsgər ironik qəhrəmanların genezisindən danışarkən bu məsələ üzərində xüsusi dayanır və Çırtan kimi qəhrəmanların bədəcə balaca olması faktına diqqət yetirir (63, 70). Yuxarıda xatırladığımız süjetdə, yəni tənbel və qorxaqlardan söhbət açan nağıllarda da bəzən Çırtan tipli baş qəhrəmanla rastlaşırıq. «Pıtıraş» adlı qaqauz nağılı buna misal ola bilər. Nağılın baş qəhrəmanının «iyne qədər» boyu var. Heç kim Pıtıraşı nökr götürmür, çünki onun beş-altı odun qırığını da qaldırmağa gücü çatmır. Amma bu cansız-cüssəsiz adam iti ağıl sahibidir. İti ağıl ilə o, divlərə qalib gəlir və böyük var-dövlət əldə edir (163, 153-160).

Tənbel və qorxaqlardan bəhs edən nağıllarda zahiri görünüşü ilə əsl mahiyyəti arasında ziddiyyət olan at obrazı da var. Bu, yel atıdır. Döyüşə getmək və bundan ötrü at seçmək məcburiyyəti qarşısında qalanda baş qəhrəman ən ölüvay atı minmək qərarına gəlir və o, atlar içindən fağır görünənini, lap yabı təsiri bağışlayanını seçir. Amma məlum olur ki, bu, əslində yel atı imiş. Deməli, boyca balacalıq arxasında qəhrəmanın böyük ağıl və dərrakəsi gizləndiyi kimi, yel atının da əsl mahiyyəti zahiri fağırlıq arxasında görünməz olur.

Tənbellik və qorxaqlığın da bir pərdə, bir gizlənmək vasitəsi olduğu məhz bu faktlara görə güman edilir. Faktlar yan-yana qoyulduqda belə qənaət yaranır ki, tənbellik və qorxaqlıq inisiyasiya mərasimindəki keçid – «müvəqqəti ölüm» mərhələsidir. Bu mərhələni keçəndən sonra qəhrəman yeni mahiyyət

qazanır və dönüb əsl bahadır olur. «Ustacan Əhməd» nağlında tənbel və qorxaq qəhrəmanın «müvəqqəti ölüm» mərhələsindən keçib yeni mahiyyət qazanması ilə səsləşə biləcək bir epizod var tabut epizodu. Bu epizodda baş qəhrəman padşahın hüzuruna tabut içində aparılır və «dirilib» tabutdan çıxandan sonra o, hamını heyrətə salan «igidlik»lər göstərir. (33, 127-128). Komik məzmun daşıyan tabut əhvalatı «müvəqqəti ölüm» mərhələsi keçib yeni qüc-qüvvət qazanmaq inamı ilə bağlı ola bilər. Amma qarşıya sual çıxır: tənbellik və qorxaqlıq mərhələsindən keçib yeni mahiyyət qazanan qəhrəman (əgər, həqiqətən, o, yeni mahiyyət qazanırsa) nəyə görə nəticədə tənbellik və qorxaqlıqdan uzaqlaşa bilmir və ümidini yalnız təsadüflərə bağlamalı olur? Əgər nağılın sonunacan biz baş qəhrəmanı pəhləvanlıqda aciz və naşı adam kimi görürüksə, onda hansı dəyişmədən, yeni mahiyyət qazanmadan danışa bilərik? Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, qorxaq nağıl qəhrəmanının qorxaq olaraq qalmasını türkiyəli araşdırıcı E.Aslan da: «qorxaqlıq masalın sonuna qədər yoğunlaşaraq davam edir», – şəklində təsdiq edir (166, 41).

Bizə belə gəlir ki, tənbel və qorxaqlardan bəhs edən nağıllarda baş qəhrəmanın mifoloji kökü qulun inisasiya mərasimindəki funksiyası ilə daha çox əlaqələndirilə bilər. Bizcə, tənbel və qorxaq başqa birisi yox, «müvəqqəti ölüm» mərhələsində hökmdarı əvəz edən və hökmdarın yeni həyat qazanması məqsədinə xidmət edən həmin quldur təlxəkdir. Deməli, burada (mif və mərasimdə) söhbət qulun yox, onun sayəsində hökmdarın yeni mahiyyət qazanmasından getməlidir. Başqa sözlə, burada əsas məsələ tənbel və qorxağın igidə çevrilməsində yox, tənbel və qorxağın məzəli sərgüzəştləri hesabına hökmdarın yenidən dirçəlməsindədir. Məhz bu inam təlxək obrazının əmələ gəlməsində mühüm rol oynadığı kimi, çox güman ki, tənbel və qorxaq obrazının da əsas mayasını təşkil edib. Müxtəlif səviyyələrdə rast gəldiyimiz təlxək obrazı kimi, tənbel və qorxaq obrazını da öz mədəniyyətimiz sistemindəki yalancı pəhləvan modeli ilə izah etmək olar. İzahımız havadan asılı qalmasın və daha inandırıcı olsun deyə tənbel və qorxaqlardan

bəhs edən nağılların məzmunundakı bəzi incəliklərə diqqət yetirək.

Diqqət yetirilməli incəliklərdən biri həmin nağıllardakı qadın obrazlarıdır. Bu obrazlardan ikisi daha səciyyəvidir: baş qəhrəmanın arvadı və evdən kənardə baş qəhrəmana kömək edən qız. Hər iki qadın baş qəhrəmanla müqayisədə çox çevik və fəaldır. O dərəcədə fəal ki, aciz adamdan bəhs edən nağıllardan birinin adı («Ağıllı qız») aciz adamla – baş qəhrəmanla yox, ona kömək edən qızla bağlıdır. Bizcə, bu fəallığın başlıca səbəbi baş qəhrəmanın acizliyini qabarıq nəzərə çatdırmaqdır. Baş qəhrəmanın acizliyi qadının qoçaqlığı müqabilində daha çox hiss olunur. Qoçaqlıqla, özü də qadın qoçaqlığı ilə yan-yana təsvir edildiyindən qorxaqlıq göz önünə böyüdülmüş şəkildə gəlir. Qorxaqlıqdan bəhs edən əhvalatlar ailə-məişət zəminində başlandığından əvvəlcə qəhrəmanın arvadı ilə tanış oluruq. Bu qadın qaxılıb evdə oturan ərinin tənbəlliyindən təngə gəlir. Başqa qadınlarla məsləhət-məşvərdədən sonra arvad: «Göydən çörək yağır», deyib tənbel ərini aldadır, onu evdən çölə çıxarıb qapını bərk-bərk bağlayır. Qadının hərəkəti göstərir ki, narazılığa əsas səbəb kişinin evə qazanc gətirməməsidir. Səbəbi nəzərə alıb hadisələrin sonrakı gedişatını düşünəndə bizim təsəvvür etdiyimiz nəticə ilə nağıllarda faktiki təsvir olunan nəticə arasında xeyli fərq yaranır. Biz (oxucu) düşünürük ki, narazılıq evə qazanc gətirilməməsi üstündə başlandığına görə hadisələrin sonrakı gedişatında bütün diqqət məhz kişinin hardasa bir işlə məşğul olub var-dövlət əldə etməsinə yönəldilməlidir. Düzdür, qəhrəman son nəticədə, həqiqətən, var-dövlət qazanır, amma nağılçı heç də qəhrəmanın hansısa bir sənətə yiyələnməsindən və var-dövlətə bu yolla sahib olmasından danışmır. Nağılçının danışdığı, üstündə dayandığı əsas məsələ evdən qovulan qəhrəmanın yalançı pəhləvanlığı, bu pəhləvanlıqla bağlı məzəli əhvalatlardır. Aciz adamlardan danışılan nağıllarda yalançı pəhləvanlığın başlıca mövzu olmasını «Hambal Əhməd» və «Çoban batır» nağılları daha aydın göstərir. Bu nağıllar süjet xəttinə görə «Ustacan Əhməd» və «Qarabatır» nağıllarına çox yaxındır. Yaxınlığın

mühüm göstəricilərindən biri yel atma minib köklü-köməcli ağacı kökündən çıxaran qəhrəmanın qorxaq olaraq qalmasıdır. «Hambal Əhməd» və «Çoban batır» nağıllarının göstərdiyimiz o biri nağıllardan əsas süjet fərqi isə baş qəhrəmanın tənbellikdən uzaq olmasındadır. Varlı bir tacir hambal Əhmədin çox güclü olduğunu görüb onu padşahın yanına aparır ki, padşah onu pəhləvanlığa götürsün (30, 23). Çoban batır da gününü çobanlıqda keçirdiyindən, bir dəfə də olsun qılınc qurşanmadığından, kiminləsə qurşaq tutub güləşmədiyindən batırlıq (bahadırlıq) fikrinə düşür (163, 60). «Hambal Əhməd» və «Çoban batır» nağıllarının lap əvvəlindən qeyd olunan pəhləvanlıq, batırlıq, bahadırlıq məsələsi tənbellik mövzusunun təsviri ilə başlayan «Ustacan Əhməd» və «Qarabatır» nağıllarında da, çox çəkmir ki, ana xəttə çevrilir. Aydın olur ki, nağıl məişət zəminində başlasa da, əslində söhbətin məgzini ömründə qılınc-qalxan üzü görməyən, at belinə qalxmayan adamın döyüşə atılması təşkil edir. Özü də bu adam döyüşə sıravı bir döyüşçü kimi yox, padşahın baş pəhləvanı, sərkərdəsi kimi atılır. Padşahın baş pəhləvanı olmaq, hətta padşahın öz atını minmək (155, 67) bu nağıllarda təsadüfi detaldır? Bizcə, yox. Məsələ burasındadır ki, təlxək kimi bu qəhrəman da hökmdarın parodiyasıdır. Təlxək, hökmdarın aqilliyini imitasiya edirsə, qorxaq nağıl qəhrəmanı da hökmdarın bahadırlığını imitasiya edir. Daha doğrusu, qorxaq adamın yalançı bahadırlığından bəhs edən nağıl süjetinin kökündə hökmdarın qəhrəmanlığını yamsılamaq və bu yolla hökmdarı bəladan, təhlükədən qorumaq inamı durur.

Quldurlarla, div, əjdaha, aslan kimi qeyri-adi qüvvələrlə, düşmən qoşunu ilə qarşılaşdırılan qorxaq nağıl qəhrəmanının hərəkətləri ətrafdakı adamlara cəsur bir adamın hərəkətləri kimi görünür. Nağıl qəhrəmanı ata minməkdən qorxduğuna görə xahiş edir ki, onun ayaqlarını atın qarnı altında bir-birinə bağlasınlar. Padşah bunun səbəbini soruşanda qəhrəman belə cavab verir: «Mən and içmişdim ki, şəhid olmayınca atdan düşməyəcəm» (30, 77). Padşah bu sözlərə tam inanır. Yaxud qorxaq nağıl

qəhrəmanı yel atına minib özünü düşmən qoşununa vuranda vahimələnib atın boynunu qucaqlayır: «Cilov! Cilov!» – deyib atı saxlatmaq istəyir. Düşmən qoşununun Çilovxan adlı sərkərdəsi elə bilir ki, Əhməd öldürmək üçün onu axtarır. Canının dərindən qoşunu da götürüb qaçır (30, 77). Qorxaq nağil qəhrəmanının bu cür hərəkətləri lətifə qəhrəmanlarının sərgüzaştələrini xatırladır. Yaraqlı-yasaqlı Molla Nəsrəddin zərrə qədər müqavimət göstərmədən bütün pullarını yolkəsənə təhvil verir, amma özünü və arvadını inandırmağa çalışır ki, udan heç də yolkəsən yox, o, özüdür – Molla Nəsrəddindir (48, 250-251). Teymurləngin yanında Molla nə qədər ox atırsa, heç biri hədəfə dəymir. Amma hər dəfə ox hədəfdən yan keçdikcə: «Filankəs oxu belə atardı», - deyib vəziyyətdən çıxır. Neçə oxdan sonra, axır ki, bir ox gedib hədəfə tuş olanda Molla sevincək: «Molla Nəsrəddin də oxu belə atardı», – deyir (48, 93-94). Molla Nəsrəddinin bu sərgüzaştələri ilə qorxaq nağil qəhrəmanlarının silsilə hərəkətləri üst-üstə düşür. Dedyimiz nağil qəhrəmanları da özlərini və başqalarını böyük şücaət sahibi olduqlarına inandırırılar. Belə inandırma məqamlarının birincisi məşhur milçək əhvalatıdır. Qorxaq nağil qəhrəmanlarının ilk «bahadırlığı» məhz milçək öldürmək əhvalatından başlayır. Ustacan Əhməd qırx milçək öldürəndən sonra usta yanına gedib özünə dəmir papaq düzəltdirir və papağın üstünə bu sözləri yazdırır: «Bir şapalağa qırx əjdaha öldürən... Ustacan Əhməd mənəm» (33, 126). Sağ əliylə yetmiş, sol əliylə altmış milçək öldürən Qarabatır da gümüş dəstəkli bir bıçaq düzəltdirir və bıçağın sapında bu sözləri həkk etdirir: «Solda altmışını, sağda yetmişini qırıb-tökən Qarabatır» (155, 65). Ustacan Əhməd və Qarabatırların milçəyi əjdaha sayması Bəhlul Danəndənin qarğı at minməsi, bəktaşî dərvişinin taxta qılinc taxması ilə də yaxından səsleşir. Əsas yaxınlıq qəhrəmanların az və ya çox dərəcələ oyunbazlıq nümayiş etdirməsindədir. Bəli, Bəhlul Danəndə və bəktaşî dərvişindəki oyunbazlığın müəyyən əlamətləri qorxaq nağil qəhrəmanlarında da müşahidə olunur. Milçəyin əjdaha olmadığını Ustacan Əhməd və Qarabatırlar da çox yaxşı bilirlər. Amma bahadırlıq oyununa

başlamaqdan ötrü milçək əjdahaya dönməli, adlı-sanlı pəhləvanlar bir zərbəyə neçə-neçə «əjdaha» öldürən bu adamdan qorxmalı, onun səsi-sorağı padşaha gedib çatmalı və əsas hadisələr bundan sonra cərəyan etməlidir. Əsas hadisələr dedikdə biz, əlbəttə, qorxaq adamın sərkərdəlik sərgüzəştlərini nəzərdə tuturuq. Qorxaq adamın sərkərdəliyi «Kəndirbaz» oyunundakı yalançı pəhləvanın kəndirbazlığı ilə eyni mahiyyət daşıyırmı? Eyni mahiyyət daşıyırsa, demək, Ustacan Əhməd və Qarabatırlar da yalançı pəhləvanlardır. Bu obrazların başlıca funksiyası əsl pəhləvanlığı yamsılamaqdır.

Qorxaq nağıl qəhrəmanlarının sərkərdəliyi Kəlniyyətin də sərkərdəliyi ilə müqayisə oluna bilər. Biz Kəlniyyətin sərkərdəliyini görmürük, yəni onun qılınc qurşanıb, nizə-qalxan götürüb at belinə qalxmağının, döyüşə atılmağının şahidi olmuruq. Şahidi olduğumuz Kəlniyyətin Şah Abbasla məzəli oyunlar çıxarmasıdır. Bu oyunların mövzusu, artıq qeyd etdiyimiz kimi, sərkərdəlikdən yox, ailə-məişət məsələlərindən götürülür və başlar kəsib, qanlar tökəcək bir adamın ailə-məişət zəminində oyunlar çıxarması gülüş effektini artırmağa xidmət edir. Oxşar vəziyyət qorxaq nağıl qəhrəmanlarının da fəaliyyətində ortaya çıxır. Qorxaqların, tənbellərin əsas işi çörək pulu qazanmaqdan ibarət olduğu halda, onlar «çərkərdəlik»lə məşğul olurlar. Bu dırnaqarası sərkərdəlik əsl sərkərdəliyin karikaturasına çevrilir və gülüb-güldürmək məqsədi daşıyır. Əsas funksiyası gülüb-güldürməkdən ibarət olduğuna görə qorxaq və tənbel nağıl qəhrəmanları Kəlniyyət və Molla Nəsrəddin kimi komik fiqurlar sırasına qoşulur. Qorxaq və tənbel nağıl qəhrəmanlarının da qoşulduğu komik fiqurlar hökmdar və təlxək arxetipinin aparıcı obrazlarına çevrilir. Oyunbazlıq xüsusiyyətinə görə birləşən bu obrazlar arasında başlıca fərq, bəlkə də, oyunbazlığın tematikasında, mövzu dairəsindədir. Gətirdiyimiz nümunələrdə lətifə qəhrəmanları (Molla Nəsrəddin və Kəlniyyət) hökmdarın aqilliyini, qorxaq və tənbel nağıl qəhrəmanları isə daha çox hökmdarın sərkərdəliyini gülüş hədəfinə çevirirlər. Mövzusunun asılı olmayaraq, hər iki halda gülüş həyatvericilik

mahiyyətini saxlayır. Molla Nəsrəddin və Kəlniyyətin hökmdara gülməyində, hökmdarın ciddiliyini məsxərəyə qoymağında ifşaçılıq əlaməti yoxdursa, belə bir əlaməti tənbel və qorxaq nağıl qəhrəmanının yalançı pəhləvanlığında axtarmaq özünü heç doğrultmur. Tənbel və qorxaq nağıl qəhrəmanının sərkərdəliyində olsa-olsa padşahın avam yerinə qoyulması var. Yəni nağıl qəhrəmanı pəhləvanlığına, sərkərdiliyinə özünü inandırdığı kimi, hökmdarı da inandıra bilir. Bu inandırma isə qəhrəmanın kələkbazlığından daha çox hadisələrin təsadüfi gedişi əsasında baş verir. İş bərkə düşəndə, çətin bir iş dalınca göndəriləndə nağıl qəhrəmanı bir çox hallarda öz qorxaqlığını gizlətmir. «Hambal Əhməd» nağılının baş qəhrəmanı qorxaqlığını libas dəyişməklə bildirir. Padşah onu əjdahanı öldürməyə göndərəndə Əhməd pəhləvan libasını soyunub hambal paltarını geyinir və bununla göstərir ki, əjdaha ilə vuruşmaq onun işi deyil (30, 70-77). «Ustacan Əhməd», «Qarabatır» nağıllarında baş qəhrəman çətin bir iş dalınca getməkdən qorxdığını yeddi qardaş (yaxud iki qardaş) pəhləvanların bacısından gizlətmir (33, 127; 30, 66). «Çoban batır» nağılında qəhrəmanın qorxaqlığından hökmdarın özü xəbər tutur (163, 63). Maraqlıdır ki, qorxaqlığı məlum olandan sonra da nağıl qəhrəmanının pəhləvanlıq sərgüzeştlərinə son qoyulmur. Xatırladığımız epizodlara əsasən deyə bilərik ki, birinci halda nağıl qəhrəmanının yerinə çətin tapşırıq dalınca yeddi (yaxud iki) qardaş pəhləvanların bacısı gedəsi olur. İkinci halda nağıl qəhrəmanını çətin tapşırıq dalınca padşah qızı göndərir. Üçüncü, bəlkə də, daha maraqlı halda isə nağıl qəhrəmanını dilə tutub çətin tapşırıq dalınca göndərən padşahın özü olur. Padşah özü nağıl qəhrəmanının qorxaqlığından xəbərdar olursa, demək, padşahın baş qəhrəman tərəfindən axmaq yerinə qoyulmasını göstərdiyimiz nağıllar üçün səciyyəvi cəhət sayə bilərik.

Haqqında danışdığımız nağıllarda tənbel və qorxaq qəhrəmanların, həqiqətən, bir parodiya nümunəsi kimi meydana çıxmasını parodiyanın nağıllardakı başqa nümunələri də təsdiq edir. Başqa nümunələr dedikdə tacirliyin, rəmmallığın,

quldurluğun parodiyasını nəzərdə tuturuq. Bəli, nağıllarda bahadırlıqla yanaşı, tacirliyin, rəmmallığın, quldurluğun da parodiya mövzusunə çevrilməsinin şahidi oluruq. Məsələn, «Məhərin nağılı» (34, 82-93) arvadın zülmünə dözməyib evdən gedən pinəçinin yalançı tacirliyindən, «Dad Xanpərinin əlindən» nağılı (31, 241-247) arvadın hökmünə tabe olan kişinin yalançı rəmmallığından bəhs edir. Ticarətdən bixəbər olan bir adamın dünyanın ən varlı taciri kimi, rəmmallıq barədə heç bir anlayışı olmayan bir adamınsa ən bilici rəmmal kimi tanınması qorxaq və tənbel adamın sərkərdə kimi tanınması ilə eyni mahiyyət daşıyır. Qorxağın qoçaqlığı bir oyun olduğu kimi, pinəçinin tacirliyi də bir oyuna çevrilir. Qorxaq qoçaq oyunu oynadığı kimi, savadsız da rəmmal oyunu oynayır. Belə oyunbazlıqla «Məhəmməd» nağılında da (29, 310-315) qarşılaşırıq. Həmin nağılda əsas mövzu quldurluğu imitasiya etməkdir. Arvadın: «Qızdan ötrü əlli dəvə yükü cehiz gətirməlisən!» – deyib evdən qovduğu Məhəmməd xaraba hamama getməli və qırx quldur qabağında özünü quldur Məhəmməd kimi qələmə verməli olur. Maraqlıdır ki, nağılda ümumiyyətlə quldurluq yox, konkret bir şəxs – Bağdadda ad çıxarmış quldur Məhəmməd imitasiya edilir, bir Məhəmməd o biri Məhəmmədin parodiyası kimi ortaya çıxır:

« –Kimdi sizin başcınız, gəlsin mənə qabağıma. Mən məşhur quldur Məhəmmədəm. Eşitdim ki, siz burda quldurluq eləyirsiniz. Odu ki, gəlmişəm görüm nə təhər quldursunuz.

Quldurlar yaman sevindilər. Demə Bağdadda məşhur bir quldur Məhəmməd varmış, quldurlar deyiblər bə bu elə odu. De yığışdılar Məhəmmədin başına. Məhəmməd başladı özündən gopa:

– Ay belə aşmışam, ay belə kəmişəm, ay belə dam yarıb dana çıxartmışam, belə buz yarıb buzov çıxartmışam, daha nə bilim burda mənəm, Bağdadda kor xəlifə» (29, 312). Bağdaddakı quldur Məhəmməd asıb-kəsməyin, xəzinələr yarmağın, mal-mülk talayib aparmağın ustasıdır. Arvadın evdən qovduğu Məhəmmədsə basıb-bağlamağı sadəcə olaraq əsl quldurun əməllərinə bir karikaturadır.

Xatırladığımız bütün bu nağıllarda yalançı pəhləvana oxşar obrazlarla qarşılaşırıq. Yalançı pəhləvan kəndirbazın «dvoynik»inə çevrilirsə, onun (yalançı pəhləvanın) nağıllardakı oxşarları da hökmdarın, eləcə də ciddi planda təsvir edilən başqa obrazların – bahadırların, tacirlərin, rəmmalların, quldurların komik «nüsxə»sinə çevrilir. Yalançı pəhləvanın ətrafdakı adamları güldürmək funksiyası onun nağıllardakı oxşarlarında da diqqət mərkəzində dayanır. Qorxağın sərkərdəliyi, pinəcinin tacirliyi, savadsızın rəmmallığı və acizin quldurluğunda da əsas diqqət dinləyicini güldürməyə, onun həyat eşqini artırmağa doğru yönəlir.

Yalançı əvəzedicinin folklor üçün nə qədər səciyyəvi bir obraz olduğunu «Dədə Qorqud» eposu da göstərir. Eposun «Müqəddimə»sində ciddi ilə gülməlinin paralelliyinə bir zəmin yaradılır. Ozan Fatimədən, Ayişədən danışdığı yerdə «bayağı» qadınlardan, «solduran sop»lardan, «dolduran top»lardan söz salır: «Gəldik, ol kim, dolduran topdur, dəpidincə yerindən uru durdu, əlin-yüzün yumadan obanın ol ucundan bu ucuna, bu ucundan ol ucuna çaprışdırdı, quv quvaladı, din dinlədi, öylərdəncə gəzdi; öylərdən sonra evinə gəldi; gördü kim, oğru köpək, yekə dana evini bir-birinə qatmış, tovuq komasına, sığır damına dönmüş, qonşularına çağırır ki , Yetər!.. Zübeydə!.. Ayna Mələk! Qutlu Mələk! Ölməgə-yitməgə getməmişdim, yatacaq yerim genə bu xarab olasıydı; nolaydı bənim evimə bir ləhzə baqaydınız!» (94, 37–38). Tam ciddi yöndə danışdığı yerdə birdən dönüb bu cür ev dağıdan qadınlardan söhbət açmaqda ozanın niyyəti başqa bir şey yox, gülüş kultuna üz tutmaq, bu kult sayəsində öz dinləyicisinin qırışığını açıb, ürəyinə təpər vermək, onu hala-hərəkətə gətirməkdir.

«Bamsı Beyrək» boyunda Banıçiçəkdən danışılarkən Qısırca Yengə və Boğazca Fatmadan da bəhs edilməsi ciddi və gülməli paralelinin «Dədə Qorqud» eposu üçün təsadüfi olmamasından xəbər verir. Qazan xanın izni ilə qızlar məclisinə gedən Beyrək – «dəli ozan» Qısırca Yengəni bizə belə tanıdır:

And içmişəm qısır qısrığa bindiyim yoq.
Binibəni qazavata vardığım yoq.
Eviniz ardında sarvanlar.
Sana baqar onlar,
Buldır-buldır gözlərinin yaşı aqar.
Sən onların yanına varğıl,
Muradını anlar verər, bəlli bilgil! (94, 63)

Qızlar məclisində qopuz havasına oynamaq sırası Boğazca Fatmaya çatanda Beyrəyin sözü bundan ibarət olur:

And içəyim bu göz boğaz qısrığa bindiyim yoq,
Binibəni qazavata vardığım yoq.
Eviniz ardı dərəcik degilmiydi?
İtiniz adı Bırağ degilmiydi?
Sənin adın Qırq oynaşlı Boğazca Fatma degilmiydi?
Dəxi eybin açaram, bəlli bilgil! (94, 63-64)

Beyrəyin dilindən verilən hər iki parçada Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın neçə-neçə oğlanla oturub-durması diqqət mərkəzindədir. Boğazca Fatma qırx oynaşlı olduğu kimi, Qısırca Yengə də az aşın duzu deyil – onun ardınca sarvanların baxıb bildir-bıldır göz yaşı axıtması hansısa hingilimdən, mazaxdan xəbər verir. Qarşıya cavab verilməsi vacib olan sual çıxır: «qızlığında işlədiyi bir xətdən dolayı» xüsusi ləqəb qazanmış (171, CLXXXIII) Boğazca Fatmanın, dalınca sarvanları əsir-yesir eləmiş Qısırca Yengənin mütəbər məclisdə – Banıçiçək, Burla xatun yanında nə işi var? Axı Burla xatun o Burla xatundur ki, doğmaca balasının ətindən bişirilmiş qara qovurmanı yemək dəhşətinə razıdır, amma namusunun bircə damcı belə ləkələnməyinə yox. Banıçiçək həmin Banıçiçəkdir ki, on altı il oturub adaxlısı Bamsı Beyrəyin yolunu gözləyir və bu müddət ərzində başqa bir oğlana gözünün ucu ilə də baxmır, başqa bir oğlana könül verməyi ağına belə gətirmir. Tamamilə normal və məntiqə uyğun bir haldır ki, Burla xatun naməlum bir

ozanın (Bamsı Beyrəyin) qızlar məclisinə gəlməsini etirazla qarşılayır: «Bunu gördü, Qazan bəgin xatunu Boyu uzun Burla qaqqdı, aydır: Mərə, qavat oğlu dəli qavat, sana düşərmə bitəkəllüf bənim üzərimə gələsən? – dedi» (94, 63). Burla xatun dəli ozanın məclisə Qazan xanın icazəsi ilə gəldiyini biləndən sonra sakitləşir və Qazanın razılığı «yad» bir adamın məclisə gəlməsini normal hala çevirir. İlk baxışda normal təsir bağışlamayan və məntiqə sığmayan hal «ayağı sürüşkən» qadınların Burla xatun və Banuçiçəklə çiyin-çiyinə bir məclisdə otumasıdır. Bu faktı doğruldürüst qiymətləndirmək üçün komik fiqurların folklordakı bəzi tipik xüsusiyyətləri nəzərə alınmalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, komik fiqurların əsas xüsusiyyətlərindən biri - ciddi ilə (burada Banuçiçəklə) tərs mütənəsiblik yaratmaq Qısırca Yengə və Boğazca Fatma üçün də səciyyəvidir. Bu obrazların komikliyi, təbii ki, Qısırca və Boğazca ayamaları ilə bitmir və ayamalar öz təsdiqini onların gülməli davranışlarında tapır. Bəli, Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın hərəkətləri ciddi yox, komik yöndə təsvir edilən hərəkətlərdir. Həmin hərəkətlərə, yəni onların dərələrdə neçə-neçə oyundan çıxmasına bir zarafat göstəricisi kimi baxmaq lazımdır. Necə ki, folklordakı başqa komik fiqurların da hər hansı «tərbiyəsiz» hərəkətinə məhz bu cür baxırıq. Molla Nəsrəddinin «əxlaqa zidd» hoqqalarını yada salsaq, nə demək istədiyimiz aydın olar:

Toy günü baş qarışır və Mollaya – təzə bəyə plov verən olmur. Molla acıq eləyib evdən çıxır və gedib şəhərin lap ucqar məhəlləsindəki bir xarabalıqda oturur. Dalınca gələnlərə Mollanın sözü bu olur: «Plovu yeyəndə mən heç yada düşmədim. Gəlinin yanına girmək lazım olanda tez yada düşürəm?! Elə şey yoxdur. Plovu kim yeyib, gəlinin yanına da o getsin» (48, 109).

Arvadı Mollaya ərə gələndən cəmi-cümlətəni üç ay sonra doğur və arvad təəccüblənən Mollanı hesabı yaxşı bilməməkdə günahlandırır: «A kişi, sən necə adamsan? Deyəsən, heç hesab da bilmirsən. Üç ay sənəni mənə aldığın, üç ay da mənəni sənə gəldiyim. Üç aydır ki, bu uşağı qarnımda gəzdirirəm. Bu da elədi doqquz ay». Molla arvadın məntiqi ilə razılaşmalı olur (48, 64).

Ayağısürüşkənliyə qarşı «mübarizə»nin yolunu Molla bir qıçı çolaq, bir gözü kor, dişləri tökülmüş, keçəl, qozbel arvad almaqda görür. Belə bir arvad alır ki, gəzəyən olmasın, arvad qaxılıb evdə otursun (48, 249).

Amma bütün bunlara əsaslanıb Molla Nəsrəddini əxlaqsız adam adlandırmaq olmaz. Çünki o, əxlaqsızlıq eləmir, əxlaqsızlıq oyunu oynayır, özünü axmaqlığa vurub hoqqa çıxarır. Bu sözlər müəyyən qədər Qısırca Yengə və Boğazca Fatmaya da aiddir. Hoqqabaz Molla fateh Teymurləngə nə qədər gərəkdirsə, Qısırca Yengə və Boğazca Fatma da Banıçığək və Burla xatuna bir o qədər gərəkdir. Molla öz «səfehliyi» ilə böyük cahangirə dayaq olduğu kimi, Qısırca Yengə və Boğazca Fatma da öz «əxlaqsızlığı» hoqqabazlığı ilə dəmir əxlaq və ismət sahiblərinin

Banıçığək və Burla xatunun dayağıdır. Belə olmasaydı, eposda Banıçığəklə ilk tanışlığımızda Qısırca Yengəni onun otağından çıxan və Banıçığəyin adından Beyrəklə kəlmə kəsən görməzdik «Baqdı gördü bu otağ Banıçığək otağıymış ki, Beyrəgin beşiklərtmə nişanlısı-adaxlısıydı. Banıçığək otaxdan baqırdı. Mərə, dayələr, bu qavat oğlı qavat bizə ərlükmi göstərir, dedi. Varın, bundan pay dilən, görün nə der, dedi.

Qısırca Yengə derlər, bir xatun vardı. İləri vardı, pay dilədi» (94, 55). Qısırca Yengə Banıçığəyin adicə dayəsi yox, komik «dvoynik»idir. Qırx oynaşlı Boğazca Fatma Beyrəkdən başqa bir adaxlı tanımaq istəməyən Banıçığəyin parodiyasıdır. Təsadüfi deyil ki, «Dədə Qorqud» eposunda «yalançı dünya» modelini araşdırarkən S.Rzasoy tutuşdurmalar aparıb Boğazca Fatmanı Banıçığəyin «yalançı əvəzedicisi» adlandırır (132, 375). Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın: «Ərə varan qız mənəm», – deyib toyda Banıçığəyin yerinə oynamaqları yalançı əvəzediciliyi göstərən səciyyəvi bir epizoddur. Maraqlıdır ki, Boğazca Fatma qol götürüb oynayarkən Banıçığəyin paltarını geyinib oynayır: «Qızın qaftanını geydi. Çal, mərə, dəli ozan! Ərə varan qız mənəm, oynayım, – dedi» (94, 63). Banıçığəyin paltarını geyib toyda onun yerinə oynayan Boğazca Fatma və Qısırca Yengə yalançı adaxlı rolunda çıxış edirlər, başqa sözlə, Banıçığəyin

parodiyasına çevrilirlər. «Kəndirbaz» oyununda yalançı pəhləvan hoqqa çıxarıb əsl pəhləvanı yaman gözdən qoruduğu kimi, yalançı adaxlının da başlıca funksiyası əsl adaxlını şərdən-yamandan qorumaqdır.

Bahadır və yalançı pəhləvan paralelində nəzərə alınması vacib olan cəhətlərdən biri əvəzedicinin komik planda təsvir edilməsidir. Çünki folklorda komik yox, ciddi yöndə təsvir edilən əvəzedicilərə də rast gəlmək mümkündür. Komik əvəzedicisi ilə qeyri-komik əvəzedicisi məzmun və mahiyyətə bir-birindən fərqlənir. Bu fərqi aydın təssəvvür etmək baxımından «Bamsı Beyrək» boyundakı Yalançı oğlu Yalancıq obrazı səciyyəvi nümunədir.

Boyda Yalançı oğlu Yalancıqı da Bamsı Beyrəyin parodiyası saya bilərikmi? Əgər libas dəyişmə başqasını müvəqqəti əvəz etməyin mühüm göstəricisidirsə, belə göstərici Yalançı oğlu Yalancıq və Bamsı Beyrək münasibətində də mühüm bir amil kimi təzahür edir: Beyrək haçansa Yalancığa bir köynək bağışlayıb. Özü də bu köynəyi Beyrəyə başqa birisi yox, Banıçiçək tikib. Sevgilisinin tikdiyi köynəyi Yalancığa bağışlamasından görünür ki, Beyrək onu (Yalancıqı) özünə yaxın bilirmiş. Komik əvəz etmədə yaxınlıq, doğmalılıq, məhrəmlik mühüm şərtidir. Yadımıza salaq ki, yalançı pəhləvan əsl pəhləvanı özünə qardaş bilir: Molla Nəsrəddin Teymurləngi tənqid etsə də, bu tənqid ərkyana münasibət, qarşılıqlı zarafat üstündə qurulur. Beyrək və Yalancıq münasibətində bu cür qarşılıqlı ərkyanalılıq varmı? Yalancıq da Beyrəyi özünə yaxın bilirmi? Bu suallara müsbət cavab vermək çətindir. Beyrək – Yalancıq münasibətində olsa-olsa yalançı adaxlı ritualının solğun cizgilərini tapmaq olar. Məlumdur ki, dünyanın müxtəlif xalqlarında yalançı hökmdar ritualları kimi, yalançı adaxlı ritualları da olub. Həmin rituallarda yalançı hökmdar həqiqi hökmdarı müvəqqəti olaraq əvəz etdiyi kimi, yalançı adaxlı da həqiqi adaxlı simvolik şəkildə əvəz edib (244, 492). Ola bilsin ki, Yalançı oğlu Yalancıqın yalançı adaxlı ritualı ilə müəyyən bağlılığı var. Xüsusən Beyrəyin öz köynəyini – Banıçiçəyin əli ilə tikilmiş bir

köynəyi Yalancığa bağışlaması ritualla bağlılıq ehtimalını bir az da artırır. Amma Yalancığın Beyrəyə qarşı düşmən mövqe tutması «Dədə Qorqud» eposunda bu obrazı (Yalançı oğlu Yalancığı) komik yalançı adaxlı modeli ilə izah etməyə imkan vermir. Əgər Qısırca Yengə və Boğazca Fatma Banıçıçəyə qarşı düşmən mövqe tutsaydı, təbii ki, onların da komik əvəzediciliyindən danışmaq mümkün olmazdı. Bu fikri əsaslandırmaq üçün folklordan istənilən qədər misal çəkkə bilərik. Təfsilata ehtiyac görmədən «Göyçək Fatma» nağılını (32, 19-26) bir daha yada salırıq. Bu nağıldakı Keçəl Fatma ilk baxışda komik əvəzediciyə uyğun gəlir. Əvvəla, Keçəl Fatma Göyçək Fatmanın, ögey də olsa, bacısıdır və onlar bir yerdə yaşayırlar. Yəni bu fakt zahirən onların bir-birinə yaxın olmaqlarının əlaməti kimi götürülə bilər. Digər tərəfdən, Fatmanın hədsiz gözəlliyi müqabilində ögey bacının hədsiz çirkin olması ilk baxışda komik əvəzedicininin xarici görünüşü barədəki arxaik təsəvvürlərlə üst-üstə düşür. Yəni ilk baxışda adama elə gəlir ki, «Göyçək Fatma» nağılında ögey qızın çirkinliyi, o cümlədən keçəlliyi folklorda komik fiqurların keçəllik, kosalıq, topallıq və s. kimi xüsusiyyətləri ilə eyni mahiyyət daşıyır. Nağılla hərtərəfli tanışlıq ögey bacı barədəki ilkin təəssüratı alt-üst edir. Aydın olur ki, Göyçək Fatmanın bacısı olmaq Keçəl Fatmaya çirkin niyyətini həyata keçirmək üçün lazımmış. Çirkin niyyət isə Göyçək Fatmanın qismətinə sahib çıxmaq, onun adaxlısına ərə getməkdən ibarətdir. Öz niyyətini həyata keçirmək üçün Göyçək Fatmanın ölümünə belə razı olan keçəl qızı komik əvəzedicini adlandırmaq, söz yox ki, mümkün deyil. Keçəl qızı komik əvəzedicini, başqa sözlə, Göyçək Fatmanın parodiyası necə adlandırmaq olar ki, bu obraz nağılda xeyiri yox, şəri təmsil edir?!

Keçəl Fatma kimi Yalançı oğlu Yalancığı da xeyirin təmsilçisi hesab etmək çətinidir. Qəhrəmanın sevgilisini ələ keçirmək niyyətində olması ilə Yalançı oğlu Yalancıq bədxah qüvvələr cərgəsində dayanır və öz mənşəyinə görə folklordakı məşhur div, əjdaha və s. kimi mifoloji obrazlarla səsləşir.

Təsadüfi deyil ki, ozan epos boyu düşmən barədə işlətdiyi «yarımasın, yarçımasın» qarğışını Yalançı oğlu Yalancıq barədə də işlədir (94, 58). Yalancıqın Oğuz əxlaq normalarına zidd mövqe tutub, əsirlikdə olan dostunun sevgilisini ələ keçirmək fikrinə düşməsi və Beyrəyin qayıtması ilə bu niyyətin alt-üst olması boyda diqqət mərkəzində dayandığından M.H.Təhmasib haqlı olaraq həmin boyu «Ər arvadın toyunda» adlı beynəlxalq süjet əsasında araşdırır. Qəhrəmanın eposda öz arvadının yox, adaxlısının toyuna gəlib çıxması özünəməxsusluğunu nəzərdən qaçırmayan folklorşünas «Bamsı Beyrək»lə Homerin «Odyssey»i arasında süjet yaxınlığı görür (152, 197-198). M.H.Təhmasibin qeyd etdiyi bu tipoloji yaxınlığı qəhrəmanın sevgilisini ələ keçirmək istəyənlərin xarakterində də axtarmaq olar. «Bamsı Beyrək»dəki Yalançı oğlu Yalancıq kimi, Homerdə də Odysseyin arvadını ələ keçirmək istəyən cavanlar mənfi planda təsvir edilir. Odyssey tərəfindən öldürülmələri həmin cavanların mənfi planda təsvir edilməyinin təbii yekununa çevrilir. Yalançı oğlu Yalancıqın sonda öldürülməyib bağışlanmasına gəlincə, bu epizod, görünür, ozana Beyrəyin bir igid kimi alicənablığını göstərmək üçün gərək olub.

Bəli, Yalançı oğlu Yalancıq boyda tənqid hədəfidir və bu tənqiddə müəyyən qədər gülüş elementləri var. Xüsusən boyun axırında Yalancıq barədə söhbət gedərkən ozanın təhkiyəsində ironiya açıq-aydın duyulur. Ox yarışında Yalançı oğlu Yalancığa məxsus yayın iki paraya bölünüb Beyrəyin əlində qalması bir yandan ozanın Beyrəyə azman igid kimi yanaşmasının əlamətidirsə, bir yandan da ozanın Yalancığı igidlikdən uzaq bir adam kimi təqdim etməsinin əlamətidir. Ozanın nəzərində Yalancıq igidlərə məxsus yay əvəzinə, oyuncaq yay gəzdirir. Elə bir yay ki, düzdə torağay vurmaqdan başqa bir işə yaramır (94, 62). Yalancıqın fərasətsizliyi necə gülüş doğurursa, sondakı çarəsizliyi də o cür gülüş doğurur: «Yalançı oğlu Yalancıq bunu (Beyrəyin qayıtmağını – M.K.) eşitdi. Beyrəgin qorqusundan qaçdı, özünü Dana sazına saldı. Beyrək ardına düşdü, qova-qova saza düşürdü. Beyrək aydır: Mərə, od gətirin! Gətirdilər. Sazı oda

urdular. Yalancıq gördü kim, yanar, sazdan çıqdı. Beyrəgin ayağına düşdü» (94, 65). Göründüyü kimi, Yalançı oğlu Yalancıq gülüş hədəfi olsa da, gülüş kultunun daşıyıcısı deyil. Gülüş kultunun daşıyıcısı olsaydı, ozan onun fərasətsizliyini və çarəsizliyini dosta xilaf çıxan bir adamın halı kimi bəzəyə qoymazdı.

«Bamsı Beyrək» boyunda gülüş kultunun əsas daşıyıcıları Qısırcə Yengə və Boğazca Fatmadır. Çünki neçə-neçə oyundan çıxmaqla gülüş effekti yaradan bu obrazlar şəri yox, xeyiri təmsil edirlər. Xeyiri təmsil edib Banıçıçəyin «komik nüsxə»sinə çevrilmək və Banıçıçəyi bədxahlıqdan qorumaq Qısırcə Yengə və Boğazca Fatmanı yalançı adaxlı və arxaik parodiya nümunəsi saymağa əsas verir.

Doğru və yalan

Folklorda doğru və yalan məsələsi «Kəndirbaz» oyunundakı kəndirbaz və yalançı pəhləvan məsələsinə nisbətə diqqəti daha çox cəlb edir. Bəli, kəndirbazın hərəkətlərində heç bir uydurma yoxdur. Kəndirbaz camaatın gözü qabağında əlinə bir ağac alıb, tarıma çəkilmiş ipin üstünə çıxır və əsl hünər sahibi olmasını əyani şəkildə nümayiş etdirir. Yalançı pəhləvanın hərəkətləri isə başdan-başa yamsılamadan, uydurmada ibarət olur. Kəndirbazın hərəkətlərini yamsılayan yalançı pəhləvanın bacarığı məhz bu uydurmada üzə çıxır. Yalançı pəhləvan kəndirbazı daha yaxşı yamsıladıqca, yəni uydurmanın dərəcəsini daha çox elədikcə öz məharətini bir o qədər qabarıq göstərmiş olur. Kəndirbazın və yalançı pəhləvanın hərəkətlərini mətn şəklinə təsəvvür etsək, onda kəndirbaz mətni doğrunu, yalançı pəhləvan mətni isə yalanı ifadə etmiş olacaq.

Folklor mətninin doğru, yaxud yalan üstə qurulması söyləyicinin mətnə münasibətindən bəlli olur. Mətn söyləyicisi danışdığı əhvalatın məhz yalan olduğunu açıq-aşkar bildirir: «Altıyox qazanda dovşanın ətini qovurdum. Hamımız yedik,

doymuş, hələ artıq da qaldı. Artığını da bağladıq qurşağımıza, bir xoruz əmələ gəldi. Bu xoruzu mindik, yola düzəldik. Qabağımıza bir çay çıxdı. Çaydan tapdıq bir palan. Palanı sökdük. İçindən bir kitab çıxdı. Oxuduq, gördük hamısı yalan» (26, 262). Söyləyici «hamısı yalan» ifadəsini işlətməyə belə, danışdıqlarının yalandan ibarət olmasına mətn boyu dönə-dönə işarə edir. Altıyox qazanda yemək bişirmək, çaxmaqsız tufənglə dovşan vurmaq, tiyəsiz bıçaqla dovşan soymaq danışılanın yalan olmasına işarədir. Bu cür işarələrlə söyləyici həqiqətən baş verən yox, baş verməsi qeyri-mümkün olan hadisələrdən söhbət açdığını bildirir. A.Nəbiyevin sözləri ilə desək: «həyat faktını yalan donuna salıb təqdim etmək... mətndə başlıca tələb və xüsusiyyət» (121, 346) kimi ortaya çıxır.

Folklor mətnindəki yalanın haradan və nədən qidalanmasını aydınlaşdırmaq üçün əvvəlcə gərək mövcud nəzəri fikirlərə münasibət bildirək. Münasibət bildirilməsi vacib olan nəzəri fikirlərdən biri E.D.Tursunova məxsusdur. E.D.Tursunov uydurma nağıl (сказка – небылица) mətnində təsvir edilən əhvalatları o dünya barədəki təsəvvürlərlə əlaqələndirir. Məsələn, «altıyox» qazan əhvalatları ilə qəbir üstünə qabın sındırılıb qoyulması inamı arasında bir bağlılıq görür (239, 98). Həmçinin folklorşünas uydurma nağılın birinci şəxsin dilindən söylənməsinə xüsusi diqqət yetirir və belə hesab edir ki, bu nağıllar inisiyasiya mərhələsindən keçən, ölüb təzədən dirilən yeniyetmənin o dünya barədəki, o dünya sakinlərinin qeyri-adi zahiri görkəmi və davranışı barədəki «xatirələri»ni əks etdirir (239, 109). Bu komik məzmunlu «xatirələr» o dünyanın sehrli nağıllardakı təsviri ilə yaxından səsleşir. Sehrli nağıllarda o dünyanın bu dünya ilə tərs mütənasib olması, yəni o dünyada aslanın qabağına ot, atın qabağına ət qoyulması uydurma nağıllarda altıyox qazanda yemək bişirilməsindən, çaxmaqsız tufənglə dovşan vurulmasından məzmun və mahiyyətə bir o qədər də fərqlənmir. Nağıllarda yalan danışmağın, daha doğrusu, yalan əhvalatlar söyləməyin gedər-gəlməzə yollanmaq qədər çətin bir tapşırıq sayılması da çox şeydən xəbər verir. Belə bir nağıl süjeti

diqqəti xüsusi cəlb edir: padşah bildirir ki, qızını div yanında ovsun öyrənən oğlana verəcək. Bir oğlan gedib qırx gün divin yanında qalır və ondan ovsun öyrənir. İndi o, ovsun oxuyub istədiyi heyvanın və quşun cildinə girə bilər. Amma padşah öz qızını həmin oğlana vermək istəmir və oğlanın qarşısında yeni bir şərt qoyur. Şərt ondan ibarətdir ki, oğlan qırx uydurma əhvalat danışmalıdır (239, 106-107). Bu süjet açıq-aydın göstərir ki, doğrudan da, uydurma əhvalatlar danışmaq div yanında (o dünyada) olmaqla eyni semantik məna daşıyır, qırx ağlagəlməz əhvalat söyləmək qırx gün sakral aləmdə olmağın davamına çevrilir. Deməli, sakral aləm güc-qüvvət mənbəyi sayıldığı kimi, sakral aləmin davamı olan uydurma əhvalatlar danışa bilmək də güc-qüdrətin əlaməti sayılır. Padşah yeganə qızını o oğlana verir ki, bu dünyada baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışsın, başqa sözlə, özünün o dünya sərgüzəştlərini nağıl etsin. Azərbaycan folklorundakı bir sıra nağıl və qaravəllilər də uydurma əhvalatlar danışmağın məhz güc-qüvvət simvolu olmağını açıq-aydın göstərir. «Ya qızı ver, ya da qızılı» adlı nağılda (19, 266) Əhməd yalan danışmaq məharəti göstərdikdən sonra padşah qızına qovuşa bilər. «Doğruçul oğlan» nağılında (23, 151-153) qəhrəmana çörəyi uydurma əhvalat söylədikdən sonra verirlər. «Keçəl» adlı nağılların birində (32, 192-201) keçəlin tacirlə, «Keçəlnən kosa» adlı qaravəllidə (135, 44-45) keçəlin kosa ilə yarışı yalan demək yarışdır. Yarışın şərtinə görə, kim daha böyük yalan desə, o, güclü sayılmalıdır. Aşıq Hüseyn Saraclıdan yazıya alınan «Keçəlnən kosa» qaravəllisində rəqiblər arasındakı mübahisəni «quyruqsuz» yalan kəsir və şərqli çörək belə yalan deməyi bacaran keçələ çatır: «Gördük körpüyü sel aparıf. Fikirləşdim ki, Arazı nətəəri keçim. Oana-buana baxdım, gördüm baldırı qırx bir örümçəh var, onu tutuf xurcunu belinə aşırdım, özüm də örümçəyi minif Arazı keşdim. Bilmirəm örümçəh suyamı, yükəmi dayanmadı, yıxılıf öldü. Baxdım qarnı çox yekədi. Dedim, bunun qarnını yarım, görüm nə var. Pıçağı çıxardıf qarnını yardım, bir dəvə çıxdı. Dəvənin qarnını yardım, bir fil çıxdı. Filin qarnını yardım, bir tülkü çıxdı. Tülkünün

qarnını yardım, bir parça kağız çıxdı. Gördüm kağızda yazılıf ki, kosa qələt eləyir, kömbə keçəlin» (135, 45). Bu nümunədə, eləcə də yuxarıda xatırlatdığımız «Keçəl» nağlında yalanın keçəl tərəfindən danışılmasına təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Əgər keçəli mənşəcə o dünya barədəki təsəvvürlərlə bağlı bir obraz hesab ediriksə, onda bu dünyada baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışmasını keçəl üçün tipik bir cəhət kimi qiymətləndirməliyik. E.D.Tursunova arxalanıb deyə bilərik ki, keçəlin «quyruqsuz» yalanının kökündə bu obrazın o dünya «təəssüratı» durur. Təbii ki, zaman keçdikcə bu «təəssürat» ilkin kökündən aralı düşür və yeni mahiyyət qazanır. Keçəlin, yaxud başqa bir obrazın danışdığı qeyri-real əhvalatlar bu gün də o dünyaya aid «gerçəklik» sayılıydı, onda xatırlatdığımız nağıllarda söyləyi «böyük yalan», «quyruqsuz yalan» ifadələrini işlətməz, danışalının yalan olduğuna işarə etməzdi. Bəli, nağıl söyləyicisi də, baş qəhrəman da belə hesab edir ki, hörümçəyə minib çayı keçmək, hörümçəyin qarnından dəvə çıxarmaq uydurmadır. Bəs söyləyici uydurmanı nə məqsədlə danışır? «Yalan-palan» adlı qaravəllidə söyləyici bu suala belə cavab verir: «Nə ki, söz danışdım, hamısı oldu yalan. Siz yalandan feyziyab oldunuz, mən də çənə yordum» (26, 261). Deməli, çənəsini yorub uzun və məzəli yalan uydurmaqda söyləyicinin məqsədi qulaq asanları feyziyab etməkdir. Qaravəllidəki yalanın kökündə o dünya barədəki ibtidai təsəvvürlərin durmasından xəbərsiz olsa da, söyləyici qədim çağlara məxsus bir inamı özündə saxlamaqdadır. Bu, baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışmağın, məzəli yalan quraşdırıb söyləməyin magik gücünə, həyatvericilik gücünə inamdır. Söyləyici (geniş mənada xalq) inanır ki, bahadırın gedər-gəlməzə yollanıb qara qüvvələrlə vuruşması barədə tam ciddi yöndə əhvalatlar danışmaq nə qədər vacibdirsə, Hadı ilə Hudunun çaxmaqsız tüfənglə, tiyəsiz bıçaqla ova çıxmasından, altıyox qazanda yemək bişirməsindən söhbət açmaq da bir o qədər vacibdir.

Nağıl və qaravəlli paralelindən ətraflı bəhs etməmişdən qabaq nağıl janrı haqqındakı bir fikrə münasibət bildirmək lazım

gəlir. Nüfuzlu folklorşünasların irəli sürdüyü həmin fikir nağılın bir yalan kimi danışılıb-danışılmaması ilə bağlıdır. V.Y.Propp nağılı «məqsədyönlü və poetik uydurma» adlandırır (226, 87) və fikrini əsaslandırmaq üçün bu janrı eposla müqayisə edir. Onun fikrincə, epos dinləyiciyə nağıldan fərqli şəkildə çatdırılır; nağıldan fərqli olaraq eposun ifası zamanı söyləyici danışdığı əhvalatların gerçəkliyinə qətiyyənlə şübhə ilə yanaşmır və dinləyicinin şübhəsinə heç bir əsas vermir (226, 101). Bu fikrə M.H.Təhmasibdə də rast gəlirik. M.H.Təhmasib nağıl və dastanın başlıca fərqlərini dastanın olmuş bir hadisə kimi, tarixi həqiqət kimi, nağılınsa əsl olmayan «uydurma», «yalan», «quraşdırma» kimi danışılmasında görür və belə hesab edir ki, «biri vardı, biri yoxdu», «göydən üç alma düşdü» kimi formulları işlətməklə söyləyici nağılda məhz «uydurma» danışdığına işarə edir (152, 60-61).

Göründüyü kimi, həm V.Y.Propp, həm də M.H.Təhmasib nağılı «uydurma» adlandırarkən söyləyici münasibətinə, nağılın əvvəlində və sonunda söyləyicinin işlətdiyi formullara xüsusi diqqət yetirir. Görkəmli folklorşünasların mülahizələri ilə tanış olub nağılları götür-qoy etdikdə məlum olur ki, danışılan nağılın uydurma olmasına işarə edən söyləyici ifadələrini ümumilikdə bu janr üçün səciyyəvi cəhət saymaq özünü doğrultmur. Nağılların toplanıb yazıya alınmasında az-çox təcrübəsi olan bir şəxs kimi məsuliyyətlə deyirik ki, söyləyicilər az-az hallarda nağılı «biri vardı, biri yoxdu» cümləsi ilə başlayıb, «göydən üç alma düşdü» cümləsi ilə bitirirlər. Digər tərəfdən, «vardı-yoxdu» ilə başlanan və «üç alma» ilə bitən nağılların özünü belə ucdantutma «uydurma nağılı» sırasına qatmaq olmaz.

Bir çox dillərdə «nağıl» sözünün «yalan» və «uydurma» sözləri ilə sinonim olması da (226,149) nağıla bir «fiksiya» kimi baxılmasına əsas vermir. Ona qalsa, müasir dildə «dastan» və «mif» sözlərinin də «yalan», «uydurma» mənalarında işlənməsi faktlarına rast gəlmək mümkündür. «Əslı-Kərəm» dastanında Kərəmin dilindən söylənilən uydurma milçək əhvalatına «Milçəyin dastanı» adının verilməsini (27, 95) belə faktlardan

saymaq olar. Bu nümunədə «dastan» sözünün «yalan» mənasında işlənməsini M.H.Təhmasib xüsusi qeyd edir (152, 58). Dastan janrının adlandırılmasında M.H.Təhmasibin diqqətini cəlb etməyən, amma bu məqamda bizə əhəmiyyətli görünən bir məsələ də var. Məsələ ondan ibarətdir ki, xalq arasında, o cümlədən peşəkar aşıqlar arasında dastana «nağıl» da deyilir. Əslən göyçəli olub, sonralar Gədəbəydə yaşayan Aşıq Şahsuvar Fərzəliyevdən götürüb AMEA Folklor İnstitutunun arxivinə verdiyimiz dastanlar dəftərində həmin aşıq dastanları məhz «nağıl» adlandırır: «Qurbaninin nağılı», «Abbasla Gülgəzin nağılı»... V.Y.Proppun «nağıl uydurmadır» tezisində əsaslanaraq, onda gərək peşəkar bir aşığın «nağıl» adlandırdığı dastan janrını da «uydurma» sayaq və «Əsli-Kərəm»də uydurma milçək əhvalatına «dastan» deyilməsinə səciyyəvi bir fakt kimi baxaq... «Mif» sözünə gəlincə, belə bir faktı xatırlatmaq yerinə düşər ki, hansısa hadisənin həqiqətdən uzaq olmasını bildirmək məqamında bu gün biz: «Mifdir» (yəni «yalandır»), – deyirik və «mif» sözünü «yalan» sözünün sinonimi kimi işlədirik. Amma bu faktlara istinad edib dastan və mifi uydurma kimi danışılan janrlar adlandırmaq mümkündürmü? Xeyr, mümkün deyil. Mümkün deyilsə, onda «nağıl uydurmadır» tezi də inandırıcı görünür və bu məsələ ilə bağlı mübahisəli nöqtələrə aydınlıq gətirmək zərurəti yaranır. Belə bir zərurəti hiss edən N.V.Novikov çoxsaylı toplama materialı və söyləyici fikirlərinə əsaslanıb məsələni fərqli mövqedən şərh edir: «Şübhə yoxdur ki, XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində Şərqi slavyanların nağıla münasibəti təzadlıdır – nağıla inanırlar da. inanmırlar da. Heç şübhəsiz, keçmiş getdikcə nağıla, nağıl qəhrəmanlarına inam daha çox hiss olunur və bu inam daha geniş miqyas alır (219, 22). N.V.Novikovun araşdırmaya cəlb etdiyi toplama materiallarından bir qismi XIX əsrdə Şərqi slavyanların nağıla magik təsir vasitəsi kimi baxmağından xəbər verir. Nağılın magik gücünə inanan ukraynalılar belə hesab edirlər ki, yay vaxtı nağıl danışmaq olmaz; bu yasaq pozulsa (yəni yay vaxtı nağıl danışılrsa), qoyunların məhsuldarlığı azalar (219, 20). XIX əsrdə Ukraynada

qeydə alınan bu inam dünyanın müxtəlif xalqlarında, o cümlədən azərbaycanlılar arasında nağılın gündüz danışılmasına tabu kimi baxılması ilə üst-üstə düşür. Karellər inanırlar ki, gündüz nağıl söyləmək olmaz, gecə isə nağıl söyləməklə bəd ruhlardan qorunmaq mümkündür. Çünki gecə söylənilən nağıl evi qapalı bir haləyə bürüyür və bəd ruhlar bu halədən içəri keçə bilmirlər. Karellər milad gecələrində nağıl söyləməyi xüsusən vacib sayırlar (205, 75). Folklorşünas A.Xürrəmçızı gündüzlər nağıl danışmağın azərbaycanlılar arasında da tabu sayılmasını tutarlı nümunə ilə əsaslandırır bilir:

Gecə dırnax tutanlar,
Gündüz nağıl deyənlər,
Həyə bıra gələrsiz,
Oddu kösöv yeyərsiz (88, 43).

Gecə dırnaq tutmaq kimi, gündüz nağıl deməyin də yolverilməz sayılması, heç şübhəsiz, nağılın magik təsir vasitəsi sayılmasından xəbər verir. Aydın olur ki, xalq nağıla adicə baş qatmaq, gün keçirmək, vaxtı öldürmək vasitəsi kimi baxmırmış. Xalq nağıla şərdən-yamandan qorunmağın, məhsuldarlığı artırmağın, uğur qazanmağın vasitəsi kimi baxırmış. Nağıl süjetlərinin qədim çağlarda magik funksiya daşdığını V.Y.Propp da qeyd edir (226, 150). Və bu qeyd nağılı «poetik uydurma» adlandırmış bir folklorşünas qələmindən çıxdığına görə xüsusi maraq doğurur. Görünür, V.Y.Propp belə hesab edir ki, qədim çağlarda magik mahiyyət daşıyan süjetlər zaman keçdikcə nağıla – «poetik uydurma»ya çevrilməklə magik mahiyyətini itirməyə başlayıb. Folklorşünas nağılların arxaik xüsusiyyətlərindən kifayət qədər ətraflı danışsa da, «nağıl uydurmadır» tezisindən imtina etmir. Əgər belədirsə, onda bir az da diqqətli olmaq, nağıllarda doğru və yalanın ümumi sərhədinin müəyyənləşdirilməsinə daha böyük həssaslıqla yanaşmaq lazım gəlir.

Nağıllarda uydurma kimi danışılan parçaları müəyyənləşdirmək o qədər də çətin deyil. Bir də görürsən tam

ciddi planda danışılan nağılın sonunda söyləyici özünü əhvalatların şahidi kimi təqdim edir: «Tapdıq... qızları da götürüb evlərinə gəldi. Üç gözəldən kiçiyi ilə evləndi. Üç gün, üç gecə toy çaldırdı. Mən özüm də orada idim, bir yaxşıca keflədim» (9, 75).

«Oğlan qızı da götürüb evə gəldi. Atası onları görüb çox sevindi. Üç gün, üç gecə onlara toy çaldırdı. Mən də onların toyunda idim. Bu gün isə bura gəlmişəm» (9, 163).

Söyləyicinin nağılı bu cür bitirməsi, yəni özünü danışılan əhvalatların şahidi kimi təqdim etməsi rus nağıllarında da müşahidə olunur. A.N.Afanasyevin toplayıb tərtib etdiyi nağılların bir çoxunda söyləyici qəhrəmanın toyunda şəxsən iştirak etdiyini, orada şərab içdiyini, amma şərabın bığ-saqqalla süzülüb yerə töküldüyünü, bir damcı da olsun ağıza getmədiyini bildirir (216, 169-405). Həm Azərbaycan, həm də rus nağıllarının sonundakı bu cür söyləyici cümlələrinin yalan üstündə qurulduğu heç kimdə şübhə doğurmur. Ağı üstündə olan hər dinləyici çox yaxşı başa düşür ki, uzaq zamanlarda baş vermiş əhvalatlarda söyləyicinin iştirak etməsi mümkün olmayan bir işdir. «Mən də onların toyunda idim, bu gün isə bura gəlmişəm» tipli cümlələr işlətmək, eləcə də yeyib-içdiyinin qarnına getmədiyini bildirmək söyləyiciyə ona görə lazımdır ki, dediyinin, yəni nağılın sonunda işlətdiyi sözlərin yalan olduğunu qabarıq nəzərə çatdırsın və gülüş effekti yaratsın.

Bu cür gülməli parçaya nağılların başlanğıcında daha çox təsadüf edilməsi hamımıza bəllidir. Bəllidir ki, pişrov, yaxud qaravəlli adlanan həmin başlanğıcın nağılla, nağılın süjet xətti ilə birbaşa bağlılığı yoxdur: «Badi-badi giriftar, hamam hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik elər köhnə hamam içində. Hamamçının tası yox, baltaçının baltası, burdan bir tazı keçdi, onun da xaltası yox. Qarışqa şllaq atdı, dəvənin budu batdı. Milçək mindik, Kür keçdik, yabaynan doğa içdik. Günlərin bir günündə, Məmməd Nəsir tinində, biri varıydı, biri yoxuydu, bir Ovçu Pirim varıydı» (32, 8). Ovçu Pirim söhbətinə qədərki parçada – pişrovda dəvənin dəlləklik eləməsi, qarışqanın

şllaq atıb dəvənin budunu batırması, mılçək minib çay keçmək, yaba ilə dovğa içmək yalanın, uydurmanın göstəriciləridir. Bəzən söyləyici bu göstəricilərlə də kifayətlənmiş və pişrovda yalan danışdığını «yalan» sözünün özünü işlətməklə bildirir: «Ömrümdə çox şiləaş yemişəm, heç belə yalan deməmişəm» (34, 94). Məgər pişrovların bu cür yalan üstündə qurulması nağil süjetinin də uydurma kimi danışılmağına işarə etmək üçündürmü? Nağil danışan məgər öz dinləyicisini pişrovlar vasitəsilə yalanı hazırlayır? M.H.Təhmasib bu suala belə cavab verir: «Nağil danışanlar özləri əsli olmayan «uydurma» danışdıqlarını bildikləri kimi, dinləyənlər də «uydurma»ya qulaq asdıqlarını bilirlər. Hətta ustad nağilçılar nağıla başlamazdan, yəni hələ «biri var imiş, biri yox imiş» deməmişdən qabaq qəsdən xüsusi «pişrov» deyir, öz dinləyicilərini fantaziya, fantastika, xəyal aləminə aparmaq üçün bir növ zəmin, şərait yaradırlar» (152, 60). Bizcə, pişrovlar heç də uydurmaya, yəni bütövlükdə nağilin bir uydurma kimi danışılmasına işarə sayıla bilməz. Bizə belə gəlir ki, yalanın sərhədi pişrovda – qaravəllidə bitir və söyləyici nağilin əsas hissəsini yalan yox, bir həqiqət kimi danışmağa başlayır. Belə olmasaydı, nağili hansı vaxtda, ilin və günün hansı vədəsində danışmağın fərqi varılmaz, yay mövsümündə, yaxud günün günorta vaxtı nağil danışılmasına qadağa qoyulmazdı. Konkret nümunələrə gəlincə, qeyd etməliyik ki, yuxarıda misal çəkdiyimiz pişrovların birincisi «Ovçu Pirim» nağilindən, ikincisi isə «Əyyar» nağilindəndir. «Ovçu Pirim» ənənəvi sehrli nağil nümunəsidir və bu nümunədə mifoloji görüşlər, xüsusən ilanla bağlı ibtidai təsəvvürlər qabarıq şəkildə öz əksini tapır. Mifoloji görüşlərin, ibtidai təsəvvürlərin əks olunduğu sehrli nağilin söyləyicilər tərəfindən bir uydurma kimi danışılması inandırıcı görünür. «Əyyar» nağili də, adından bəlli olduğu kimi, kələkbazlıq motivi üzərində qurulan bir nağıldır. Dünya folkloru zəifin, gücsüzün, çarəsizin kələk qurub güclüyə qalib gəlməsi əhvalatlarından bəhs edən süjetlərlə doludur və bu süjetlər də bir zamanlar hadisələrə (məsələn, ovda uğur qazanmağa) magik təsir vasitəsi kimi danışılıb. Zəifin kələk işlədib qələbə çalması barədə

nağıllar danışmaqla insan öz gücünü artıracağına, öz qələbəsini təmin edə biləcəyinə inam bəsləyib. Müasir insanın nağıla inanıb-inanmaması heç də janrın poetikasına əsaslı təsir göstərə, məsələnin əsl mahiyyətini dəyişə bilməyib. Məsələnin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, nağıllarda uydurma və həqiqəti biz yox, nağıl yaradıcısı və nağıl yaradıcısı ilə genetik bağlılığı olan söyləyici müəyyənləşdirir. Dinləyici (yaxud oxucu) xüsusi nağıl başlanğıc və sonluqlarında, eləcə də «Hadı və Hudu» tipli bütöv süjetlərdə yalanın əsas mövzuya çevrildiyini çətinlik çəkmədən ayırd edə bilir. Müşahidələr göstərir ki, pişrov nağılın əsas hissəsindən seçildiyi kimi, uydurma nağıl da başqa nağıllardan açıq-aydın seçilir. Belə seçilməyin nəticəsidir ki, «Hadı və Hudu» kimi uydurma nağıllar Azərbaycan folklorşünaslığında qaravəlli adı ilə təqdim edilir. «Hadı və Hudu» kimi nümunələrin başqa qaravəllilərlə başlıca oxşarlığı gülməli məzmun daşımındadır. Amma folklorşünaslarımız qaravəllilər sırasına hər gülməli nağılı yox. «Hadı və Hudu» üslublu nağılları daxil edirlər. Ona görə ki, bu nümunələr başdan-başa uydurma və yalan üstündə qurulması ilə nağıl çərçivəsindən kənara çıxır və xüsusi yanaşma, qiymətləndirmə və adlandırma tələb edir. Əgər nağıl bir uydurma kimi danışılan janr olsaydı, onda başdan-başa yalan üstündə qurulan «Hadı və Hudu» bu janrın ən səciyyəvi nümunələrindən sayılar və belə nümunələri qaravəlli adı ilə xüsusi fərqləndirməyə ehtiyac qalmazdı.

Bir həqiqət kimi danışılan nağıllarda uydurma kimi danışılan pişrov-qaravəlli hansı ehtiyacdən ortaya çıxır? Suala inandırıcı cavab vermək üçün xatırladaq ki, qaravəlli mətnləri tək-cə nağıllara yox, dastanlara da artırılır. Aşıq dastanının gərgin bir yerində əhvalatı yarımçıq saxlayıb qaravəlli danışmağa başlayır. Dastan arasında danışılan qaravəlli yuxarıda Aşıq Hüseyn Saraclıdan gətirdiyimiz «Keçəlnən kosa» nümunəsi kimi yalan üstündə qurula da bilər, adi lətifə məzmunu daşıya da bilər. Hər iki halda dastan qaravəllisini nağıl qaravəllisinə yaxınlaşdıran ən başlıca cəhət gülməli olması, dinləyicini güldürmək üçün danışılmasıdır. Dinləyicini güldürən aşıq həmin aşıqdır ki,

məhəbbət dastanlarına ustadnamələrlə başlayır. Dinləyicini güldürən aşiq həmin sənətkardır ki, «Dədə Qorqud»un «Müqəddimə»sində bizə öyüd-nəsihət verir, eposun hər boyunu xeyir-dua ilə bitirir:

Yum verəyin, xanım!
Yerli qara dağların yıxılmasın!
Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsin!
Allah verən ümidin üzülməsin! (94, 98)

Bizcə, «Dədə Qorqud»dakı öyüd-nəsihət və xeyir-dualarla nağil və dastanlardakı qaravəlli parçaları arasında bir funksiya yaxınlığı var. Yaxınlıq ondan ibarətdir ki, öyüd-nəsihət və xeyir-dualarda olduğu kimi, nağil və dastanlara daxil edilən qaravəlli parçalarında da söyləyicinin əsas məqsədi dinləyiciyə güc-qüvvət aşılamaq, onu qəm-qüssə və qaramatdan uzaqlaşdırmaqdır. Öyüd-nəsihət və xeyir-dualarda əsas təsir vasitəsi ciddi söz, qaravəllilərdə əsas təsir vasitəsi gülməli sözdür. Nağil və dastan ifaçısı bu fikirdədir ki, danışılan əhvalatları daxilən yaşayan dinləyicilərin «könlünü açmaq və faciənin (nağil və dastanlardakı gərgin hadisələrin – M.K.) ağır təsirini yüngülləşdirmək üçün» (13, 57) qaravəlliyə ehtiyac var. Qaravəllilərdən bir çoxunun yalan və uydurma üstündə qurulması gülüş effektini, gülüşün həyatvericilik təsirini artırmağa xidmət edir. Maraqlıdır ki, yalan və uydurma üstündə qurulan bir çox qaravəllilər başqa bir obrazın yox. məhz yalançı pəhləvanın dilindən danışılır:

Getdik şikara,
Bir dəstə şikar vurduq...
Əlimi saldım cibimə,
Gördüm bir bıçaq var –
Sapı var, tiyəsi yox.
Sapı ilə şikarın başını kəsdim.
Üç-dörd dağ aşandan sonra
Dedim, bunu harda yuyum?

Gördüm üç arx var –
İkisi quru, birinin də suyu yox.
Suyu yoxda şikarın başını yudum.
Dedim, bunu harda bişirək?
. Gördüm üç nəfər adam var –
İkisi ölü, birinin də canı yox.
Dedim, ay canı yox qardaş, bardağın var?
Dedi, üç bardağım var –
İkisi sınıq, birinin də altı yox.
Altı yoxda şikarı bişirdim (22, 380).

Yalançı pəhləvanın dilindən söylənilən bu qaravəlli hadisələrin ciddi yöndə təsvir edildiyi hər hansı nağıl və dastanla paralellik yarada bilər. Təbii ki, bəhadrılıq nağılları və qəhrəmanlıq dastanları ilə paralellik daha qabarıq və daha effektiv olar. Tutaq ki, yuxarıda nümunə gətirdiyimiz qaravəlli «Məlikməmməd» tipli nağıllardan əvvəl, yaxud sonra danışılsa, əsl bəhadrı ilə yalançı bəhadır, doğru ilə yalan qoşalaşdırırlar, ciddi yöndə təsvir edilən qəhrəmanlıqla komik yöndə təsvir edilən «qəhrəmanlıq» bir-birini tamamlayar. Müşahidələr göstərir ki, söyləyicilər qaravəlli danışarkən qeyd etdiyimiz sonuncu cəhətə, yəni ciddi ilə gülməlinin qoşalaşdırılmasına daha çox fikir verirlər. Nağıl və dastandan mütəəssir olan dinləyicinin eynini açmaq qaravəlli söyləməkdə əsas amilə çevrilir.

Belə bir qənaətə gəlmək olur ki, folklorda obrazların qoşalaşdırılması ilə bütöv mətnlərin qoşalaşdırılması arasında semantik bağlılıq var. Yalançı pəhləvan həqiqi pəhləvanın parodiyasına çevrildiyi kimi, uydurma üstündə qurulan qaravəlli də «gerçək» üstündə qurulan nağıl və dastanın parodiyasına çevrilir. Yalançı pəhləvan həqiqi pəhləvana təkan verdiyi kimi, komik məzmunlu qaravəlli də tragik məzmunlu nağıl və dastana təkan verir.

Ağıllı və axmaq

Folklorda, əsasən, üç cür axmağa rast gəlirik: a) aldadılıb axmaq yerinə qoyulan şəxs; b) özünü axmaqlığa vuran şəxs; c) sadələvh, sadədil olub axmaqcasına hərəkət edən şəxs. Hər üç variantda «adam» sözünün yerinə «şəxs» sözünü işlətməyimiz səbəbsiz deyil. Məsələ burasındadır ki, folklorda insanların axmaqlığı ilə yanaşı, heyvanların, quşların, yaxud hansısa qeyri-adi varlıqların da axmaqlığından bəhs edilir və onlar şəxsləndirilib insan şəklində təqdim olunur. Ona görə «şəxs» sözünü həm insan obrazları, həm də başqa obrazlarla əlaqədar işlədir, totalim, aldadılıb axmaq yerinə qoyulan şəxslər sırasına xan, vəzir, tacir, qazı, darğa, koxa... obrazları ilə bərabər, div, cin, şeytan... obrazlarını da daxil edirik.

Qeyri-adi varlıqlar içərisində axmaqlığına görə ən məşhuru divdir. Div fiziki cəhətdən nə qədər güclüdürsə, ağıl sarıdan bir o qədər zəifdir. Uzağa getmədən divin axmaqlığına misalları bir az əvvəl haqqında danışdığımız nağıllardan da çəkə bilərik. Amma o nağıllardan ki, orada tənbel adamın ağıl işlədib çətin vəziyyətdən çıxmağı pəhləvanlıq sərgüzəştləri ilə müqayisədə daha çox diqqət mərkəzindədir. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, «Pıtıraş» belə nağıllardandır. Beş-altı ağac qırığını götürməyə gücü çatmadığı halda, Pıtıraş meşədəki ağacları budaqlarla bir-birinə bağlayıb divləri inandırır ki, o bütün meşəni bir yerdə çəkib apara bilər (163, 158). Özü divlərdən, onların adam yeməsindən qorxdığı halda, Pıtıraş divləri inandırır ki, onun uşaqları evdə yeməyə yalnız div əti istəyirlər (163, 156). Mövzuca «Pıtıraş»a yaxın olan «Haxnəzər» nağılında da divi axmaq yerinə qoymaq əsas motivlərdəndir. Qorxaqlığına, işgörməzliyinə görə evdən qovulanda Haxnəzər yeganə çarənin hiyləgərlikdən ibarət olduğunu bəri başdan qətiləşdirir. Çünki arvaddan məxsusi olaraq alıb xurcuna qoyduğu bir ovuc un, bir neçə yumurta və bir çuvalduzdan Haxnəzər məhz kələkbazlıq məqsədilə istifadə edir. Haxnəzər bir ovuc unu göstərüb divi inandırır ki, o, (yəni

Haxnəzər) daşı ovcunda sıxıb una döndərə bilir. Yumurtanı sıxıb suyunu çıxartmaqla Naxnəzər divi inandırır ki, o, daşdan su çıxarmaq gücündədir. Bu fırlıqlardan sonra divi özünə tebe edən və onun dalına minən Haxnəzər çuvalduzdan da «səməməli» istifadə etməyi yaddan çıxarmır: «Div Haxnəzəri dalına alıb yola düşdü. Yolda div ona dedi:

– Nə yüngülsən!

Haxnəzər cavab verdi:

– Ağırılığımı salmıram.

Div dedi:

– Bir ağırılığımı sal görüm.

Haxnəzər çuvalduzu çıxarıb onun dalına soxdu. Div gördü ki, dalı alışdı, o saat bağırdı:

Amandı, qardaş, ağırılığımı salma, az qaldı canım çıxısın» (31, 74-75). Bu sayaq fırlıqlardan çıxmaqla Haxnəzər divlərin gözünün odunu necə alırsa, onlar gecəyəkən qaçıb aradan çıxırlar. Bir vaxt qorxusundan çölə çıxmağa ürək eləməyən Naxnəzər böyük var-dövlətlə evə qayıdır. «Hambal Əhməd», «Ustacan Əhməd», «Qarabatır», «Çoban batır» nağıllarından fərqli olaraq, bu nağılda pəhləvanlıq, sərkərdəlik xəttinə rast gəlmirik. Çünki «Pıtıraş» kimi «Naxnəzər» də kələkbazlıq motivi üzərində qurulduğundan bu nağılda pəhləvanlıq, sərkərdəlik süjetinə elə bir ehtiyac qalmır.

Şeytan heç də div kimi axmaq deyil. Əksinə, şeytan mifoloji düşüncəmizə hiyləgər bir fiqur kimi daxil olub. Buna baxmayaraq folklorlarda şeytanın aldadılması motivinə də tez-tez rast gəlirik. Görünür, ağılın gücünü daha qabarıq göstərmək məqsədilə xalq öz qəhrəmanını hiyləgər demonik varlıqla da qarşılaşdırmaq, qəhrəmanı bu çətin sınaqdan da keçirmək istəyir. Azərbaycan nağıllarında keçəl (31, 161-165), qazax nağıllarında Aldar Kosa (202, 176-177) bu sınaqdan keçib şeytani aldadan qəhrəmanlardandır. Şeytanın aldadılmasından bəhs edən nağılların təfsilatına varmadan bir məsələyə toxunmaq istəyirik. Bu, şeytan və kələkbaz adam süjetinin ağa və nökrər süjetləri ilə müqayisəsi məsələsidir. Rus folklorşünası Y.İ. Yudin ağa və nökrər

oppozisiyalı nağılları araşdırarkən bu qənaətə gəlir ki, həmin nağıllar insanın şeytana qarşı mübarizəsindən bəhs edən folklor süjetləri ilə yaxından səsləşir. Tədqiqatçının fikrincə, yarışma və toqquşmada şeytana qalib gələn adamın məhz işçi, qulluqçu, nökrə olması onu göstərir ki, bu süjetlərdə şeytan ağanın funksiyasını daşıyan bir obrazdır (248, 20). Y.İ.Yudinın şeytan və ağa barədəki qənaətinin əsassız olmadığını Şərqi slavyan nağıllarının müqayisəli süjet göstəricisindən də öyrənmək olur (232, 254-257). Əldə olan Azərbaycan nağıllarında isə şeytanın ağa ilə eyni funksiya daşmasını iddia etmək çətindir. Ona görə ki, bu nağıllarda şeytana ağa ilə toqquşmada nökrəyə kömək edən bir varlıq kimi daha çox görürük (29, 304-309; 33, 174-180). Keçəlin şeytana aldatmasından bəhs edən nağılın özündə də ağa ilə mübarizədə nökrə şeytanın öyrətdiyi ovsundan istifadə edir, yəni nağılda şeytan yardımçı bir qüvvə kimi ortaya çıxır (31, 165).

Ağa ilə toqquşmada öz diribaşlığı ilə seçilən nökrə obrazı ilk növbədə keçəldir. Ağanın zalımlığı və xəsisliyi keçəlin kələkbazlığına təkan verir. «Keçəl» adlı nağılların biri məhz ağanın – kosasaqqal, göygöz bir tacirin zalımlığının təsviri ilə başlayır. Tacir səhərdən axşamacan işlətdiyi keçələ zəhmət haqqı olaraq neçə gündən qalmış quru çörək verir. Bu zülm azmış kimi tacirin oğlu da qırsaqqız olub keçəlin yaxasından yapışır və gününü keçəllə məzələnməkdə keçirmək istəyir. Tacirin verdiyi quru çörəyi suda isladıb yemək istərkən dişinin birini bada verən keçəl hələ tacir oğlunun bu sözlərinə də tab gətirməlidir:

Keçəl-keçəl baniyə,
Mindi quleybaniyə,
Getdi həkimxaniyə,
Həkimxana bağlıdı,
Keçəlin başı yağıldı.
Keçəl deyər vay başım,
Qazanda qaynar aşım.
Keçəl-keçəl noxudu keçəl,

Ayran içər, nişiyi minər,
Kəndə qaçar, divara çıxar.
Keçəl-keçəl daz keçəl,
Balası pərvaz keçəl,
Keçəlin hindi başı,
Qoduğa mindi başı,
O toyda döyüş oldu,
Bu toyda sındı başı (32, 192-193).

Bir yandan quru çörək yeyərkən dişini sındırması, bir yandan da tacir oğlunun bu sözlərlə ona acıq verməsi keçəlin səbir kasasını daşırır. Keçəl əlindəki quru çörəyi tacir oğlunun başına elə çırpır ki, baş qarpız kimi partlayır. Bu əhvalatdan sonra tacir darğaya arxalanıb keçəldən qisas almaq istəyir. Keçəl kələk qurub taciri öz adamlarına möhkəmcə döydürür, darğanın tacir arvadı ilə gizli aşnalığından istifadə edib darğanı özündən asılı vəziyyətə salır.

Oxşar süjetə «Keçəlin fəndi» nağılında da rast gəlirik. Koxa keçəlin danasını kəsdirəndən sonra keçəl hiylə işlətməli və bir neçə yol koxanı gülünc vəziyyətdə qoymalı olur. Keçəlin sözünə aldanıb dana gönünü bazarda qızıla dəyişmək eşqinə düşən koxanı camaat dəli adlandırıb oynatmağa başlayır. Keçəlin sözünə aldanıb çayda qoyun sürüsü axtaran koxanı camaat suda boğulan görür (33. 139-140).

Ağanı axmaq yerinə qoymaqda Aldar Kosa heç də keçəldən gerı qalmır. «Qışın oğlan çağında kürk deşik olsa yaxşıdır. Çünki soyuq deşiyin birindən girib, o birindən çıxır». Aldar Kosa bu sözlərlə xəsis bayı aldadıb özünün cırıq-cındır, dəlmə-deşik kürkünü bayın təzətər kürkü ilə dəyişir (105, 192). «Aldar Kosa-nın sehrlı kürkü» adlı qazax nağılında rast gəldiyimiz bu əhvalat ağanın səfehliyini göstərən nümunələrdən biri kimi yadda qalır.

Beləliklə, biz qısaca da olsa, divin, şeytanın və ağanın axmaq yerinə qoyulması məsələsinə toxunduq. Bu məsələdən bəhs edən folklor nümunələrində komizmin aparıcı yer tutması gətirdiyimiz misallardan da az-çox bəlli oldu. Amma komik

məzmun daşıyan həmin nümunələri parodiya üçün tipik nümunələr saymaq olmaz. Parodiya nümunəsi ola bilməyən axmaq obrazlarından söhbət açmaqda əsas məqsədimiz, bir tərəfdən, axmaqlığın folkloradakı bir forması barədə təsəvvür yaratmaqdırsa, o biri tərəfdən, axmaqlığın parodiya predmeti olub-olmadığı məqamları ayırd etməkdir.

Bizcə, özünü axmaq yerinə qoymaq və əvvəldən axmaq olub axmaqcasına davranmaq folklorlarda parodiya üçün zəngin material verən məqamlar sırasına daxil edilə bilər. Özünü axmaqlığa vuran və axmaq olub axmaqcasına davranan folklor qəhrəmanları ağıllı və axmaq parodiyasını qabarıq şəkildə meydana çıxarır. Parodiyanın bu nümunəsi hökmdar və təlxək nümunəsinə yaxındır, yaxud bu nümunələr bir-birinin davamıdır. Təlxək qüdrətli və zəhmli hökmdarın parodiyası olduğu kimi, axmaq da hər hansı bir ağıllının parodiyasıdır. Hökmdarın parodiyasına çevrilərkən təlxəyin axmaqcasına hərəkət etməsi vacib deyil, orada vacib şərt təlxəyin bəmzə oyun və hoqqalardan çıxması, ciddi hökmdarın komik «nüsxə»sinə dönməsidir. Axmaq və ağıllı parodiyasında isə imitasiya məhz axmaqlıq, axmaqcasına davranmaq üstündə qurulur. Parodiyanın bu nümunəsində hər cür komizm əvəzinə, axmaqlıqdan doğan komizmlə qarşılaşırıq.

Ağıllı və axmaq parodiyasında əvvəlcə qəhrəmanlarımızı tanımalı və onların nəyi və kimləri imitasiya etdiyini müəyyənləşdirməliyik. Özünü axmaq yerinə qoyanlardan başlayaq və qeyd edək ki, belə qəhrəmanlara daha çox lətifələrdə rast gəlirik. Bir lətifədən yox, neçə-neçə lətifədən tanıdığımız Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə kimi komik fiqurlar barədə bizdə ümumi təsəvvür yaranır. Təsəvvür ondan ibarət olur ki, bu qəhrəmanlar gah ağıllı, gah da səfeh adamlar kimi hərəkət edirlər. Bəhlul alim mənasını verən Danəndə adı ilə tanındığı kimi, Divanə adı ilə də tanınır. Teymurləngin ən dolaşlıq, ən köntöy suallarına ustalıqla cavab verən Molla Nəsrəddin bəzən iki eşşəyin arpasını bölə bilməyən aciz və ağılsız adam kimi təqdim olunur. Lətifələrdə Molla Nəsrəddinin səfehliyindən

danışılması onu büsbütün axmaq adam hesab etməyə əsas vermir. M.H.Təhmasib bu məsələni belə izah edir: «Deyirlər ki, Molla bəzən tizfəhm, ağıllı filosof, bəzən isə ağlabatmaz dərəcədə axmaq olur. Bizcə, bu fikir müəyyən dərəcədə izaha möhtacdır. Axmaq onun tənqid hədəfinə çevirdiyi adamlardır. O, əksər hallarda böyük bir məharətlə tənqid etmək, ələ salmaq istədiyi adamlara çevrilə bilir. Məhkəmədə heç kəsin həll edə bilmədiyi məsələni çox gözəl həll etmək qabiliyyətinə malik olan bir adamın birdən-birə öz qulağını dişləyən axmaq qazıya çevrilməsində, şübhəsiz ki, məqsəd vardır. Burada axmaq, bizcə, Molla Nəsrəddin deyil, onun tənqid etmək məqsədi ilə qəsdən roluna girmiş olduğu qazıdır» (151, 3-16). İbrət dərsi vermək istədiyi adamın roluna girib axmaqlıq etmək Bəhlul Danəndə üçün də xarakterikdir: bir kişi Bəhlula «Danəndə» adı ilə müraciət edib soruşur ki, nə alıb-satsa varlanır? Bəhlul deyir: «Get dəmir al, kömür al, vur anbara, üstünə də su səp, bir il qalsın, sonra çıxart sat». Kişi Bəhlulun dediyinə əməl edib yaxşıca varlanır. Vardövləti görüb quduran, heç kimi adam yerinə qoymayan həmin kişi bir müddətdən sonra yenə Bəhlulun yanına gəlir və bu dəfə ona «Divanə» adı ilə müraciət edib qazancı artırmağın yeni yollarını soruşur. Bəhlul deyir: «Soğan al, sarımsaq al, vur anbara. Üstünə də su səp. Bir il qalsın, sonra apar sat». Təbii ki, bu məsləhətdən sonra kişi külli miqdarda ziyana düşür (48, 24). Deməli, Bəhlulun özünü axmaqlığa vurub Divanə məsləhəti verməsi ətraf mühitin ona münasibətinin nəticəsidir. Axmaq və qudurqan kişinin dərşini vermək üçün Bəhlul həmin adamın roluna girib axmaqcasına hərəkət etməli və sağlam məntiqə sığmayan bir məsləhət verməli olur.

Buna bənzər əhvalatlar Molla Nəsrəddin lətifələrində daha çoxdur. Molla Nəsrəddin – Teymurləng münasibətindən, Molla Nəsrəddinin Teymurləngi və onun saray adamlarını yamsılamasından danışanda biz onun (Mollanın) başqalaşmaq, özgənin donuna girmək məharətinə toxunmuşduq. Bir daha xatırladaq ki, dona girib saray adamlarının fərasətsizliyini, səriştəsizliyini nümayiş etdirərkən Molla müəyyən qədər

axmaqlıq, heyvərəlik elementlərinə də yer verir, amma öz rolunu başdan-başa məntiqsizlik üstündə qurmur. Halbuki özünü axmaq yerinə qoyan komik fiqur adı məntiqin tələblərindən kənara çıxmalı, körpə uşağın da əməl etdiyi gündəlik davranış qaydalarını pozmalıdır. Bəhlul Danəndənin divanəliyi konkret səbəblərlə bağlı olduğu kimi, Molla Nəsrəddinin də məntiqsiz hərəkət etməsi bəzən hansısa hadisəyə cavab səciyyəsi daşıyır. Qonşu qapını döyür. Molla qapının dalından dillənir: «Mən evdə yoxam». Bu cavabın anormal cavab olduğunu Molla özü də bilir, qapını döyən qonşu da. Amma Mollanın bu cür anormallığı, sən demə, qonşuya qulaqburması vermək üçün mü: «Vallah, ay qonşu, bu dünya ki, var, gör-götür dünyasıdır. Bir neçə vaxt bundan qabaq mən sizə gəldim. Sən nökrəni öyrətdin ki, desin ağam evdə yoxdu. Mən də sənə kimi elədim. Ancaq nökrəm olmadığına görə məcbur oldum ki, evdə olmadığımı özüm deyəm. Neyləyim, sənə kimi dövlətli deyiləm ki, nökrə saxlayam. Mən özüm özümə həm nökrəm, həm ağa» (48, 191). Göründüyü kimi, Molla Nəsrəddinin axmaqlığı ətraf mühitə uyğunlaşmağın, ətraf mühitə münasibət bildirməyin bir formasıdır. Ətrafdakı adamların səciyyəvi cəhətlərindən biri dəlilik və axmaqlıqdırsa, onda Molla da özünü dəli və axmaq kimi aparmalıdır ki, adamlarla dil tapa, mühitə qaynayıb-qarışa bilsin. Ətrafdakı adamlarla Molla Nəsrəddinin qarşılıqlı səfehliyinə həsr olunan lətifələrin birində deyilir ki, bir kəndli Allahdan min baş qoyun diləyir, başqa bir kəndlisə min canavar arzulayır ki, həmin qoyunları yesin. Canavarların qoyunları «yeməsi» üstündə onların davası düşür. Molla Nəsrəddin gəlib kəndlilərdən birinin doşab tuluğunu bıçaqla cırır: «Əgər sizdə zərrə qədər ağıl varsa, bu tuluq kimi mənim qarnım cırılacaq», – deyir (48, 142). Bu misalda kəndlilərin hərəkətləri ciddi və ağıllı adamların yox, qeyri-ciddi və ağılsız adamların hərəkətləridir. Başqa sözlə, ciddi və ağıllı hərəkətlərə bir məsxərədir. Bu məsxərə dairəsindən kənara çıxan, «mən ağıllıyam», «mən ciddiyyə» deyənlər ikiqat gülüş hədəfinə çevrilirlər. Kəndlilərə: «Sizdə zərrə qədər ağıl yoxdur», – deyən Molla Nəsrəddin ağıl yox, ağılsızlıq nümayiş

etdirmiş olur. Çünki kəndlilərin səfehliyini sübut etmək üçün onun yol verdiyi hərəkət özü səfehlik və dələduzluq əlamətidir. Əlbəttə, oyunbazların başçısı olan Molla Nəsrəddin ağılsızlıq çərçivəsindən kənarda dayanmaq iddiasında bulunmur və kəndlilərə «ağılsız» deyərkən çox yaxşı bilir ki, onlar əsl oyun adamıdırlar. Mollaya yoldaşdırlar. Odur ki, «mən ağıllıyam», «mən ciddiyyəmə» iddiasını başqa adamların, xüsusən də rəsmi dairələrin nümunəsində axtarmaq daha çox yerinə düşür. Xana saray adamlarından bir neçəsinin dəli olduğunu xəbər verirlər. Xan Molla Nəsrəddinə əmr eləyəndə ki, saraydakı dəlilərin kimlərdən ibarət olduğu barədə məlumat versin, o deyir: «Xan sağ olsun, sən saraydakı ağıllıların neçə nəfər olduğu barədə məlumat verməyi mənə tapşır, çünki belələri azdır və onları tez saymaq olar. Dəliləri mən hardan saya bilərəm? Həddi yox, hesabı yox» (115, 11). Özünü dəli saymayan xan gülünc vəziyyətdə qalır. Molla Nəsrəddin eyham və məsxərə ilə onun özünü də dəlilər sırasına qoşur və belə təsəvvür yaradır ki, ağıllısı barmaqla sayılan bir sarayın başçısı ağıllı ola bilməz. Molla Nəsrəddinin rəsmi dairə nümayəndələrini lağa qoyması, qazi, vali, hakim, hökmdar və başqalarını gülüş hədəfinə çevirməsi lətifələrdə məhz ağılsızlığın, axmaqlığın, dəliliyin, oyunbazlığın darıxdırıcı ciddiliyə qarşı qoyulmasıdır. Molla Nəsrəddin hökm sahibləri ilə oyunbazlar arasındakı (və deməli, azad qeyri-ciddiliklə darıxdırıcı cidilik arasındakı) çəpər və sərhədləri, qoruq və qadağaları dağıdaraq, yuxarılarla aşağıları bir-birinə yaxınlaşdırır, hamını eyni oyunun iştiraksısına çevirir. Bu oyun ağılsızlıq, dəlilik oyunudur.

Təlxəklik kimi ağılsızlığın da inisiyasiya mərasimi ilə bağlılığı, yəqin ki, var. İnisiyasiya zamanı neofit (dəyişmə prosesindən keçən adam) müxtəlif tədbirlər (ac qalma, işgəncə, ağrı, əzab, yaxud narkotik içki qəbul etmə və s.) sayəsində dəliyə xas ağılsızlıq vəziyyətinə düşür. Ağılsızlıq vəziyyəti ilahi ruha qovuşmaq, dəyişib xüsusi qabiliyyətə yiyələnmək anı kimi özünü göstərir (228, 89). Tədqiqatçılar xüsusi qabiliyyət göstəricisi olan bu cür ağılsızlıq vəziyyətini şaman mərasimlərində də müşahidə

edirlər. Sibir şamanizmi üzrə maraqlı tədqiqatların müəllifi olan D.K.Zeleninin qənaətinə görə, ən kəskin, ən ağır ürəkkeçmə xəstəliyi olan xüsusi adamlar Sibirdə ruhlar aləminə daha yaxın adamlar hesab edilir (248, 361-362). İnsanın ağır xəstəlikdən sonra dəyişib yeni qabiliyyət qazanması ilə bağlı inam öz izini Azərbaycan məhəbbət dastanlarında açıq-aydın saxlamaqdadır: «Buta alıb badə içən... oğlan mütləq xəstələnir. Bu xəstəlik bəzən bir müddət, bəzən hətta bir neçə gün yatmaq, bəzən ağızından-burnundan köpük gəlmək şəklində olur (152, 74). Azərbaycan məhəbbət dastanlarında qəhrəman məhz bu xəstəlik vəziyyətini keçdikdən sonra haqq aşığına çevrilir. Lətifələrdə və nağıllarda rast gəldiyimiz axmaq obrazlarını, söz yox ki, məhəbbət dastanlarındakı haqq aşığı ilə eyniləşdirmək olmaz. Axmaqlıq haqq aşığının keçdiyi xəstəlik mərhələsi ilə müəyyən paralellik təşkil etsə də, axmaqlıqda tam dəyişmə, dəyişib bambaşqa bir obraza çevrilmə əlaməti yoxdur. Obrazın əvvəl axmaq olub, sonra ağıllanması – belə bir xətt axmaqlardan bəhs edən lətifələr və nağıllar üçün səciyyəvi deyil. Səciyyəvi olan budur ki, axmaq obrazı təlxək və yalançı pəhləvan kimi, ikiləşmə məhsuludur, «dvoynik»dir. Axmaq tərsinə çevrilmiş ağıllıdır. Ağıllı özünü axmaqlığa vurmaqla böyük bir sərbəstlik qazanır. Sərbəstliyin əlamətlərindən biri tərsinə iş tutmaqdır. Bu tərsinəlik ağıllının hərəkətinə nəzərən müəyyənləşir. Axmağın tərsinə iş tutmasına baxıb: «Ağıllı belə hərəkət etməz», – deyirik.

Tərsinəlik baxımından Molla Nəsrəddin lətifələri diqqəti daha çox cəlb edir. Lətifələrdə Mollanın tərsinə iş görməsinə tez-tez rast gəlirik. Bu xasiyyət Mollada lap uşaqlıqdan özünü göstərir. Atasının buyurduğu işi balaca Nəsrəddin öz bildiyi kimi yerinə yetirir. Balaca Nəsrəddinin gördüyü iş atasının buyruğu ilə daban-dabana zidd olur (48, 72). Uca bir qayanı göstərib Molladan soruşurlar ki, bu, nədir? Deyir: «Quyudur, qurumaq üçün içini bayıra çeviriblər» (48, 92). Mollaya quyunu göstərsələr, yaqın ki, ona da qaya deyəcək. Çünki o, hər şeyi kəlləmayallaq görür. Kəlləmayallaqlıq «qaydası» ilə ev quran Molla tavanı döşəməyə, döşəməni tavana vurur (48, 112). Övladına ad qoymaq

məsələsi ortaya çıxanda da Molla tərsinə iş tutmağından qalmır və oğluna qız adı qoyur – Əntiqə (48, 163). Qoçaqlıqda heç kimdən geri qalmadığını aləmə car çəkən Molla tələsiyə düşəndə atı tərsinə minir (48, 212). Molladan burnunun yerini soruşurlar, boynunun dalını göstərir. Deyirlər: «Ay Molla, bura ki, burunun əks tərəfidir». Molla söz altı qalmır: «Əksi olmasa, əslini tapmaq olmaz» (48, 84). Mollanın bu cavabında axmaq və ağıllı əlaqəsinin bir hikməti gizləniib. Hikmət ondan ibarətdir ki, tərsinə düzü başa düşmək, düzün məgzinə varmaq üçün bir vasitədir. Axmaq ağıllının tərsinə çevrilməsidirsə, deməli, axmaq ağıllını hərtərəfli görüb duymağın bir vasitəsi, formasıdır.

Molla Nəsrəddinin tərsinə iş tutmasının mifoloji kökündə, heç şübhəsiz, o dünyaya məxsus varlıqların davranış tərzidir. Nağılların magik funksiyasını araşdıran və dünyanın müxtəlif xalqlarının ibtidai dünyagörüşünə əsaslanan D.K.Zelenin doğru qeyd edir ki, o dünya sakinləri bu dünya sakinlərindən fərqli şəkildə danışır, dirilərə məxsus sözləri onlar əks mənada başa düşür və əks mənada işlədirlər (200, 228). Azərbaycan sehri nağıllarını araşdıran Ə.Əsgər tərsinəliyin demonik varlıqların adında da ifadə olunmasına diqqəti cəlb edir: Adı ərsiz, özü ərli; Adı ərli, özü ərsiz; Adı var, özü yox; Özü var, adı yox (63, 89). Sözü tərsinə başa düşən və tərsəməzhəb adlar daşıyan o dünya sakinləri tərsinə də iş görürlər. O dünyaya ayaq basan nağıl qəhrəmanının orada gördüklərinin bir çoxu məhz tərsinəliyi ilə yadda qalır: «Burada bir at var idi, yanında iki balası, bir zümrüd quşu var idi, yanında iki balası. Bir də bir aslan var idi, yənə yanında iki balası. Ancaq atın qabağına ət qoyulmuşdu, quşun qabağına bir az ot qoyulmuşdu, aslanın qabağına da bir az arpa. Məlik Cümşüd baxdı ki, bu yazıqların heç birisi bir şey yeyə bilmir. Götürüb yeməklərin yerini dəyişdirdi. Əti qoydu quşla aslanın qabağına, otları arpanı da tökdü atın qabağına. At işi belə görəndə dedi: – Məlik Cümşüd, neçə vaxtdı ki, bu dərviş bizi beləcə saxlayır, indi ki, sən bunları dəyişdirib hərəyə öz xörəyini verdin, al mən də öz balamın birini verirəm sənə» (29, 95-96). «Gül Sənavərə neylədi...» nağılından götürdüyümüz bu parçada

tərsinəlik o dünyaya məxsus varlıq olan dərvişin əməli kimi təqdim olunur. Bu əməllə dərviş zümrüd quşuna və heyvanlara işgəncə verir. Nağıl qəhrəmanı ata yardımçı olub bu işgəncəyə son qoyduğuna görə at da ona yardımçı olur. Yeməklərin tərsinə yerləşdirilməsi nağılda bir işgəncə tədbiri kimi təsvir edilsə də, hər halda bu cür yerləşdirmə dərvişin tərsinə iş tutmasının da əlaməti olaraq qalır.

Tərsinə iş tutmaq o dünyaya məxsus başqa bir varlıq cin üçün daha səciyyəvidir: «Səhərisi gün Babacıq atı tavladan çıxaranda baxır ki, at qantər içindədi. Bilir ki, dünənki cinnər eliyip. O birisi gün qır əridib tökür atın yəhərinə. Obaşdannan gəlir ki, bir gəlin oturub atın üsündə, əynində də o gün əlin yağlıyağlı vırdığı paltar. Tez bının yaxasına iynə-sancax taxıp götürür əvə, başdıyır onu işdətməyə. Əmə bı cinə nə deyirmişsə, tərsinə eliyirmiş. «Tez gəl» deyəndə gec gələrmiş, «gec gəl» deyəndə tez gələrmiş» (28, 98). Nə dərvişin, nə də cinin tərsinə iş tutması gülməli deyil. Ona görə ki, dərviş də, cin də o dünyanın davranış tərzinə uyğun hərəkət edir, onların heç biri normadan kənara çıxmır. Əksinə, bədxah dərvişin sakral məkanda atın qabağına ot, aslanın qabağına ət qoyması, yaxud cinin «tez gəl» deyəndə tez gəlməsi normadan kənar hərəkət sayılırdı. Dərvişin və cinin tərsinə iş tutması sakral aləmin qayda-qanunlarına uyğun olduğundan komik yox, ciddi məzmun daşıyır və biz bu tərsinəliyə axmaqcasına davranmaq adını qoya bilmirik.

Molla Nəsrəddinin tərsinə iş tutmasının səbəbini artıq qeyd etmişik – normadan kənara çıxmaq. Molla cüvəllağılıq edib bu dünyanın davranış qaydalarına məhəl qoymursa, təbii ki, hər addımda məzhəkə qurmuş olur. Tərsinə iş tutan və bizi güldürən Molla ilə tərsinə iş tutan, amma bizi güldürməyən cin arasında paralellik yaranır. Bəli, bu paralellik gülməli ilə ciddinin, axmaqla ağıllının paralelliyidir. Molla bu dünyanın axmağı, yaxud özünü axmaqlığa vuran oyunbazı, cin isə o dünyanın «ağıllı»sı, yaxud normal nümayəndəsidir. Cin kimi tərsinə iş tutmaqla Molla Nəsrəddin parodiyanın maraqlı bir nümunəsini yaradır.

Sözü sırf hərfi mənada başa düşmək də, şübhəsiz, Molla Nəsrəddinin tərsəməzhəb işlərindən sayılmalıdır. Molladan soruşurlar: «Saat neçədir?» Deyir: «Var-yox bir dənə saatım var» (48, 101). Bir məclisdə padşahın böyüklüyündən danışirlar. Molla bu böyüklüyü öz bildiyi kimi yozur və: «Çox da basıb bağlamayın, nə qədər böyük olsa, dəvədən böyük olmaz», – deyir (48, 183). Bir gün arvadı Mollam danlayır: «A kişi, sənin dost-tanışların gör necə irəliləyiblər, sən elə bir yerdə durub sayırsan. Sən də bir az qabağa get də». Molla arvadının sözünə «əməl edib» evdən çıxır. Gedib-gedib şəhərdən uzaqlaşır və ordan arvadına xəbər göndərir ki, bir az da qabağa gedim, ya dayanım? (48, 123).

Sözü sırf hərfi mənada başa düşən Molla Nəsrəddinin hərdən məcazi danışmağı da var. Amma bu məcazilik də ağlagəlməz bir biçimdədir. Şəhərə ilk dəfə gələn Molla belə hesab edir ki, əgər qala bürcləri şəhərin tüküdürsə, bürcə çıxan şəhər adamları da tükün üstündəki bitlərdir (48, 239). Oğlunun küçədən tapdığı cib bıçağı Mollanın nəzərində təzəcə anadan olmuş mişar balasıdır, onu yaxşı saxlamaq lazımdır ki, ölməsin, böyüsün, diş çıxarsın, olsun əsl mişar (48, 215). Məcəzi sözü hərfi mənada başa düşməkdə də, qala bürcünü tük, bıçağı mişar balası sanmaqda da məsxərə var. Hər iki halda məsxərə predmetinə çevrilən metaforik düşüncə tərzidir. Belə bir məsxərə isə mif məsxərəsi ilə paralellik təşkil edir. Məlumdur ki, mifin, mifoloji düşüncənin təzahür formalarından biri dönərgədir – insanın heyvana, quşa, eləcə də heyvanın, quşun insana dönməsidir. Molla Nəsrəddin lətifələrində dönərgələrin ciddi yox, təbii ki, komik nümunələrinə rast gəlirik. Bu nümunələrin bir çoxu eşşəyə dönmə motivi ilə bağlıdır. Molla Nəsrəddin lətifələrinin əsas surətlərindən olan eşşək komik mifologizm üçün bir zəmin yaradır, eşşəyə dönmək motivi kiməsə kələk gəlməyin, kimisə axmaq yerinə qoymağın vasitəsinə çevrilir. Maraqlıdır ki, bu məsələdə ən çox axmaq yerinə qoyulan Mollanın özü olur. Molla bazardan bir eşşək alır. Noxtasından tutub eşşəyi dalınca çəkə-çəkə evinə aparır. Lotular sözü bir eləyib Mollanın dalınca düşürlər. Dalda küçələrin birində

yavaşca noxtanı eşşəyin başından çıxarıb eşşəyi bazarda satmağa qaytarırlar. Lotuların biri isə noxtanı öz başına keçirib Mollanın arxasınca gedir. Evə çatan Molla eşşəyin yerində adam görüb təəccüblənəndə lotu deyir: «Molla əmi, nadinclik elədiyim üçün anam məni qarğıdı ki, görüm dönüb eşşək olasan. Mən də o saat dönüb oldum eşşək. İndi sənin əməlisalehliyindən yenə də adam olmuşam». Bu işdən Molla özü də xoşhal olur. Sabahısı bazara gedir ki, özünə təzə eşşək alsın. Dünənki eşşəyi yenə bazarda görəndə tez eşşəyin yanına gəlib onun qulağına pıçıldayır: «Ay tərbiyəsiz, yenə ananın sözünə baxmayıb nadinclik eləmişən?» (48, 28-29)

Başqa bir lətifədə isə eşşəyin dönüb qazı olmasından söhbət açılır. Eşşəyini itirən Mollaya eşşəyin filan şəhərdə qazı olduğu xəbər verildəndə Molla təzə bir noxta, bir torba da arpa alıb həmin şəhərə yola düşür. Torbadakı arpanı göstərib qazıya muşqurmaq, noxtanı qazının başına keçirmək üstündə möhkəmcə əzişdirildəndə də Molla öz inadından və inamından dönmür. Eşşəyin adama çevrilməsinə zərrə qədər şübhə etməyən Molla döyülüb-əzişdirilməsində başqa birisini yox, şəhər hakimini günahkar bilir: «Günah sizdə deyil, günah hakimdədir ki, mənim eşşəyimi əlimdən alıb bu şəhərə qazı təyin eləyib» (48. 138-139). Bu lətifədə Molla Nəsrəddinin avam yerinə qoyulmağından başqa, həm də qazının tənqid olunması var. Eşşək timsalında təsvir edilən qazının müsbət surət olmadığı şübhəsizdir. Amma kiminsə tənqid olunması indiki halda o qədər də maraq doğurmur. Molla Nəsrəddinin eşşəyinin adama «çevrilməsi»ndə bizi maraqlandıran başlıca məsələ lətifə ilə mif arasında müqayisələr aparmaq, komizm-mifologizm əlaqələri fonunda ağıllı və axmaq parodiyasının bəzi gizli nöqtələrini aydınlaşdırmaqdır.

Mif nədir? Bu suala cavab vermək istəyən E.B.Taylor (235), K.Levi – Stros (206), R.Bart (183), S.A.Tokarev (237), E.M.Meletinski (212), Y.E.Qolosovker (194), A.E.Naqovitsın (215), A.Acalov (7), A.Əmrahoglu (61) və b. tədqiqatçıların qənaətinə görə, mif, hər şeydən qabaq, ətraf aləmin canlı insan kimi təsəvvür edilməsidir. Dağın-daşın, çölün-çəməninin, suyun-

selin. ayın-günəşin insan kimi nəfəs almağına, dil açıb danışmağına bu gün inansa q da, inanmasa q da, əcdadlarımızın ən qədim çağlardakı sadələvhlüyünə, tutalım, günəşi, ayı canlı varlıq saymasına qətiyyə n gülmürük. Ayı canlı bir insan kimi danışdıran Molla Nəsrəddinə isə gülməmək mümkün deyil. Çünki Molla Nəsrəddin özünü məhz sadələv h ibtidai insan yerinə qoyur və oyun çıxarır. Aydın bir gecədə quyudan su çəkib aparmaq istəyən Molla Nəsrəddin ayı quyuda görüb deyir: «Ah, zalımlar, insafsızlar, gör necə gül kimi ayı tutub quyuya salıblar. Ay, heç darıxma, bu saat səni quyudan çıxararam». Aya canlı bir adam, yaxın bir dost kimi müraciət edən Molla canı-dildən öz «dostu»nu quyudan çıxarmaq üçün əlləşməyə başlayır. Öz kəlləmayallaq aşib arxası üstdə yerə yığılsa da, ayı göydə görü sevinir ki, zəhməti hədə r getməyib və ayı əvvəlki yerinə qaytə bılıb (48. 27-28). Molla Nəsrəddinin ibtidai insan donuna gı b canlı, yaxud da cansız predmetləri danışdırması bəzən şəxi mənfəət və başqasına gülmək naminə baş verir. Varlı bir adam Mollanı iftar süfrəsinə dəvət edir. Süfrəyə əvvəl şorba, onra dolma və paxlava gəlir. Amma bu nemətlərdən dadmaq Mollaya nəsi b olmur. Çünkü ev sahibi bu yeməklərin hərəsinə b: qulp qoyub əspazı danlayır və göstəriş verir ki, həmin yeməklər dərhal süfrədən yığıdırsın. Vəziyyəti belə görən Molla qaşı o götürüb özünü bir tərəfdə qoyulmuş plovun üstünə salır. «Mollə əmi, gəl otur, bu saat ləzzətli xörəklər gələcək». Ev sahibinin bu sözünün müqabilində Molla belə cavab verir: «Amanın günüdür, mənə bir qədər möhlət verin, siz qalan xörəklərin taqsırlarını sayıb cəzasını verənə qədər mən də bu köhnə dostumla biz az söhbət eləyim» (48. 157-158). Plovla köhnə dost kimi «dil tapan» və ev sahibinə gülən Mollanın qazla «söhbəti» də şəxi mənfəət məqamında ortaya çıxır. Xəsis qonşusunun qazını oğurlayıb çuxasının altında gizlədərkən Molla qazın çapalamamasına və cıncırını belə çıxarmamasına məəttəl qalır. Çuxanın yaxasını qaldırıb qaza baxır. Qaz o saat səsinə çıxarır «sus-sus-sus» eləyir. Bunu görən Molla dillənir: «Afərin! Mən də sənə elə bunu deyəcəkdim» (48, 165). Böyük məsciddə günlərlə namaz qılsa da, bir xeyir

tapmayan Molla balaca məsciddə bircə dəfə namaz qılmaqla niyyətinə çatır. Molla ibadət edib bir xeyir tapmadığı böyük məscidə qayıdır və onu belə danlayır: «Bu qədər səndə namaz qıldım, işimi düzəldə bilmədin, amma o kiçik məscid bir gündə işimi düzəltdi. Sən oğlunca da olmadın» (48, 152).

Oyunbazlıq edib ətrafındakı predmetlərlə insan timsalında «həmsöhbət» olmaq başqa komik fiqurlar, o cümlədən Bəhlul Danəndə üçün də səciyyəvidir. İki kəndlinin torpaq üstündə davasını kəsmək istərkən Bəhlul Danəndə torpağın özü ilə «məsləhətləşməli» olur (37, 11); vəzirin canını ölümdən qurtarmaq məqsədilə ağacı sorğu-suala tutur, ağacın «dedikləri»ni dilə gətirib camaata bəyan edir (37, 34-36). Təbii ki, Molla Nəsrəddinin ayla, Bəhlul Danəndənin torpaqla danışması Qazan xanın doğma yurdla (eləcə də su, qurd və köpəklə) danışmasından tam fərqli bir mahiyyət daşıyır. Bəhlul Danəndənin ağaca üz tutması Uruzun ağaca xitabına zahirən bənzəyir. «Dədə Qorqud»da kaos–kosmos, təbiət–mədəniyyət, keçmiş indi, köhnə–yeni, mif–yazı qarşılaşmalarını incələyən K.Abdulla demişkən: «Dastan özündə Mifoloji dünyagörüşün və Yazı mədəniyyətinin ən əlamətdar gizgilərini saxlamışdır. Bir az da dəqiqləşdirsək, Dastan bu mədəniyyətlərin birindən digərinə körpü salan böyük və zəngin keçid mərhələsini özündə əks etdirir...

Mif hələ ki, Dastan qəhrəmanlarının hərəkətlərində, qavrayışlarında yaşayır. Necə ki, adam öz içində Allaha inanana üzdə ateist ola bilir, eləcə də Dastan öz ruhu ilə, dərin mahiyyət planı ilə Mifin əsirliyindən qurtarmayıb, daxilən onun mənəgənəsindədir» (4, 44-49). Müəllif böyük hərf ilə yazdığı «dastan» sözü altında məhz «Dədə Qorqud»u nəzərdə tutur və mifoloji düşüncə tərzinin bu eposun canına həpmasına xeyli misal çəkir. Bəhlul Danəndənin torpaq və ağacla «söhbət»inə paralel kimi xatırladığımız nümunələr də, yəni Qazan xanın yurda, suya, qurda, köpəyə, Uruzun ağaca xitabı da məhz mifoloji düşüncə tərzinə aid misallar sırasına daxil edilə bilər. İstənilən bədi əsərdə rast gələ biləcəyimiz adi poetik xitablardan bu xitabların başlıca

fərqi müraciət edilən predmetin canlı olmasına, insan kimi dil anlamasına inamla bağlıdır. Bəli, Qazan xan müraciət etdiyi yurdun, suyun, qurdun, köpəyin onu eşidəcəyinə inanır. Öldürülməyə aparılan Uruz şübhə etmir ki, dilsiz-ağızsız ağac onu duya bilir. Belə olmasaydı, dastançı yurda, suya, qurda, köpəyə müraciət məqamlarında «xəbərləşmək», ağaca müraciət məqamında isə «söyləşmək» sözlərini işlətməzdi. Çağdaş dilimizdəki «dərdləşmək» feli ilə səsleşən həmin sözlər Qazan xan və Uruzun göstərilən predmetləri insan timsalında – dil qanan, dərd anlayan varlıq misalında görməyindən xəbər verir: «Qazanın önünə bir su gəldi. Qazan aydır: «Su Haq dizarın görmüşdür, bən bu su ilə xəbərleşəyim», – dedi. Görəlim, xanım, necə xəbərleşdi:

Çağnam-çağnam qayalardan çıxan su,
Ağac gəmiləri oynadan su...
Şahbaz atlar gəlib içdiyi su,
Qızıl dəvələr gəlib keçdiyi su,
Ağ qoyunlar gəlib çevrəsində yatdığı su,
Ordumun xəbərini bilməsin, degil mana!
Qara başım qurban olsun, suyum, sana! – dedi» (94, 47-48)

Suyun insan misalında təqdim olunması suya xitabdan əvvəl işlənən «Qazanın önünə bir su gəldi» cümləsindən də görünür. Bu cümlədə suyun gəlməyi məhz adamın gəlməyi kimi təqdim olunur. Əlbəttə, Qazan xan suyun, eləcə də yurdun, qurdun, köpəyin ona cavab verə bilməyəcəyini yaxşı başa düşür. Qazan xan başa düşür ki, su «Ayişə ilə Fatimənin nıgahı» kimi müqəddəs ad daşısa da, qurd üzü «mübarək» olsa da, onlardan söz xəbər almaq mümkün olmayacaq. Bu mümkünsüzlüyün nəticəsidir ki, qəzəbli Qazan xan «xəbərleşdiyi» köpəyi qamçı ilə vurur (94, 48). Uruz «söyləşdiyi» ağacı qarğıyıb: «Məni götürəcək olursun, yigidliyim səni tutsun!» – deyir (94, 50). Amma köpəyi qamçı ilə vurmağın və ağacı qarğımağın özü köpəyə və ağaca mərhəm münasibətin, onların dərd qananlığına inanmağın bir göstəricisinə çevrilir. Bitkiyə, heyvana, quşa bu cür inamın

ifadəsi, təbii ki, lətifələr üçün səciyyəvi sayıla bilməz. Heyvanın, quşun, torpağın, ağacın, ayın, ələlxüsus da məscid, plov kimi predmetlərin dil anlayıb, söz qanacağına nə Molla Nəsrəddin inanır, nə də Bəhlul Danəndə. İrreal mif dünyasının qanunları ilə hərəkət etmək onlara real dünyanın işlərinə gülmək üçün lazımdır. Real dünyanın tez-tez qarşılaşdığımız işlərindən biri torpaq üstə davadır. Bəhlul Danəndə bir qarış torpaq üstə bir-birinin qanını içməyə hazır olan iki adamı ancaq irreal mif aləminin normaları ilə hərəkət edib sakitləşdirə bilir. Bəhlul torpaq üstə dalaşanların yanına gəlib deyir: – «Siz iki addım geri çəkilin, mən torpaqdan xəbər alım görüm onun bu haqda fikri nədir.

Kəndlilər geri çəkilirlər. Bəhlul əyilib qulağını yerə söykəyir. Bir azdan sonra qalxıb torpağın «dedikləri»ni kəndlilərə belə çatdırır: – Torpaq deyir ki, onlar yalan danışrlar, mən onların deyiləm, onlar ikisi də mənimdir... Torpaq demək istəyir ki, ey insanlar, siz məndən əmələ gəlibsiniz, sonra ölüb torpağa qarışacaqsınız, iki qarış yer üstündə nahaq bir-birinizi qırırsınız» (37, 11).

Real dünyanın tez-tez qarşılaşdığımız işlərindən biri də, haqq-nahaqq, hökmdarın qəzəbinə gəlməkdir. Hökmdarın qəzəbinə gələn vəziri ölümdən qurtarmaqda da mif normaları Bəhlul Danəndəyə gərək olur. «Vəzir, mənə bir ağac tapmalısan, yüz arşın uzunluğu olsun, üstündə bir dənə də düyünü olmasın». Xəlifənin bu əmrini axıracan yerinə yetirmək mümkün olmur. Vəzir yüz yox, əlli arşın uzunluğunda düyünsüz ağac tapıb gətirdiyinə görə ölümə məhkum edilir. Bəhlul meydana yığışan camaatın, vəzirə qəzəbi tutan xəlifənin gözü qarşısında əlli arşınlıq düyünsüz ağacla «söhbət»ə başlayır və ağacın «dedikləri»ni xəlifəyə çatdırır: «Mən ağacdən xəbər aldım ki, bu adamlar sənə niyə belə həvəslə baxırlar? Ağac cavab verdi ki, adamlar mənim düzlüyümə baxırlar. Sonra mən xəbər aldım ki, sən hardan gəlib bura çıxmısan? Ağac cavab verdi ki, bəs belə ədalətsiz xəlifənin zülmüylə vətənimdən didərgin düşmüşəm...

Məni kəsdirdiyi bəs deyil, hələ yazıq vəzirə də dar ağacından asdırır» (37, 35-36).

Bəhlul Danəndənin torpağa və ağaca müraciətinin mifə, mifoloji düşüncə tərzinə bir parodiya olduğunu aydın başa düşmək üçün təzədən «Dədə Qorqud»a qayıtsaq, Qazan xan, Uruz kimi qəhrəmanların yurda, suya, qurda, köpəyə, ağaca xitabının tam ciddi planda təqdim olunmasına xüsusi fikir verməliyik. Bu xitabların tam ciddi planda təqdim edilməsini yalnız situasiyaların gərginliyi ilə, yəni yurdu dağılan Qazan xanın və məhşər ayağına çəkilən Uruzun ağır psixoloji durumda olması ilə əlaqələndirmək düzgün deyil. Çünki biz «qas-qas» gülən oğuz igidlərinin ən gərgin situasiyalarda da, sözün geniş mənasında, öz gülməyindən qalmadığını görmüşük. Qazan xanın ən məzəli hərəkətləri məhz düşmən əlində dustaq olanda ortaya çıxır. Düşmən: «Bizi öy», – deyəndə Qazan xanın cavabı belə olur: – «Mən yer üzündə adam ögməzin. Bir adam gətirin binəyim, sizi ögəyim...

Vardılar bir ər kafir gətirdilər. Bir əyər, bir uyan, – dedi, gətirdilər. Kafirin arxasına əyər saldı, ağzına uyan urdu. Qolanını çəkdi, sıçradı arxasına bindi. Ökcəsin ökcəsinə qaqdı, qaburğasının qarnına qavşurdu. Uyanın çəkdi, ağzın ayırdı... aydır: – Mərə, kafirlər! Qopuzum gətirin. sizi ögəyin, – dedi» (94, 104). Dustaq Qazanın kafiri at yerinə yəhərləyib, yüyənləyib minməsi kifayət qədər gülməli bir səhnədir. Amma Qazan xanın düşməne gülməyi bununla bitmir və o, kafir barədə qopuzla dediklərini də istehza üzərində qurur:

Küçicik donuz sülənli,
Bir torba saman döşəkli,
Yarım kərpic yastıqlı,
Yonma ağac tanrılı (94, 106).

Kafirin donuz əti yeməyinə, saman döşəkdə, kərpic yastıqda yatmasına gülən Qazan xan «ağac tanrılı» dediyi kafirin bütə tapınmasına da gülür. Deməli, ən gərgin anda gülməyindən

qalmayan Qazan xan hər gördüyünə «müqəddəs» deyib tapınmır. Onun tapındığı, iman bağladığı «ucalardan uca» Tanrıdır. Bununla yanaşı, Qazan xan mifoloji düşüncə tərzindən ayrılmayan bir epos qəhrəmanı kimi, yurdun, suyun, qurdun və köpəyin onu eşidəcəyinə, eşidib duya biləcəyinə də inanır. Məhz bu inam əsas verir ki, Qazan xanın yurd, su, qurd və köpəklə «xəbərləşməsi» mümkün olacaq bir iş kimi tam ciddi planda təsvir edilsin.

Mifoloji düşüncə tərzindən uzaq olan Bəhlul Danəndənin isə torpaqla, ağacla «danışması»nı ciddi planda təqdim etmək müşkül məsələdir. Bəhlul Danəndə torpaq və ağacla «danışarkən», təbii ki, özünü axmaqlığa vurur və ağılsız adamlara məhz axmaqcasına hərəkətlə ibrət dərsi vermək istəyir. Torpaq üstə də dava eləyən kəndlilər torpaqla söhbətləşməyin mümkün olacağına inanmasalar, Bəhlul Danəndə öz məqsədinə istədiyi səviyyədə çata bilməz. Bəhlul çox gözəl bilir ki, dünya malı üstündə bir-birini didib-parçalamağa hazır olan adamların dərəkə sarıdan bəxti gətirməyib, usta tərpnə belə adamları torpağın da danışmağına inandırmaq olar, ağacın da. Torpağın qızıldan qiymətli sözlərinə inandıqlarına görə kəndlilər daşı ətlərindən tökməli və davaya son qoymalı olurlar.

Yüz arşın uzunluğunda düyünsüz ağac tələb edib vəzirə dar ağacından asdırmaq istəyən xəlifə də dərrakədə avam camaatın tayıdır. Belə olmasaydı, xəlifəni axmaq yerinə qoymaq Bəhlula asanca başa gəlməzdi: «Xəlifə soruşur:

– Bəhlul, bəs indi vəzirə asdırmağıma nə deyirsən?

Bəhlul deyir:

– Xəlifə sağ olsun, vəzir həm vəzifədə, həm də şan-şöhrətdə balaca adamdır. Vəzir əlli arşın uzunluğunda ağac tapıb gətiribsə, sən ondan böyük olduğun üçün gərək yüz arşın uzunluğunda ağac tapasan. İndi vəzirə asdırma. Sən də axtar, əgər yüz arşın uzunluğunda düz, düyünsüz ağac tapa bilsən, onda vəzirə öldürtürsən, tapa bilməsən, azad edərsən.

Xəlifə görür bu uzunluqda ağac tapa bilməyəcək, odur ki, vəzirə azad eləyir» (37, 36). Torpaq üstə də dava eləyən kəndliləri sakitləşdirmək onları torpağın «danışması»na inandırmaqla

mümkün olduğu kimi, padşahı insafa gətirmək də ağacın «danışması»ndan sonra baş tutur. Bəhlul Danəndə özünü axmaqlığa vurub ağacla «həmsöhbət» olarkən xəlifəni də axmaq yerinə qoymuş olur. Bəhlulun başladığı axmaqlıq oyunu ona görə uğurla başa çatır ki, xəlifə ona qarşı çıxıb bilmir, camaatın gözü qarşısında başlanan bu oyuna qoşulmalı və öz fərmanını geri götürüb vəziri azad etməli olur.

Ayla «həmsöhbət» olan Molla Nəsrəddin və ağacla «həmsöhbət» olan Bəhlul Danəndənin lətifələrdəki funksiyası mif yaratmaq yox, mifi yamsılayıb hoqqa çıxarmaqdır. Bu komik fiqurlar mif normaları ilə hərəkət etmirlər, mif normaları ilə hərəkət edənlərin roluna girirlər. Mif normaları ilə hərəkət edən və dastançı tərəfindən tam ciddi planda təqdim olunan Qazan xan və Uruza «axmaq» demək mümkün olmadığı halda, mifi yamsılayan Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə axmaq adam təsiri bağışlayır. Bəhlul Danəndə ətrafdakı adamlara ibrət dərslərini axmaq donuna girib torpaq və ağacın «dedikləri»nə qulaq asmaqla verir. «Tərbiyəvi fikirlərə daha çox üstünlük verən» (139, 4) Bəhlul Danəndənin ibrət dərsləri qismən üzdədir. Öyüd-nəsihətlə o qədər də arası olmayan Molla Nəsrəddinin ibrət dərsləri isə daha dərin qatlardadır. Molla Nəsrəddində yamsılama elə yüksək səviyyədədir ki, donuna girdiyi adamdan onu ayırmaq çətindir. Bəhlul Danəndə torpağın «dedikləri»ni dava eləyən kəndlilərə çatdırmaqla lətifəyə didaktik yekun vurub, bizi dünyagirlikdən uzaq olmağa çağırırsa, üzdə olan bu cür didaktik çağırışları Molla Nəsrəddin lətifələri üçün səciyyəvi saymaq olmur. Ayı quyudan çıxarıb öz yerinə qaytarmaq istəyən, məscidi xeyirverməz bir müsahib kimi «danlayan», «köhnə dost» deyib plovla «söhbət»ə başlayan, oğurluq edərkən qazın «mərifəti»ndən razı qalan Molla Nəsrəddin gözütöx adam, düz adam iddiasından uzaqdır. Özünü axmaqlığa vurmağın dərəcəsi Bəhlul Danəndə ilə müqayisədə Molla Nəsrəddində daha yüksəkdir. Təbii ki, mifə, mifoloji düşüncə və davranış tərzinə parodiya da Bəhlul Danəndə lətifələrinə nisbətən Molla Nəsrəddin lətifələrində daha çox müşahidə olunur.

Mətnədə komizm gücləndikcə mifologizmin meydanı daralır və mif öz yerini mifin məzəli yamsılanmasına verir. Bu cəhət özünü bəzən «Dədə Qorqud» eposunda da göstərir. Eposda Qazan xanın dustaqlığından, onun yeraltı dünyaya münasibətindən komik şəkildə söhbət açılan yerdə biz baş qəhrəmanı az qala Molla Nəsrəddin qişafəsində görürük. Kafirin yeraltı dünya barədəki təsəvvürünə gülən Qazan xan cənnət-cəhənnəm xülyalarını zarafat mövzusuna çevirən Molla Nəsrəddini yada salır. Müqayisənin yersiz olmadığını əsaslandırmaq üçün əvvəlcə, müxtəsər də olsa, Molla Nəsrəddindən misal çəkək. Çəkəcəyimiz misallar o dünyada insanın dirilib yeni həyat başlaması inamı ilə bağlıdır. Molla Nəsrəddin cənnət-cəhənnəmin mövcudluğuna inanan adamların donuna girib ölümlərin qar altda rahat yatdığına söyləyir. Onun fikrincə, ölümlərin yeri rahat olmasaydı, yəni qar onları üşütmüş olsaydı, çoxdan səs-küy qaldırmışdılar (48, 90). Molla Nəsrəddin ölümlərin o dünyada təzədən dirilməyinə inananların donuna girməklə kifayətlənmir, həm də özünü ölümləyə vurub ölümləri yamsılamış olur. Teatr dili ilə desək, Molla Nəsrəddinin ifa etdiyi, yaratdığı ölü obrazı gözünü yumub lal-dinməz uzanmaqla işini bitmiş saymır. Ölü Molla, yəni əl-ayağını uzadıb lala-kara dönən Molla həm də şirin-şirin saqqız çeynəyir. Tabuta qoyulub aparılan Molla adamların yol ayrıcında çaşıb qaldığını görəndə başını tabutdan qaldırıb onlara hansı yolla getmək lazım olduğunu bildirir (48. 87). Ölünlə rahatca yatmağı, şirin-şirin saqqız çeynəməyi və dil açıb danışmağı adamların o dünyadakı həyatının komik mənzərəsinə çevrilir.

O dünyanın bu cür komik mənzərəsi «Dədə Qorqud» eposunda Qazan xanın təkür arvadına söylədikləri əsasında yaradılır. Kafirə əsir düşüb dərin bir quyuya salınan və təkür arvadına kələk gələn Qazan xan bu məqamda mif normaları ilə hərəkət edən yox, mif normalarına gülən bir qəhrəman kimi təqdim olunur. Qazan xan kafirin «ağac tanrısı»na gülməklə kifayətlənmir, həm də kafirin yeraltı dünya barədəki təsəvvürünə quyunu o dünya saymasına gülür. Bəli, yurda, suya, qurda, köpəyə tam ciddi yöndə müraciət edən, bu predmetlərin söz eşidib

dil qanacağına sidq-ürəkdən inanan Qazan xan kafirin (bəli, məhz kafirin) dini-mifoloji təsəvvürünü avamlıq əlaməti hesab edir və bu avamlığı istehza hədəfinə çevirir. Mif norması ilə davranan obrazın bəzən mif normasına qarşı çıxması mətn yaradıcısının (xalqın) obraza həvalə etdiyi konkret bədii funksiyadan irəli gəlir. Allahın, Məhəmmədin adını tez-tez çəkən və qazi ərənlərin kilsə yığıb, məscid ucaltmasını dönə-dönə yada salan ozan, söz yox ki, qəhrəmanın kafirlə mifoloji tərəfdaşlığından söhbət açə bilməzdi. Ozan din davası aparan qəhrəmanın kafirlə toqquşmasından danışmalı idi və danışır da. Amma başə düşür ki, toqquşmanın at oynadıb, qılınc çalıb kafirin gözünün odunu almaq mənzərəsi bu məqamda yerinə düşməz, çünki qəhrəmanı əsir götürüblər, atını, qılınc-qalxanını əlindən alıblar. Bu məqamda yerinə düşən mənzərə kələkbazlığın təsviri ola bilər. Dastançı məhz bu təsvirə üz tutur. Quyuya salınan Qazan xan yeraltı dünyada ölüblərin yeyib-içməsnə, at belində gəzməsinə inanan kafirə heç də açıq şəkildə: «Yeraltı dünya söhbəti cəfəngiyyatdır», – demir, əksinə, özünü həmin dünyadan xəbər verən bir adam kimi göstərir. Təkur arvadının: «Yer altında nə yeyirsən, nə içirsən, nə minirsən?» – sualına Qazan xan: «Ölüblərinizin yeməyini yeyib, ölüblərinizin yorğasını minirəm», – cavabını verir. Təkur arvadı yeddi yaşında ölən qızına Qazan xanın divan tutduğunu Qazanın öz dilindən eşidib və eşitdiyinə inanıb ərinə yalvarır ki, qızcığazın xatirinə dustağı quyudan çıxarsın (94, 104). Bu parçanı komizmə misal çəkərkən K.Məmmədov və B.Nəbiyev təkur arvadının o biri dünya ilə bağlı təsəvvürünün gülüş hədəfinə çevrilməsi üzərində xüsusi dayanırlar (110, 42-49; 122, 20). Biz də belə hesab edirik ki, quyunun yeraltı dünya sayılması ilə bağlı mifoloji inam eposdan gətirdiyimiz yuxarıdakı parçada ironik yöndə təqdim olunur. İroniya ümumən o dünya inamına qarşı yox, konkret olaraq kafirin o dünya təsəvvürünə qarşı yönəldilir. Oğuz etiقادını canında-qanında gəzdirən Qazan xan kafirin dini görüşlərinə inanmağı ağına da gətirmir. Amma bu inamsızlığı dilə gətirmək quyudakı Qazan xana hələ ki, sərf etmir. Təkur arvadının sorğu-

sualı müqabilində Qazan xan özünü elə göstərir ki, guya yeraltı dünyada ölürlərlə bir yerdədir və bu dünyada olduğu kimi, o dünyada da kafirlərə qarşı amansızdır. Kafir ölürləri ilə amansız davrandığını söyləmək Qazan xana ona görə lazımdır ki, uydurduqlarına kafiri inandıra və quyudan sağ-salamat çıxma bilsin. Quyudan can qurtarmaq üçün dona girib oyun oynayarkən Qazan xanla Molla Nəsrəddin arasında o qədər də böyük fərq olmur.

«Dədə Qorqud» eposunda Qazan xan surəti bədii funksiyasına görə bəzən Molla Nəsrəddinə yaxınlaşdığı kimi, Molla Nəsrəddin də hansisa mətndə mifoloji obrazlara bənzəyə bilərmi? Hansisa mətndə Molla Nəsrəddinin mifi yamsılamasının yox, sözün həqiqi mənasında mif norması ilə davranmasının təsvirinə rast gələ bilərmi? Bu suallara «bəli» cavabını vermək olar. Amma nəzərə almalıyıq ki, tam ciddi yöndə təsvir ediləcək Molla Nəsrəddinlə bizim tanıdığımız Molla Nəsrəddinin eyni obraz olacağından danışmaq mümkün deyil. Biz lətifələrdən Molla Nəsrəddini məhz ciddi tərsinə çevrilmiş variantı kimi tanıyırdıq. Bu tərsinəlik aradan qalxarsa, onda biz bambaşqa bir obrazla qarşılaşmış olarıq, həmin obrazın adı Molla Nəsrəddin olsa belə, özü mahiyyətə bizim tanıdığımız Molla Nəsrəddindən tam fərqlənər. Bu fikri irəli sürməklə biz heç də Molla Nəsrəddinin mifoloji düşüncədən qidalandığını, özündə kaos və kosmos elementlərini birləşdirən mifoloji obrazlardan törədiyini inkar etmirik. Sadəcə olaraq onu demək istəyirik ki, bəxtəşi dərvəsi, keçəl, kosa obrazları ilə bir sırada öz başlanğıcını mif qaynağından götürən Molla Nəsrəddin adlı komik fiqurun təzədən mifə qayıdışı ciddi yöndə yox, ironik yöndə mümkündür. Molla Nəsrəddinin ay, məscid, plov və qazla «həmsöhbət» olması məhz mifə ironik yöndə qayıtmaqdır, mifin özü yox, mifin parodiyasıdır.

İbtidai təsəvvürlər əsasında yaransa da, mifin qəhrəmanı ağıllı qəhrəmandır. Onun ətraf ələmi canlı insan timsalında görməsini və dağı-daşı, suyu-seli insan kimi danışdırmasını qətiyyənlə ağılsızlıq əlaməti saymaq olmaz. Qazan xan və Uruzun

mifoloji düşüncəsinə dastançı özü də tam şərikdirsə, burada axmaqlıq elementi axtarmaq çətindir. Dastançının tam şərik olduğu bir şeyə oxucunun axmaqlıq prizmasından baxıb qiymət verməsi böyük yanlışlığa gətirib çıxara bilər. Bəli, Qazan xanın yurda, suya, qurda, köpəyə müraciəti təkcə öz arvad-uşağının yox, həm də böyük bir elin yolunda qılınca çalan, dərin dərrakəli bir sərkərdənin müraciətidir. Uruzun ağaclarla danışması atasının və Oğuz elinin şərəfi naminə canından keçməyə hazır olan ağıl və əqidə sahibinin danışmasıdır. Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndənin də böyük zəka sahibi olduqlarını sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Sadəcə olaraq nəzərə almalıyıq ki, bu komik fiqurların dərin zəkası bir çox hallarda axmaqlıq libasında ortaya çıxır.

Özünü axmaqlığa vurub mif normaları ilə davrananda Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə qətiyyənlə mifoloji obrazlara qarşı çıxmır və mifin parodiyası heç də mifin tənqidinə yönəlmir. Mif normaları ilə davrananda Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə hansısa ictimai qüsurlara qarşı çıxır və mifin parodiyası bizi güldürmək, bu yolla bizə güc-qüvvət vermək məqsədinə yönəlir.

Bəs ciddi və gülməli, ağıllı və axmaq tərəflərinin bir-birinə münasibəti sadələşsə, sadədil olub səfehçəsinə hərəkət edən qəhrəmanlarda hansı şəkildə özünü göstərir? Özünü axmaqlığa vuran Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndələr sırasına daxil etmədiyimiz bəzi lətifə və nağıl qəhrəmanlarının zəka sahibi olmadığına bəri başdanca - mətnin başlığında işarə edilir. Söyləyici məhz ağıl-zəka yiyəsi olmayan bir adamdan danışdığını vurğuladığından tərtibçi də həmin adam barədəki mətnə «Axmaq kişi» (33, 188-191), «Axmaq padşah» (127, 181), «Ağılsız padşah», «Səfeh şahzadələr» (155, 212-213) və s. kimi adlar qoymalı olur. Yəni başlıq özü söhbətin məhz ağılsız adamdan gedəcəyini bildirir. Bu nağıllarda söyləyici ağıllı insan üçün vacib olduğunu nəzər-diqqətə çatdırmaq istəyir. Bu məqsədlə o, ağılı bəxt, qismət kimi anlayışlarla qarşılaşdırır. «Axmaq kişi», «Ağıl və bəxt» tipli nağıllarda dediyimiz tərəflərin qarşılaşdırılmasında

üstünlük məhz ağıla verilir. «Axmaq kişi» nağlında öz bəxtini tapıb xoşbəxt olmaq istəyən bir kişinin başına gələnlərdən söhbət açılır. Bəxtini axtarmağa gedəndə kişi əvvəlcə bir şirə, sonra bir bağbana, bir padşaha, daha sonra isə deryadan başını çıxaran bir balığa rast gəlir və məlum olur ki, onların da bəxti yatıb. Yayda tük gətirən, qışda tükünü tökən aslan soyuqdan zülm çəkir. Yazda ağacları yaxşıca çiçək açan bağban payızda meyvə üzünə həsrət qalır. Taxt-tac, var-dövlət sahibi olan padşahın qəm-qüssədən nə üzü gülür, nə könlü açılır. Dərya içində ömür sürən balıq isə sudan doymaq bilmir. Nağılın qəhrəmanı bəxtlər olan yerə çatır, böyrü üstə düşüb qalan bəxtini qaldırıb ayaq üstə qoyur. Sonra gedib şirin, bağbanın, padşahın və balığın bəxtini tapır. Məlum olur ki, xoşbəxt olmaq üçün şir axmaq bir adamın beynini yeməlidir, bağban ağacların dibindəki xəzinəni qazıb çıxarmalıdır, padşah qız olduğunu sirr kimi saxlamaqdansa bir oğlana ərə getməlidir, balıq isə boğazındakı qiymətli daşdan canını qurtarmalıdır. Arzusuna çatan balıq qiymətli daşı, bağban ağacların dibindən qazıb çıxardığı xəzinənin yarısını nağıl qəhrəmanına versə də, o: «Mənə öz bəxtim lazımdır», – deyib yoluna davam edir. Nağıl qəhrəmanı hökmdar qızın ona ərə getmək arzusuna da məhəl qoymur və şirin yanına yollanır. Və şir: «Səndən axmaq adam tapmayacam», – deyib onu yeyir (33, 188-191).

«Ağıl və bəxt» adlı türkmən nağlında «Bizim hansımız insan üçün daha çox lazımıq?» sualı üstə başlanan mübahisə bəxtin ağıla uduzmağı ilə sona çatır. Bəxt xeyirə-şərə yaramayan, əlindən iş gəlməyən bir oğlana var-dövlət, xoş gün-güzəran bəxş edir, amma ağılın köməyi olmadan xoşbəxtliyə qovuşmaq oğlana qismət olmur. Ağıldan məhrum olduğuna görə oğlan padşah hüzurunda yersiz hərəkətlərə yol verir və özünü damdan atıb öldürmək istəyir (155, 124).

Qısa məzmununu xatırladığımız bu nağıllarda axmaqlıq əsas tənqid hədəfidirsə, ağıl bəxtdən üstün tutulursa, onda bu nağılların qəhrəmanlarını «ağıllı» adamların parodiyası saymaq mümkün deyil. Axmaqlığın cəzasını çəkənlərdən misal

çəkməyimizin başlıca səbəbi müqayisələr aparıb komik axmaqlığın mahiyyətini bir az da ətraflı izah etməkdir. Belə bir müqayisəni axmaqlığın bəhrəsini görən nağıl qəhrəmanları üzrə aparmaq, söz yox ki, daha səmərəlidir.

Axmaqlığın bəhrəsini görən qəhrəmanlar dedikdə «Dəlisov arvad», «Hillilimnən Güllülüm» kimi nağılların baş qəhrəmanlarını nəzərdə tuturuq. Bu qəhrəmanların axmaqcasına gördüyü iş, atdığı addım təsadüfən uğurla nəticələnir. Hər iki nağılda ər var-dövləti arvadının ağılsız hərəkəti hesabına qazanır. Çay qırağında paltar yuyub-sərən dəlisov arvad paltarlara göz-qulaq olmağı qurbağalara tapşırıb evə gedir. Qayıdıb paltarları yerində görmədikdə arvad qurbağalara möhkəm qəzəblənir: «Mən də sizin evinizi başınıza uçuracam», – deyib bel-kürəklə çayın qırağını qazmağa başlayır və xeyli qızıl tapıb evə aparır. Ərinin: «Ramazan gələndə bu qızılları xərclərik», – sözünü yadında saxlayan arvad qızılları Ramazan adında bir zoğalsatana verib var-dövlətin axırına çıxır. Bu cür axmaqlıq üstündə arvad əri tərəfindən döyülsə də, nağıl dəlisov arvadın cəzalanması epizodu ilə tamamlanmış və onun növbəti uğurundan söhbət açılır. Acıq edib evdən getmiş arvad bir azdan evə padşahın qızıl yüklü dəvəsi

«löh-löh bacı» ilə qayıdır. Kişi qızılları gizlədib dəvəni kəsir. Sabahısı arvad bu sirri açıb evə gələnlərə danışdığına görə padşah dəvənin kim tərəfindən oğurlandığını bilir və kişini zindana saldırır. Padşahın dəvəsini oğurlamaq üstündə dara çəkildə kişini ölümdən qurtaran yenə də arvadın axmaqcasına hərəkət etməsi olur. Ərinin: «Qapı-bacadan müğayət ol», – sözlərinə can-başla «əməl edən» dəlisov arvad evin qapı-pəncərəsini yerindən çıxarıb dalına alır və padşahın divanxanasına məhz bu şəkildə gedir. Padşah inanır ki, arvad, doğrudan da, dəlidir və onun dəvə barədə dediyinə inanıb kişini dar ağacından asmaq olmaz (31, 248-251).

Məzmunca bu nağıla çox yaxın olan «Hillilimnən Güllülüm» nağılında kişi axmaqlıq sarıdan heç də arvaddan geri qalmır. Danışığını bilməyən kişi toyda yasın, yasda toyun sözünü işlədir. Balıq tutana deyiləsi: «İrili-xırdalı onu, on beşi birdən», –

sözünü yasda ölü sahibinə deyir. Yasda ölü sahibinə deyiləsi. «Ölən birçə bu olsun, daha heç kim ölməsin», – kəlməsini toyda gəlinin ünvanına söyləyir (32, 174-180). Aydın olur ki, kişinin axmaqlığı torpaq susuzluqdan yanmasın deyə bəhməzi yerin çatdağına tökən, qarğa üşüməsin deyə çarıqları qarğaya verən, ağac soyuqdan donmasın deyə kələfi ağacın belinə dolayan arvadın axmaqlığını tamamlayır. Nağılda kişinin ağıl-dərrakəsi arvadın səfehliyinə qarşı qoyulsaydı, güman etmək olardı ki, söyləyici səfehliyi pisləmək, səfehliyin insana bəlalar gətirdiyini bildirmək fikrindədir. Amma arvadla yanaşı, kişinin də ağılsız hərəkətlərindən danışılması və bu hərəkətlərin son nəticədə qəhrəmanlara var-dövlət gətirməsindən bəhs olunması məsələyə başqa yöndən yanaşmağı tələb edir. Başqa yön ondan ibarətdir ki, axmaqlıq nağılda tənqid hədəfinə çevrilmir, əksinə, müəyyən qədər təqdir edilir və bu axmaqlıq Molla Nəsrəddin axmaqlığına yaxın bir mahiyyətdə meydana çıxır. «Hillilimnən Güllülüm» nağılında təsvir edilən axmaqlığın Molla Nəsrəddin axmaqlığına oxşar bir mahiyyət daşıdığını göstərən faktlardan biri hərdən kişinin arvadı, arvadın da kişini axmaq hərəkət üstündə məzzəmət etməsidir. Yersiz danışması, yasda toyun, toyda yasin sözünü işlətməsi üstündə ərini danlayan arvad özü bəhməzi torpağın çatdağına tökürsə, çarığı qarğaya verirsə, kələfi ağacın belinə sariyirsə, deməli, bu hərəkətlərdə özünü axmaqlığa vurmağın əlamətləri var. Özünü axmaqlığa vurmaq isə, bildiyimiz kimi, oyun çıxarmağın, məzə verməyin bir göstəricisidir. Bızə belə gəlir ki, Hillilim və Güllülüm tipli axmaq obrazlarında ağıl-dərrakəyə çağırmaqdan daha çox ağılsızlıq oyunu çıxarıb insanları güldürmək və bu yolla insanların yaşayıb-yaratmaq ehtirasını artırmaq ideyası ifadə olunub. Alt qatda gizlənən oyunbazlıq əlaməti Hillilim və Güllülüm kimi nağıl qəhrəmanlarının da bir parodiya nümunəsi sayılmasına əsas verir.

Sadələvh, sadədil olub axmaqcasına hərəkət edən folklor qəhrəmanlarından danışarkən Ayrım bəzəmələrindən, bu bəzəmələrin əsas qəhrəmanları olan Ayrım Tağıdan və Ayrım qadınlarından bəhs etməmək çətindir. Çünki avamlıq,

korafəhmlik, natarazlıq Ayrım bəzəmələrinin baş mövzusu, davranış normalarından kənara çıxmaq, ağıllı yanında axmaq, axmaq yanında ağıllı görünmək Ayrım Tağının və ayrım qadınlarının başlıca cəhətidir. İşı yaxşı getsin deyə, canı rahat olsun deyə, ən çox da meşədəki heyvandan fərqli bir məxluq olduğunu göstərsin deyə bəşər övladı dünyada hər gün bir şey icad edir, texniki-tərəqqi yolunda iri addımlarla irəliləyir. Ayrım Tağı bütün bunlardan xəbərsizdir. O, öz aləmindədir, dağlar qoynunda öz bildiyi, öz istədiyi kimi ömür sürür. Amma Tağı neyləsin ki, bəşər övladının dünyada icad elədiyi şeylər bir gün öz ayağı ilə gəlib Ayrım kəndlərinə də çıxır. Ayrım tərəfə təzəcə gəlib çıxan samovarda su qaynadıb, pristava çay dəmləmək Tağıya tapşırılanda Tağı samovarin od yerinə su, su yerinə od tökəsi olur (16, 7). Ömründə ilk dəfə güzgüyə rast gələndə güzgüdə gördüyü adamın rəhmətlik atası olduğuna Tağı qətiyyənlə şübhə eləmir və hər gün «atası»na baxıb göz yaşını axıdır (16, 17). Paroxodu yeməli bir şey kimi təsəvvür edən Tağı ayda-ildə bir dəfə Arana enməli olanda qərribə əhvalatlarla daha çox üzləşməli olur: dəmir yolunun hansı məzhəbə qulluq eləməsindən baş açma bilmir (16, 32); şəhər bazarında satılan qarpızın at yumurtası olduğuna əməlli-başlı inanır (16, 23). Amma bütün bunlara görə Ayrım Tağının səfeh adam, gicbəsər adam adlandırmaq olmur. Ayrım Tağının hərfi mənada gicbəsərliyindən necə danışmaq olar ki, o, ən birc adamı da sözlə susdurmağı bacarır. Ayrım lətifələrində Tağının tez-tez Molla Kətəş adlı xudpəsənd və dünyagir bir adamla qarşılaşdırılması, görünür, baş qəhrəmandakı hazır-cavablıq cəhətini daha aydın diqqətə çatdırmaq üçündür. Molla Kətəşlə qarşılaşmalardan həmişə qalib çıxan Ayrım Tağıda avamlıq ayıqlıqla, giclik bichliklə qaynayıb-qarışır və bu nöqtədə o, bir çox digər axmaqlar kimi, Molla Nəsrəddin obrazına yaxınlaşır. Bəlli olur ki, sadələvh, sadədil və nataraz adamlardan danışan Ayrım bəzəmələri də parodiya elementlərindən xali deyil. Ayrım Tağının Molla Nəsrəddinlə yaxından səsleşdiyini və Molla Nəsrəddin barədə ətraflı danışdığımızı nəzərə alıb Ayrım bəzəmələrindəki qadın obrazlarına – ağıllı qadınların

parodiyasına toxunmağı, bu parodiyanın nədən doğduğunu və hansı mahiyyət daşıdığını aydınlaşdırmağı daha məqsədəuyğun sayırıq. Düzdür. Ayrım lətifələrində ağıl işlədib, kələk qurub şorgöz kişilərə qulaqburması verən qadın obrazlarına da tez-tez rast gəlirik. Amma bu obrazları ağıllı qadının parodiyası hesab etmək olmaz. Ağıllı qadının parodiyası məhz axmaqcasına hərəkət edən qadınlardır. Ayrım bəzəmələrində komik yöndə təsvir edilən axmaq qadın ümumən folklorda didaktik yöndə təsvir edilən ağıllı qadının komik variantı kimi ortaya çıxır.

Didaktik yöndə təsvir edilən ağıllı qadınlara folklordan, xüsusən nağıllardan istənilən qədər nümunə gətirmək olar. Belə nümunələrin bir qismi ənənəvi «Qadın ev tikə, ev yıxa bilərmə?» sualı ilə bağlıdır. Yəni nağılların bir çoxunda belə bir sual qoyulur və təbii ki, həmin suala müsbət cavab verilir: qadının ağıl və dərrakəsi sayəsində dünyanın ən əfəl, ən tənbel bir kişisi vətəndə əldə edib xoş gün-güzəranə qovuşur (32, 165-170). Yaxud başqa bir nümunədə otuz doqquz kişini qılıncdan keçirən pəhləvanın əlindən qurtarmaq yalnız qadının ağıllı məsləhəti hesabına mümkün olur (41, 174-176). Ayrım bəzəmələrində, «Hillilimnən Güllülüm», «Dəliso v arvad» kimi nağıllarda, Molla Nəsrəddin lətifələrində rast gəldiyimiz axmaq qadınlar ev tikən, tədbir tökü b ərinə xoş günə çıxaran qadınların parodiyasıdır. Axmaq qadınların bir xəlvətə çəkilib əti yadığı içinə doldurması, ərinin aldığı xınanı evin divarlarına yaxması, qızıl boyunbağıni keçinin boğazına taxıb keçini qız əvəzinə toya yollaması (16, 134-137) ev dağıtmağın komik səhnələridir. Bu səhnələr ev qurmaq səhnələrinin tərsinə çevrilmiş üzüdür. Ev dağıtmağın komik səhnələrini təsvir etməkdə məqsəd ev qurmağa qarşı çıxmaqdır? Qətiyyə b. Axmaq qadınların ev dağıtmağından məzəli əhvalatlar danışmaqda başlıca məqsəd ev tikən, ev quran ağıllı və tədbirli qadınları güldürmək, onlara güc-qüvvət verməkdir – təlxək hökmdara, yalançı pəhləvan əsl pəhləvana güc-qüvvət verən kimi.

«DƏDƏ QORQUD» VƏ «KOROĞLU» DASTANLARINDA KOMİZMİN YERİ

Eposun başdan-başa komik məzmununda olması, əlbəttə, mümkün deyil. Eposda komizmin yalnız müəyyən əlamətlərindən danışmaq olar. Amma elə əlamətlərdən ki, həmin əlamətlər təsadüfi səciyyə daşmasın. Eposda komikliyin təsadüfi olmayan və təkrar-təkrar qarşımıza çıxan əlamətləri isə kifayət qədərdir. Həmin əlamətlər özünü nədə göstərir? Təəssüf ki, folklorşünaslığımızda bu sual diqqətdən kənar qalıb. Məsələn, «Azərbaycan xalq dastanları» adlı fundamental əsərində M.H.Təhmasib komizm məsələsinə öləri toxunub: «Məharətli aşıqlar bəzən ifa zamanı dastana süjetlə heç bir əlaqəsi olmayan əlavələr də edirlər. Belə əlavələr əksərən qəmli, kədərli, ağır dastanlara olunur. Aşiq dastanı başladıqdan bir az sonra... gülməli, kiçik bir nağıl başlayır. Bir qədər danışdıqdan sonra süjetin maraqlı bir yerində onu dayandırır yenidən dastanı davam etdirir. Məclisin çox kədərləndiyini, dinləyicilərin əhvali-ruhiyyəsinin ağırlaşdığını hiss edən kimi aşiq öz gülməli nağılına keçir, məclisi yüngülləşdirdikdən sonra yenə də dastana qayıdır» (152, 63-64). Göründüyü kimi, M.H.Təhmasib komizmi dastanın bilavasitə öz mətnində yox, dinləyicilərin eynini açmaq üçün dastana əlavə edilən mətnlərdə axtarır. M.H.Təhmasibin təhlil əlb etdiyi dastan epizodları içərisində komik məzmununda olanları yoxdurmu? Əlbəttə, var. Məsələn, «Əsli - Kərəm» dastanındakı məşhur milçək əhvalatı:

Gəzə-gəzə bir milçəyə tuş oldum,
Xəncər ilə tutub kəsdim başını.
Gücüm çatmadı ki, çəkib aparam,
Yeddi dağın üstə sərdim leşini.

...Alıb onu bir meydana atdılar,
Ətin yüz min tümən deyib satdılar,

Sümüklərin yığıb körpü çatdılar,
Hesab etdik iki min il yaşını.

Ölçüb gördüm yeddi qarış dizi var,
Otuz xırmandan da böyük gözü var,
Dərisində yeddi qarış tozu var,
Hesablamaq olmur onun dişini.

.. Dırnaqların qırıb tökdük dəriyə,
Budlarını yığdıq əlli kisəyə,
Qanadını yelkən çəkdik gəmiyə,
Fil burnundan uzun gördüm qaşını (27, 95).

Kərəmin dilindən söylənən bu şeirdən cəmi bir bəndi misal çəkməkdə M.H.Təhmasibin məqsədi «dastan» sözünün işlənmə məqamlarından birini aydınlaşdırmaqdır. Misal çəkdiyi uydurma milçək əhvalatındakı komizmə M.H.Təhmasibin biganə qalmasına gəlincə, qeyd etmək lazımdır ki, folklorşünas komizm məsələsini araşdırmağı sadəcə olaraq bir məqsəd kimi qarşıya qoymur. Belə bir məqsədi olsaydı, onda müəllif ən azı keçəl tipli obrazlardan danışarkən bu obrazların dastanda komik epizodlara rəvac verməsini diqqətdən yayındırmazdı. Çünki dastanın süjet xəttini yarımçıq saxlayıb qaravəlli danışmaq başqa məsələdir, dastanın bilavasitə öz mətnində komik fiqurlara yer vermək tam başqa məsələ. «Əsli – Kərəm»dəki «Milçəyin dastanı» baş qəhrəmanın dilindən söylənsə də, əslində həmin mətn qaravəlli funksiyası daşıyır – dastan dinləyicisinin qəmini dağıtmaq məqsədinə xidmət edir... Əslidən ayrı düşən Kərəm qəm-qüssə içindədir. Bu qəm-qüssəyə uyğun olaraq dastançı tez-tez Kərəmin ağlamağına işarə edən cümlələr işlədir: «Kərəm üç yaşlı uşaq kimi başladı ağlamağa» (27, 77). «Kərəm... sərsəm yuxudan ayıldı, uşaq kimi ağlamağa başladı» (27, 80). «Kərəm zar-zar ağlamaqda olsun, sizə xəbər verim Ziyad xandan» (27, 84). «Kərəmi ağlar bir halda tapdılar» (27, 86) və s. Dastan mətninin çox böyük bir hissəsi Kərəmin qəm-qüssəsinin bu cür

ifadəsinə həsr olunub. Bunu dastandakı şeirlərdən daha aydın görmək olar. Dastanda bir neçə «Ağlaram», bir neçə «Ağlarmola» rədifli qoşma və gəraylı, o cümlədən ayrı-ayrılıqda «Ağlar», «Ağladı» rədifli şeir var. Amma Kərəmin göz yaşı yalnız bu şeirlərdə yox, dastandakı neçə-neçə başqa şeirdə də qabarıq ifadəsini tapır. Bu cür qəmli dastanda istər-istəməz gülməli bir əhvalat danışmağa ehtiyac yaranır və «Milçəyin dastanı» həmin ehtiyacı qismən ödəmək məqsədindən irəli gəlir. «Milçəyin dastanı»nı «Əsli Kərəm»ə bağlayan yeganə amil qarşılaşdığı adamların təklifi ilə bu əhvalatın Kərəm tərəfindən danışılmasıdır. Yoxsa milçəyin «başına gələnlərin» «Əsli – Kərəm» dastanının ideya-məzmunu ilə birbaşa bağlılığı yoxdur.

Dastanların ideya-məzmunu və süjet xətti ilə bilavasitə bağlı olan komik epizodlar ilk növbədə dastan qəhrəmanlarının hərəkətlərində axtarılmalıdır. Söz yox ki, Molla Nəsrəddin, keçəl, kosa kimi komik fiqurların dastanda baş qəhrəmana çevrilməsi baş tutan iş deyil. Amma o cür komik fiqurların, yaxud həmin komik fiqurlara oxşar obrazların dastanda özünəməxsus yer tutmasından danışmaq tamamilə mümkün və vacib olan bir işdir.

Komik fiqurların dastanda necə təzahür etməsini aydınlaşdırmağa başlarkən uzağa getmədən M.H.Təhmasibin «Azərbaycan xalq dastanları» əsərində komizmə maraq göstərməmiş bir folklorşünasın mülahizələrinə əsaslanmaq heç də yersiz görünmür. Belə mülahizələrdən biri keçəl surəti ilə bağlıdır. M.H.Təhmasib «Aşıq Qərib» dastanındakı Güloğlan obrazının əslində Kaloğlan (keçəl oğlan) olduğunu bildirir və həmin obrazın mahiyyətini belə açır: «Qəribi öldürməyə gedən, lakin öldürə bilməyib qanlı köynək gətirməklə hamını aldadan Güloğlan, daha doğrusu, Kaloğlandır ki, bu da öz yalançılığı, dazlığı, keçəlliyi, qanlı köynək gətirib hamını aldatması ilə sübhikazibin antropomorfizmidir» (152, 225). M.H.Təhmasib yalançı, aldadıcı sübhün simvolu saydığı keçəl obrazının əsl mahiyyətini hiyləgərlikdə görür və «Aşıq Qərib»dəki Güloğlan – Kaloğlanı da məhz həmin istiqamətdə təhlil edir. Təhlil istiqamətinin doğruduzgünlüyünə söz ola bilməz. M.H.Təhmasibin dediyinə sadəcə

onu əlavə etmək olar ki, hiyləgərlik dastan janrında komizmə zəmin yaradan əsas motivlərdən biridir. Özü də bu motiv məhəbbət dastanları ilə müqayisədə qəhrəmanlıq dastanlarında, xüsusən də «Koroğlu»da daha qabarıq ifadəsini tapır.

«Koroğlu» eposunda hiyləgərlik motivinin ifadəsindən danışarkən istər-istəməz Keçəl Həmzə yada düşür. Amma eposda hiyləgərlik heç də Keçəl Həmzə obrazı ilə məhdudlaşmır. Görmək çətin deyil ki, Koroğlunun özü xeyli dərəcədə hiyləgərlik motivi ilə bağlı olan bir obrazdır. Koroğlu obrazının bu istiqamətdə izlənilməsi isə tədqiqatçını eposun neçə-neçə komik epizoduna aparıb çıxarır.

Qəhrəmanlıq dastanında komizmə əlverişli zəmin yaradan həm də dəli obrazıdır. «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» eposlarının hər ikisi üçün səciyyəvi olan bu obraz lətifə, nağıl, rəvayət və b. janrlarda rast gəldiyimiz nataraz adam obrazı ilə yaxından səsleşir. Eposdakı dəli obrazı da qayda-qanuna məhəl qoymaması, davranış normalarından kənara çıxması ilə fərqlənir. Qeyri-adi hərəkətləri ilə başqalarından fərqlənən «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dəliləri bir tərəfdən bahadır kimi, digər tərəfdən isə nataraz adam kimi diqqəti cəlb edir və bu natarazlıq eposda yarıciddi-yarızarafat səhnələrin meydana çıxmasına səbəb olur.

Dəlisovluqda komizm

Aydın məsələdir ki, «Dədə Qorqud» eposunda heç də bütün igidlərə «dəli» deyilmir. Bütün igidlərə «dəli» deyilsəydi, yəni «igid» və «dəli» sözləri tam eyni mənəni bildirsəydi, onda «dəli igid» ifadəsini işlətmək məntiqsiz görünərdi. Halbuki eposda bəzi qəhrəmanların adlarının önünə «dəli» təyini artırılmaqla bərabər (Dəli Domrul, Dəli Qarcar, Dəli Dondar, Dəli Budaq, Dəli Uran) igidi başqa igidlərdən fərqləndirmək məqsədilə xüsusi «dəli igid» ifadəsi də işlənir. Başqa igidlərdən fərqlənən Əgrəyi ozan belə təqdim edir: «Oğuz zamanında Uşun Qoca derlər, bir kişi vardı. Ömründə iki oğlu vardı. Ulu oğlunun adı Əgrək idi. Bahadır,

dəli, yaxşı yigid idi» (94, 99). Obrazı yaxşılardan yaxşısı, güclülərin güclüsü meyarı ilə təqdim etmək epos poetikasının elementar şərtlərindən biridir. Əgrəyin «bahadır», «yaxşı igid» adlandırılıb öyülməsi də, hər şeydən qabaq, onun böyük şücaət sahibi olmasını dinləyiciyə (oxucuya) çatdırmaq üçündür. «Dəli igid» ifadəsini isə obrazın yalnız şücaətindən xəbər verən bir ifadə saymaq çətindir. Şücaət sahibi olmağa qalsa, bu cəhət eposda təsvir edilən oğuz igidlərinin hamısına aiddir. Oğuz igidlərinin heç də hamısına yox, yalnız bəzilərinə aid olan dəliliyin nədən ibarət olduğunu düzgün başa düşmək üçün Əgrəyin Bayandır xan və Qazan xan divanlarında necə davranmasının təsviri bir açar kimi götürülə bilər. Həmin təsvir belədir: «Bayandır xanın divanına qaçan istəsə varır-gəlirdi. Bəglərbəgi olan Qazan divanında buna heç qapı-baca yoğdu. Bəgləri basıb, Qazan önündə oturardı. Kimsəyə iltifat eyləməzdi» (94, 99). Əgrəyin necə igid olduğunu dinləyiciyə (oxucuya) anlatmaq üçün dastançı söhbətin əvvəlində təzaddan məharətlə istifadə edir. Bu təzad Əgrəyin hərəkəti ilə xan divanındakı rəsmi davranış qaydaları arasındakı təzaddır. T.Hacıyev «Oğuz məclisi» adlandırdığı xan divanının nə demək olduğunu belə izah edir: «Oğuz məclisi parlament hüququndadır və hər kəsin necə deyərlər, nömrəli kreslosu var. Bu kreslonu hər fərd vətən, xalq, dövlət qarşısındakı xidməti, rəşadəti ilə qazanır» (76, 63). Oğuz elində hələ ki, bir mövqə qazanmayan, özünü təsdiq etməyən Əgrəyin xan divanında keçib yuxarı başda oturması qəhrəmanın başqalarına bənzəməməsindən, onun nəşə qəribə bir igid olmasından xəbər verir və aydınlaşdırmaq istədiyimiz dəlilik məsələsi də daha çox belə qəribəliklər içində üzə çıxır. Belə qəribəlikləri «dəli igid» adlandırılan başqa bir qəhrəmanda – qardaş və bir obraz kimi Əgrəyin oxşarı olan Səgrəkdə də görürük. Səgrəyin Əgrəyə oxşarlığı, hər şeydən qabaq, ani qərara gəlməsində və beyninə dolan fikri hökmən yerinə yetirməsindədir. Başqalarının dediyi tənəli söz qardaşlara ox kimi dəyir və onlar zərrə qədər də tərəddüd etmədən qılınc qurşanıb döyüşə atılmaq barədə qərar verirlər. Tərsuzamış adlı bir igid Əgrəyə xan divanında yuxarı

başə keçməsinə irad tutub deyir: «Mərə, Uşun Qoca oğlu, bu oturan bəglər hər biri oturduğu yeri qılıcıyla, ətməgiylə alıbdır. Mərə, sən başımı kəsdin, qanımı tökdün, acımı doyurdun, yalincıqımı donatdın?!» (94, 99). Tərsuzamışın tənəli sözlərini eşitcək Əgrək qətiləşdirir ki, Qazan xandan «axın diləyib», yəni basqına icazə istəyib hünər göstərsin. Tənəli sözdən təsirlənib Şiröküzdən Göyçə dənizinəcən böyük bir ərazidə «axın»a çıxmaq Əgrəyin dəli igid, «impulsiv» qəhrəman (39, 84) olmasının bir əlamətidir. Bu cür impulsivlik Səgrək üçün də səciyyəvidir. Səgrəyə tənəli sözü, şillə ilə vurub dalaşmağa qoymadığı iki cavandan biri deyir: «Bizi niyə urarsan? Hünərin var isə qardaşın Əlincə qalasında əsirdir, var, anı qurtar!» (94, 99). Bu sözləri eşidib, anasından Əgrəyin həqiqətən düşmən əlində əsir olduğunu öyrənəndən sonra Səgrəyi yoldan saxlamaq olmur. Yalvar-yaxardan bir şey çıxmadığını görən ata-anası Səgrəyin qabağını almaqda Qazan xandan məsləhət istəyir. Qazan xanın məsləhəti ilə Səgrəyi tələm-tələsik evləndirib, «başını bağlamaq» tədbirləri görürlər. Və Əgrəyin xan divanında özünü aparmasından semantik baxımdan o qədər də fərqlənməyən bir əhvalat baş verir: Səgrək toy gecəsinin pozulmaz qayda-qanununu pozub, yataqda özü ilə adaxlısı arasına qılınc qoyur. Təzə gəlinin: «Murad ver, murad al!» – yalvarışına isə Səgrək dəli igid cavabını verir: «Mərə, qavat qızı! Mən qılıcıma doğranayım, oxuma sancılayım!.. Ağamın (qardaşını nəzərdə tutur – M.K.) yüzün görməyincə, ölmüş isə qanın almayınca bu gərdəgə girərsəm» (94, 100). Səgrək təzə gəlinin yanından çıxıb birbaşə tövləyə gedir, tövlədən bir şahbaz at çıxarıb «əyərleyir», yaraq-yasağını götürüb, döyüş libasını geyib, qardaşını əsirlikdən qurtarmağa gedir.

A.Hacılı ədəbi ənənəmizdəki çılğın qəhrəmanlardan danışarkən onları «hər hansı struktur və təsnifə uyğun gəlməyən» qəhrəmanlar adlandırır (73, 87). «Dədə Qorqud» eposundakı Əgrək, Səgrək, eləcə də Dəli Qarcar və Dəli Domrul həmin qəbildən olan qəhrəmanlardır. Toy mərasiminin qayda-qanunlarına tabe olmadığı kimi, Dəli Qarcar da elin qız alıb, qız

vermə adətlərini eyninə almır və bacısı Banıçığəyə elçi düşənləri kimliyinə baxmayıb öldürür. Banıçığəyə elçi göndərmək məsələsi ortaya çıxanda Baybörə xan əməlli-başlı çətinlik qarşısında qalıb. Qalın Oğuz bəylərini məsləhətə çağırır: Banıçığəyi Dəli Qarcardan istəməyə kim getsin? Bəylər bu cür təhlükəli elçiliyə yalnız Dədə Qorqudun gedə biləcəyini bildirirlər. Axı Dədə Qorqudu hamı müqəddəs adam kimi tanıyır, onun bir sözünü Oğuz elində heç kim iki eləmir. Eposun «Müqəddimə»sində Dədə Qorqud barədə deyilənlər, təbii ki, bir ozanın yox, bütöv bir elin Dədə Qorquda münasibətini əks etdirir. Dastanın ilk cümləsindən Dədə Qorqudun adı Məhəmməd peyğəmbərin adı ilə yanaşı çəkilir və sonrakı cümlələrdə deyilir: «Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə, olurdu. Qayıbdən dürlü xəbərlər söylərdi. Haqq Taala anın könlünə ilham edərdi... Qorqut Ata Oğuz qövmünün müşkülünü həll edərdi. Hər nə iş olsa, Qorqut Ataya danışmayınca işləməzlərdi. Hər nə ki, buyursa, qəbul edərlərdi, sözün tutub tamam edərlərdi» (94, 26). Allah adamı sayılan və hər buyruğuna sözsüz əməl olunan Qorqud Ata Dəli Qarcardan ötrü «əməli azmış» bir adamdır. Eposda Dəli Qarcarın ölçü-biçi bilməməsini, müqəddəs-filan tanımamasını əvvəlcə başqalarının, o cümlədən Dədə Qorqudun Dəli Qarcara münasibətindən öyrənirik. Dəli Qarcarın ipinin üstünə odun yığmağın mümkün olmadığını çox gözəl bilən Dədə Qorqud işini ehtiyatlı tutur: Dəli Qarcarın yanına bir yox, iki atla gedir ki, atın biri yorulanda o birinə minib aradan çıxsa, «dəli bəy»in əlindən yaxa qurtara bilsin. Dəli Qarcarın əlindən sağ-salamat qurtarmamaq ehtimalını da nəzərə alan Dədə Qorqud bəylərlə halal-hümmət eləyib, onları Allaha «ismarlayıb» yola düşür. Bəylər və Dədə Qorqud qabaqcadan Dəli Qarcar barədə bizdə hansı təsəvvürü yaradırlarsa, sonradan Dəli Qarcarı elə o cür, yəni təsəvvür olunan şəkildə də görürük. Dədə Qorqudun baş endirib, bağır basıb, «görklü» salam verməsinin müqabilində Dəli Qarcar ağı köpüklənə-köpüklənə: «Əleykəsalam! Ay əməli azmış, feli dönmüş, qadir Allah ağ alnına qada yazmış!» – deyir (94, 56), yaraqlanıb Qara aygırını minir və dalınca düşüb Dədə Qorqudu

qovmağa başlayır. Yorulmuş atı ikinci atla əvəz etmək də Dədə Qorqudu xilas edə bilmir. Dədə Qorqudu Tanrıya sığınıb ismi-əzəm oxuması xilas edir. Dədə Qorqudun qarğışı, Allah Taalanın buyruğu ilə Dəli Qarcarın qolu quruyub havadan asılı qalır və «dəli bəy» yalnız bundan sonra ipə-sapa yatır: «Mədəd, aman, əlaman! Tanrının birliyinə yoqdur güman! Sən mənim əlimi sağaldı gör, Tanrının buyruğuyla, peyğəmbərin qövliylə qız qarındaşımı Beyrəyə verəyin», – deyir (94, 57). Banıçıçəyin «hə»sini versə də, ağlagəlməz başlıq istəməsi qız alıb, qız vermə məsələsində Dəli Qarcarın heç də dəliliyi yerə qoymadığını göstərir: «Bin buğra gətirin kim, maya görməmiş ola. Bin dəxi ayğır gətirin kim, heç qısağa aşmamış ola. Bin dəxi qoyun görməmiş qoç gətirin. Bin də quyuqsuz-qulaqsız köpək gətirin. Bin dəxi birə gətirin mana» (94, 57). Bu cür əcaib-qəraib başlıq istəməklə, yəni maya görməmiş min nər, madyan görməmiş min ayğır, qoyun görməmiş min qoç, quyuqsuz, qulaqsız min köpək və min də birə tələb etməklə Dəli Qarcar, görünür, Beyrəyin Banıçıçəklə evlənməsini düyünə salmaq məqsədi güdür. Görünür, Dəli Qarcar belə başa düşür ki, nəyi tapıb gətirmək mümkün olsa da, min birəni tapıb gətirmək baş tutmayacaq bir işdir. Dəli Qarcar ağına gətirmir ki, Dədə Qorqud çox müşküllər kimi, bu müşkülə də çarə tapa bilər. Deməli, Dəli Qarcar Dədə Qorquda müqəddəs-filan yox, adi bir adam kimi baxmaqda davam edir. Qolu sağalandan sonra Dəli Qarcarın təzədən Dədə Qorqudu hədələməyə başlaması həmin münasibətin nəticəsidir: «Əgər bu dedigim nəsnələri (dəvə, ayğır, qoç, köpək və birələri M.K.) gətirərsiniz, xoş, verdim (Banıçıçəyi – M.K.). Amma gətirməyəcək olursan, bu qatla öldürmədim, ol vaqtın öldürərim» (94, 57). «Dədə Qorqud» eposunun qaranlıq nöqtələrinə aydınlıq gətirmək istəyən və əksər hallarda məqsədinə nail olan K.Abdulla Dəli Qarcarın hərəkətlərini – Banıçıçəyi Beyrəyə vermək istəməməsini və Dədə Qorquda əl qaldırmasını dastanın açılmamış sirlərindən biri hesab edir və bu sirri özünəməxsus şəkildə açmağa çalışır. K.Abdulla diqqəti Dəli Qarcarın atası Baybecanın «məlik» adlandırılması faktına yönəldib yazır: «Məlik» titulu dastanda

bir-iki bu kimi hal istisna edilərsə, yalnız kafir adları ilə yanaşı işlədilir. Məsələn, müqayisə edin: Şöklü Məlik, Qara Təkur Məlik, Qara Aslan Məlik və s. Bu detalın özü, nə qədər kiçik olsa da, əhəmiyyətlidir, çünki Baybecan və onun tərəfdarlarının təmiz Oğuz dünyası ilə əlaqəsinin zəifliyinə işarə edir. Bu hal əslində Baybecanın oğlu Dəli Qarcarın da dastandakı ağlasığmaz hərəkətlərini anlamağa kömək edir, dəli qardaşın təmiz Oğuz nümayəndələrinə, hətta Oğuzun müdrik ağsaqqalı Dədə Qorquda münasibətini dərk etməyimizə yeni bir işıq salır» (4, 158-159). K. Abdulla Baybecanın və Dəli Qarcarın «təmiz Oğuz dünyası» ilə əlaqəsinin zəifliyini və Dədə Qorquda qarşı hörmətsizliyin bu cür əlaqədən qaynaqlandığını əsaslandırmaq üçün eposdan başqa bir fakta Baybecan məliyin Banıçığayı Beyrəyə yox, Bayburd bəyinə vermək fikrində olması faktına da diqqət yetirməyi lazım bilir. K. Abdullanın qənaətinə görə, Baybecanın bu niyyətindən Dəli Qarcarın da xəbəri var və onun (Dəli Qarcarın) ağlasığmaz hərəkətlərinin kökündə həmin niyyəti həyata keçirmək məsələsi durur.

«Dəli» adını daşıyan yalnız Dəli Qarcar olsaydı, ağlasığmaz hərəkətlər «Dədə Qorqud»da başqa obrazlar üçün səciyyəvi olmasaydı, K. Abdullanın irəli sürdüyü mülahizə ilə bəlkə də razılaşmaq mümkün idi. Amma nə etmək olar ki, «Dədə Qorqud»da dəlilik neçə-neçə obrazı əhatə edən bir xətdir və həmin xətt üzrə təsvir edilən obrazların hərəkətləri, təbii ki, bir-biri ilə yaxından səsləşir. Ayrı-ayrı obrazlarda özünü göstərən ağlasığmaz hərəkətlərin ümumi mənzərəsindən aydın olur ki, belə hərəkətlərin ən başlıca səbəbi başqa bir şey yox, dəliliyin, dəlisovluğun özüdür. Dəli Qarcarın Dədə Qorquda əl qaldırmasının ilk növbədə dəlisovluq, dəliqanlıqla bağlı olduğuna bir daha inanmaq üçün Dəli Domrul – Əzrayıl qarşılaşmasını xatırlamaq yerinə düşər.

Həm Dəli Qarcar, həm də Dəli Domrul süjetlərində qorxu-hürkü bilməyən, böyük-kiçik tanımayan igidin yumşalıb yola gəlməsindən söhbət açılır. Dəli Qarcar – Dədə Qorqud süjetində bu söhbət Bamsı Beyrək hekayətinin içərisində verilsə, Dəli

Domrul – Əzrayıl süjeti başdan-başa həmin mövzudan dəliqanlinın yola gəlməsindən bəhs edir. Dastançı Dəli Domrulu Əzrayılla qarşılaşdırmamışdan qabaq bu qarşılaşmaya zəmin yaradır. Ən başlıca zəmin Dəli Domrulun Əgrək, Səgrək və Dəli Qarcardan bətər dəli igid kimi təsvir edilməsidir. Dəli Domrulun bir igid kimi dəliliyi ilk növbədə yol kəsməsində, gəlib-gedəndən pul almasındadır. Yol kəsməkdə onun məqsədi də dəli igid məqsədidir. Dəli Domrul bilmək istəyir ki, ondan güclü bir igid vardırmı? Əgər varsa, meydana çıxıb Dəli Domrulla döyüşsün və Dəli Domrulun igidliyinin, ərliyinin, bahadırlığının, cilasunluğunun səsi-sorağı Ruma, Şama gedib çatsın (Dəli Domrul əmindir ki, döyüşəcəyi hər hansı bir igidi məğlub edə bilər). Yol kəsməkdə, gəlib-gedəndən pul almaqda əsas məqsədi soyğunçuluq olsaydı, Dəli Domrul «yaxşı» bir igidin öldüyünü eşidəndə igidləri ölüm bəlasından qurtarmaq fikrinə düşməzdi. Bəli, Dəli Domrul yaxşı igidləri ölümdən xilas etməklə öz gücünü sübuta yetirmək, igidliyinin şan-şöhrətini aləmə yayıb, bununla öz arzusuna çatmaq istəyir. Amma bu arzuya çatmaq müşkül məsələdir. Çünki «yaxşı» igidi öldürən insan yox, «al qanadlı» Əzrayıldır. Öz gücünü göstərmək üçün Dəli Domrul Əzrayılla döyüşməlidir. Müsəlmanlığın ən adi qayda-qanunlarından xəbərdar olan hər hansı bir şəxs Əzrayılın adını eşitcək sorğusualsız bilərdi ki, ölüm mələyinin işinə qarışmaq olmaz. Qayda-qanun tanımayan Dəli Domrulsa nəinki Əzrayılın işinə qarışmaq, hətta onunla döyüşmək qərarına gəlir: «Mərə, Əzrayil dediginiz nə kişidir kim, adamın canın alır? Ya qadir Allah, birligin, varlığın haqqı üçün, Əzrayili mənim gözümə göstərgil, savaşıyım, çəkişəyim, dürişəyim, yaxşı yigidin canın qurtarayım. Bir dəxi yaxşı yigidin canın almaya» (94, 75). Əlbəttə, belə bir qənaətə biz də şərikik ki, «Dəli Domrul»da din əleyhinə çıxmaq ideyası yoxdur. Sadəcə olaraq boyda Dəli Domrulun, bir dəlisov igid kimi müsəlman qayda-qanunundan və düşüncə tərzindən kənara çıxması var. X.Koroğlu islam dünyagörüşünə zidd məqamları nəzərə alıb, «Dəli Domrul» boyunun yaranma tarixini «oğuzların müsəlmanlığı təzə qəbul etdiyi vaxtlar»a aid edir (98, 124).

X.Koroğlunun bu fikrini təsdiq edən N.Cəfərovun qənaətinə görə, «Dəli Domrul» boyu göstərir ki, islama qədərki türk-oğuz təfəkkürü islamı müəyyən mühakimələrlə, sorğu-suallarla, qeyd-şərtlə qəbul edir, islam türk təfəkküründə boşluğa, ideyasızlığa düşür» (46, 17). «Dəli Domrul» boyunda islamla bağlı sorğu-suallar Dədə Qorqud kimi müdrik adamın yox, igidliyini sübut etməyə meydan gəzən bir dəliqanlının sorğu-suallarıdır. Ətrafdakı adamlar kimi, bu dəliqanlı da, təbii ki, müsəlmandır və Allahın varlığına onun şəkk-şübhəsi yoxdur. Yuxarıda misal gətirdiyimiz parçadan da görüldüyü kimi, Dəli Domrul Əzrayilla haqq-hesab çəkmək üçün «qadir Allah»a üz tutur və məhz Allahdan di-ləyir ki, Əzrayılı onun gözüne göstərsin. Amma Dəli Domrulun Allaha münasibəti başqalarının, xüsusən də Dədə Qorqudun – Oğuz igidlərinə dini tövsiyələr verən bu el ağsaqqalının münasibətindən fərqlənir. Dəli Domrulun Allaha münasibəti sadələvhəsinə münasibətdir. N.Cəfərov həmin boyda Allah obrazının sadələvhəsinə yaradılmasını nəzərdə tutub, belə bir ümumiləşdirmə aparır: «Allah Tanrı obrazının bu cür sərbəst, sadələvhəsinə, bir qədər də ərkyana yaradılması, birincisi, epos təfəkkürünün xarakteri ilə bağlıdırsa, ikinci tərəfdən, türk düşüncəsinin tipologiyasından irəli gəlir. Türklər qədim dövrlərdən başlayaraq öz Tanrıları ilə sıx mənəvi-ruhi təmasda olmuş, ondan qorxub çəkinməmiş, əksinə, ona könüldən bağlanmış, islamı qəbul edəndən sonra həmin sadələvhəlik, səmimilik müsəlman Allahına münasibətdə də özünü göstərmişdir» (46, 16). Öz Tanrısı ilə sıx mənəvi-ruhi təmasda olan, Tanrıdan qorxub çəkinməyən oğuz türkünün müsəlman Allahına da bu cür ərkyana münasibət bəsləməsini qabarıq vermək üçün dəli igid dastan yaradıcısından ötrü son dərəcə əl-verişli obrazdır. Başı daşdan-daşa dəyməyənəcən dəli igiddə Allahdan qorxmaq təsəvvürü yoxdur. Allahın əmriylə qolu quruyub havadan asılından – yalnız bu məqamdan sonra Dəli Qarcar Allahdan qorxmağa başlayır, günah iş tutduğunu anlayıb üç dəfə tövbə eləyir. Əlbəttə, tövbə eləmək hələ heç də Dəli Qarcarın bir müsəlman kimi şəriət qaydalarına əməl edəcəyinə

zəmanət vermir. Qolu sağalcaq Dədə Qorqudu təzədən ölümə hədələməsi göstərir ki, Dəli Qarcar Allahdan qorxmağa başlasa da, Allahla özü arasında hansısa bir vasitəçinin olmasını beyninə sığışdırma bilmir. Bu cəhət Dəli Domrul obrazında daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. Dədə Qorqud ismi-əzəm oxuyub, möcüzə göstərib, Dəli Qarcarı qorxutmaq istədiyi kimi, Əzrayıl da elə ilk qarşılaşmada Dəli Domrulu vahiməyə salır: «Dəli Domrul qırx yigid ilən yeyib-içib oturarkən naghəhandan Əzrayıl çıqa gəldi. Əzrayılı nə çavuş gördü, nə qapıçı. Dəli Domrulun görər gözü görməz oldu, tutar əlləri tutmaz oldu. Dünya-ələm Dəli Domrulun gözünə qarannu oldu» (94, 75). Belə sehrkarcasına peyda olan ağsaqqallı qocanın kim olduğunu Dəli Domrul əvvəlcə başa düşmür. Gözlərinə qaranlıq çöksə də, bədəni əsməyə, əlləri titrəməyə başlasa da, altun qədəhini əlində saxlaya bilməsə də, ağzının içi «buz» kimi, sümükləri «duz» kimi olsa da, Dəli Domrul özünü sındırmır və «heybətli» qocaya təpinnməyindən qalır:

Mərə, saqalcığı ağca qoca,
Gözcügəzi çöngə qoca.
Mərə, nə heybətli qocasan, degil mana!
Qadam-bələm toqunar bu gün sana (94, 75).

Əzrayıl özünü nişan verçək Dəli Domrul bir damcı da tərəddüd etmədən qılınc çəkib, onu öldürmək istəyir. Əzrayılın göyərçin cildinə girməyi və pəncərədən uçub getməyi Dəli Domrulun vahiməsini yox, Əzrayılla döyüşmək həvəsini artırır. Əzrayılla bir-iki kəlməlik danışıqdan sonra Dəli Domrul çan alıb-almamağın Əzrayıldan yox, Allah Taaladan asılı olduğunu başa düşür. Əzrayılın bir buyruq qulu olduğunu bilən Dəli Domrul ölüm mələyini tanımaq istəmir: «Dəli Domrul aydır: «Ya pəs can verən, can Allah Taalamıdır?» «Bəli, oldur», – dedi. Döndü Əzrayıl: «Ya pəs sən nə eyləməklüqdasan? Sən aradan çıxqıl, mən Allah Taala bilə xəbərləşim», – dedi» (94, 76). Allahla özü

arasında başqa bir varlığın olmasını beyninə sığışdırma bilmədiyindən Dəli Domrul bir daha Tanrıya üz tutur:

Yucalardan yucasan,
Kimsə bilməz necəsən.
Görklü Tanrı,
Neçə cahillər səni gögdə arar,
yerdə istər.
Sən xud möminlər könlündəsən,
Daim duran cabbar Tanrı,
Mənim canımı alır olsan,
sən alğıl!
Əzrayilə alınağa qoymağıl! (94, 76)

Dəli Domrulun Allaha bu dəfəki xitabı məzmunca boyun əvvəlində rast gəldiyimiz xitabdan fərqlənir. Əvvəlki xitab gücünü göstərməyə meydan axtaran və Əzrayılın sorağını Allahdan almaq istəyən dəliqanlıının xitabıdırsa, nümunə gətirdiyimiz xitab Allah qarşısında günah iş tutduğunu anlayan və bu səbəbdən qorxu hissi keçirən bir ıgıdın xitabıdır. Allah qarşısında günahkar olduğunu anlayıb, qorxu hissi keçirmək heç də dəli ıgıdın qorxmazlığı ilə ziddiyyət yaratmır. Heç kimdən qorxmayan və ölüm mələyi ilə döyüşmək fikrinə düşən Dəli Domrulun Allahdan qorxması dastanda bir tərəfdən Allahın qüdrətini təsdiqləməyə xidmət edirsə, digər tərəfdən Dəli Domrulu bir obraz kimi daha dərinə anlamağa kömək edir. Məsələ burasındadır ki, Dəli Domrulun Allahdan qorxması onun Allaha səmimi münasibətinin, yəni boyun lap başlanğıcında «qadir Allah» xitabındaca üzə çıxan təmənnəsiz sevginin başqa şəkildə davamıdır. Müqəddəs qorxu heç nədən çəkinməməyi ilə seçilən obrazın bütövlüyünü poza bilmir. Müəyyən qədər ziddiyyətə isə yuxarıda xatırladığımız şeir parçasında – Dəli Domrulun mömin adam kimi danışmasında rast gəlirik. Dəli Domrulun Allah və dinlə bağlı təsəvvürləri sadələvh dəliqanlı düşüncəsindən uzağa getmədiyi halda, yuxarıdakı şeir parçası məzmunca Dədə

Qorqudun «Müqəddimə»dəki dini tövsiyələrini xatırladır. Dədə Qorqud Oğuz igidlərinə Allaha belə tanır:

Allah, Allah deməyincə işlər onmaz,
Qadir Tanrı verməyincə ər bayımaz,
Əzəldən yazılmasa, qul başına qəza gəlməz (94, 36).

Dəli Domrulun birdən-birə Dədə Qorqud kimi danışmağa başlaması, özü sadələvh dəliqanlı ola-ola: «Cahillər səni gögdə arar, sən möminlər könlündəsən», – deyib, dini təlimin incəliklərindən söhbət açması, heç şübhəsiz, ozanın obraza subyektiv artırmasıdır. Görünür, ozan Əzrayıla meydan oxuyan bir dəliqanlıdan hekayət söylənməsinin müsəlman mühitində küfr iş kimi yozula biləcəyindən ehtiyat edib və buna görə Dəli Domrulun dilindən əsl möminlərə məxsus fikirlər səsləndirməyə ehtiyac duyub. Əlbəttə, Allaha xitabında Dəli Domrulun təbiətinə daha çox uyğun gələn fikirlər Əzrayıla bağlı fikirlərdir: «Görklü Tanrı, mənim canımı alırsan özün al, Əzrayılı almağa qoyma!» Bu artıq Dəli Domrulun öz sözüdür, Dədə Qorqud, yaxud dini təlimdən az-çox xəbərdar olan hər hansı başqa bir şəxs bu dildə danışa bilməzdi... Bu fikri irəli sürərkən biz heç də Dədə Qorqudun Əzrayıldan qaçmasını əks etdirən rəvayətləri yaddan çıxarmırıq. Nəzərə alırıq ki, Dədə Qorqudun Əzrayıldan ölümdən qorxub qaçması Dəli Domrul – Əzrayıl qarşılaşması ilə müəyyən qədər də olsa, səsləşir. Yəni Əzrayıldan qaçan Dədə Qorqud da Dəli Domrul kimi islam dininin qayda-qanunlarından kənara çıxmış olur. Amma bu, rəvayətlərdə gördüyümüz Dədə Qorquddur. Eposdakı Dədə Qorqudsa əcəlin qaçılmazlığını bir həqiqət kimi qəbul edir və islam qayda-qanunlarına zidd addım atmır. Deməli, eposdakı Dədə Qorqudun Dəli Domrul kimi. «Əzrayılı can almağa qoyma», – sözləri ilə Allaha xitab etməsi inandırıcı olmazdı. Belə xitabı Dəli Domrulun dilindən eşitməyə isə tamamilə təbii hal kimi baxırıq. Çünki Dəli Domrul «qadir Allah» deyib, lap əvvəldən Allaha öz sevgisini bildirsə də, yerigöyü yaradanın «ıdarəçilik» işlərindən bixəbərdir. Dəli Domrul

bilmir ki, Allahın müəyyənləşdirdiyi can almaq missiyası ölüm mələyinin öhdəsinə düşür.

Dünyanın gedişatından bixəbər olmasına görə Dəli Domrul dastandakı dəlillərin hamısından «öndə» gedir. Böyük-küçük tanımayıb, yuxarı başa keçsə də, Əgrək hər halda xan divanının yerini-yurdunu tanıyır. Dəli Qarcar ipə-sapa yatmayıb, çox hoqqalardan çıxsa da, sonralar onun ədəb-ərkanla xan hüzuruna gəldiyinin və ağıllı-başlı təklif irəli sürdüyünün şahidi oluruq: «Beyrəyin ölüsün-dirisin bilmədilər. Bir gün qızın qardaşı Dəli Qarcar Bayındır xanın divanına gəldi, dizin çökdü, aydır: «Dövlətli xanın ömrü uzun olsun! Beyrək diri olsa, on altı yıldan bəri gəlirdi. Bir yigit olsa, dirisi xəbərini gətirsə, çırgab çuxa, altun-axça verərdim, – dedi» (94, 58). Bu epizoddan, eləcə də Əgrəyin basqına Qazan xandan icazə alıb getməsi faktından aydın olur ki, davranış normalarından kənara çıxsalar da, Əgrək və Dəli Qarcar heç olmasa həlledici məqamda xanın fikri ilə hesablaşmalı olurlar. Dəli Domrulunsa xan və xanlıqla münasibətlərinin hansı şəkildə olduğunu söyləmək çətindir. K. Əliyevin sözləri ilə desək: «Dəli Domrul» boyunda nə Bayındır xan, nə Qazan xan, nə də dövlət... görünür. Burada Dəli Domrul özündən güclü heç kəsi, hətta dövləti belə tanımır və bununla da boydakı hadisələr Oğuz elindən kənar hadisələr təsiri bağışlayır» (57, 15). Dəli Domrul sanki Oğuz elinin əxlaq normalarından da xəbərsizdir. Axı bu eldə övlad-valideyn münasibətlərini tənzimləyən ideal normalar var. Ata oğul yolunda, oğul da ata yolunda candan keçməyə hazırdır. Ana öz əzmkarlığı ilə oğulu ölümdən qurtarır. Oğul öz ətinin şişə çəkilməyinə razıdır, təkisi anası tanınıb düşmən əlində işgəncə və təhqirə məruz qalmasın. Sanki bu əhvalatlar Dəli Domrulun yaşadığı eldə baş vermir. İgidlərin ata-ana yolundakı fədakarlığından bəhs edən və Dədə Qorqud oğuznamələri adıyla dildə-ağızda dolayan hekayətlərin elə bil Dəli Domrula heç bir isti-soyuğu yoxdur. Əzrayıl: «Allah Taalanın əmri böylə oldu kim, Dəli Domrul can yerinə can bulsun, onun canı azad olsun», – deyərkən. Dəli Domrulun cavabı belə olur: «Məgər bir qoca babam, bir qarı anam var, gəl

gedəlim, ikisindən biri bolay ki, canın verə, ağıl, mənim canım qoğıl» (94, 76). Dəli Domrulun bu hərəkətinə qiymət verməmişdən qabaq bir anlığa təsəvvür edək ki, eposun əsas qəhrəmanlarından biri olan Uruz ata-anasının düşmən əlində işgəncələrə məruz qalmasına göz yumur. Belə əhvalatla rastlaşsaydıq, biz artıq Uruzun qorxaqlığından, rəzilliyindən danışmalı olardıq. Öz canını qurtarmaq üçün ata-anasının ölümünə razı olan Dəli Domrulusa qorxaq və rəzil adlandırmaq mümkün deyil. Eyni hərəkətin ayrı-ayrı qəhrəmanlarda bu cür müxtəlif semantik mahiyyət daşıması, hər şeydən qabaq, qəhrəmanın təbiətindən, mətnin hansı ahəng üstündə köklənməsindən irəli gəlir. Uruz, eləcə də Buğac, Basat, Qanturalı, Əmran və başqa qəhrəmanlar eposda ciddi planda, lirik-dramatik ahəng əsasında təsvir edilən qəhrəmanlardır və onların hər hansı bir hərəkətini igidlik meyarı ilə qiymətləndirdikdə qarşıya elə bir çətinlik çıxmır. Dəli Domrulun təhlilində isə çətinliklərlə üzləşməyimizin başlıca səbəblərindən biri bu obraza da eynilə Uruz, Buğac, Basat, Qanturalı, Əmran meyarları ilə yanaşmağımızdadır. Dəli Domrulun eposda Uruz, Buğac, Basat, Qanturalı və Əmrandan fərqli bir şəkildə – məhz dəli igid kimi təqdim edildiyinə diqqət yetirsək və onun hərəkətlərini bu baxımdan araşdırsaq, qaranlıq məsələlərin bir çoxuna aydınlıq gətirmək mümkün olar. Məsələn, aydın olar ki, «Dəli Domrul» boyunda əhvalatların bir çoxu baş qəhrəmanın təbiətinə və davranışına uyğun olaraq, yarızarafat-yarıcciddi məzmun daşıyır, ozan yeri gəldikcə təhkiyəyə duz-məzə qatmağı yaddan çıxarmır. Məzəli əhvalatı ozan bizə məzəli bir dillə çatdırır. Dəli Domrulun tərsinə iş tutub, axar çayın yox, qurumuş çayın üstündən körpü salması, körpüdən keçəndən otuz üç, keçməyəndən döyə-döyə qırx axça alması eposdakı məzəli əhvalatların lap birincisidir. Bu əhvalatın ardınca Dəli Domrulun «Mərə, qavatlar, nə ağlarsız? Mənim köprüm yanında bu qovğa nədir, niyə şivən edirsiniz?» – deməsi və ölüyə ağlayanlara təpinməsi, Allahdan sadələvhəsənə Əzrayılı xəbər alması, Əzrayılı gördükdə onu gözü kor qoca adlandırması xəfif bir gülüş yaradır. Növbəti məzəli əhvalat Dəli Domrulun ata minib Əzrayı-

lın dalınca düşməindən ibarətdir. Əzrayılın göyərçinə çevrilməsini hərfi mənada anlayan, ölüm mələyinin təzədən başqa cildə girəcəyini ağına gətirməyən Dəli Domrul əlüstü göyərçin ovuna çıxır və özüylə alıcı quş (toğan) götürməyi ov tədarükünün vacib tədbirlərindən biri sayır: «Adəmilər əvrəni Dəli Domrul əlin əlinə çaldı, qas-qas güldü. Aydar: «Yigitlərim, Əzrayılın gözünü eylə qorxutdum ki, gen qapıyı qodı, dar bacadan qaçdı. Çünki mənim əlimdən gögərçin kibi quş oldu, uçdu, mərə, mən anı qormıyam toğana aldırmaıncə», – dedi. Durdu atına bindi. Toğanın əlinə aldı, ardına düşdü» (94, 76). Dəli Domrulun adi bir göyərçin kimi ovlamaq istədiyi Əzrayıl da: «Mən bir yumuş oğlanıyam», – deməklə (94, 76) mətnin yarızarafat-yarıciddi məzmununa uyğun şəkildə danışmış olur. Təhkiyədə hərdən elə cümlələrə rast gəlirik ki, həmin cümlələr ustalıqla mətnin canına hopdurulmuş duzu-məzəni ən adi dinləyiciyə (oxucuya) belə, hiss elətdirir: «Bayaq murlardı, şimdi xırlamağa başladı» (94, 76). Sinəsinə Əzrayıl çökmüş Dəli Domrulun əvvəlki və sonrakı halını anladan bu cümlədə gülməli deyim tərzi göz qabağındadır. Bu deyim tərzi, şübhə yoxdur ki, öz başlanğıcını Dəli Domrul obrazının yarıkomik-yarıdramatik mahiyyətindən götürür. Ancaq biz Dəli Domrulla, onun bir çox başqa igidlərdən «mənfı» mənada seçilən hərəkətləri ilə bağıli fikirlərimizi yekunlaşdırmazdan əvvəl Dəli Qarcarı və Əgrək-Səgrək qardaşlarını bir daha xatırlatmaq, müqayisələr aparmaq istəyirik. Düşünürük ki, «Dəli Domrul» boyunda axtardığımız yumoristik ahəng bu və ya digər dərəcədə dəli igid obrazı ilə bağılıdırsa, onda həmin ahəng Dəli Qarcar və Əgrək-Səgrək obrazlarının da təsvirində özünü göstərməlidir.

Dəli Qarcarla bağıli yarıkomik-yarıdramatik epizodlardan biri onun yaraq-yasaq götürüb, ata minib Dədə Qorqudun dalınca düşməsidir: «Qara ayğırı gətirdilər. Dəli Qarcarı bindirdilər. Dədə Qorqud göstəgi üzdü, durmadı, qaçdı. Dəli Qarcar ardına düşdü. Toğlu başlı Turu ayğır yoruldu. Dədə Qorqud Keçi başlı Keçər ayğıra sıçradı, bindi. Dədəyi qova-qova Dəli Qarcar on yelək yer aşırdı» (94, 56). Bu epizod Dəli

Domrulun alıcı quş götürüb, Əzrayılın dalınca düşməsi epizodunu xatırladır. Ozan atları Toğlu başlı, Keçi başlı adlandırmaqla, «göstəgi üzdü» deyib, Dədə Qorqudun qaçmasını ürkək heyvanın ipi qırıb qaçmasına bənzətməklə dinləyicini yumoristik ahəng üstündə kökləyir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, heyvanlarla insanlar arasında yarızarafat-yarıcıddi məzmununda paralellik yaratmaq «Dədə Qorqud»da diqqəti cəlb edən səciyyəvi bir cəhətdir. Alp Aruz «at ağzılı» (94, 46) təyini ilə tanınır. Baybörə bəy dəsmalını əlinə alıb, öküz kimi böyürə-böyürə ağlayır (94, 54). Qazan xan Şöklü Məliyi böyürdü, atdan yerə salır (94, 52). Sonsuz (övladsız) qadınla boylu (hamilə) qadın heyvanlara xas əlamətlərlə təqdim edilir: Qısırcə Yengə, Boğazca Fatma (94, 63). Qadın əri öləndən sonra başqa kişi ilə bir yastığa baş qoymayacağını bildirmək üçün: «Erkək sinəyi (milçəyi M.K.) üzərimə qondurmuyam», – deyir (94, 100). Qazan xan on altı yaşlı Uruzu hünər göstərmədiyinə görə tənbeh eləyəndə Uruz atasına belə deyir: «Dəvəcə böyümüşsən, köşəkcə ağlın yox, təpəcə böyümüşsən, darıca beynin yox» (94, 66). Qanturalım görüb heyran qalan Selcan xatunun daraqlığı boşalır, kedisi (pişiyi) mavlayır, avsal olmuş dana kimi ağzının suyu axır (94, 81). Kəsilmiş başları görəndə qorxudan Qanlı Qocanın başındakı bit ayağına enir (94, 81). Bu cür misalları xeyli artırmaq da olar. Amma buna ehtiyac görməyib, belə bir cəhəti də qeyd edək ki, eposda dini müqəddəslərdən danışılan yerdə dastançı bəzən mövzunu dəyişir və söhbət gəlib heyvanların üstünə çıxır. «Müqəddimə»də Allahın qüdrətindən danışan, peyğəmbəri, imam Əli və onun oğullarını məhəbbətlə yad edən dastançı Dədə Qorqudun bu sözlərini də dinləyiciyə çatdırmağı vacib bilir:

Qara eşək başına uyan ursan, qatır olmaz...
Genəz yerlər çəmənlərin qulan bilir.
Ayrı-ayrı yollar izin dəvə bilir.
Yeddi dərə qoxuların tülkü bilir (94, 36-37).

«Müqəddimə»də din mövzusu ilə qatır-qulan, dəvə-tülkü mövzusu, səmaviliklə dünyəvilik yan-yanadır. İdealla realın yan-yanası, iç-içə olması «Dədə Qorqud»da poetik sistem səviyyəsindədir. Əgər ideallaşdırma ifrat həddə çatsaydı, dastançı göylərdən yerə enmək fikrində olmasaydı, bu gün «Dədə Qorqud»da bədii gülüşdən əsər-ələmət də görməzdik. Dastançı göylərdən yerə enib, yerdəkilərdən danışdıqca, təsvir etdiyi predmetə yaxınlaşdıqca komizm elementlərinə daha çox zəmin yaranır. Dədə Qorqudun böyüklüyünü qəbul edən, onun kəlamlarını yada salan dastançı Dədə Qorqudla zarafatlaşmağı da qəbahət saymır. Əksinə, bu zarafatı ata-oğul münasibətində olub doğmalaşmağın vacib şərtinə çevirir. Bu cür doğmalığın nəitcəsidir ki, Baybörə Dəli Qarcarın yanından – Beyrəyin elçiliyindən qayıdan Dədə Qorquda: «Oğlanmısan, qızımısan?» – şəklində sual verir və Dədə Qorqud da həmin tərzdə cavab qaytarır: «Oğlanam!» (94, 57). Zarafatyana söyləmə tərzini imkan verir ki, dastançı Dəli Qarcar – Dədə Qorqud əhvalatında Dədə Qorqudun qaçmasını heyvanın ipi qırıb qaçması ilə müqayisə etsin.

Dəli Domrulun Əzrayılı, Dəli Qarcarın da Dədə Qorqudu qovması müqəddəs adamlar barədəki lətifələrlə oxşarlıq yaradır və bununla gülüş effekti bir az da artır. Maraqlıdır ki, bildiyini dədəsinə verməyən, müqəddəs-filan tanımayan tərsəməzhəb adamlar o cür lətifələrdə aparıcı yer tutur. Düzünəqulu kişidən bəhs edən bir lətifədə deyilir ki, peyğəmbərin dalınca düşüb qovurlar. Peyğəmbər yolla gedən bir düzünəqulu kişidən kömək istəyir. Düzünəqulu peyğəmbəri çuvala salır və çuvalı dalına alıb yoluna davam edir. Peyğəmbərin dalınca düşənlər qovduqları adamın yerini soruşanda Düzünəqulu: «Budu ey, çuvaldadı», – cavabını verir. Peyğəmbəri qovanlar bu sözə inanmırlar. Onlar çıxıb gedəndən sonra peyğəmbər deyir: «A kişi, mənə gizlətməyin nədi, satmağın nə?» Düzünəqulu kefini pozmur: «Yüz sənə kimi peyğəmbər gələ, mən yalan danışammaram» (41, 206). Əgər peyğəmbər açıqlanıb Düzünəquluya «zırrama» deyəsi olsaydı, lətifənin məntiqinə görə, Dəli Domrul – Əzrayılı, Dəli Qarcar –

Dədə Qorqud əhvalatına bənzər Düzünəqulu Peyğəmbər qovdu-qaçdı ilə qarşılaşmalı olardıq. Belə bir gümanı doğuran. söz yox ki, Düzünəqulunun bir obraz kimi Dəli Domrul və Dəli Qarcarla yaxından səsləşməsidir.

Müqayisənin çərçivəsini bir az da qaraldıb, lətifələrdə konkret olaraq Dəli Domrul – Əzrayıl süjetinin izlərini axtarsaq. heç nəyi eyninə almayan nataraz adam obrazının bu süjet üçün səciyyəvi olmasına dair qənaətimiz daha da möhkəmlənər. Yazıya aldığımız və hələlik çap etdirmədiyimiz bir lətifə müqayisənin söylənilən səviyyədə aparılmasına imkan verir. Lətifə çobanla Əzrayılın sərgüzəştindən bəhs edir. Ölüm öz əksini lətifədə üç obrazın timsalında tapır: Qızdırma, Başağrısı və Əzrayıl. Qızdırma və Başağrısı çobandan qoyun istəyir Çoban onu azar-bezarla hədələyən Qızdırmadan və Başağrısından qorxmayıb, onları əliboş qaytarır. Əzrayılı görcək onun qabağına yüyürən və ona yaxşı bir qoyun bağışlayan çoban verdiyi qoyunun əvəzində özünün ömür payını artırmaq fikrinə düşür. Amma ömür payını artırıb-azaltmağın Allahdan asılı olduğunu biləndə çobanın üzü dönür və Əzrayıla verdiyi qoyunu geri qaytarır. Bu lətifədə rast gəldiyimiz çoban Dəli Domrulla müqayisədə xeyir-şərinə daha çox başa düşən bir adamdır və bu adam verdiyi malın müqabilində nəsə qazanmaq fürsətini əldən qaçırmaq istəmir. Bununlu yanaşı, çoban da Dəli Domrul kimi, hər şeydən qabaq, saymazyana davranışı və natarazlığı ilə yadda qalır.

Folklorda dəlisov və ağıllı qarşılaşmasının ənənəvi motivlərindən biri ağıllının hiylə işlədib, dəlisovu axmaq yerinə qoymasıdır. Bu motivin komik bir nümunəsinə Dəli Qarcar Dədə Qorqud qarşılaşmasında rast gəlirik. Başlıq yerinə başqa şeylərlə bərabər min birə də istəyib, işi düyünə salmaq fikrində olan Dəli Qarcara kələk gəlmək Dədə Qorquddan ötrü çox da çətin olmur. Dədə Qorqud Dəli Qarcara soyunub ağıla girməyi və birələrin gözəgəlimlisini seçməyi məsləhət görür. Dəlisov və ağıllı süjetinin məlum və məşhur ənənəsinə görə dəlisov məsləhətə sorgusuz-sualsız qulaq asmalı və körpə uşağın da atmadığı gülməli addımı atmalıdır. Dəli Qarcar da Dədə Qorqudun məsləhəti ilə

həmin addımı atır: «Dədə Qorqud... Dəli Qarcarı bir birəli yerə gətirdi. Dəli Qarcarı yalınçaq eylədi, ağıla qoydu. Birələr Dəli Qarcara üşdülər. Gördü bacarı bilməz, aydır: «Mədəd, Dədə! Kərəm eylə, Allah eşqinə! Qapıyı aç, çıxayın!» – dedi... Dədə qapıyı açdı. Dəli Qarcar çıxdı. Dədə gördü kim, Dəlinin canına keçmiş başı qopusu olmuş, gövdəsi birədən görünməz. Yüzü-gözü bəliməz. Dədənin ayağına düşdü: «Allah eşqinə, bəni qurtar!» – dedi. Dədə Qorqud: «Var, oğul, kəndini suya ur!» – dedi. Dəli Qarcar səgirdərək vardı, suya düşdü. Birədir, suya aqdı, getdi» (94, 57). Bir daha xatırladıırıq ki, qəhrəmanlıq eposunun başdan-ayağa komik məzmununda olması mümkün deyil. «Xalqın öz varlığı uğrunda çarpışmasını» (196, 134) əsas mövzuya çevirən qəhrəmanlıq eposunda olsa-olsa komik epizodlardan, əsərdaxili ayrı-ayrı komik əhvalatlardan danışa bilərik. «Dədə Qorqud»da da komizmi bu çərçivədə axtarıırıq və belə hesab edirik ki, yuxarıda nümunə gətirdiyimiz parça həmin epsun cəlbedici komik epizodlarındandır.

Dəli igid obrazının «Dədə Qorqud»da komizmi doğuran mühüm bir amil olduğunu nəzərə almaqla «Səgrək» boyuna yenidən qayıtsaq, həmin boyun xatırlatdığımız və bundan sonra xatırladacağımız bir çox əhvalatlarının duzlu-məzəli məzmun daşmasına bir daha inanmış olarıq. Qardaşını dardan qurtarmağa gedən Səgrəyin düşmənlə qarşılaşmasına diqqət yetirək. Bu qarşılaşmada Səgrəyin əvvəl altmış, sonrasa yüz nəfərlik kafir alayını təkbaşına geri oturdub qalaya doldurması komik mübaliğə ilə nağil olunur. Bu səhnələr eposdakı məşhur şahin–qaz metaforasını yada salır. Məlumdur ki, eposun başqa boylarında yeri gəldikcə qəhrəman şahinə, düşmənlərsə qaza bənzədilir. «Səgrək» boyunda həmin metaforadan istifadə olunmasa da, qəhrəmanın kafirləri təkbaşına teyləyib (qovub) qalaya doldurması istər-istəməz şahinin şığıyıb qazları pərən-pərən salması ilə, o cümlədən qazların qaçıb hinə doluşması kimi eposdankənar bir mənərə ilə assosiativ səsleşmə yaradır və bu səsleşmələr əhvalatın yumoristik yöndə qavranılmasına təkan verir.

Döyüşdən qabaq Səgrəyin yığılıb şirin-şirin yatması da məzəli və çoxmənalı bir hərəkət kimi diqqəti cəlb edir. Yatmağın bugünkü tipik rəmzi mənası tənbəllik, ətalət, gerilikdir. Təsadüfi deyil ki, molla-nəsrəddinçilər yatmağın bu simvolikasından geniş istifadə edib, geriliyi bədii gülüş hədəfinə çeviriblər. Başlıca məramı milləti oyatmaqdan ibarət olan «Molla Nəsrəddin» jurnalının birinci nömrəsinin üz qabığındakı şəkil qəflət yuxusunda yatmağa həsr olunub: gün çıxsada, müsəlmanlar şirin-şirin yatmaqdadırlar. Onların ancaq biri oyanmaq üzrədir – azacıq qalxıb yerində gərnəşir. «Dədə Qorqud»da Səgrəyin yatmağını «Molla Nəsrəddin»dəki bu cür tənbel yatmağı ilə eyniləşdirmək olmaz. Bu, öz yerində. Amma orası da var ki, yatmaq məsələsini qəhrəmanlıq eposu üçün təsadüfi detal kimi də qiymətləndirmək mümkün deyil. Bu necə təsadüfdür ki, eposda oğuz ıgıdlərinin bərk yatmağına xüsusi işarə olunur? Eposun on birinci boyunda ova çıxan Qazan xanın düşmən qalasına yaxın bir yerə çatıb, orada yatmaq istəməsindən söhbət açılır və bəri başdan bu yatmağın çox uzun çəkəcəyi bildirilir: «Gedərkən Qazanın qarannulu gözünü uyxu aldı. Bəglər ayıtdılar: «Xanım, dönəlim!» Qazan aydır: «Birəz dəxi iləri varalım!» dedi. Baqdı, bir qala gördü. Aydır: «Bəglər, gəlin yatahım!» – dedi. Qazanı küçücük ölüm tutdu, uyudu. Məgər xanım, Oğuz bəgləri yedi gün uyurdu. Anunçün «kiçicik ölüm» derlərdi» (94, 104). Bu nümunədə yatmaq məsələsi iki cəhətdən diqqəti cəlb edir: düşmənlə lap yaxın yerdə yatmaq və daş kimi bərk yatıb oyana bilməmək. İgidin yatmağında bu iki cəhətin səciyyəvi olduğunu «Koroğlu» eposu da təsdiq edir. Bağdad kənarında durna ovlayan Koroğlu dəliləri yeyib-içib, xurma ağacının kölgəsində yuxuya gedirlər. Bağdad paşasının qoşunu gəlib onları mühasirəyə alanda Eyvazı yuxudan oyatmaq müşkülə dönür. Səsləyirlər, Eyvaz ayılmır. Tutub silkələyirlər, Eyvaz ayılmır. Dəmirçioğlu ələcsiz qalıb saza-sözə keçməli, Eyvazı sazla-sözə oyatmalı olur:

Qoşun gəlib, dörd yanımız aldılar,
Belə nə yatmısan, ayıl, Eyvaz xan!..
Hər tərəfdən mansıraya saldılar,
Axırda olarıq zayıf, Eyvaz xan!.. (95, 93)

Eyvazın, həmçinin başqa dəlilərin Çənlibeldə necə yatıb, necə durmağı dastançı üçün maraqlı deyil. Çənlibeldən xeyli uzaqda – düz düşmənin qulağının dibində yatmaq isə Eyvazın qorxmazlığını göstərmək üçün dastançının istifadə etdiyi səciyyəvi epizoddur. Bu sözləri Səgrəyin və Qazan xanın da düşmən qalası yaxınlığında yatmasına aid etmək olar. Düşməne yaxın yerdə qəhrəman nə qədər bərk yatırsa, bu, onun düşməndən bir o qədər az qorxduğunu, düşməni eyninə almadığını göstərir. Ümumiyyətlə yatmaq, div yuxusuna getmək bir çox hallarda bahadırılığın işarəsinə çevrilir. Bununla belə yatıb yuxudan oyana bilməmək məsələsində bir zəiflik amilinin də olması şübhə doğurmur. Eyvazın, Səgrəyin, Qazan xanın daş kimi yatıb oyana bilməməsi «Məlikməmməd» nağılında dirilik almasını qoruyan qardaşların zəiflik göstərib yatması ilə eyniyyət təşkil etməsə də, həmin faktlar arasında müəyyən oxşarlığın olması danılmazdır. Oxşarlıq isə təəccüb doğurmamalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, zəifliklə güclülüyün, tənbelliklə qoçaqlığın, axmaqlılıqla müdrikliyin... eyni obrazda birləşməsi – qəhrəmanın bu cür təzadlar əsasında təqdim edilməsi folklorun ənənəvi üsullarındandır. Düşmən təhlükəsi qarşısında özünün vaxtında oyana biləcəyinə bel bağlamayan və bu səbəbdən atın cilovunu biləyinə keçirib yatan Səgrəyin yuxu əlində aciz qalması ilə yüz nəfərlik düşmən alayını geri oturtması arasındakı məzəli təzad qeyri-adi şücaəti qabarıq şəkildə ifadə etmək məqsədi daşıyır. Səgrək öz «acizliyi»ndə bir az sonra qəfil üzə çıxacaq şücaətini gizlətməmiş olur. Acizlik pərdəsi altında gizlənmiş şücaətin qəfil üzə çıxması epizodun təsir gücünü xeyli artırır.

Bizə belə gəlir ki, Əgrəyin xan divanındakı saymazlığında da təzad təkcə Əgrəyin hərəkəti ilə rəsmi davranış qaydaları arasında yox, həm də Əgrəyin özünün görünən və görünməyən

tərəfləri arasındadır. Xan divanında heç kimə məhəl qoymayıb, yuxarı başa keçməsi Əgrəyin ölçü-biçi bilməməsindən xəbər verirsə, xandan «axın diləmək» onun normal bir igid kimi davranmasından xəbər verir və bununla eyni obrazın ikili məzmunun daşımalarının şahidi olur. Xan divanında özünü saymazlıq aparması ilə xandan «axın diləməsi» arasındakı ziddiyyət Əgrək obrazının qüsuru yox, bir dəli obrazı kimi səciyyəvi xüsusiyyətidir. Bu xüsusiyyət dəli obrazının folklordakı ümumi modelindən irəli gəlir. Model ondan ibarətdir ki, dəlilik öz içində bir ağıllıq məzmunu gizlədir. Dəlinin tərsinə çevrilmiş ağıllı demək olduğuna («dəlidən doğru xəbər» deyiminin təsdiqinə) folklordan çoxlu misallar çəkmək olar. Amma biz misali Aşiq Ələsgərin həyatı ilə bağlı bir rəvayətdən çəkmək istəyirik. Şəyirdi ilə səfərə çıxan Aşiq Ələsgər getdiyi mahalda kim olduğunu bildirməyib, özünü Aşiq Solaxqəy kimi qələmə verir. Qonağı olduğu evə girəndə Aşiq Solaxqəy pəlçıqlı çəkmə ilə döşəyin üstündən adlayıb, bəyəndiyi yerdə əyləşir. Adlı-sanlı bəylərin əyləşdiyi mötəbər məclisə də daxil olanda Aşiq Solaxqəy salamsız-kələmsiz yuxarı başa keçir, dırsəyi ilə bəyin birini o yana, birini bu yana itələyib, özünə yer eləyir (15, 235-236). Zırrama bir aşiq donuna girməkdə Aşiq Ələsgərin məqsədi nədir? Məclisi heyrətə salmaq. Məclisə Aşiq Ələsgər kimi gələn adamın deyişmədə aşıqları bağlaması heç kimdə təəccüb doğurmazdı. Məclisə Aşiq Solaxqəy kimi gələn adamınsa açılmayan qılıbəndi açması hamını mat qoyur. Biz heç də o fikirdə deyilik ki, xan divanında yuxarı başa keçən Əgrək də Aşiq Ələsgər kimi bilərəkdən zırrama adam donuna girir. Əgrək zırrama adam donuna girmir. Sadəcə olaraq dastançı onu divan epizodunda zırrama adam sifətində təqdim edir. Bir az sonra dastançı onun məlum davranış normalarına əməl edib, xandan basqına izn istəməsini təsvir edirsə, Əgrəyi zırrama obrazı kimi araşdırmaq çətinləşir. İpə-sapa yatmayıb, neçə-neçə əməldən çıxan, Dədə Qorquda əl qaldırmaqla dəlisovluğun son həddinə çatan Dəli Qarcarın da ədəb-ərkanla xan hüzuruna getməsinin kökü məhz dəli obrazının ikili mahiyyət daşması, dəlilikdə bir ayıqlığın gizlənməsi ilə

bağlıdır. Məlumdur ki, ikili mahiyyət kələkbaz obrazları üçün daha səciyyəvidir. Kələkbazlıq motivi «Dədə Qorqud»dakı bir çox əhvalatlarda da özünü göstərir. Kələkbazlığın ən bariz nümunələrindən biri «Beyrək» boyundadır. Dustaqlıqdan qayıdan Beyrəyin dəli ozan donuna girməsi semantik baxımdan Aşıq Ələsgərin Solaxqəy donuna girməsi ilə üst-üstə düşür. Əgrək-Səgrək qardaşlarının, Dəli Qarcarın və Dəli Domrulunsa kələk işlədib, dondan-dona girməsindən yox, dəlisovluğundan, sadələvhlüyündən və bu dəlisovluq, sadələvhlükdə ifadəsini tapan xalq hikmətindən danışmaq olar.

Soyunub birələrin içinə girmək məsələsində Dəli Qarcarı Dədə Qorqud asanca aldatdığı kimi, Əzrayıl da cilddən-cildə girib, Dəli Domrulu təslim etməyə heç də çox vaxt sərf etmir. Vuruşmağın açıq meydanda üz-üzə gəlməkdən başqa hansısa bir yolunu ağılna gətirməyən Dəli Domrul Əzrayılın gah ağsaqqallı qoca, gah da göyərçin cildində gözə görünməsinin bir qurğu olduğunu sonra başa düşür. Hansısa donda atın gözünə görünən Əzrayıl hürkmüş atdan yerə yığılan Dəli Domrulun sinəsinə çökəndə Dəli Domrul deyir:

Mərə, Əzrayıl, aman!
Tanrının birliyinə yoqdur güman!
Mən səni böylə bilməz idim.
Oğurlayın can aldığın duymaz idim (94, 76).

Əzrayılın «oğurlayın», yəni oğrunca, gizli yolla can aldığını biləndə (məhz bu anda) Dəli Domrul ruhdan düşür və ölüm mələyi ilə vuruşmaq məsələsinə nöqtə qoyur. Əzrayılın dondan-dona girdiyini, xəlvəti can aldığını anlayıb acizləşən Dəli Domrulun yeganə əlacı aman diləməkdən ibarət olur. Güclü ilə qarşılaşmada gücsüz, adətən, hiyləyə əl atır və bu yolla qalib gəlməyə çalışır. Təpəgözlə qarşılaşarkən Basatın hiyləyə əl atması buna bir nümunə ola bilər. Əzrayıl – Dəli Domrul qarşılaşmasında isə vəziyyət başqa cürdür. «Dəli Domrul» boyunda sadələvh qəhrəmanın kələkbazlığına bədii zəmin

yoxdur. Burada baş qəhrəman aldanıb tələyə düşən bir obraz kimi təsvir olunur. Odur ki, Dəli Domrulun hər hansı qərribə hərəkətinin kökünü məhz onun dəlisovluq və sadələvhlüyündə axtarmaq lazım gəlir. Əzrayilin oğrunca can almaq əməlindən agah olub, uşaq kimi çaşqın vəziyyətə düşən Dəli Domrulun ata-anadan can istəməsinə bəraət qazandıran da məhz dəlisovluq və sadələvhlükdür. Dəli Domrulun ata-anadan can istəməsinə bəraət qazandırılmasaydı, dastançı onları (Dəli Domrulun valideynlərini) Allahın qəzəbinə gəlmiş adamlar kimi təsvir etməzdi. Allahın qəzəbinə gəlməyin əsas səbəbi əziz adamdan (Dəli Domruldən) can əsirgəməkdir. Təsadüfi deyil ki, Dəli Domruldən can əsirgəmədiyinə görə onun xanımı Allahın məhəbbətini qazanır. Oğuldan can əsirgəyən ata-anaya dastançının heç də rəğbətlə yanaşmadığını onların (Dəli Domrulun valideynlərinin) kinayə hədəfinə çevrilməsindən də görmək olar. Yazıçı Anarın sözləri ilə desək: «Domrulun ata-anası oğullarını ölümdən qurtara biləcəkləri haqda ancaq küyə basırlar: «qarşı yatan qara dağım görəksə, söylə, gəlsin Əzrayilin yaylası olsun!» – deyirlər» (11, 22).

Ata-anasından can istədiyi halda, xanımına – «yoldaşı»na qiyməməsi də Dəli Domrulun qərribəlikləri sırasına daxil edilə bilər. Bu qərribəliyin də kökü, heç şübhəsiz, Dəli Domrulun dəlisövlüğündə, davranış normalarına sığmamasındadır. Xalq mahnılarının birindəki «atadan, anadan yar şirin olur» fikrinə uyğun bir mövqe tutsa da, Dəli Domrulun bu hərəkətinə dastançı mənfi münasibət bildirmir. Dastançı yaxşı bilir ki, Dəli Domrul nə Basat, nə də Uruzdur. Özündən güclü varlıqla qarşılaşanda Dəli Domrulun mübarizə üsulu Basatın mübarizə üsulundan (qəhrəmanlıqla hiyləgərliyi birləşdirmək xüsusiyyətindən) fərqləndiyi kimi, ata-anaya münasibətdə də Dəli Domrulun mövqeyi Uruzun mövqeyindən seçilməlidir. Çünki Dəli Domrul sadəcə olaraq igid yox, dəli igiddir – həm qeyri-adi gücü, həm də ağılagəlməz hərəkətləri ilə tanınan bir igid. Uruzun ata-anasına münasibətində bir fədakarlıq məzmunu ifadə edildiyi kimi, Dəli Domrulun da ağılagəlməz hərəkətlərində nəticə etibarilə dərin bir

xalq hikməti gizlənilir. Bu hikməti iki kəlmə ilə belə ümumiləşdirmək olar: dünyaya meydan oxuyan insan gücü və məhəbbət. Öz gücü ilə dünyaya meydan oxuması Dəli Domrulun Dəli Qarcar, Əgrək, Səgrək və b. dəli igidlərlə oxşar cəhətidirsə, öz məhəbbəti sayəsində ölümdən can qurtarması Dəli Domrulun özünəməxsus cəhətidir. Ata-anasından əli üzülüb, ümidi kəsiləndən sonra xanımı ilə vidalaşmağa, halallaşmağa, oğlanlarını «ismarılmağa» gedən Dəli Domrul xanımından dönməzlik görüb təzədən dirçəlir. Qarşılıqlı məhəbbət amansız ölümün qarşısını alır. Dəli Domrul obrazının mifoloji simvolikası, yəni onun «məhsuldarlıq–arum tapınışı ilə bağlılığı» da (6, 223) öz təsdiqini yalnız məhəbbətin sayəsində tapa bilir.

Beləliklə, aydın olur ki, «Dədə Qorqud» eposundakı dəli igid normalara sığmayan bir igiddir. Ölçü-biçi tanımayan bu obraz eposda çoxmənalı mahiyyət daşıyır və davranış normalarından kənara çıxmaq nizam-intizam yaratmağın, başqa sözlə, dəlilik müdrikliyin dolayı ifadəsinə çevrilir.

Dəli obrazı «Dədə Qorqud»la müqayisədə «Koroğlu»da daha geniş yer tutur. Bütün silahdaşları dəlilərdən – dəli igidlərdən ibarət olan Koroğlunun özü ən böyük dəli, atı ən dəlisov bir atdır. Koroğluya və dəlilərə rəğbət bəsləyən aşıqlar «dəli» mənasını verən «cünun» və «abdal» adları daşıyırlar – Aşıq Cünun, Abdal Aşıq (sonuncu ada dastanın Paris nüsxəsində rast gəlirik). Paris nüsxəsindən o da məlum olur ki, Çəmlibelin (Çənlibelin) yeddi-səkkiz ağaclığındakı qoruq da «dəli» adını daşıyır Dəlibaba qoruğu (96, 165). «Koroğlu» eposunda dəli məsələsinin şərhini Koroğlu obrazından başlasaq, ilk növbədə buna diqqət yetirməliyik ki, dəlilərin bir neçəsi konkret olaraq «dəli» adlandığı kimi (Dəli Həsən, Dəli Mehtər, Dəli Mehdi) Koroğlu da bəzən «dəli» təyini ilə təqdim olunur. Təsadüfi deyil ki, V.Xulufu nəşrindəki qolların biri «Dəli Koroğlu və Bolu bəy» adlanır (97, 87). Yaxud Paris nüsxəsindəki məclislərin birində İsabalı dara düşən Koroğlunu Dona xanıma bir dəli kimi nişan verir:

Dərin dəryalara daldı,
Yar dərdini cana saldı,
Bir namərdə dustaq oldu
Ağam bir dəli, bir dəli (96, 185).

Başqaları Koroğlunu «dəli» təyini ilə təqdim etdiyi kimi, Koroğlu özü də dəfələrlə özünü «dəli» adlandırır:

Mən dəlidən öyüd sizə,
Həddindən aşmamaq gərək (95, 16).

Qıratı gətirdim cövlana indi
Varsa igidlərin meydana gəlsin.
Görsün mən dəlinin indi gücünü,
Boyansın əndamı al qana gəlsin (95, 18).

Çənlibeldə dövrən quran dəliyəm,
Hədyan sözə çox çətindi əyiləm (95, 207).

Y.Lotman bədii ədəbiyyatda dəli obrazının ümumi cizgilərini müəyyənləşdirərkən gözlənilməzliyi bu obrazın səciyyəvi bir cəhəti sayır (209, 41). Görkəmli ədəbiyyatşünasın bu fikrini Koroğlu və onun dəlilərinin davranışları bir daha təsdiq edir. Eyvazı Qıratın tərkinə alıb Çənlibelə yola düşən Koroğlu Ərəb Reyhanın öz dəstəsi ilə yolu kəsdiyini gördükdə gözlənilməz addım atır – atı cövlana gətirib düz dağın başına qalxır. Koroğlunun Qıratla uçuromun qırağında dayanması Ərəb Reyhanı heyrətə gətirir: «Ərəb Reyhan dedi: «Bu adam... dəlidi ki, var. Yoxsa o uçuromdan da at atılar? Özü də üstündə iki adam».

...Hamının gözü qalmışdı Koroğluda. Koroğlu atı süzdürüb uçuromun başına gəldi. Sıldırımın lap kənarında ata bir qırmanc vurdu ki, elə bil göydə ildırım oynadı. Qırat dörd ayağını yığışdırıb qızılquş kimi sıçradı, uçuromun o tərəfinə düşdü. Özü də elə sıçradı ki, Koroğlunun başından papağı da tərپənmədi»

(95, 88). Bu səhnə Koroğlu ilə yanaşı, Qıratın da dəliliyinə bir işarədir. Qıratın dəliliyinə eposun bəzi başqa epizodlarında da rast gəlirik. Təsadüfi deyil ki, eposda Koroğlu dəfələrlə özünü «dəli» adlandırdığı kimi, atını da «dəli» adlandırır və Qıratın dəliliyi ilə öyünür:

Atım dəli, özüm dəli (96, 71).
Qoç igidin atı dəli gərəkdi (96, 90).

Qıratın həqiqətən, dəlisov bir at olduğunu dastanda başqa qəhrəmanlar da təsdiq edirlər. Paris nüsxəsinin üçüncü məclisində deyilir ki, Koroğlu Qıratı bir çobana tapşırıb, Eyvazın dalınca yollanır. Koroğlu Eyvazı Çənlibelə aparmağın planını cızıb geri qayıdanda çoban Qıratın əlindən dad çəkir: «Allah evini yıxsın, atın da özün kimi dəlidi» (96, 36). Paris nüsxəsinin altıncı məclisində isə Qıratın oğurlanmasından bəhs olunur və Həsən paşa Qırat barədə belə deyir: «Qırat çox dəli atdı, ona yaxınlaşmaq olmur» (96, 89). Eposda dəlilər Koroğlu obrazını tamamladığı kimi, dəlilələrin mindiyi atlar da Qırat obrazı ilə yaxından səsleşir. Dastanın «Ərzurum səfəri»ndə Dəmirçioğlunun mindiyi Ərəb at belə təqdim olunur: «Hər tərəfdən o qədər bihuşdarı səpdilər ki, axırda Dəmirçioğlu huşdan gedib yıxıldı. Qoşun sevincək onun dövrəsini aldı. Amma bir nəfər adam da yaxına gələ bilmədi. Ərəb at quyruğunu qaldırıb ətrafı fırlanmağa başladı. Gələn-gələni dişi ilə, təpiyi ilə qızıl qana boyayıb şil-küt elədi» (95, 64). Ərəb at eynilə Qırat kimi hərəkət edir və döyüşdə dişi, dırnağı ilə düşməyə divan tutan Qıratı yada salır.

Y.Lotman skandinav eposundakı bersekləri dəli obrazına tipik nümunə sayır və berseklərin dəli döyüşkənliyini, onların döyüşə par-paltarsız, yaxud bir dəri geymiş şəkildə atılmalarını, döyüşdə aldıkları yaraların ağrısını bilməmələrini xüsusi olaraq qeyd edir (209, 42). Koroğlu və onun dəliləri döyüşə heç də çıpaq bədən və yalın əllə atılmırlar. Amma Koroğlunun da, onun silahdaşlarının da döyüşü ağlasıqmaz hərəkətlərlə müşayiət

olunur. Berseklər kimi Koroğlu dəlilərinin də düşməni çaş-baş salan hərəkətləri öz mayasını qorxu-hürkü bilməməkdən götürür. Çənlibelə qədəm basıb, dəlilər cərgəsinə daxil olan hər kəs məhz qorxmazlıq imtahanından keçməli olur. Qorxmazlıq imtahanının nağılvarı bir səhnəsi belədir: «Koroğlu hay vurdu. Qıratı yəhərlədilər. Ayağa durub bir alma götürdü. Saplaq tərəfinə üzük taxıb Dəmirçioğlunun başına qoydu. Qayıdıb ata mindi. Covlana gətirib, bir o başa sürdü, bir bu başa sürdü. Yay-oxu çilləyə mindirib Dəmirçioğlunun başındakı almaya düz qırx ox atdı. Oxların hamısı bircə-bircə üzüyün halqasından keçdi. Dəmirçioğlu nə bircə dəfə gözünü qırpdı, nə yerində qımıldandı, nə də rəngi qaçdı. Necə dayanmışdısa, eləcə də axıracan dayandı» (95, 55). Bu cür qorxmazlığın hesabınadır ki, dəlilər səfərlərə, əsasən, tək çıxırlar. Başqa səfərlərdə (məsələn, durna teli dalınca getmək söhbəti ortaya çıxanda) bir neçə dəlinin birlikdə yola düşməsi faktına rast gəlsək də, gözəl gətirməyin Çənlibeldəki qaydası dəyişməzdir. Bu qaydanı isə, təbii ki, Koroğlu qoyur:

İgid gərək yar sevməyə
Özü tək gedə, tək gedə.
Müxənnət qəddin əyməyə
Özü tək gedə, tək gedə.

...Dola polad yarağına,
Düşə igid sorağına,
Yüz tülkünün qabağına
Özü tək gedə, tək gedə (95, 25).

Sözünə əməl edib, yar dalınca tək gedən Koroğlunun bu addımını dəlilər də atırlar. Dəmirçioğlu Telli xanımın, Bəlli Əhməd Məhbub xanımın dalınca tək gedir. Səfərə çıxan, düşmən qoşunu ilə təkbaşına döyüşən igid lazım gələndə hiyləyə də əl atır. Amma Dəmirçioğlunda birbaşılıq o dərəcədədir ki, Dəmirçioğlu adını danıb özünü gizlətməyi, yalan uydurub düşmənin başını tovlamağı ağına gətirmir. Cəfər paşa Dəmirçioğlundan kimliyini

soruşanda o, hər şeyi yerli-yataqlı söyləməkdən çəkinmir: «Cəfər paşa, bil və agah ol! Mənim adım Dəmirçioğludur, özüm də Çənlibelli qoç Koroğlunun dəlilərindənəm. Gəlmişəm Telli xanımı aparam» (95, 61). Cəfər paşanın gözünün qabağında Telli xanımı götürüb atın tərkinə qoyan Dəmirçioğlunun aradan çıxmaq imkanı olsa da, o, bu hərəkəti şəninə sığışdırmır. Telli xanım yalvarıb Dəmirçioğlunu yola gətirmək istəyir:

Telli xanım ərzin sənə eyləsin,
Dili tutmur beş kəlməni söyləsin.
Bircə igid min qoşuna neyləsin?
Var get, əcəm oğlu, durma bu yerdə (95, 62).

Dəmirçioğlu Telli xanımın yalvarışına baxmayıb: «ölər əcəm oğlu, getməz bu yerdən», – deyir və qoşunla təkbaşına vuruşmaq qərarından geri durmaq istəmir. Ona kömək etmək istəyən Telli xanımı bir mağaraya salıb, mağaranın ağzına yekə bir daş yumbaladan və döyüşə atılan Dəmirçioğlunun həmin məqamdakı ruhi vəziyyəti Cəfər paşaya dediyi sözlərdə öz ifadəsini aydın şəkildə tapır:

Çay kimi coşmuşam, daha sönmərəm,
Əsgər nədi, qoşun nədi qanmaram.
Qəsəm olsun, bu meydandan dönmərəm,
Axır suda sınar suyun səhəngi (95, 64).

Dəmirçioğlunun çay kimi coşub-daşması, əsgər nədir, qoşun nədir qanmaması Y.Lotmanın berseklərdə müşahidə etdiyi dəli döyüşkənlikdən başqa bir şey deyil. Koroğlu və onun silahdaşlarının dəli döyüşkənliyinə, ümumiyyətlə, coşqun təbiətli olmasına dastanda tez-tez işarə edilir və bu məqsədlə xüsusi ifadələr, xüsusi təşbehlər, metaforalar işlədilir. Koroğlunun son dərəcə cəld və çevik olmasını bildirərkən dastançı onu qızılquşa (95, 208; 95, 262), tərлана (95, 130), leyə (95, 120), yayından çıxmış oxa (95, 180) və s. bənzədir. Koroğlunun qaynarlığını

bildirərkən dastançı onu od-alovla (95, 77; 95, 197; 95, 209) müqayisə edir. Qızılquş, tərən, ley kimi şığıyıb, düşmən üstünə od ələyən dəli igidin tək döyüşdəki yox, həm də adi həyat şəraitindəki hərəkətləri qeyri-adiliyi ilə seçilir. Döyüşdə: «əsgər nədi, qoşun nədi qanmaram», – deyən Koroğlu dəlisinin dükan-bazardakı davranışından da «qəssab nədi, sazbənd nədi qanmaram» mənası hasil olur. Koroğlu dəliləri «Dədə Qorqud»dakı Dəli Domrul, Dəli Qarcar, Əgrək, Səgrək kimi ölçü-biçi tanımirlər və dəlilərin bu cəhətinə onların adlarında da açıq-aydın işarə olunur: Qorxuqanmaz, Dilbilməz, Geridönməz, Halaypozan, Tüpdəğidən, Toxmaqvrən, Tanrıtanımaz... Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, B.Həqqi Cənubi Azərbaycan yazılı mənbələrinə əsaslanıb Koroğlu dəlilərinin bəzə məlum olmayan neçə-neçə səciyyəvi adını üzə çıxarır: Qəbrəsiğmaz (81, 59), Əcəliyaxın, Darıdəyməz, Cidalı Kənan, Kəl Əhməd, Dərədələn, Dəmirqıran, Kirəçixmaz, Qaytansökən, Sərsəm Bəkir, Naldanbilməz, Tülək Tərən, Yolkəsən, Dağdevirən, Salamverməz, Zəncirqıran, Eşşəkgötürməz, Sivri Sinək, Gəyik Əhməd, Dəli Balta, Zəncir Həmid, Biğli Yusif (81, 62)... «Koroğlu»dakı bu cür məzəli adlar nağıllardakı Aygır Həsən (31, 152), Dağı dağ üstə qoyan, Palazqulaq, Burnundan buz atan(31, 70-71) tipli adlarla səsləşir və qəhrəmanların qeyri-adi gücünün və natarazlığının göstəricisinə çevrilir. Belə nataraz igidlərin biri də Dəli Həsəndir. Dəli Həsən qorxu-hürkü bilmədən Dəli Domrul kimi yol kəsir, gəlib-gedəndən bac-xərac alır. K.Əliyevin sözləri ilə desək: «sanki o, quru çay üstündən körpü salıb, körpüdən keçənlərdən otuz axça, keçməyənlərdən qırx axça alan Dəli Domrulun süd qardaşıdır» (7, 21). Amma bu «süd qardaşları»nın düşdükləri şərait və mühit arasında xeyli fərq var. Dəli Domrul nə qədər ipə-sapa yatmasa da, hər halda Oğuz eli adlanan bir dövlətin vətəndaşıdır. Koroğluya rast gəlib, onunla dost olan Dəli Həsənsə dövlət-filan tanımır. Dəlilərin Çənlibel adlı xüsusi bir məkanda məskən salmağı məhz mövcud siyasi quruma asi olmağın, həmin qurumdan həm fiziki, həm də mənəvi cəhətdən kənara çıxmağın göstəricisidir. Siyasi çərçivəyə sığmayan

adamların müxtəlif situasiyalarda başqalarından fərqli şəkildə davranması tamamilə təbiidir. Koroğlu dəlilərinin başqalarından fərqli hərəkətlərindən biri tərslik etmək, dediyindən dönməməkdir. Məhbub xanım gecəyəkən Çənlibelə yola düşməyi məsləhət bilsə də, Bəlli Əhməd öz dediyinin üstündə durur: «Yox, xanım! Mən bayaq sazı çalanda aşığın birini sındırmışam. Belə apara bilmərəm. Aşıq Cünun mənim atamı yandırır. Mən gərək səhər burada bir usta tapam, sazı qayıtdıram».

Məhbub xanım çox dedi, Bəlli Əhməd az eşitdi. Məhbub xanım gördü yox, bu dediyindən dönən deyil, axırda çar-naçar razı oldu» (95, 152). İşin məzəli tərəfi həm də burasındadır ki, dükən-bazarın da öz qayda-qanunu var – müştərisi çox olduğundan sazbənd Bəlli Əhmədin sifarişini ancaq bir gün sonra yerinə yetirə bilər. Qorxmazlıq məntiqinə görə, Bəlli Əhməd yad yerdə, düşmən içində olduğunu eyninə almayıb, sazbəndin sözüne qulaq asmalı, Rumda bir gün də artıq qalmalıdır. Amma dastançıya lazımdır ki, Bəlli Əhmədin heç nədən qorxmadığını göstərməklə yanaşı, onun dükən-bazar «qanmadığını», qayda-qanun bilmədiyini də dinləyiciyə çatdırsın: «Usta dedi: «Əy, nə qanmaz adamsan. Dedim ki, bu gün düzəldə bilmərəm».

...Hirs vurdu Bəlli Əhmədin başına. Elə bircə onu bildi ki, saz qalxdı göyə. Nə ki gücü var, elə çaldı ustanın təpəsinə ki, saz da parça-parça oldu, ustanın başı da. Usta özünü birtəhər bayıra saldı. başladı haray təpməyə... Bəlli Əhməd dükəndən bir yaxşı saz seçdi. Pulunu da qoydu piştaxtanın üstünə» (95, 153). Belə epizodları dastanın Paris nüsxəsində və V.Xulufu nəşrində də görmək olar. V.Xulufu nəşrindəki «Dəli Koroğlu və Bolu bəy» adlı qolda Koroğlunu dustaqlıqdan qurtarmağa gedən İsabalı özünü Bəlli Əhməddən də nataraz aparır. Düratı elə sürür ki, gün çıxmamış Toqata çatır. Bircə dükənin açıq olduğunu görüb, həmin dükəndən bir çuval arpa götürür və atın qabağına qoyur. Dükənçi arpanın pulunu alsın deyə özünü didib-tökür. İsabalı sol əlinin dalı ilə dükənçiye elə bir tərs şillə vurur ki, dükənçi dəyirman daşı kimi yerində fırlanası olur. Natarazlığın nə dərəcədə olduğunu göstərmək üçün dastançı ətrafdakı adamların

İsabalıya münasibətini ön plana çəkir: dükançının başına gələni görə, yaxud eşidən hər kəs dükanı bağlayıb qaçır. İsabalının natarazlığını göstərmək bu epizodla bitmir. Bu epizodun dalınca təsvir edilir ki, Telli xanım pəncərədən əl eləyib, İsabalını yanına çağırır, amma çağırdığı adamın işarə qanmayacağını görüb, nökrəri onun dalınca göndərir. İsabalıdan geri qalmayan Dürat nökrəri ayağının altına alıb çıxınayır. Koroğlu dəlisinin vahiməsi bütün şəhəri basır. Qab qaba dəyən kimi camaat bir-birinə dəyir (97, 97-98-99).

Bu qolda İsabalının heyrətamiz dərəcədə çox yeməyindən də söhbət açılır və dastançı İsabalının dili ilə dəlilərin çox yeməkdə (yəni güc-qüvvətdə) Koroğludan dərs aldıklarına işarə edir. İsabalının özünü Koroğluya bənzətməsi dastanda Koroğlu və silahdaşlarının eyni, yaxud oxşar əlamətlərlə təqdim edilməsini göstərən bir detaldır. Dastanda Koroğlu meyarları ilə təsvir edilən surətlərdən biri də Kürdoğludur. Silahdaşları öz hərəkətləri ilə Koroğlunu tamamlayırsa, oğulun ataya bənzəməsində heç bir qəribəlik yoxdur. İzaha ehtiyac duyulan məsələ Kürdoğlu obrazının adı ilə bağlı məsələdir. M.H.Təhmasib Kürdoğlu adını iki cür izah edir. Birinci izah belədir: «Uşaq atasından (Koroğludan – M.K.) xəbərsiz böyüyür, hətta adı da Kürdoğlu qoyulur. Bu ona görədir ki, Möminə xanım kürddür. Demək, uşaq soyun, yəni ata nəslinin deyil, sopyun, yəni ana nəslinin adını daşıyır» (152, 199). Süjetin «Koroğlu ilə Aypara» adlı versiyasına əsaslanan folklorşünas Kürdoğlü sözü ilə bağlı ikinci mülahizəni irəli sürür: «Dərbənd, yaxud Dağıstan heç zaman kürd paşasının əlində olmamışdır. Buna görə də Koroğlunun oğlunun Kürdoğlu adı daşması heç bir vəchlə özünü doğrulda bilmir... Bizcə, oğlanın əsil adı Kürdoğlu deyil, Qurdoğlu imiş» (152, 201). Bu mülahizəni irəli sürərkən M.H.Təhmasib süjetin «Koroğlu ilə Aypara» adlı versiyasında qəhrəmanın canavar südü ilə bəslənib böyüməsi motivinə əsaslanır. «Koroğlunun Dərbənd səfəri» adı ilə nəşr olunan məlum qol isə Kürdoğlu sözünün başqa bir izahını ortaya qoyur. Həmin qolda Kürdoğlu barədə deyilənlərə diqqət yetirək: «Həsən böyüyüb böyük oğlan oldu. Babası Ərəb paşa

onu pəhləvanlara, sərkərdələrə tapşırdı... Amma burasını deyim ki, uşaq yaman nadinc idi. Yetənə yetirdi, yetməyənə bir daş atırdı. Bir neçə dəfə Ərəb paşa çağırıb dəlil-dələyil də elədi. Amma nə dedisə, heç biri Həsənin qulağına girmədi. Hər nə deyirdilərsə, hamısını bu qulağından alıb, o biri qulağından ötürürdü. Elə öz bildiyi əlində idi. Belə-belə işlərinə görə babası Həsənin adını qoymuşdu Kürdoğlu (95, 242). Deməli, Kürdoğlu adını Həsən nadincliyinə, deyiləni eyninə almayıb, öz bildiyini elədiyinə görə qazanır. Maraqlıdır ki, Həsənin natarazlığını dastançı Möminə xanımın «odyanarlığı» – dəlisovluğu ilə əlaqələndirir. Ərəb paşanın dilindən Koroğluya deyilən bir qoşmada dastançı Möminə xanımın portretini belə yaradır:

Bizdən salam olsun qoç Koroğluya,
Bizim qızlar yaman odyanar olur.
Ram oluban hərgiz mərdlə uyuşmaz,
Özü bədxoy, dili zəhrimar olur.

Birini deyərsən, beşini deyər,
Acı üz göstərsən, beynini yeyər,
Hərdən qeyzə gəlsə, ərini döyər,
Ər məhəbbətində sitəmkar olur.

Gəl otur deyərsən, gəlib oturmaz,
Daş tülək atlartək kəmənd atdırmaz,
Könlü yoxsa, biləyindən tutdurmaz,
Qonuma, qonşuya bədtəhər olur... (95, 241)

Şeirdən görüldüyü kimi, Həsənlə anasının xasiyyəti arasında qırılmaz bağlılıq var. «Bədxoy» ananın südünü əmən, Koroğlu kimi bir bahadırın belindən gələn Həsənin dəli-doluluğu təbii haldır. Amma bir məsələ yenə qaranlıq qalır: tərsliyinə, natarazlığına görə Həsənə niyə başqa bir ad, tutalım, Dilqanmaz, Geridönməz tipli ayama yox, məhz Kürdoğlu adını qoyurlar? İş burasındadır ki, folklorumuzda nataraz ayrım obrazı ilə yan-

yanaşı nataraz kürd obrazı da var. Ayrım bəzəmələrini şirin-şirin danışdığımız kimi, kürd bəzəmələrini də şirin-şirin danışıb, kürdlərin özləri ilə səs-səsə verib gülürük. Ayrım bəzəmələrində özümüzə güldüyümüz kimi, kürd bəzəmələrində də (126, 147-166) özümüz özümüzlə gülürük. Çünki türklüyündən və kürdlüyündən asılı olmayaraq, nataraz adam obrazı xalqın çox sevdiyi və bu obraz vasitəsilə, dolayı da olsa, öz idealını ifadə etdiyi bir obrazdır. Belə olduğu halda Həsənin Kürdoğlu adlandırılmasına, «kürd» sözünün natarazlıqla əlaqələndirilməsinə təəccüblənməməliyik. Düzdür, lətifə qəhrəmanlarını epos qəhrəmanları ilə eyniləşdirmək olmaz. Amma burası da var ki, «Koroğlu» eposunun «dəli» adını daşıyan obrazlarında, həmçinin Koroğluda və «dəli» adlanmasa da, dəli igid əlamətlərini özündə birləşdirən Kürdoğlunda lətifələrin tərsəməzhəb qəhrəmanları ilə üst-üstə düşən xeyli cizgi tapmaq olar.

Həm epos, həm də lətifə qəhrəmanlarının təsvirində, təbii ki, mübaligədən istifadə olunur – qəhrəmanın hər hansı bir xüsusiyyəti ifrat dərəcəyə qaldırılmış şəkildə təqdim olunur ki, diqqəti daha tez və daha çox cəlb etsin. Mübaligəli təsvir lətifədə komik məzmun daşdığı halda, eposda yerinə görə ciddi, yerinə görə məzəli məzmun daşır. Dəstançı ciddi bir yöndə danışaraq, qəhrəmanı ideallaşdırmaq məqsədi güdürsə, təbii ki, həmin məqamda gülüşə yer qalmır. Dəstançı yarızarafat-yarıciddi bir tərzdə danışır, qəhrəmanın zəif yerini də göstərmək istədikdə isə gülüşə imkan yaranır. Çox yemək mifoloji baxımdan insan gücünün, müasir baxımdan isə qarınqululuğun simvolu olduğundan dəstançı həmin məqamın təsvirində ciddiliklə bəzəməliliyi üzvi surətdə birləşdirmək fürsəti qazanır və bu fürsətdən ustalıqla istifadə edir. Koroğlunun çox yeməyindən dastanda neçə yerdə bəhs olunur və həmin məqamların, demək olar ki, hamısında gülüş bu və ya digər dərəcədə özünü büruzə verir. Qıratı əldən verib, kor-peşman dəyirmanının qabağında oturduğu və:

Verdin Qırı, aldın Dürü,
Döy başına yan, Koroğlu (95, 125)

dediyi vaxt Koroğlunun ən qəmli çağlarından biridir. Yemək səhnəsinin təsviri hətta belə məqamda da şuxluğun, diribaşlığın ifadəsinə xidmət edir. Koroğlu öküzlə dəyirmanı dən gətirən bir kişinin iki çuval arpasını Düratın qabağına qoyur, iki çuval buğdanı isə əlbəəl üyüdüb xamır qatır, ocaq çatıb çörək bişirir. Öküzün də birini kəsir, kabab çəkib yeyir və toqqanın altını bərkidir (95, 126). Sanki bu hərəkətlə Koroğlu: «hər şey yaxşı olacaq, atı qaytarıb, düşməndən qisasını alacam», – deyir.

M.H. Təhmasib nəşrində Koroğlunun yeyib-içməyi ən çox yad məkanla bağlı olaraq nəzər-diqqətə çatdırılır. Toqatda bir qarına qonaq olan Koroğlu on adamın yeməyini hazırladır. Koroğlu, evində qonaq olduğu qarını da yeməyə çağırır. Qarının qətiyyəni ağına gəlmir ki, bir adam on adama hazırlanmış plovu bir oturma yeyib qurtara bilər: «Koroğlu ilişdi plova. Birinci tikədə plovun ürəyi üzüldü. İkinci, üçüncü... Qarı gördü bu bir-iki tikə də vursa, məcməyidə bir şey qalmayacaq. Düşdü əl-ayağa ki, plovdan şişəcəyəm. Amma day bir dəfə yemirəm demişdi, düşmüşdü boynuna. Yaxınlaşa bilmirdi. Elə bu fikirdə idi ki, ay allah, bir də çağırıydı, bir-iki tikə də mən yeyədim» (95, 131). Qarının Koroğluya yemək hazırlaması əhvalatı Paris nüsxəsində daha mübaligəli şəkildədir. Burada qarı Koroğluya on iki adamın yeməyini hazırlayır. Bu qədər yeməyi Koroğlu elə iştahla yeyir ki, qarının dəri süfrəsini də yemək qarışıq içəri ötürür. M.H. Təhmasib nəşrindəki aşpazxana səhnəsi də kifayət qədər komik şişirtmə üzərində qurulub. Hasan paşanın buyruğuyla aşpaz aşiq – Koroğluya yemək verməlidir. Koroğlu aşpazın ortalığa qoyduğu bir sini plovu kənara itələyib qazanlardan birini qabağına çəkir. Neçə qazanın plovunu, neçə tuluğun şərabını boşaldandan sonra Koroğlu «doydum» deyib ayağa qalxır.

Koroğlunun şərab içməyindən Paris nüsxəsində daha çox və daha ətraflı bəhs olunur: «Koroğlu yerdə bir şərab tuluğu gördü. Tuluğun dibində bir batman yarım - iki batman şərab qalmışdı. Koroğlu tuluğu son damlasına qədər başına çəkib yerə qoydu. Pərizad xanım kənizlərə işarə elədi ki, genə şərab gətirsinlər. Kənizlər küpdən şərab süzmək istəyədə küpü boş gördülər» (96,

106). M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlunun daha çox yad yerdə yeyib-içməyi ön plana çəkilsə, Paris nüsxəsində Çənlibel ziyafətlərinin də təsvirinə xüsusi diqqət yetirilir. Amma bu da var ki, Çənlibel ziyafətlərində hansısa kənar adam qonaq kimi iştirak edir və Koroğlunun heyratamız dərəcədə çox yeyib-içməyi həmin kənar adamın gözü qarşısında baş verir. Paris nüsxəsinin doqquzuncu məclisində Giziroğlu Mustafa bəyin, onuncu məclisində isə Nəzər Cəlalinin Çənlibeldə Koroğluya qonaq olmağından söhbət açılır. Giziroğlu Mustafa bəyin şərəfinə düzəldilmiş qonaqlıqda Koroğlu o qədər şərab içir ki, məstlikdən ancaq üç gün sonra ayılır. Nəzər Cəlali on iki min atlası ilə nə az, nə çox – düz qırx gün Koroğluya qonaq olur. Bu əhvalatın təsvirində dastançı məzəli dillə bir tərəfdən Koroğlunun qonaqpərvərliyini göstərmək istəyirsə, ikinci tərəfdən Koroğlunun qırx gün, qırx gecə yeyib-içməkdən usanmadığını, böyük həvəs və şövqlə yeni-yeni yeməklər sifariş verdiyini göstərmək istəyir:

Duman gəlsin bu dağları bürüsün,
Kəllələr kəsilsin, qanlar yerisin,
Çəkin gəlsin Bolqeydənin sürüsün,
Qırın, qoçaqlarım, cana nuş olsun (96, 144).

Çənlibel ziyafətlərində yeyib-içməyin dərəcəsini göstərmək üçün dastançı eyni detaldan təkrar-təkrar istifadə edir: Koroğlu və onun qonaqları o qədər yeyib-içirlər ki, Çənlibelin bitib-tükənməyən azuqəsi qurtarır və Koroğlu, dəliləri azuqə dalınca səfərə göndərməli olur.

Koroğlu, yeyib-içməyi ilə başqalarını heyratə saldığı kimi, boy-buxunu, yeriş-duruşu ilə də kənar adamlarda vahimə əmələ gətirir. Kənar adamların Koroğludan qorxması isə əksər hallarda məzəli bir əhvalat kimi təqdim olunur. Tutaqım, Dəmirçioğlunun Koroğlu nərəsindən qorxmağı ciddi planda təsvir edildiyi halda, qarının, keşikçinin, Hasan paşanın Koroğludan qorxması komik planda təsvir edilir. Qıratın qorxusundan qalanın bürcünə çıxan

Hasan paşa Koroğlunun qorxusundan az qalır qaçıb arvadının çiyinə dırmaşa (95, 140). Pəhləvan paltarı geymiş Telli xanımı Koroğlu bilən keşikçi Telli xanımın ayaqlarına yıxılıb yalvarmağa başlayır (95, 50). İstanbul səfərində rastlaşdığı qarının Koroğludan qorxmasında isə duz-məzə xeyli miqdardadır. Bu səhnədə duz-məzənin hiss olunacaq dərəcədə artıqlığı güclü ilə zəifin uğurlu qarşılaşdırılmasından irəli gəlir: «Arvad bir duruxdu. Sonra qonağa baxdı: «Ay bala, birdən sən o Koroğlu olarsan ha...»

Koroğlu gülüb dedi: «Bax indi tapmısan».

Arvadın səsi kəsildi. Koroğlu bir-iki dəfə onu səslədi, gördü yox, səs yoxdur. Axırda durub arvadın yanına gəldi, gördü nə... bu gün ölübsən, dünən. Arvad tirtap düşüb, özündən gedib. Bir az sudan-zaddan töküb onu ayıltı. Arvad elə özünə gəlcək, durdu ayağa ki, qaçsın, Koroğlu onun biləyindən tutdu» (95, 27). Koroğlu ilə ilk görüşdə ətrafdakıları qorxuya salan, hər şeydən qabaq, Koroğlunun zahiri görkəmidir. Maraqlıdır ki, Koroğlunun zahiri görkəmini dastançı gülüş doğuran ştrixlərlə canlandırmağa daha çox meyl göstərir: «Bəli, eşitdilər ki, aşıq gəlib, hamı sevindi. Koroğlunu çəkib məclisə apardılar. Amma baxdılar ki, bu aşıq heç onlar görənlər aşıqlardan deyil. Boy uca, kürəklər enli, süysün elədi ki, kəl süysünü kimi... Boynunun əti girdin-girdin, bıqlar kəl buynuzu kimi» (95, 133). Koroğlunun canlı-cüssəli olduğunu ifadə etmək üçün dastançı bu yerdə onu, tutalım, dağa da bənzədə bilərdi. Koroğlunun dağ yox, kəllə müqayisə olunması məhz bənzər deyim tərzinin göstəricisidir. Koroğlu ilə bağlı bu cür deyim təzi dastanda diqqəti cəlb edəcək dərəcədədir. «Həmzənin Qıratı aparması» qolunda Qırat-Koroğlu münasibəti məzəli şəkildə ana-bala münasibətinə bənzədilir: «Qırat burnunu Koroğlunun qoynuna, qoltuğuna soxub elə iyləyirdi, elə iyləyirdi ki, elə bil inək balasını iyləyir (95, 138). Dastanın Paris nüsxəsində Pərizad xanımın kənzlərinin Koroğlunu əzişdirməsi epizodunda üsə Koroğlu camışla müqayisə olunur: «Kənzilər Koroğlunu yumruq, pampaca altına salıb əməlli-başlı əzişdirdilər. Elə bil yuxuya getmiş bir camışı

yuxudan oyadırdılar» (96, 107). Eyvazı Toqata – durna dalınca göndərən Koroğlunun narahatlığını və nigarançılığını ifadə etdiyi məqamda belə, dastançı bəmərə danışığından qalmır – Koroğlunun dilindən bir neçə bənd şeir verdikdən sonra belə bir cümlə işlədir: «Koroğlu bu sözləri oxuyanda nə dəvə kimi ağzından köpük tökürdü» (96, 121). Yeri gəldikcə Koroğlunun bu cür məzəli bir dillə təqdim olunması tamamilə təbii təsir bağışlayır. Çünki dastançı Koroğlunun timsalında bir dəfə də olsun dodağı qaçmayan, üz-gözündən yalnız zəhm yağan bahadır obrazı yox, asıb-kəsməklə bərabər, zarafatından da qalmayan bir bahadır obrazı yaratmaq istəyir. N.Cəfərovun da düzgün müşahidə etdiyi kimi: «Koroğlu zarafat eləməyi sevir dostla da zarafat edir, düşmənlə də... Bu cür zarafatlar Koroğlu obrazının ciddiliyini zədələmir, əksinə, onu daha da bütövləşdirir, həyatiləşdirir» (47, 295). Dastançının təhkiyəsində tez-tez özünü göstərən komik deyim tərzinin də əsasında, hər şeydən qabaq, baş qəhrəmanın zarafatla qırılmaz bağlılığı durur. Baş qəhrəmanın təbiətindəki zarafatçılıq, oyunbazlıq dastançının bəmərə şəkildə danışmasına, baş qəhrəmanın portretinə komik cizgilər artırmasına əsas verir: «Oğlan Koroğlunu başdan-ayağa kimi süzüb gördü ki, başı günbəzə bənəyir, bıqları qulaqlarının dalına çatır, saqqalı isə göbəyinə qədər uzanıb» (96, 127).

Zarafatın dastanda səciyyəvi bir cəhət olduğunu silahdaşlarının Koroğluya ərkyana münasibətindən də görmək olar. Silahdaşları içində Koroğluya ən çox ərk eləyən Nigar xanımdır. Nigar xanım ilk görüşdüncə Koroğlu ilə məzələnməyə başlayır: «Ey Koroğlu, bir şərtim var, atam... sənin əyninə bir köynək tikdiribdi. O köynəyi gətirəcəyəm, əyninə uzun gəlsə, ayaqlarının altına nal çaldıracağam, əgər əyninə qısa gəlsə, ayaqlarını kəsdirəcəyəm, dar olsa, qarnını cırdıracağam, gen olsa, sinənə mix çaldıracağam» (96, 66). Dastanın Paris nüsxəsindən götürdüyümüz bu parça məzmun və mahiyyətcə M.H.Təhmasib nəşrindəki Nigar – Koroğlu zarafatlaşmalarından çox da fərqlənir. Bu nəşrdə Nigar xanımın zarafatları daha çox Koroğlunun zahiri görkəmi ilə bağlıdır. «Ərzurum səfəri»ndə

Nigar xanım Aşiq Cünundan Telli xanımı xəbər alanda sözarası Koroğluya sataşıb, söhbəti şirin məcraya yönəldir: «Aşiq, o Telli xanım ki, bu qədər igiddir, bir danış görək sir-sifətdə də Koroğluya oxşayır? (95, 52). Yaxud «Həmzənin Qıratı aparması» qolunda Toqatdan qalib qayıdan Koroğlu qızısb dəliləri tənbeh eləmək istərkən Nigar xanım söhbətə zarafat qatıb, pərtçiliyin qabağını alır: «Koroğlu, düzdü, igidsən, qoçaqsan, iş üzü bilənsən. Amma belə sir-sifətdən çox qarasan ey... « (95, 144)

Dastanın Paris nüsxəsində təhkiyə daha çox şux notlar üstündə köklənir. Bunun başlıca səbəbi odur ki, Paris nüsxəsini danışan bəmzə aşiq təhkiyə daxilində özünü çox sərbəst aparır, qınanacağını və tənbeh olunacağını ağına gətirmədən Koroğluya da sərbəstlik verir. Belə sərbəstliyin nəticəsidir ki, Paris nüsxəsində Koroğlunun şöngözlük etdiyinin, kəlməbaşı söyüş söydüyünün, bəzən namərdliyə yol verdiyinin (məsələn, günahsız bəzircanı arxadan vurub öldürdüyünün), dəliləri incidib küsdürdüyünün, bir sözlə, M.H.Təhmasib nəşrində görmədiyimiz «yaramaz» hərəkətlərə «qol qoyduğunun» şahidi oluruq. M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlu ilə dəlilər arasında yalnız bir dəfə – Keçəl Həmzə Qıratı aparan vaxt inciklik baş verir. Nigar xanımın işə qarışb, Koroğlunu tənbeh etməyi ilə həmin inciklik dərhal aradan götürülür. Paris nüsxəsində isə Koroğlunun günahı ucbatından Koroğlu ilə dəlilər arasında yaranan inciklik düşmənçilik səviyyəsinə qalxır. İçki məclisində Koroğlu heyvərə qonağı müdafiə edib Eyvazı narazı saldıqda Eyvaz Bolu bəylə birləşib Koroğlunun üstünə qoşun çəkir. Yaxud Eyvazla Dəmirçioğlunun şərab havasına sözləşdiyini eşidən Koroğlunun Eyvaza tərəf çıxması Dəmirçioğlunu hiddətləndirir və o, Mustafa bəy Qacara (Giziroğlu Mustafa bəyə) pənah aparıb, Koroğludan qisas almaq fikrinə düşür. M.H.Təhmasib nəşrində hər hansı çətin tapşırıq dalınca Çənlibeldən kimin gedəcəyi üstündə dəlilər bəhsə girirlər. Biri deyir, mən getmək istəyirəm, o biri deyir, yox, mən getsəm yaxşıdır. Paris nüsxəsində isə səfərdən boyun qaçıрмаğın məzəli səhnəsi ilə qarşılaşırıq. Çənlibeldə qonaq olan Giziroğlu Mustafa bəy durna kababı istəyəndə və Toqat

kənarında durna ovlamaq məsələsi ortaya çıxanda belə bir mənzərə yaranır: «Mustafa bəy bu sözü kef havasına dedi, yoxsa durna əti camış ətinin dadını verir. Koroğlu Eyvazdan bir piyalə şərab alıb, üzünü dəlilərə tutub dedi: «Bir cavan istərəm bu piyaləni mənim əlimdən alıb içə, Həsən paşanın bağından bir neçə kabablıq durna vurub gətirə, kabab çəkib yeyək. Mustafa bəy qonaqdı, könlü durna kababı istəyir, onun xətrinə dəymək olmaz».

Dəlilər hamısı başlarını aşağı salıb dinməz - söyləməz dayandılar» (96, 117). Düzdür, son nəticədə Eyvaz, Dəmirçioğlu, Küyümçüoğlu və Bəlli Əhməd yaraqlanıb durna dalınca Toqata yola düşəsi olurlar. Amma bu getmək heç də M.H.Təhmasib nəşrindəki getməkdən deyil. M.H.Təhmasib nəşrində dəlilər durna dalınca, necə deyərlər, uça-uça gedirlər. Paris nüsxəsində Eyvaz «kefləndiyi üçün bu işi boynuna götürür», o biri dəlilərsə bu işə Koroğlunun qorxusundan razılıq verirlər. Yaxud Ərəb Reyhanla döyüşmək məsələsi ortaya çıxanda dəlilərdən biri «naxoşam», başqa biri isə: «ürəyimdə tikə qalıb», deyə bəhanə gətirir və döyüşdən boyun qaçırır (96, 112). Koroğlunun dəlilərlə toqquşması, dəlilərin hərdən qorxaqlığa yol verməsi kimi əhvalatlar ifrat ideallaşdırmanın qarşısını alır. Bu isə Paris nüsxəsində obrazların komik cizgilərlə təsvirinə əsaslı təsir göstərir.

Paris nüsxəsindəki Koroğlu ilə müqayisədə M.H.Təhmasib nəşrindəki Koroğlu daha «tərbiyəli», daha «ədəb-ərkanlı» və daha «nümünəvi»dir. M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlunun «artıq» cizgilərdən təmizlənməsi danılmazdır. Amma fakt faktlığında qalır: Paris nüsxəsində açıq-saçıqlıq, qəhrəmanın «zəif» yerinin dinləyicidən gizlədilməməsi Koroğlu obrazını gözdən salmadığı kimi, M.H.Təhmasib nəşrində də qəhrəmanın «artıq» cizgilərdən təmizlənməsi Koroğlu obrazına xələl gətirmir. Bizə belə gəlir ki, M.H.Təhmasib nəşri Koroğlu obrazının, bütövlükdə «Koroğlu» eposunun başlıca məzmun və mahiyyətini qoruyub saxlayan bir nəşrdır. Qeyd etdiyimiz «təmizləmə» əməliyyatı heç də Koroğlunu birtərəfliliyə məruz qoymur, onu

aydan arı, sudan duru bir igid obrazına çevirmir. Həmcə daha əhatəli, məzmunca daha dolğun olan bu nəşrdə Koroğlu çoxmənalı bir obraz kimi təqdim edilir. Koroğlunun çoxmənalılığını təmin edən mühüm cəhətlərdən biri, heç şübhəsiz, kələkbazlıqdır. Az-çox kələkbazlığı olan Qazan xan, Beyrək və Basatı dəlilər sırasına daxil etməsək, onda Koroğlunu (dəlilərin başcısını və ən böyük dəlini) «Dədə Qorqud»dakı məlum dəlillərlə eyniləşdirmək mümkün deyil. Dəli Domrul, Dəli Qarcar və Əgrək-Səgrək qardaşları hiylə nədir bilmədikləri halda, Koroğlunun bir silahı da hiyləgərlik, kələkbazlıqdır. Bu məzəli silahdan onun dəlilələrinin də az-çox başı çıxır və Koroğludakı çoxmənalılıq əlamətini müəyyən qədər dəlilərlə də daşıyırlar.

Kələkbazlıqda komizm

Koroğlu və Keçəl Həmzə obrazları müqayisə edilərkən onlar arasındakı fərqli cəhətlərə daha çox diqqət yetirilib. Ədəbiyyatşünaslarımız Koroğlunun Keçəl Həmzə ilə qarşılaşmasını insan qüdrətinin insan cılızlığı və miskinliyi ilə qarşılması kimi mənalandırmağa daha çox üstünlük veriblər. Belə mənalandırma isə, heç şübhəsiz, Koroğlunu ideallaşdırmaq meyindən irəli gəlib. Əlbəttə, Koroğlunun xalq qəhrəmanı kimi ideallaşdırılmasında bir qəbahət yoxdur. Amma unutmamaq olmur ki, keçəl də folklorumuzun məşhur qəhrəmanlarından biridir və bu obraz əksər hallarda xalq idealının daşıyıcısı səviyyəsinə qaldırılır. Odur ki, xalq qəhrəmanı Koroğlu ilə xalq idealının başqa bir daşıyıcısı olan keçəl arasında fərqli cəhətlərlə yanaşı, oxşar cəhətlərin də axtarılması tamamilə təbiidir.

Koroğlu və keçəl obrazlarını yaxınlaşdıran cəhətlərdən biri igidlikdir. Bəli, igidlik bəzən keçəlin də səciyyəvi xüsusiyyətinə çevrilir. Məsələn, «Qızıl üzük» (32, 44), «Qızıl qoç» (32, 49), «Keçəl Məhəmməd» (33, 82) kimi Azərbaycan nağıllarında keçəlin qoçaqlığı qəhrəmanlıq dərəcəsinə yüksəlir. «Həmzənin Qıratı aparması», yəni «Koroğlunun Toqat səfəri» qolundakı

Keçəl Həmzənin özünü də qorxaq adam adlandırmaq qeyri-mümkündür. Qorxaq adam Çənlibelə yollanıb Koroğlunun atını qaçırmağa ürək eləyərdimi? Əlbəttə, yox.

Koroğlu ilə keçəl obrazını yaxınlaşdıran ən başlıca cəhətsə kələkbazlıqdır. Keçəlin ən səciyyəvi xüsusiyyəti sayılan kələkbazlıq bir xeyli dərəcədə Koroğlu üçün də səciyyəvidir və kələkbazlığı qəhrəmanlıqla üzvi şəkildə birləşdirməsinə görə Koroğlu digər dastanlarımızın baş qəhrəmanlarından əsaslı şəkildə fərqlənir. Koroğlunu «Dədə Qorqud» eposunun əsas surətləri ilə tutuşdırsaq, diqqəti cəlb edən məsələlərdən biri Koroğlunun ictimai mənşəyi olar. Koroğlu kasıb bir ilxıcının oğlu olduğu halda, «Dədə Qorqud»dakı əsas qəhrəmanlar bəy, xan övladlarıdır. «Salur Qazanın evinin yağmalanması» boyunda Qaraca Çobanın parlaq boyalarla təsvir edilməsini heç kım inkar etmir. Amma Salur Qazan dura-dura Qaraca Çobanı həmin boyun baş qəhrəmanı saymaq da təbii olaraq kimsənin ağına gəlmir. Baş qəhrəmanın yuxarı təbəqəni təmsil etməsi və qeyri-adi əlamətlərin daşıyıcısı olması «Dədə Qorqud», ümumiyyətlə, qəhrəmanlıq eposları üçün aparıcı cəhətdir və bu, qəhrəmanlıq eposunu nağıldan fərqləndirən bir cəhət kimi özünü göstərir. Nağılda qeyri-adi yox, adi əlamətlərin daşıyıcısı olan qəhrəmanın ideallaşdırılmasına daha çox rast gəlirik. «Epos üçün birbaşa ideallaşdırma səciyyəvidirsə, nağıl üçün kontrast ideallaşdırma səciyyəvidir» (211, 253). Qəhrəmanlıq eposu ilə nağıl arasında bu cür müqayisə apararkən E.M.Meletinski istisna halları da nəzərdən qaçırır və rus qəhrəmanlıq eposunda İlya Muramesin, ispan qəhrəmanlıq eposunda Sidin yuxarı təbəqəyə mənsub olmamasını yada salır. E.M.Meletinskinin göstərdiyi belə epos qəhrəmanları sırasına Koroğlunu da daxil etmək olar. Kasıb bir ilxıcının oğlu kimi Rövşən adi bir adamdır. Adi adam Qoşabulaq möcüzəsindən sonra dönüb qeyri-adi bir bahadır olur. Qırat, Dürat və Misri qılınc bu qeyri-adiliyi tamamlayır. Rövşənin Koroğluya çevrilməsi məhz nağıllara xas kontrast ideallaşdırma əsasında baş verir və bu ideallaşdırma bahadırılıqla yanaşı, kələkbazlığı da özündə birləşdirir. Misri qılıncı düşməyə meydan

oxuyan Koroğlu öz ağı, dərrakəsi ilə ən çətin vəziyyətdən çıxmağı da bacarır. «Dədə Qorqud»dakı Qazan xan, Beyrək, Basat kimi qəhrəmanlarda müəyyən qədər kələkbazlıq olsa da, Koroğlu bu baxımdan keçələ – nağilin tipik qəhrəmanına daha yaxındır. Çünki keçəl də Koroğlu kimi, yaxud Koroğludan daha artıq kontrast ideallaşdırma əsasında təsvir edilən bir obrazdır. Yeməyə çörək, geyməyə paltar tapmayan, sir-sifətinə və daz başına görə adam içinə çıxarılması olmayan keçəlin qeyri-adiliyi, ilk növbədə, hamını aldatmaq bacarığındadır. Aşağı təbəqədən çıxdığına, ətrafda heç bir sosial dayağı olmadığına görə keçəlin əsas silahı kələkbazlıqdır. Bizə belə gəlir ki, Koroğlu obrazında da kələkbazlıq öz mayasını sosial arxasızlıqdan götürür və bu kələkbazlıq bahadırlıq tərkibində yeni-yeni mənalar qazanır. Sonradan yüzlərlə, minlərlə silahdaş tapsa da, Koroğlu sosial arxasızlıqdan doğan ilkin mahiyyətini saxlayır. Təsadüfi deyil ki, Koroğlu özünü Babayi-Əmir adlandırır:

Koroğluyam, öc almışam,
Xotkarlardan bac almışam,
Yüz desələr qocalmışam,
Hələ ki. Babay-Əmirəm (95, 219).

Babayi-Əmir, həmin adda Azərbaycan nağılından da göründüyü kimi (34, 39-52), məhz igidliklə kələkbazlığı birləşdirən obrazdır. XX əsrin əvvəllərində adının satirik bir jurnala verilməsi bir daha göstərir ki, kələkbazlığın və hoqqabazlığına görə Babayi-Əmir komik bir fiqur kimi də məşhurdur. Özünü belə bir obrazla müqayisə edərsə, deməli, Koroğluda bahadırlıqla bərabər, kələkbazlığa və bu kələkbazlıqdan doğan komizmə xüsusi fikir verilməlidir. Nəzərə alınmalıdır ki, kələkbazlıq bahadırlıqla üzvi vəhdətdə təzahür etdikcə Koroğlunun özünəməxsusluğu daha çox nəzərə çarpır. Koroğlunun bir epos qəhrəmanı kimi özünəməxsusluğunu üzə çıxarmaqda xüsusi əhəmiyyət daşıdığını nəzərə alaraq, kələkbazlıq məsələsi üzərində geniş dayanmaq, Koroğlu – Keçəl

Həmzə müqayisəsini məhz həmin məsələ ətrafında aparmaq zərurətə çevrilir.

Kələkbazlığın ən səciyyəvi göstəricisi libas dəyişmək, özünü gizlədib cilddən-cildə, dondan-dona girməkdir. Özünü gizlədib başqa dona girməyin ən arxaik mənası qəhrəmanın dəyişib o dünya sakinlərinin görkəminə uyğun bir görkəm alması inamı ilə bağlıdır. O dünya sərhədinə çatan qəhrəman o dünyanın eybəcər sakinlərinin görkəmini qəbul edir ki, təhlükədən qoruna bilsin. Zahirî görünüşün, o cümlədən geyimin magik gücünə inam xalq arasında bu gün də yaşamaqdadır. Məsələn, belə bir inam var ki, uşağa köhnə par-paltar, cır-cındır geyindirsən, o, şərdən uzaq olar. Çünki cır-cındır geydirdiyin uşağı eybəcər şəkllə salıb, onu şər qüvvələrin oxşarına çevirirsən. Bununla şər qüvvələr uşağı özününkü hesab edir və ona zərər toxundurmur. Paltarın, ümumiyyətlə, zahirî görkəmin bu cür kimlik göstəricisi olması folklorda çox geniş yayılıb. O dünyaya məxsus qeyri-adi varlıqlar kimi, bu dünyanın da adamları folklor mətnində qəhrəmanı, hər şeydən qabaq, əyin-başına görə tanıyırlar. Qız, oğlan libası geydimi, hər yerdə oğlan kimi qarşılanır. Dərviş libası geymiş adamın padşah oğlu olduğunu heç kim ağına gətirmir. Qəhrəman, çoban paltarı geycək çoban kimi qəbul edilir. Başına qoyun dərisi keçirən qızıl saçlı şahzadəni hamı keçəl kimi tanımağa başlayır. Özgə libasına bürünüb öz görkəmini gizlətməklə folklor qəhrəmanı o dünyaya məxsus varlıqlardan qorunduğu kimi, bu dünyadakı düşmənlərindən də qoruna bilir. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, folklor qəhrəmanının sonradan büründüyü libaslar içərisində kələkbazlığın birbaşa simvoluna çevrilən libas daha çox keçəllikdir. «Keçəl» dedikdə istər-istəməz hər birimizin təsəvvüründə hiyləgər adam obrazı canlanır. Bunun ən başlıca səbəblərindən biri keçəl obrazının genezisində digər mifoloji obrazlarla yanaşı, demonik varlıqların da iştirak etməsidir. Öz mənşəyini başqa mifoloji obrazlarla yanaşı, həm də demonik varlıqlardan götürməsi hiyləgərliyi keçəlin ayrılmaz xüsusiyyətinə çevirir. Bu xüsusiyyəti «Koroğlunun Toqat səfəri»ndə də aydın görmək olur. Koroğlu ilə qarşılaşdığı ilk

epizodda boy-buxununa, qol-biləyinə, kəl buynuzu kimi «deşərəm ha,deşərəm» deyən qara bıqlarına, tərən gözü kimi oyur-oyur oynayan gözlərinə, adamı vahiməyə salan qılıncına baxan kimi qarşısındakının başqa birisi yox, Koroğlu olduğunu Keçəl Həmzə dərhal başa düşür və hiylə niqabını üzünə çəkir. Həmzə yazıq adam donuna girib, yağlı dilini işə salır, bildir-bildir göz yaş töküüb, Koroğlunun ayaqlarına düşür. Onun mərhəmətini qazanandan, saqqızını oğurlayıb Çənlibelə qədəm qoyandan sonra Keçəl Həmzə özünü son dərəcə üzüyola və zirək bir buyruq qulu kimi göstərüb, dəlilərin və xanımların da az-çox hörmətini qazana bilir. Özünü Koroğluya ilxıçı kimi təqdim edən və ilxıçı rolunu məharətlə oynayıb Düratı qaçıрмаğa nail olan Keçəl Həmzə sözün hərfi və məcazi mənasında dəyirmançı donuna da girib Koroğlunu növbəti dəfə aldadır və Qıratı ələ keçirir. Dondan-dona girən və zahirən çirkin olan Keçəl Həmzəni daxilən də çirkin adam hesab etmək olarmı? Əlbəttə, yox. Folklorumuzdakı əksər keçəl obrazları kimi Həmzənin də eybəcər zahiri görünüşü və cüvəllağı davranışı arxasında müsbət bir daxili məzmun gizləndiyi danılmazdır. Bir keçəl surəti kimi mənşəcə müəyyən qədər demonik varlıqlarla bağlı olduğundan Həmzəni tam müsbət obraz hesab etməsək də, ondakı müsbət cəhətləri inkar etmək fikrindən uzağıq. Qıratın üzəngisini basıb, qalanın yollarını nişan verib, Toqatda Koroğluya, yəni xalq idealının eposdakı əsas daşıyıcısına öz ehtiramını bildirməsi Keçəl Həmzə obrazının müsbət daxili məzmununun bir ifadəsidir.

Koroğlunun hiyləgərliyinə gəlincə, qeyd edilməlidir ki, hərfi və məcazi mənada libas dəyişmək Koroğlunun təsadüfi yox, dastan boyu müşahidə edilən bir cəhətidir. Dastanın V.Xuluf lu nəşrində Koroğlu belə səciyyəyəndirilir: «Koroğlu iyit, qoçaq... olmaqla barabar, həm də çox ağıllı və fəndgir bir adam imiş. Qılınc ilə iş aşmayan zaman söz ilə və ya paltarlarını dəyişib, el aşığı sifətinə düşməklə və qeyri cür donlara girməklə həmişə qalib gəlirmiş» (97, 22). V.Xuluf lu nəşrində bu cür xüsusi qeyd edilən libas dəyişib, hiylə işlətmək Koroğlunu digər dastanlarımızdakı baş qəhrəmanlardan fərqləndirən bir cəhət olsa da, bu cəhətin heç

bir epos ənənəsinə söykənmədiyini iddia etmək fikrində deyilik. Yada salırıq ki, «Dədə Qorqud» eposunda – Beyrəyin əsirlikdən qayıtmasının təsvirində məşhur bir libas dəyişmə əhvalatı var. Həmin əhvalatda da libas kimliyin bir göstəricisidir. On altı il əsirlikdə qalıb sir-sifətə dəyişən Beyrəyi bacıları tanıya bilmirlər. Elə ki Beyrək on altı il əvvəlki paltarını geyməli olur, onda bacıları duyuq düşürlər, naməlum adamın Beyrək olduğunu güman etməyə başlayırlar. O məqamda özünün tanınmasını istəmədiyindən Beyrək on altı il əvvəlki paltarını təzədən soyunmalı, dəvə çulunun ortasını deşib boynuna keçirməli və əlinə bir qopuz alıb dəli ozan donuna girməli olur. Ağlagəlməz hərəkətlərə yol verməsi, yəni qazanları böyrü üstə aşırıb yeməyi yerə tökməsi, zurnaçıları, nağaraçıları toydan qovması, kimini döyüb, kiminin də başını yarması Beyrəyin «dəliliyi»inə bir sübut olur. Bu cür dəlilik donuna girməklə Beyrək axır ki, öz məqsədinə çatır: qızlar, gəlinlər oturan məclisə gedib sevgilisi Banıçiçəklə kəlmə kəsə və özünü ona nişan verə bilir.

Özünün tanınmasını istəmədiyi məqamlarda Koroğlunun da ən çox aşiq libası geydiyinin şahidi oluruq. Qıratın dalınca Toqata yollanarkən, eləcə də Ərzurum, Bağdad və Qarsa səfər edərkən Koroğlu özünü məhz aşiq kimi qələmə verir. Aşiq Koroğlunun paşa qabağında ən böyük çətinliyi Koroğlu barədə suala münasib cavab verməklə bağlıdır. Koroğlu öz kimliyini açıq şəkildə də bildirə bilər və biz bunun dönə-dönə şahidi olmuşuq. Dəfərlərlə görmüşük ki, özünü birbaşa nişan verən Koroğlu düşmənin qabağında tək dayanmağa hazır olduğunu bildirir. Aşiq Koroğlu isə özünü əlbəəl tanıda bilməz. Çünki onun bədi funksiyası bambaşqadır. Aşiq Koroğlunun funksiyası özünü gizlətmək, qoç Koroğlunun döyüşdə göstərdiyi məharətin heç olmasa yarısını hiyləgərlikdə nümayiş etdirməkdir. Odur ki, Aslan paşanın verdiyi: «Koroğlunun sözlərindən bilirsənmi?» sualına Koroğlu məharətlə: «Koroğlu nə adamdı ki, onun sözü belə məclisdə oxuna?!» – cavabını verir. Sonra paşanın sifarişi ilə Koroğludan söz oxumaq lazım gələndə rol dəyişir. Bu dəfə artıq aşiq Koroğlu qoç Koroğlunun rolunda çıxış etməli olur:

Koroğlu içəndə düşmən qanını,
Mərd meydanda nərəsindən tanını,
Qırın vəzirini, tutun xanını,
Leş leşin üstünə qalanmaq gərək! (95, 104)

Aşıq Koroğlunun qoç Koroğlu rolunda çıxış etməsi, söz yox ki, daha təbii alındığından Aslan paşa: «Sağ ol, aşıq! Lap Koroğlu kimi oxuyursan», – deyir (95, 104). Koroğlu özünün məclis aparan bir aşıq olduğuna Hasan paşanı lap çox inandıra bilir. Paşa: «Koroğlunu tanıyırsanmi?» sualını vercək Koroğlu Qıratla bağlı yarıuydurma, yarıciddi bir əhvalat danışmağa başlayır. Əhvalatın məzmunu bundan ibarətdir ki, bir gün Qıratın dəliliyi tutur. Bu aşıqı götürüb Çənlibelə aparırlar. Aşıq üç gün, üç gecə çalib-oxuyandan sonra Qırat sağalır və «kəlpeysər» Koroğlu da çalib-oxumağı o vaxt bu aşıqdan öyrənir. Bu əhvalatı danışarkən Koroğlu bir yandan özünü aşıq kimi tanıdıb, paşanı tam arxayın salırsa, o biri yandan da oğurlanıb Toqata gətirilmiş Qıratın yanına getməyə bir zəmin yaradır.

Dastanda Koroğlunun libas dəyişməyi heç də aşıq libası ilə bitmir. Toqat, Ərzurum, Bağdad və Qars səfərlərində aşıq paltarında gördüyümüz Koroğlunu İstanbul səfərində çavuş libasında, Naxçıvan və Təkə-Türkman səfərlərində çodar libasında, «Düratın itməsi» qolunda ilxıçı libasında, «Koroğlu ilə Bolu bəy» qolunda qoruqçu libasında, Paris nüsxəsindəki Qars səfərində falçı libasında görürük. Dastanın V.Xulufu nəşrində Koroğlunun hətta dilənçi libası da geydiyinə işarə edilir. Aşıq, çavuş, çodar, falçı, ilxıçı, qoruqçu... libalarında Koroğlunu tanımaq çox çətindir. Tanınanda da («Koroğlu ilə Bolu bəy» qolundakı kimi) Koroğlu olduğunu onun boynuna qoymaq müşkül məsələdir: ən ağır işgəncələr Koroğlunu sındıra bilmir və o, kefini pozmadan: «heç belə də Koroğlu olar?» – deyib (95, 206) kim olduğunu danır və düşməni çıxılmaz vəziyyətə salır. Libas dəyişmə eposda o qədər geniş yer tutur ki, bu cəhət Koroğlu ilə yanaşı, onun dəlilərində və başqa dostlarında da müşahidə

olunur. «Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi»ndə Bəlli Əhməd aşiq libası, «Koroğlunun Ərzurum səfəri»ndə Telli xanım pəhləvan libası, «Mərcan xanımın Çənlibelə gəlməyi»ndə Mərcan xanıma qovuşmaq və Koroğlunun dəlilərini dardan xilas etmək istəyən Kankanoğlu dilənçi libası geyinir. Maraqlıdır ki, dastanda Koroğlunun bütövlükdə qoşununun libas dəyişdirib dondan-dona girməsi faktı ilə də qarşılaşırıq. Düşmən üzərinə yürüş edən Koroğlu qoşunu, bəzən yaraq-yasaq üstündən adi paltar geyir ki, düşmən onu (yəni qoşunu) tanıya bilməsin (96, 128).

Qeyd etdiyimiz nümunələr sırasında «Mərcan xanımın Çənlibelə gəlməyi» dondan-dona gırıb, hiylə işlətmək mövzusu baxımından daha səciyyəvi sayıla bilər. Həmin qolda libas dəyişmə – bir adamın başqa adam yerində çıxış etməsi dramatik və komik məzmunlu hadisələr düzümünə təkan verir. Yarıdramatik, yarıkomik məzmun daşıyan hadisələr Eyvazın zindandan azad edilməsi epizodundan başlanır. Mərcan xanımın yanına dilənçi libasında gedib, dondan-dona girməkdə xüsusi səriştə sahibi olduğunu göstərən Kankanoğlu dustaq Eyvazı başqa bir adamla əvəz etməlidir. Belə bir adam Mərcan xanımın yanına öz ayağı ilə gəlib çıxır. Bu, xotkarın qardaşı oğlu Əmir xandır. Əmir xanın nişanlısı Hürü xanım bir vaxt Eyvaza qoşulub Çənlibelə qaçıb. İndi Mahmud paşanın bacısını – Mərcan xanıma almaq niyyətində olan Əmir xan Eyvazın qanını içməyə hazırdır. Əmir xandan yaxa qurtarmaq üçün Əmir xanı güdaza verməkdən sərfəli yol yoxdur. Mərcan xanımın göstərişi ilə Kankanoğlu zirzəmidən zindana lağım atır, bihuşdardan huşunu itirən Əmir xanı götürüb özü ilə Eyvazın yanına aparır və Eyvazla onun libasını dəyişir. Eyvaz olur Əmir xan, Əmir xan olur Eyvaz. Əmir xanı Eyvaz bilib dar ağacından asırlar. Eyvazı dar ağacından asmaqla qürrələnən Qoçu Mehdiinin sözləri gülüş doğurur: «Qoçu Mehdi əlini əlinə vurdu, bərkədən bir şaqqa çəkdi, dedi: Eyvaz ha Eyvaz, mən də elə hesab eləyirəm bu bir igitdi, nədi. Sənin canın üçün, paşa, heç bir toyuqca ürəyi yoxumuş. Afərin mənə zəhmimə, yaman zəhmim varıymuş. Elə ki zindanı açdım.

zəhmimnən elə bircə dəfə vay dədə eləyib yıxıldı»(95, 296). Gülüş doğuran, bir yandan Qoçu Mehдинin basıb-bağlamasıdırsa, o biri yandan da Qoçu Mehдинin dediyi «qorxaqlıq»ın əslində Eyvazın düşməninə aid olmasıdır.

Zahirən görünənə əslində baş verənin ağılamalı və gülməli mənzərəsinə isə Çənlibeldəki yas mərasimində rast gəlirik. Bəli, dar ağacından asılmış və başı kəsilmiş adamı Eyvaz bilən Koroğlu və onun silahdaşları əməlli-başlı yas qururlar. Çənlibelin bütün bərə-bəndərgahları, qaravulxanaları qara bəzənir. Gecə səhərəcən dəlilərin zümzüməsindən, atların kişnəməsindən, Aşıq Cünunun bayatı səsindən, xanımların ağısından, Koroğlunun nərəsindən dağlar, daşlar dil deyib ağlayır (95, 303). Bu yerdə Koroğlunun. Qəssab Alının, Aşıq Cünunun dilindən söylənən qoşma, gəraylı və bayatılar özlüyündə nə qədər qəmli olsa da, dinləyici bu nümunələri təbəssümlə qarşılıyır. Çünki qəmli nümunələrin həsr edildiyi Eyvazın sağ-salamat olduğunu dinləyici qabaqcadan bilir. Sağ-salamat adama dil deyib göz yaşı tökməyin təbəssüm doğuracağını söyləyici özü də nəzərə alır və yas mərasiminin təsvirində komikliyi açıq-aydın hiss olunan epizodlara xüsusi yer verir. Eyvazın bələli səfərdən geri qayıtması epizodu dediyimizə misal ola bilər: «Eyvaz asta-asta qalxıb yeridi Tüpdəğidana tərəf. Tüpdəğidən gözünü sildi baxdı ki, yox, elə Eyvazdı ki, Eyvaz. Qayıdıb qışqıra-qışqıra üz qoydu Koroğlunun yanına... Tüpdəğidən özünü atdı Koroğlunun üstünə, dili tutuldu, əlini uzatdı gəldiyi tərəfə. Koroğlunun üzündə iki damla yaş göründü. O, belə hesab elədi ki, Tüpdəğidən dəli olub. Haçandan-haçana Tüpdəğidən özünə gəlib dedi: – Muştuluğumu verin! Eyvaz odu At düzündə.

Hamı peşman oldu. Yəqin elədilər ki, yazıq dəli olub. Tüpdəğidən baxıb gördü heç kim yerindən tərpənmir, qalxıb üz qoydu At düzünə. Koroğlu hay vurdu ki, tutun, qoymayın, gedib özünü daşdan-qayadan atacaq» (95, 306). Kifayət qədər yumoristik olan bu epizodda, eləcə də bundan əvvəlki dil deyib ağlaşma epizodlarında əsas məsələ Çənlibelin (yəni Koroğlu və silahdaşlarının) Eyvaza hədsiz məhəbbətini əks etdirməkdir.

Eyvaza məhəbbəti cəlbədicə şəkildə əks etdirmək üçün dastançı libas dəyişmənin dərin qatlarına enməli olur. Əmir xan Eyvaz libas dəyişməsi ölü – diri libas dəyişməsi ilə əvəz olunduğundan məsələ xeyli dərəcə mürəkkəbləşir. Mürəkkəblilik ondan ibarətdir ki, yalançıq ölüyə həsr olunan ciddi ağlaşma mərasimi gülüşün dolayı ifadəsinə çevrilir. Haqqında danışdığımız «Mərcan xanımın Çənlibelə gəlməyi» qolunda libas dəyişmənin bu cür rəngarəng epizodları öz başlanğıcını, artıq qeyd etdiyimiz kimi, Mərcan xanımla Kankanoglundun kələkbazlığından, onların dona girmək bacarığından götürür.

Təhlükə məqamında dondan-dona girmək Qırata da məxsus bir xüsusiyyətdir və burada təəcəblü bir şey yoxdur. Məlum məsələdir ki, o dünya sərhədinə çatanda, yaxud sosial düşmənin məskəninə qədəm qoyanda qəhrəmanın özü ilə bərabər atının da zahiri görkəminin dəyişməsi ümumtürk folklorunun ənənəvi motivlərindəndir. «Akbi» adlı altay nağılında, «Kan-Şentey» adlı qazax nağılında təhlükəli məkana çatan qəhrəmanın özü keçələ çevrildiyi kimi, onun atı da eybəcər bir dayçaya çevrilir (199, 269; 199, 278). Altay eposu «Maaday Qara»da qəhrəmanın qartala, atının isə qurda çevrilməsi epizoduna rast gəlirik (230, 82). Koroğlu ilə bərabər Qıratın da görkəmcə dəyişməsi faktı dastanın Axısqa türklərindən toplanan və V.Xuluf lu nəşrinə daxil edilən bir qolunda belə təsvir edilir: «Gəlin xəbəri nerdən verəyim Koroğlundun və atının hünərlərindən. Koroğlu bəzi zamanlarda Çamlıbeldən qalxıb təbdili-libas ilə siyahətə gedərmiş və bu siyahət zamanında bəzi yerlərdə kəndisi dilənçi libasına, dilənçi qiyafəsinə girərmiş. Atı da haman qulaq tökü b dilənçi atı kimi olarmış» (97, 132). Yad bir yerə qədəm qoyarkən Qıratın öz görkəmini dəyişməsi, tez-tez təkrar olunan bir əlamət kimi, dastanın Paris nüsxəsində də qeydə alınıb. Həmin nüsxənin dördüncü məclisində deyilir: «Qıratın bir xasiyyəti var idi. Bir şəhərə, yaxud bir kəndə çatanda qulaqlarını eşşək qulağı kimi sallayar, tüklərini ürəşdirib quyruğunu yelləyərdi» (96, 51) Qıratın yad yerdə öz cildini dəyişməsi dastanın əsas nəşri sayılan M.H.Təhmasib nəşrinə də qorunub saxlanılıb. Bu nəşrin

«Durna teli» qolunda düşmən əlinə keçən Qırat qulaqlarını sallayıb, quyruğunu qısıb, gözünün birini yumub, axsaya-axsaya yeriyyə özünü tanınmaz şəkllə salır və onu şilxor yabı bilib adi bir qoruqçuya verirlər (95, 97). «Həmzənin Qıratı aparması» qolunda Qıratın özünü dəliliyə vurmasının da arxasında, bizcə, bir az hiyləgərlik məzmunu gizlətir. Dastançı bu yerdə Qıratın özünü axsaqlığa vurub şilxor yabı kimi göstərməsindən danışa bilməzdi. Ona görə ki, Qıratın Qırat olduğu Hasan paşaya artıq bəlli idi. Aşıq libasında Toqata gəlmiş Koroğlunu Hasan paşanın tövləsinə salınmış Qıratla görüşdürmək üçün dastançıya tamam başqa süjet variantı lazım idi. Belə bir süjet variantı məhz Qıratın dəlilik etməsi və bu dəliliyə sazla, sözlə çarə qılacaq aşıq – Koroğlunun Qırat saxlanan yerə aparılması ola bilərdi. Beyrək özünü dəliliyə vurub Banıçəyinin məclisinə vara bildiyi kimi, Qırat da dəlilik etməklə Koroğlunun aşıq libasında onun yanına buraxılmasına bir şərait yaratmış olur.

Koroğlunun, Qıratın, dəlilərin, o cümlədən xanımların görkəmdən-görkəmə düşməsi çox səciyyəvi olsa da, eposda hiyləgərlik libas dəyişmə epizodları ilə məhdudlaşmır. Bahadırılıq libasında da Koroğlunun bəzən fənd-felə əl atdığıнын şahidi oluruq. Koroğlu zor işlətmədən düşməni məğlub etməyin, yaxud düşmən qurğusundan qurtarmağın cürbəcür yolunu bilir. Onun fənd-fel sahibi olmasından dastanda dost da danışır, düşmən də. Koroğlunun yaxın dostu Aşıq Cünun Koroğlunu Məhbub xanıma belə nişan verir:

Bilmək olmaz onun min-min felini,
Namərd qoya bilməz yerə belini.
Bir dəfə şeşpərə atsa əlini
Düşmənin izini silər Koroğlu (95, 147).

Aşıq Cünunun nəzərində Koroğlunun hiylə işlətməsi heç də qılınc çalib, şeşpər atmasından geri qalmır. Bir vaxtlar Çənlibeldə yaşayıb, sonralar hansı səbəbdənsə Koroğlunun düşməninə çevrilən Mehtər Murtuz da: «Koroğlunun fənd-felindən baş

açmaq olmaz», – (95, 204) deyib, Bolu bəyə ehtiyatlı olmağı məsləhət görür. İş burasındadır ki, Koroğlu Çənlibeldə oturmağa hər yerdən xəbər tuta, harada, kimlərin ona qarşı qurğu qurmağından əgər ola bilər. Xotkar yanında Çənlibelə yürüş planı cızılarda Hasan paşanın sözlərindən aydın olur ki, Koroğlunun çoxlu adamları var, onlar böyük-böyük məclislərə girib. söhbətlərə qulaq asır, eşitdiklərini Koroğluya xəbər verirlər. Hasan paşa bu sözləri deyərkən konkret olaraq kimləri, Koroğlunun hansı adamlarını nəzərdə tutur? Məlum deyil. Amma orası yaxşı məlumdur ki, dastanın bir neçə yerində Aşıq Cünunun Koroğluya xəbərlər çatdırmasından bəhs edilir. «Durna teli»ndən bəlli olur ki, Koroğluya ən vacib xəbərləri çatdıranlardan biri də Xoca Əzizdir. İstər Aşıq Cünunun, istər Xoca Əzizin, istərsə də digər adamların gətirdiyi xəbərlər hesabına hər gizli tədbirdən hali olan Koroğlu qılinc və fənd-fel yolu ilə ən çətin işlərin öhdəsindən gələ bilər.

Koroğlunun hiyləgərliyindən danışarkən diqqət yetirilməli məsələlərdən biri meydandan qaçmağa Koroğlunun münasibətini aydınlaşdırmaqdır. Xalq arasında igidlik barədə zarafatyana işlənən bir söz var: «Koroğlu demişkən, igidlik ondur, doqquzu qaçmaqdır, biri gözə görünməmək». Hamıya məlum olan bu deyim M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlunun qorxaq düşməne aid etdiyi bir deyim kimi verilib (95, 236). Qorxaq düşmənin yox, Koroğlunun məhz özünün hərdən qaçmağı məqbul sayması faktına isə M.H.Təhmasib nəşrindəki bəzi şeirlərdə rast gəlirik. Dəmirçioğlunu Ərzuruma yola salarkən Koroğlu ona belə məsləhət verir:

Ərzurumun bazarına varanda
Məqamda düşməni atmağın gərək.
Gördün ki, mətləbin başa varmadı,
Ərəb at yalına yatmağın gərək (95, 56).

Deməli, Koroğlu qaçmağı igid üçün ar bilmir. Amma bu qaçmaq aradan çıxıb sadəcə can qurtarmaq kimi yox, düşmənlə

vuruşmağın bir fəndi kimi başa düşülməlidir. Bu fikri təsdiq edən bir faktla yenə M.H.Təhmasib nəşrindəki qoşmaların birində qarşılaşırıq:

Mərd igidlər bir-birinə daldadı,
Çuğullar ölməyib, sağı-soldadı.
Mərd meydandan qaçmaz, qaçsa aldıadı,
Qovğa günü haçaq olar, sultanım! (95, 90)

Koroğlu bu fikirdədir ki, mərdin meydandan qaçması məhz düşməni aldatmaq üçündür. Bunu nəzərə alan K.Vəliyev yazır: «İgidlik ondur, doqquzu qaçmaq, biri heç gözə görünməmək, – deyimini Koroğlunun məhz trikster funksiyası və dönərgəlik qabiliyyəti ilə bağlamaq daha düzgündür» (157, 162). M.Qıpçaqla birgə «Türk savaşı sənəti» adlı kitab yazıb çap etdirmiş Ə.Əsgər isə Koroğlunun meydandan qaçmağını türk savaşı sənətinin hücum və geriye çəkilmə taktikasının tərkib hissəsi adlandırır (64, 135). Meydandan qaçmağın bir fənd-fel olduğunu igidliklə bağlı məşhur Koroğlu deyiminin başqa variantları da təsdiq edir. Paris nüsxəsində həmin deyim bu variantdadır: «İgidlik altıdı, beşi hiylədi, biri isə zor» (96, 26). Deyimin Koroğlu dilindən, onun öz fikri kimi verilən bu variantı bir daha göstərir ki, meydandan qaçmaq Koroğludan ötrü hiylə işlətməyin bir üsuludur.

S.Əlizadənin tapıb üzə çıxardığı «Oğuznamə» toplusunda rast gəldiyimiz bəzi atalar sözləri də igidlik barədəki məşhur Koroğlu deyimini ilə yaxından səsleşir. Bu gün dillər əzbəri olan «Gözəllik ondur, doqquzu döndür» atalar sözü «Oğuznamə»də «Ər ondur, toquzu tondur» (23, 55) şəklindədir. Bu nümunədə «ər»in ərlik – igidlik mənasında işləndiyi şübhə doğurmadiğı kimi, «ton»un da yaraq-yasaqdan daha çox məcazi mənada don, yəni hiylə mənasında işləndiyi də heç bir şübhə doğurmur. Bunu «Oğuznamə»də – «Ər ondur, toquzu tondur» nümunəsinin yanında verilən növbəti atalar sözü də açıq-aydın göstərir. Həmin növbəti atalar sözü belədir: «Ərlik on, toquzu hiylədir» (23, 55). Hansısa başqa mənbədən XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərində

köçürülməsi güman olunan «Oğuznamə»də qarşılaşdığımız bu cür atalar sözləri Koroğlu hiyləgərliyinin, bir az da konkret desək. Koroğlunun qaçmağa fənd kimi baxmasının xalq təfəkküründən süzülüb gəldiyinin tutarlı bir göstəricisidir. Maraqlıdır ki, Çin mənbələrindəki An Lu-şan adlı tarixi şəxsiyyəti Rövşənin prototipi kimi götürən C.Nağıyev də prototipdə kələkbazlığın səciyyəvi bir cəhət olduğunu diqqətə çatdırır və: «An Lu-şan türk mübarizliyi ilə çin kələkbazlığını özündə cəm etmişdi», – deyir (116, 57). Koroğlunun An Lu-şanla bağlı olub-olmaması barədə mübahisə açmaq fikrimiz yoxdur. Bu məqamda bizi maraqlandıran əsas məsələ Koroğlunun kələkbazlığının səciyyəvi bir cəhət kimi tədqiqatçıların diqqətini cəlb etməsidir. Belə tədqiqatçılardan biri də F.Bayatdır. O, Koroğlu obrazının genezisindən bəhs edərkən triksterliyi bu obrazın mühüm cəhətləri sırasında göstərir (169, 137-140).

Koroğlunun kələkbazlığı ilə bağlı faktları, öteri də olsa, xatırladıqdan sonra qarşıya təbii bir sual çıxır: qılinc çalmaq kimi, fənd-fel işlətməkdə də böyük hünər sahibidirsə, onda Koroğlu kələkbazlıqda Keçəl Həmzəyə niyə uduzur? Bu suala doğru-dürüst cavab vermək üçün Koroğlunun kimlərə qarşı vuruşduğunun, kimləri özünə düşmən bildiyinin fərqinə varmaq lazımdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, Koroğlunun davası namərdlərlə, arxadan zərbə vuranlardır. Namərdlərə qarşı hiylə işlətməyi bacaran (məsələn, Hasan paşa yanında aşıq rolunu böyük məharətlə oynayan) Koroğlu mərd adam saydıqlarını aldada bilmir, yaxud aldatmaq istəmir. Eyvazı gətirmək üçün çodar sifətində Təkə-Türkmana gedərkən Koroğlunun hərəkətləri, başqa vaxtlardakı hərəkətlərindən fərqli olaraq, onun libası ilə düz gəlmir. Eyvazın atası ilə qoyun alış-verişində Koroğlu aldığı hər qoyuna qiymətindən qat-qat artıq pul sayır. Koroğlunun davranışının çodar davranışı olmadığını Eyvaz dərhal başa düşür və deyir:

Beş-beş verər, on beş-on beş bağışlar,
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz (95, 82).

Oğulluğa götürmək istədiyi Eyvaz yanında hiyləgərliyi axıra çatdıra bilməyib, özünü büruzə verən Koroğlu Keçəl Həmzə ilə də qarşılaşanda qılınc və hiylə işlətməyə lüzum görmür, çünki Həmzənin namərd adam ola biləcəyini ağına gətirmir. Keçəl Həmzənin Toqatdakı davranışı öz gümanında Koroğlunun yanılmadığını göstərir. M.H.Təhmasib nəşrində Keçəl Həmzə Qıratın üzəngisini basmaqla, qalanın yollarını nişan verməklə Koroğluya öz hörmət və ehtiramını bildirirsə, dastanın Paris nüsxəsində Keçəl Həmzənin atsız və silahsız Koroğluya Qıratı qaytarması və əlavə olaraq ona iki qılınc verməsi faktına rast gəlirik (96, 91). Bu kimi faktlar Keçəl Həmzənin heç də namərd adam olmaması qənaətini doğurur və Koroğlunun kələkbazlıqda Keçəl Həmzəyə uduzmasının səbəblərindən birini aydınlaşdırır. Aydın olur ki, Keçəl Həmzəni mərd adam bildiyinə görə Koroğlu ehtiyatı əldən verir və buraxılan səhvi düzəltmək Həmzənin köməyi ilə yalnız Toqatda mümkün olur.

Koroğlunun kələkbazlıqda Keçəl Həmzəyə uduzmasını mifologiyada geniş yer tutan əkiz qardaşlar motivi baxımından da izah etmək olar. Məlumdur ki, mədəni qəhrəman tək olduqda o, özündə ciddiliklə yanaşı, ironik obrazlara məxsus cəhətləri də birləşdirir. Mədəni qəhrəman bir yox, iki nəfərdən, yaxud iki qardaşdan ibarət olduqda isə onların biri ciddi, ikincisi isə daha çox ironik obraz səciyyəsi daşıyır. Yunan mifologiyasında Prometey və Epimetey, türk mifologiyasında Ülgen və Erlik mədəni qəhrəmanların ciddi və ironik yönlü iki nəfərdən ibarət olmasına səciyyəvi nümunə sayıla bilər. «Koroğlu» eposu və bir sıra mifoloji rəvayətlər Koroğlunun da ilkin əcdad, mədəni qəhrəman olmasından xəbər verir. Təsadüfi deyil ki, A.Acalovun tərtib etdiyi «Azərbaycan mifoloji mətnləri» kitabında Koroğlu ilə bağlı rəvayətlər «İlkin əcdadlar. Mədəni qəhrəmanlar» başlığı altında verilib (28, 49). Həmin başlıq altında verilən mifoloji rəvayətlərdə, eləcə də dastanın özündə Koroğludan qardaşsız bir qəhrəman kimi söhbət açılır. Qardaşsız mədəni qəhrəman olan Koroğluda ciddi və ironik obrazlara məxsus cəhətlər vəhdət təşkil

edir. Bununla yanaşı, eposun bəzi əhvalatlarında əkiz qardaşlar motivinin də əlamətləri nəzərə çarpır. Bizcə, Koroğlu Keçəl Həməzə qarşılaşması belə əhvalatlardan biridir. E.M.Meletinski Xoca Nəsrəddini ironik mədəni qəhrəmanlar sırasına daxil etdiyi kimi (211, 10), biz də Xoca Nəsrəddinin oxşarı olan keçəli mədəni qəhrəman sayır, Koroğlu – Keçəl Həməzə münasibətlərində ciddi və ironik mədəni qəhrəmanların qarşılıqlı əlaqəsinin izlərini görürük. Mif poetikasına görə, ironik mədəni qəhrəman kələkbazlığı ilə yalnız başqasını yox, həm də öz qardaşını aldadır. Məsələyə bu baxımdan yanaşıb, Keçəl Həməzinin Koroğlunu aldatmasını qardaşın qardaşı aldatması hesab edirik.

Koroğlunun davası Qıratı oğurlayıb ağ günə çıxmaq istəyən Keçəl Həməzlərlə yox, Qıratı oğurlatdırıb Çənlibeli alt-üst etmək niyyətində olan namərdlərdirsə, onda eposdakı mərd-namərd qarşılaşmasının incəliklərinə enmədən ötürmək çətindir. Bu qarşılaşmanın incəliklərinə necə enməmək olar ki, dastandakı şeirlərdə tez-tez «mərd» («comərd»), «namərd» («müxənnət») sözlərinə rast gəlirik və eposdakı əsas konfliktin kimlər arasında cərəyan etdiyini həmin sözlər dönə-dönə nəzər-diqqətə çatdırır.

Atasının qisasını Koroğlu yenicə alıb. Hələ dəlilər yoxdur, Koroğlu dünya içində öz dünyasını qura bilməyib. Mövcud dünyaya qarşı Koroğlu dünyasının qurulması, Çənlibel adlı dəlilər məskəninin ətraf dünyaya meydan oxuması hələ qabaqdadır. Öz dünyasına tərəf yol başlayan Koroğlu Dəli Həsənə rast gəlir. Dəli Həsənin güclü bir adam olduğunu Koroğlu ilk baxışdanca duyur. Koroğlunun aydınlaşdırmaq istədiyi başqa məsələdir: rastına çıxan bu güclü adam mərddir, ya namərd? Bu yerdə Koroğlunun dilindən Dəli Həsənə deyilən qoşma və gərayılılarda əsas mətləb mərd igidin nəm-nişanından söz açmaqdır. «Mərd igidlər müxənnətdən seçilsin», – deyən Koroğlu Dəli Həsənin basılında aman diləməməsinə və onunla qardaş olmaq istəməsinə şad olur. Şad olur ki, rastlaşıb vuruşduğu bu adam mərdmiş. Başqa dəliləri də sınaqdan keçirəndə, yaxud tanımadığı hansısa yad adamın kimliyini bilmək istəyəndə Koroğlunun mərd-namərd meyarı dəyişməz olaraq qalır,

Koroğlu adamları müxənnət olub-olmamasına görə saf-çürük edir. Mərdliyin ən birinci şərti, Koroğlunun nəzərində, bir qaşığı qanıdan qorxmamaqdır. Amma mərdlik məsələsinin incəliklərinə vardınca aydın olur ki, qorxmazlıq işin yalnız bir tərəfidir. İşin başqa vacib tərəfi satqınlıqdan uzaq olmaq, arxadan zərbə vurmağı özünə ar bilməkdir. Bəlli Əhmədin Nigar xanıma dediyi: «qanım sellənər, sırım bəllənməz», – sözləri (95, 23) Koroğlu dəlilərinin ucdantutma hamusının dəyanətini ifadə edə biləcək sözlərdir. Dəlilərin böyük dəyanət sahibi olduqlarını göstərmək üçün dastandan neçə-neçə misal çəkmək olar. Cəfər paşa dustaq etdiyi Dəmirçioğluna nə qədər işgəncə versə də, Dəmirçioğlu: «Biz ölərik, düşməyə sirr vermərik», – deyib (95, 65) əsl Koroğlu dəlisi olduğunu əməldə də təsdiq edir. Aslan paşa Bağdada durna ovuna gələn Eyvaz, Dəmirçioğlu və Bəlli Əhmədi dar ağacından asacağını aləmə car çəksə də, dəlilər düşməndən aman diləməyi ağıllarına belə gətirmirlər.

Gördüm sınıyanda mərdanə səni,
Şəstlə dayandın meydan içində (95, 55)

deyən Koroğlu mərdlik imtahanından alınıcıq çıxan silahdaşlarını candan əziz tutur. «Hər kim müxənnətdi boynun vuralım», – deyən (96, 40) Koroğlu arxadan zərbə vuranları kəlməbaşı pisləyir. Belə bir cəhət diqqətdən yayınmır ki, eposda mərdlər, əsasən, aşağı təbəqənin, namərdlərsə daha çox yuxarı təbəqənin təmsilçilərindədir. M.H.Təhmasib yazır: «Koroğlu, düşmənlərinin kimlərdən ibarət olduğunu yüzlərcə qoşmasında çox aydın şəkildə demişdir. Eyni zamanda o, kimlərin tərəfində durduğunu, kimləri müdafiə etdiyini də açıqca söyləyir:

Qul deyərlər, qulun boynun burarlar,
Qullar qabağında gedən tirəm mən» (152, 165).

Deməli, M.H.Təhmasib bu fikirdədir ki, Koroğlu aşağı təbəqənin nümayəndələrinin mənafeyini güdür və onun dostları,

əsasən, «qullar»dan ibarətdir. Paris nüsxəsi ilə müqayisədə M.H.Təhmasib nəşrində aşağı – yuxarı qarşıdurmasının daha qabarıq hiss olunması, heç şübhəsiz, sovet dövrünə məxsus sinfi mübarizə ideologiyasının təsiri ilə bağlıdır. Bu təsirin nəticəsidir ki, M.H.Təhmasib nəşrində az qala namərdliyin simvoluna çevrilən bəylər, xanlar və paşalar Koroğlu'nun, eləcə də başqa surətlərin dilində dönə-dönə lənət hədəfinə çevrilir. Lənət hədəfinə çevrilməyən bir bəy varsa, o da Giziroğlu Mustafa bəydir. Dastanın həm Paris nüsxəsində, həm də M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlu öz silahdaşlarına Giziroğlu Mustafa bəyi igid bir adam kimi tərifləyir. Dillər əzbəri olan gəraylıda Koroğlu Giziroğlu Mustafa bəyi özündən üstün bir igid kimi nişan verir:

Bir atı var Alapaça,
Aman vermir Qırat qaça.
Şeşpərinin ucu haça,
Giziroğlu Mustafa bəy.

Hay deyəndə haya basar,
Huy deyəndə huya basar,
Koroğlunu çaya basar
Giziroğlu Mustafa bəy (95, 111).

Bəy adı daşıyan dastan qəhrəmanının sovet dövründə bu cür təriflənib göylərə qaldırılması, çox güman ki, dastanın söyləyicisini və tərtibçisini narahat edib və dövrə uyğun ştrixlər dastana məhz belə narahatlığı aradan qaldırmaq üçün artırılıb: «Giziroğlu Mustafa bəy, doğrudan da, qoçaq, qolu qüvvətli bir adam idi. Atası keçmişdə gizir olmuşdu. Sonra xotkarın üzünə ağ olduğuna görə onu dar ağacından aşmışdılar. Deyirlər ki, Giziroğlu Mustafa bəy o zamandan qırx atlı ilə dağlara çəkilməmişdi. Paşalarla ədavət saxlayırdı» (95, 104). Paris nüsxəsində rast gəlmədiyimiz bu cür yozumun M.H.Təhmasib nəşrində özünə yer tapması həmin nəşrdə sinfi mübarizə motivinin qabardılmasına bir nümunə ola bilər. Amma bu cür detallar

dastanın əsl məzmun və mahiyyətini korlaya bilmir. Adamların yaxşı-pis qütblərinə bölünməsinə sinfi mənsubiyyətlə məhdudlaşdırmağın folklor üçün səciyyəvi olmadığını çox gözəl bilən M.H.Təhmasib «qullar» içində də namərd tapmağın mümkünlüyünü nəzərə alır və Koroğlunun öz düşmənlərinə münasibətindən danışarkən yazır: «Lakin diqqət edilsə, bu qulların da hamısına Koroğlunun münasibəti eyni deyil. Koroğlu bunların özlərini də iki qismə ayırır:

Hesabıya dağ da olsam, əyilləm,
Bəd hesaba yaman kinligirəm mən,

deyir. Bu «bədhesab»lar – namərdlər, xainlər, ikiüzlülər, yalançılar, yaltaqlar, qorxaqlar və sairlərdir» (152, 165). Folklorşünasın qeyd etdiyi «bədhesab»lardan birini «Bayazid səfəri» və «Qulun qaçması» qollarında görürük. Qulla ilk tanışlığımız «Bayazid səfəri»ndən başlanır. İmirzə adlı bu qul Əhməd tacirbaşının tapşırığı ilə Koroğlunun yanına göndərilir. Dəlilərin sırasına qatılmaq adı ilə Çənlibelə gələn İmirzəni Koroğlu sazla-sözlə sınağa çəkir. Koroğlu saz çalıb, söz oxuyur və Dəmir-çioğluna tapşırır ki, qula göz qoysun, görsün bu çalıb-oxumaq ona əsər eləyirimi? Təbii ki, Koroğlunun oxuduğu sözlər başqa bir şey yox, məhz mərdlik barədə, dost yolunda candan keçmək barədədir.

Söylə görüm, Ərəb oğlu,
Canından küsdüyün varmı?!
Dost yolunda bu dünyada
Başından keçdiyin varmı?! (95, 167)

Bu sözlərin Ərəb oğluna – İmirzə adlı qula qətiyyənlə əsər eləmədiyini görənlər Koroğlu deyir: «Oğul, mənim ki, nə sazım, nə səsim, nə sözüm sənə əsər eləmədi, səndən Koroğlu dəlisi olmaz. Amma mən namərd deyiləm. Ətəyimdən tutan əli kəsmərəm. Qal ye, iç, dolan! Özü də dəlilərlə gəz, otur, dur, məşq elə! Öyrənərsən,

öyrənərsən, öyrənə bilməsən də ki, heç» (95, 168). Koroğlunun razılığı ilə Çənlibeldə qalan İmirzə fürsət tapan kimi Çənlibeldəki məşhur atlardan birini – Ərəb atı minib aradan çıxır. Ərəb atın aparılması Qıratın aparılmasını xatırlatsa da, əhvalatlar arasındakı fərq oxşarlıqdan daha çoxdur. Başlıca oxşarlıq Həmzə kimi İmirzənin də aşağı təbəqəyə mənsub olmasında və yazıq adam donuna girib Koroğluda rəhm hissi oyatmasındadır. Başlıca fərq isə bundan ibarətdir ki, Keçəl Həmzəni namərd adlandırmaq çətin olduğu halda, Koroğlunun özünü və dəlilərini düşməne satan İmirzə namərdin yekəsidir. Keçəl Həmzənin günahından keçən Koroğlunun axır nəticədə İmirzəni də bağışlayacağı ağlabatan deyil. Koroğlunun dilindən verilən və İmirzənin tapılıb gətirilməsinin vacibliyindən bəhs edən bu şeirdə bağışlanmaq ehtimalından heç bir əsər-ələmət yoxdur:

Bir qul qaçırmişəm Ərəbistana,
Arayın, axtarın, tapın, gətirin!
Əgər girmiş olsa dəlikli daşa,
Aparın Fərhadı, çapın, gətirin!

...Xəbər alın o namərdin zatını,
Aparıbdı mərd igidin atını,
Tutun, kəsin rizə-rizə ətini,
Atlar torbasında ətin gətirin (95, 178).

Koroğlu Ərəb atı da, İmirzəni də, İmirzəyə tapşırıqlar verən Əhməd tacirbaşını da Çənlibelə gətizdirir. Çənlibeldə İmirzənin və Əhməd tacirbaşının cəzası nədə ibarət olur? Bir qula əl qaldırmağı xalq qəhrəmanına yaraşdırmayan söyləyici (yaxud tərtibçi) dastanda bu suala cavab verməsə də, yuxarıda misal çəkdiyimiz qoşmadan, qoşmada açıq-aydın ifadəsini tapan qəzəb hissindən aydın olur ki, məsələnin həlli Misri qılıncsız ötüşə bilməz.

«Koroğlu» eposunun M.H.Təhmasib nəşrində sinfi mübarizə ideologiyasının müəyyən əlamətləri özünə yer tapdığı

kimi, eposun Paris nüsxəsində də sünni-şii münaqişəsindən xəbər verən epizodlara rast gəlirik. Paris nüsxəsi Cənubi Azərbaycanda şii məzhəbli aşiqin dilindən yazıya alındığına görə Koroğlu bəzən şiiyin təmsilçisi kimi təqdim olunur:

Koroğlunun sizdən qorxmaz ürəyi,
Hax yanında qəbul olsun diləyi,
Həsən, Hüseyn ərş kürsüsü, dirəyi –
Kərbəlada şəhid etmədin, dünya? (96, 196)

Koroğlunun dilindən söylənən və ifadə tərzinə görə qüsurlu olan bu qoşmada Həsən, Hüseyn adlarının çəkilməsi, Hüseynin şəhid olduğu Kərbəla çölünün xatırladılması məhz şiiyə bağlılığın əlamətidir. Bu bağlılığın nəticəsidir ki, Koroğlu dəlilərinin hansısa Osmanlı şəhərinə səfərini söyləyici bəzən məzhəb düşməninə şəhərinə səfər kimi təsvir edir: «Dəli Mehtər Qıratı minib Toqata yollandı. Osmanlılarda belə bir qayda var: cümə günləri gün doğandan üç saat keçənə kimi qalanın qapısını açmazlar. Qəzadan həmin gün cümə olduğundan qalanın qapıları bağlı idi. Qədim zamanlardan osmanlılar arasında belə bir rəvayət yayılıb ki, guya iranlılar cümə günü gün doğandan üç saat keçəndə Rumu alacaqlarmış. Bunu sünnü kitablarında da yazıblar» (96, 124). Koroğlunun müəyyən qədər şii davası apardığına dinləyicini inandırmaqdan ötrü söyləyici ara-sıra Koroğlunun dindarlığından söhbət açmalı olur: Koroğlu döyüşdən qabaq namaz qılır (96, 68); öz ordusunu «islam ləşkəri» adlandırır (96, 19); Məkkə ziyarətinə getməməyi özünün iki böyük nisgilindən biri sayır və ömrünün son günlərini ibadətdə keçirmək istəyir (96, 192). M.H.Təhmasibə Koroğlunun «dindarlığı» barədə tam başqa qənaətdədir: «Koroğlu din-məzhəb davası aparmır. O nə qazidir, nə də mücahiddir. Ümumiyyətlə, bu eposda dini... məhdudiyət, yaxud təəssüb yox dərəcəsidir. Çənlibeldə hətta islam dininin ehkam və qanunlarına lazımınca riayət də olunmur. Qadınlar da həm döyüş meydanlarında, həm də kef məclislərində kişilərlə bərabər iştirak edirlər» (152, 164).

Bu fikri irəli sürməkdə M.H.Təhmasibin haqlı olduğunu Paris nüsxəsinin özü də təsdiq edir. Paris nüsxəsində dindarlıq zahiri əlamət yox, başlıca motiv kimi özünü göstərsəydi, həmin nüsxədə, kişilər bir yana, qadınların şərab içməsindən dönə-dönə söhbət açılmazdı. Halbuki Paris nüsxəsinin dördüncü məclisində Nigar xanımın kənzilərini (96, 62), səkkizinci məclisində isə Pərizad xanımı (96, 108) şərab içən görürük. Qadınların kişilərlə çiyin-çiyinə, sərbəst fəaliyyət göstərməyi, igidlərin məclislərdə şərab içməyi «Dədə Qorqud»da da var. Bu kimi faktlar «Dədə Qorqud»da din davasından da danışıldığını, Oğuz igidlərinin qaziliklə öyündüklərini ört-basdır edə bilmir və buna ehtiyac da yoxdur. «Koroğlu»da isə vəziyyət başqa cürdür. Eposun Paris nüsxəsində dindarlığa, sünni-şiə münaqişəsinə adda-budda şəkildə yalnız işarə edilir. Belə ötəri işarələrə əsaslanıb «Koroğlu»da din yolunda mücadilənin, din düşmənləri üzərinə yürüşlərin təsvir olunduğunu iddia etmək mümkün deyil. Necə ki, M.H.Təhmasib nəşrində də aşağı təbəqə nümayəndələrinin ön plana çıxarılıb, bəy, xan və paşaların daha çox qara boyalarla təsvir edilməsi eposda konfliktin sinfi mübarizə üzərində qurulmasından danışmağa əsas vermir. «Koroğlu»da üz-üzə dayanan və ölüm-dirim davası eləyən nə sinfi düşmənlərdir, nə də din düşmənləri. «Koroğlu»da, artıq deyildi ki, mərd - namərd davası gedir. Bu davada namərdlərin əsas məşğuliyyətinin nədən ibarət olduğunu Koroğlu bir misrada belə ifadə edir: «Namərdin peşəsi - mərdə tor qurar» (95, 276). Koroğlu və onun dəlillərinin qarşısında duruş gətirə bilməyən, üzbəüz döyüşdə yalnız məğlub olmağın acısını dadan müxənnətlər gecə-gündüz qurğu qurmaq, quyu qazmaq barədə düşünürlər. Burada «quyu qazmaq» ifadəsinin elə-belə, sözgəlişi işlətmirik. Nəzərə çatdırırıq ki, «Koroğlu» eposunda quyu obrazı xüsusi yer tutur. Bu obraz başlanğıcını, heç şübhəsiz, «kiminsə ayağının altında quyu qazmaq» (yəni «kimisə tələyə salmaq») deyimindən götürür və öz ətrafında neçə-neçə əhvalatı birləşdirir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, «Koroğlu» eposunda hiyləgərlik motivinin geniş yer tutduğunu «quyu qazmaq» tipli ifadə və deyimlərin gen-bol işlədilməsi də göstərir.

Aydınlıq naminə həmin ifadə və deyimlərdən bəzilərini gözdən keçirək: qurğu qurmaq, tələ qurmaq, tor qurmaq, hiylə niqabını üzünə çəkmək, kiminsə əlinə xına qoymaq, başına papaq qoymaq, şeytana papaq tikib təpəsində deşik qoymaq, kimisə al dil ilə aldatmaq, yağlı dili işə salmaq, dildə yağlı-yağlı kəsib doğramaq, tülkülük eləmək, fənd-fel işlətmək və s. Konkret olaraq «quyu qazmaq» ifadəsinə qayıtsaq, xatırlatmalıyıq ki, bu ifadə eposda həm hərfi, həm də məcazi mənada işlənir. Koroğlunu məğlub etməyin başqa bir yolunu görə bilməyən Bayazid paşası hiylə işlətmək qərarına gəlir və bu məqsədlə şəhərin kənarında Çənlibeldən gələn yolun sağında və solunda bir-birindən bir ağac aralı yeddi quyu qazdırır, quyuların üstünü çör-çöplə örtürür ki, Koroğlu və dəlilərini həmin quyulara salsın. Qazılan quyuya düşməməyin ən birinci çarəsi hiyləyə qarşı hiylə işlətməkdir. Bu, xatırladığımız əhvalatda da müəyyən qədər özünü göstərir: «Ərəb at birinci quyuya çatanda işi duydu, sapdı yolun sağ tərəfinə. O biri quyuya çatanda sapdı sol tərəfə... Ərəb at quyulardan sağ-salamat qurtarıb özünü vurdu şəhərə. De xəbər yayıldı şəhərə ki, Koroğlu gəlib» (95, 270). Bu yerdə quyulardan sağ-salamat qurtarmaq Ərəb atın hesabına mümkün olur, əsas hiyləni xasiyyətə dəlillərdən geri qalmayan at işlədir. Amma atın üstündəki dəli də hiyləsiz ötüşə bilmir. Camaatın Koroğlu zənn etdiyi bu adam əslində Eyvazdır. Eyvaz özünü Koroğlu kimi nişan verməklə Bayazid paşasının vahiməsini birə-beş artırır.

Hərfi mənada quyu qazmağın məzəli bir mənzərəsi «Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi» qolundadır. Məhbub xanım Rum paşasının qızıdır. Məhbub xanımın çağırışı ilə Bəlli Əhməd Çənlibeldən Ruma gələsi olur. Rumda hamı onu Koroğlu hesab edir. Koroğlu zənn edilən Bəlli Əhmədin şəhərdə olmağından xəbər tutan kimi Rum paşası qorxulu düşməni ələ keçirmək barədə fikirləşir. Qaş qaralanacan qoşunun bir ucdan qırıldığını, amma bir mətləb hasil olmadığını görən paşa Koroğlu zənn etdiyi Bəlli Əhmədi fəndlə quyuya salmaq qərarına gəlir. Meydanın günbatan tərəfindəki quyunun üstünü çör-çöplə örtüb Bəlli Əhmədi quyuya tərəf sıxışdırırlar və niyyət axır ki, baş

tutur. Bəlli Əhməd quyuya düşsə də, ortaya yeni qəmbərqulu çıxır: «Gedən xəbər gətirdi ki, bəs, paşa deyir bu saat onu tutun gətirin mənim yanına. Qoşun qaldı məəttəl ki, nə eləsin, nə təhər tutsun. Qorxudan quyuya kim girə bilər ki, kim də onu tuta. Qoşun böyüyü özü getdi paşanın yanına ki, paşa sağ olsun, onu tutmaq bizim işimiz deyil. Qılncı da əlində dayanıb quyunun dibində. Elə bir adamın quyuya düşməyini gözləyir ki, başını bədənindən ayıra» (95, 154). Eposun neçə-neçə epizodunda rastlaşdığımız komik qorxu üsulundan dastançı bu yerdə də istifadə edir. Qoşunun qorxu-hürküsünün paşaya da keçdiyini təsvir etməklə dastançı komik qorxunun bədii təsir gücünü bir az da artırır. Bəlli Əhmədi quyudan çıxarıb, xotkara sağ-salamat təhvil vermək və ad-san qazanmaq sevdasından əli üzülən Rum paşası Koroğlu zənn etdiyi Bəlli Əhmədin başına daş töküüb öldürmək əmri verir. Bəlli Əhmədin bir-iki daşla ölə biləcəyinə nə paşa inanır, nə də qoşun. Qoşun dağa-dərəyə tökülüb daş yığmaqla məşğul olur. Göründüyü kimi, Koroğlu adı ilə quyuya salınan Bəlli Əhmədin hiylə işlədib quyudan çıxmaq imkanı yoxdur. Amma süjet xəttinin ənənəvi sxemi öz qüvvəsində qalır quyuyu qazmaq əhvalatının dalınca hiylə işlədib, quyudan çıxmaq əhvalatı təsvir edilir. Quyudan çıxmaq tədbirini, dastanın bir neçə başqa qolunda olduğu kimi, bu qolda da Koroğluya və onun dəlilərinə rəğbət bəsləyən paşa qızı həyata keçirir. Bu qolda Koroğlu və dəlilərinə rəğbət bəsləyən paşa qızı Məhəbub xanımdır. Məhəbub xanım nə qədər ağıllıdırsa, onun atası bir o qədər ağıldan kəmdir: «Məhəbub xanım atasının ağılına, kamalına bələd idi. Həmişə deyərdi ki, bir qara toyuq mənim atamdan ağıllıdır» (95, 154). Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Koroğlunun «müxənnət» adlandırdıqlarının quşa, heyvana, həşəratə bənzədilməsi – folklorşünas P.Əfəndiyevin diqqətini cəlb edən bir cəhət (52, 261) dastanın bir çox başqa epizodlarında da özünü göstərir: «Həmzənin Qıratı aparması» qolunda Hasan paşa aşıq bildiyi Koroğlunu Qıratın yanına salıb tövlənin ağzını bağlayır və paşalar arı kimi qapının çatlarına suvaşırlar (95, 137). «Koroğlu ilə Bolu bəy» qolunda Koroğlu özünü Bolu bəyin qoşununa vurur və

qoşun şahin görmüş toyuq-cücə kimi pərən-pərən düşür (95, 208). «Durna teli» qolunda Giziroğlu Mustafa bəy Aslan paşa barədə deyir. «İndi ki, o, xotkara quyruq bulayır (yəni tülkülük edir – M.K.) mən də onun quyruğunu kəsib soxaram gözünə» (95, 105). Yuxarıda danışdığımız və söhbətini yarımçıq saxladığımız «Məhbus xanımın Çənlibelə gəlməyi» qolunda Bəlli Əhməd Rum paşasından çəkinmədiyini bildirərkən onu «kərtənkələ» adlandırır: «Koroğluya kələ-kələlər nə eləyə bilib ki, sən kim kərtənkələlər nə eləsin?» (95, 159). Bəlli Əhmədin kərtənkələ ilə, Məhbus xanımın qara toyuqla müqayisə etdiyi Rum paşasının axmaqlığı quyudan sağ-salamat qurtarmağa zəmin yaradır. Məhbus xanım atasına quyudakı adamın Koroğlu yox, Koroğlunun «nəverim» dəlilərindən Bəlli Əhməd olduğunu bildirir və atasını inandırır ki, Bəlli Əhmədi öldürməyib sağ-salamat saxlasa, onu xilas etməyə gələn Koroğlunun özünü və bütün dəlilərini quyuya salmaq mümkün olar. Koroğlunu və onun dəlilərini quyuya salmağın «fəndi»ni Məhbus xanım ağıldan kəm atasına belə başa salır: «Şəhərdə nə qədər qoşun varsa, göndər dağlardan daş yığıb gətirsinlər. Elə ki daş hazır oldu, ondan başlayıb şəhərdən kənar yeddi min yeddi yüz yetmiş quyuyu qazsınlar. Elə ki Koroğlu dəliləri ilə gəldi, ağızlarını salarıq həmən quyulara. Elə ki hərəsi düşdü bir quyuya, biz də daşları tökərik başlarına» (95, 156). Paşa bu «ağıllı» tədbirə «afərin» deyir. Paşanın gülünc davranışı bununla bitmir. Bəlli Əhmədin «kərtənkələ» sözündən qəzəblənən paşa əlini daşa atır ki, daşı quyuya – Bəlli Əhmədin başına salıb onu öldürsün, amma mümkün olmur. Çünki nə qədər əlləşsə də, daşı yerindən tərpətməyə paşanın gücü çatmır.

Koroğlunun və onun dəlilərinin quyuyu sərgüzəştləri Qazan xanın məzəli dustaqlığını yada salır. «Koroğlu»da Rum paşası yeddi min yeddi yüz yetmiş quyuyu qazdırmaq barədə ağılsız göstəriş verdiyi kimi, «Dədə Qorqud»da da təkurun xatunu Qazan xanın uydurduğu yalana inanır və Qazan xan dustaqlıqdan təkür xatununun səfehliyi hesabına xilas olur. Quyuyu doğrudan-doğruya yeraltı dünya hesab edən axmaq

xatun Qazan xanı məhz o dünyadan xəbər verəcək bir adam kimi sorğu-suala tutur. Təkur arvadının sadələvhlüyü Qazan xanın bicliyi ilə toqquşub gülüş doğurur. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, xatırladığımız əhvalatda komizm xeyli dərəcədə Qazan xanın düşmənlə rəftarından da asılıdır. Bir çox başqa cəhətlərdə (məsələn, düşmən üstünə tək getməkdə, döyüş qabağı qopuz çalıb söz oxumaqda) olduğu kimi, düşmənlə məzələnməkdə də Qazan xan Koroğlunun sələfinə çevrilir. Tutulub quyuya salınanda Koroğlu da Qazan xan kimi məzəsindən qalmır və bu məzələnmə Koroğlu yenilməzliyini ifadə etmək məqsədi daşıyır.

Dastanın həm M.H.Təhmasib nəşrində, həm də Paris nüsxəsində Bolu bəyin Koroğlunu dustaq edib, quyuya salmaq əhvalatı var. Bu əhvalatlarda, xüsusən Paris nüsxəsindəki quyu əhvalatında dustaqlıq sıxıntısı Koroğlunun gur səsinə və yeyib-ichmək ehtirasını zəiflədə bilmir. Koroğlu quyudan paşa qızının səsinə elə gur səslə cavab verir ki, elə bil top atılır. Kənzilər Koroğlunun səsindən qorxuya düşüb qaçırlar (96, 179). Paşa qızı Koroğludan nə yeyəcəyini soruşanda Koroğlu qıza qələm-kağız götürüb yazmağı məsləhət görür. Çünki Koroğlunun quyuda yeyəcəklərini və içəcəklərini bir-bir yadda saxlamaq mümkün deyil (96, 181). Özünü tox tutmaq, gur səsinə və yeyib-ichmək ehtirasını bir az da artırıb paşa qızının diqqətini cəlb etmək quyudan çıxmağın üsulları sırasına daxildir. Quyuya salmaq kimi, quyudan çıxmaq yolları da dastançını o dərəcədə məşğul edir ki, o, (dastançı) ayrıca Kankanoğlu obrazı yaradır. Kasıb bir quyuzanın oğlu olan bu cavan zirzəmidən zindana lağım atıb, Koroğlu dəlisini dustaqlıqdan azad edir (95, 286). Göründüyü kimi, müxənnətlərin qurduğu tordan qurtarmaq üçün Koroğlu və onun silahdaşları müxtəlif çətinliklərdən keçməli, yeri gələndə qılinc, yeri gələndə ağıl işlətməli, bir çox hallarda isə paşa qızlarının və Kankanoğlu kimi dostların köməyinə arxalanmalı olurlar. Mərdi-mərdanə vuruşmaq yolunu seçən Koroğlu və onun silahdaşlarının kələyə əl atması müxənnətlərin qazdığı quyudan xilas olmaq üçündür. Mərdin kələyi namərdin kələyindən irəli gəlir. Bu məqamda, fiziklərin dili ilə desək, təsir əks təsirə bərabər

olur. Və diqqət yetirilməli, şərh edilməli məsələlərdən biri həmin nöqtədə ortaya çıxır: Koroğlu obrazında mərdanəliklə kələkbazlıq toqquşur, eposdakı dramatik və komik əhvalatların bir çoxu bu toqquşma nəticəsində baş verir. Koroğlu «mərdlik» adlandırdığı idealın əsirinə çevrildiyindən tez-tez aldanır və bu aldanmağın nəticəsində başına ağlamalı və gülməli işlər gəlir. Koroğlunun Keçəl Həməzə və İmirzə adlı bir qula inanmağı kasıb-kusuba rəhm hissi ilə bağlıdırsa, onun Bolu bəyə inanmağını bu məntiqlə izah etmək, təbii ki, mümkün deyil. Koroğlunun Bolu bəyə aldanması mərdlik məsələsinin sadələvhcəsinə başa düşülməsi ilə daha çox izah edilə bilər. Bolu bəyin müxənnət adam olduğu Koroğluya qabaqcadan bəllidir. Çənlibelə xəlvəti yürüş edib, Koroğlunu ələ keçirmək niyyətində olan Bolu bəylə açıq meydanda döyüşdükdən, ona qulaqburması verdikdən sonra Koroğlu ağlasığmaz addım atır – öz xoşu ilə düşməne təslim olur. Əlbəttə, bu epizod bizim üçün, yəni real düşüncə ilə yaşamağa üstünlük verən çağdaş oxucu üçün gözlənilməz olsa da, mərdlik barədə özünəməxsus təsəvvürü olan dastançı üçün gözlənilməz deyil. Bu məsələdə dastançının məntiqini doğru-dürüst başa düşmək üçün eposa müraciət edək: «Bolu bəy hiylə niqabın üzünə çəkib dedi: «Koroğlu, bil və agah ol!.. Hasan paşa məni göndərib ki, səni tutub aparam, əvəzində onun qızı Dünya xanımı alam». Koroğlu güldü, dedi: «Balam, bu Hasan paşa mənim yolumda qızlarını nə yaman hərrac bazarına qoyub satır? İndi ki belədi, qoy olsun. Mənim ucbatımdan onun bir qızı Həməzəyə gedib, qoy biri də sənə getsin... Mən Koroğluyam. Bir sözü ki, dedim, ölüm də olsa, ondan dönmərəm. İndi ki sən Hasan paşanın qızını almaq istəyirsən, o da qızın əvəzində məni istəyir, eybi yoxdu. Mən razıyam» (95, 206-207). Demək, dastançı bu qənaətdədir ki, Koroğlunun öz xoşu ilə Bolu bəyə təslim olması əsl mərd hərəkətidir. Düşmən qarşısında Koroğlunun bu cür davranmasının təsadüfi yox, səciyyəvi olduğunu dastanın Paris nüsxəsindəki Koroğlu – Bolu bəy əhvalatı və bəzi başqa əhvalatlar da təsdiq edir. Aşiq libası geyib, dəliləri qurtarmağa gələn Koroğlu Həsən paşanın sarayında yeyib-içəndən sonra «adam gərək duz-çörəyə

xəyanət eləməsin» əxlaqı ilə üz-üzə dayanmalı olur. Söyləyici, Koroğlunun sadələvh adam təsiri bağışlayacağından ehtiyat etmədən belə deyir: «Koroğlunun bir xasiyyəti vardı. Duz-çörək kəsdiyi adama xəyanət eləməzdi. Koroğlu öz-özünə dedi ki, mən paşa ilə duz-çörək kəsmişəm, onun hörmətini saxlamalıyam... Paşa Eyvazla dəliləri xoşluqla versə, lap yaxşı, dava eləmədən dəliləri də götürüb gedərəm, yox, əgər oyan-bu yan eləsə, daha günah məndə yox, paşadadı» (96, 131). M.H.Təhmasib nəşri ilə müqayisədə Koroğlunun o qədər də ideallaşdırılmadığı və onun «yaramaz» cəhətlərinin təsvirinə gen-bol yer verildiyi Paris nüsxəsində duz-çörəyə görə müxənnətə güzəştə getməkdən danışılırsa, bu o deməkdir ki, mərdlik, həqiqətən, eposdan qırmızı xətt kimi keçən məsələdir. Mərdlik əxlaqına sadələvhçəsinə sadıq qalan məqamlarda Koroğlunun başına nələr gəldiyini isə Bolu bəylə bağlı əhvalatlar daha qabarıq şəkildə göstərir. Özünün dustaq kimi Hasan paşaya təhvil verilməsinə razı olcaq Koroğlunun qolları zəncirlə möhkəm-möhkəm bağlanır. Bu azmış kimi Bolu bəy atı səyirdib var gücü ilə Koroğlunun başına ağır qılınc zərbəsi endirir. Koroğlunu qolları zəncirli görəndə Xoca Əzizə elə gəlir ki, Koroğlu dəli olub, onu pırə aparırlar (95, 211). Mərdanəlik ucbatından Koroğlunun düşdüyü bu cür ağlamalı və gülməli vəziyyət bir az fərqli şəkildə dastanın Paris nüsxəsində də öz əksini tapır: «Koroğlunu ayaqyalın, qolu bağlı, boynu zəncirli atların qabağına salıb İstanbula doğru yollandılar. Koroğlu olmazın əzab-əziyyətə qatlaşıb bu minvalla səkkiz mənzil yol gəldi. Bolu bəy əti yeyib sümüyünü Koroğlunun başına vururdu. Yazığın başına min bir oyun açırdı» (96, 168). Bu səhnə mərdanə düzlüklə tülküsayaq hiyləgərliyin qarşılaşmasından doğan bir səhnədir. Təsadüfi deyil ki, özünü qurdla, bəbirlə, nərlə, aslanla müqayisə edən Koroğlu Bolu bəy kimi müxənnətləri tülkü adlandırır, mərd-namərd münasibətləri yeri gəldikcə aslan-tülkü tutuşdurması ilə ifadə olunur:

Aslanam, deyiləm tülkü,
Tanımıram qorxu, hürkü (95, 84).

Koroğlunu «al dil ilə tutan» Bolu bəylər Koroğlu dəlilərinin də nəzərində məhz tülkü xislətlidir. Koroğlunu Bolu bəyin zındanından qurtarmağa gələn İsabalı deyir:

İgid gərək qürbət eldə yaslana,
Misri qılınc çətin qında paslana,
Min tülkü neyləyər bir ac aslana,
Ölər əcəm oğlu, getməz bu yerdən (95, 217).

Bolu bəylərin tülkü adlandırılmasına səbəb onların qorxaq, yaltaq və bic olmasıdır. Koroğlunun dad-aman elədiyi işlərdən biri məhz biclik, vələdüznalıqdır:

Tutulur məclisdə igidin yası,
Kar görmür qılıncı, polad libası,
Gəlib bic əyyamı, namərd dünyası,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi? (95, 314)

Bic əyyamının, namərd dünyasının gəldiyini Koroğlu ömrünün qoca çağında tufəngi görüb, gülünc vəziyyətə düşəndə anlayır. Vəziyyətin gülünclüyü ondadır ki, Koroğlu bir kişinin çiyindən asılmış yarıağac, yarıdəmir nəsənin (tufəngin) açılıb uzaqdan-uzağa adam öldürməsinə inana bilmir. Misri qılıncı paşalara, xanlara meydan oxumuş bir adama əlitufəngli körpə bir uşağın da üstün gələcəyini biləndə Koroğlu məyuslaşıb acizləşir.

Tülkü xislətli adamlara aldanması, bic əyyamında: «tufəng çıxdı, mərdlik getdi ay haray», – deyib, acizləşib qılıncı yerə qoyması Koroğlu obrazının nə yenilməzliyinə xələl gətirir, nə də kələkbazlığına. Sadəcə olaraq dastançı folklorun ənənəvi qarşılaşdırma üsulundan istifadə edir və ziddiyyət təşkil edən tərəfləri qarşılaşdırmaqla qəhrəmanın kimliyini bizə daha qabarıq şəkildə çatdırmaq istəyir. Dastançının demək istədiyi budur ki, Koroğlunun yenilməzliyi mərd adamın yenilməzliyi olduğu kimi, Koroğlunun kələkbazlığı da mərd adamın kələkbazlığıdır. Koroğlunun qılıncı çalıb, qan tökməyini müxənnətin arxadan

zərbə vurmağına tay tutmaq mümkün olmadığı kimi,
Koroğlunun fənd-fel işlətməyini də müxənnətin mərdə tor qurub,
quyu qazmağına tay tutmaq olmaz.

NƏTİCƏ

Gülüşün magik mahiyyəti ilə onun estetik mahiyyəti arasında qırılmaz əlaqə var. Doğuluş və dirçəlişə nail olmaq üçün gülüşü magik təsir vasitəsi sayan xalq komik folklor mətnlərini də həyatvericilik ideyası əsasında qurur. Folklor mətnlərində gülüşün həyatverici məzmun daşımalarını, hansısa qüvvəni ifşa etməyin xalq gülüşü üçün heç də aparıcı cəhət olmamasını folklorda komik konfliktin səciyyəsi aydın şəkildə göstərir. Türk mifologiyasında rast gəldiyimiz Orta dünya təsəvvürü öz izlərini xalq gülüşündə də saxlayır. Komik folklor nümunələrində konflikt kəskin şəkildə fərqlənən müsbət və mənfi tərəflər yox, məhz orta mövqedə dayanan tərəflər arasında baş verir. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda mübarizə xeyirlə şərin mübarizəsindən daha çox hiyləgərin maymaqla mübarizəsi şəklində ortaya çıxır və heyvanların hərəkəti əxlaq normalarına yox, «heyvani sərbəstliyə» əsaslanır. Komik nağıllarda və lətifələrdə padşah, qazı, tacir və s. obrazlar zalım, xəsis və axmaq sifətində təqdim edildiyi kimi, keçəl, Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə və s. baş qəhrəmanlar da müsbətlik mücəssəməsi sayılmır. Həm yuxarı, həm də aşağı təbəqə nümayəndələrinə kələk gələn komik fiqurları «mütləq xeyir» qəlibinə sığışdırmaq olmur. Xeyir və şərin komik folklor nümunələrindəki mövqeyi qeyri-komik folklor nümunələrindəki mövqeyindən əsaslı şəkildə fərqlənir. Komik folklor nümunələrində xeyir və şər arasındakı sədlər xeyli dərəcədə azalır, pislə yaxşı qaynayıb-qarışır və onları bir-birindən ayırmaq o qədər də asan olmur. Xeyirlə şərin, pislə yaxşının qaynayıb-qarışması bütövlükdə xalq gülüşü üçün səciyyəvi bir əlamət kimi meydana çıxır.

Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ilə bağlı folklor nümunələri bir fərdin yox, kollektiv yaradıcılığın məhsulu olduğundan həmin nümunələrdə tənqid edən şəxsiyyət və tənqid olunan dünya modeli axtarmaq yerinə düşmür. Çünki xalq yaradıcılığında tənqid edən fərd tənqid olunan dünyanın tərkib hissəsidir. Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə

ətrafdakılara gülməkdən daha çox ətrafdakılarla birlikdə gülürlər. Xalq gülüşündə tənqid edənle tənqid olunanın birlikdə gülməsi öz mənşəyinə görə bayram mərasimləri ilə sıx bağlıdır. Bayram şənliklərində xalq dramları göstərilərkən camaatın tamaşa etməsi camaatın iştirak etməsini qismən üstələyirsə, el şənliyinin digər ifadə formalarında kimin ifaçı, kimin tamaşaçı olduğu nisbi səciyyə daşıyır. Hamı eyni zamanda ifaçı və tamaşaçıya çevrilir. Bayram şənliklərində təkcə oyunbazlar, məsxərəçilər, hoqqabazlar yox, bu və ya digər dərəcədə hamı deyib-gülür, zarafatlaşır və oyun oynayır. Gündəlik həyatda özünü göstərən rəsmiyyətçilik və ağır davranma halları bayram şənliyində aradan götürülür, sevinc, nəşə, sərbəstlik, azadlıq şənliyin ruhuna hakim kəsilir. Əsl bayram ab-havası məhz bu daxili sərbəstlik və azadlıq sayəsində yaranır.

Hamının eyni dərəcədə sərbəst olduğu bayram şənliyinin daha canlı, daha hərarətli keçməsində, təbii ki, oyunbazlar xüsusi rol oynayırlar. Gündəlik həyatda gülməli danışmaq və hərəkətləri ilə tanınan və sevilən bu adamlar bayram şənliyində təbiət və cəmiyyətin müxtəlif hadisələrini məsxərəyə qoyurlar. Oyunbazlar «Kosa-kosa» tamaşasında qışın gedişini və yazın gəlişini gülməli şəkildə canlandırdıqları kimi, bəyi, xanı, taciri, mollanı, qazını, eləcə də əkinçini, biçinçini, çəkməçini, çobanı... tənqid hədəfinə çevirirlər. Oyunbazlar heç də özlərini tənqid hədəfləri sırasından ayırmırlar. Onların biri digərinin eyibini açan atmacalar söyləyir, yaxud hər hansı oyunbaz başına gələn əhvalatları danışmaqla öz eyiblərini açır və camaatı özünün (oyunbazın) «səfeh» hərəkətlərinə güldürür.

Tarixi səxsiyyət olsa da, olmasa da, Molla Nəsrəddin oyunbaz, hoqqabaz və məsxərəçilərin səciyyəvi obrazıdır. Harda olur-olsun: evdə, dükanda, bazarda, qonaqlıqda, ixtiyar sahibləri hüzurunda, hətta eşşəklə yol getdiyi, meşədə ayı ilə rastlaşdığı məqamlarda Molla Nəsrəddin oyunbaz, hoqqabaz və məsxərəçidir. Ona görə də Molla Nəsrəddin lətifələrini el şənliyinin ayrılmaz hissəsi kimi təsəvvür etmək çətin deyil. Bayram şənliyindəki oyunbazlar kimi Molla Nəsrəddin də xalqın

arasındadır və xalqla birlikdədir. Həm də bu xalq anlayışına Molla Nəsrəddinin arvad-uşağı, qonum-qonşusu, dost-tanışı ilə bir sırada hökm sahibləri də daxildir. Molla Nəsrəddin arvad-uşağına, qonum-qonşusuna, dost-tanışına güldüyü kimi, hökm sahiblərinə də gülür. Həm birincilərə, həm də ikincilərə gülərkən Molla Nəsrəddin özünükülərə və özünə gülmüş olur. Odur ki, bu gülüşdə düşmənçilik çaları axtarmaq özünü doğrultmur. Molla Nəsrəddin və onun ünsiyyətdə olduğu, gülüb-güldürdüyü adamlar birlikdə vahid orqanizm təşkil edirlər. Bütün məzəli əhvalatlar bu orqanizm daxilində baş verir. Eyni orqanizm daxilində özünü göstərdiyindəndir ki, doğru oğrunu, səxavətli sımici, ədalətli ədalətsiz, uşaq qocanı, sağlamlıq xəstəliyi, həyat ölümü rədd etmir, əksinə, tamamlayır. Heyvanlarla bağlı nağıllarda və «Kosa-kosa» tamaşasında olduğu kimi, Molla Nəsrəddin lətifələrində də ölüm gülüb-güldürməyin sırası mövzularından biridir. Molla Nəsrəddinin ölümə məzələnməyində («ölü» Mollanın saqqız çeynəməyində, tabutdan baş qaldırıb söz söyləməyində) «ölüm yenidən doğulmağın bir vasitəsidir» inamı, ideyası və fəlsəfəsi gizlənilir.

Mifoloji kökünü araşdırmağın xüsusi əhəmiyyət daşdığı komik fiqurlardan biri bəktəşi dərvişidir. Bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanı mənşəcə mifoloji dərvişlər və şamanlarla bağlıdır. Bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanında qədim türk dünyagörüşünün islam ehkamları ilə toqquşmasının əlamətləri var. İslam müqəddəsləri ilə zarafat xəttinə geniş yer verilməsi bəktəşi lətifələrini digər lətifə qruplarından fərqləndirir.

Dərvişlik mövcud yaşayış normalarına qarşı çıxmağın, cəmiyyətə etiraz etməyin bir formasıdır. Dərvişliyin real həyatda özünü göstərən etiraz etmə xüsusiyyəti bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanına da aiddir. Bəktəşi lətifələrindəki tənqidi məzmunlu gülüş kiminsə, nəyinsə tənqidinə yönəlməyən, yalnız şadlıq hissının ifadəsi kimi meydana çıxan arxaik gülüşdən fərqlənir. Amma əsas mübarizə silahı oyunbazlıq olduğuna görə bəktəşi dərvişi bir çox cəhətdən Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə kimi komik obrazları yada salır. Taxta qılinc taxan bəktəşi

dərvişi qarğı at minən Bəhlul Danəndə və axmaq donuna girən Molla Nəsrəddin kimi hərəkət edərək ətrafdakı adamlarla bir sırada dayanır. Özünü tənqid etdiyi cəmiyyətdən ucada tutmağı bəktəşi dərvişi ağına belə gətirmir.

Keçəl obrazında xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin, demonik varlıqların və qızıl saçlı qəhrəmanın əlamətləri müşahidə edilir. Göstərilən mifoloji mənbələrin eyni obrazda təzahürünü mümkün edən ümumi cəhətsə mənbələrin hər üçünün o dünya ilə bağlılığıdır. Qızıl saçlı qəhrəmanın bahadırlığı, xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin təbiətə müsbət təsir göstərməsi və şeytanın hiyləgərliyi keçəlin simasında əksini tapmaqla bu obrazı gücün özünəməxsus rəmzinə çevirir. Özünəməxsusluq, hər şeydən qabaq, libas dəyişib başqa dona girmək bacarığındadır. Əsl mahiyyətini zahiri əlamət arxasında gizlədən keçəl obrazı folklorumuzda kosa və təkə obrazları ilə vahid bədii sistem yaradır. Kosa erotik gücünü tüksüzlük (xədimlik), təkə erkəkliyini axtalıq maskası arxasında gizlətdiyi kimi, keçəl də bahadırlığını məhrumiyət, gözəlliyini çirkinlik maskası arxasında gizlədir.

Folkloada ciddi yöndə təsvir edilən qəhrəman tiplərinin lətifə, qaravəlli və nağıllarda komik yöndə təsvir edilməsi və parodiya yaradılması xalq gülüşünün aparıcı xüsusiyyətlərindən biridir. Bu parodiyanın yazılı ədəbiyyatda daha çox kəskin satirik məzmun daşıyan parodiyadan fərqi başa düşməkdə yalançı pəhləvan obrazı açar rolunu oynayır. «Kəndirbaz» oyununda rast gəldiyimiz yalançı pəhləvan kəndirbazı gülməli şəkildə yamsılamaqla onu (kəndirbazı) bəd nəzərdən, şərdən-yamandan qorumaq funksiyası daşıyır. Kəndirbaz və yalançı pəhləvan münasibəti bu və ya digər dərəcədə parodiyanın hökmdar və təlxək, bahadır və qorxaq, doğru və yalan, ağıllı və axmaq formalarında da müşahidə olunur.

Dar mənada təlxək saray xidmətçilərindən birinin adıdır. Bu xidmətçinin üzdə görünən əsas işi hökmdarı əyləndirməkdən, qanının qara vaxtlarında hökmdarın eynini açmaqdan ibarətdir. Təlxəyin alt qatdakı funksiyası isə hökmdar donuna girib bədxah ruhların diqqətini özünə cəlb etmək və hökmdara gələcək bəlanı

bu yolla sovuşdurmaqdır. Bu funksiyasına görə təlxək obrazı müxtəlif xalqların qədim mərasimlərində özünü göstərən müvəqqəti (uydurma) hökmdar obrazı ilə səsləşir.

Hökmdar və təlxək motivinin araşdırılması baxımından Teymurləng – Molla Nəsrəddin sərgüzəştlərindən bəhs edən lətifələr daha zəngin material verir. Molla Nəsrəddin lətifələrində Teymurləngi yamsılamağın ən tipik forması ayrı-ayrı saray adamlarının cildinə girməkdir. Saray adamlarını yamsılayanda Molla Nəsrəddin əslində, dolayı da olsa, Teymurləngin özünü yamsılamış olur. Saray adamlarından söhbət açılan məqamlarda zarafat hədəfi yenə Teymurləngdir. Molla Nəsrəddin Teymurlənglə zarafatlaşdığı kimi, Teymurləng də hərdən Molla Nəsrəddinlə zarafatlaşır. Molla Nəsrəddin Teymurləngi məhz ərkyana münasibət çərçivəsində tənqid edir, onun zülmkarlığını, allahlıq iddiasına düşməsini, özündən zəif adamları ətrafına yığmasını ərkyana gülüş hədəfinə çevirir. Teymurləng – Molla Nəsrəddin paralelinin səciyyəvi cəhətləri Çingiz xan – Maykı, Hüseyin Bayqara – Əlişir Nəvai, Şah Abbas – Kəlniyyət paralellərində də müşahidə olunur.

Folklorşünaslıqda müxtəlif cür şərh olunan komik qorxaq və tənbəl obrazları əslində bahadır obrazlarının parodiyasıdır. Təlxək daha çox hökmdarın aqilliyini imitasiya edirsə, qorxaq da hökmdarın bahadırılığını imitasiya edir. Qorxaq adamın yalançı bahadırılığından bəhs edən nağil süjetlərinin mifoloji kökündə hökmdarın qəhrəmanlığını yamsılamaq və bu yolla hökmdarı müvəqqəti olaraq əvəz etmək inamı durur.

Qorxaq və tənbəl nağil qəhrəmanlarının, həqiqətən, bir parodiya nümunəsi kimi meydana çıxmasını parodiyanın nağıllardakı başqa nümunələri də təsdiq edir. Nağıllarda bahadırılıqla yanaşı, tacirliyin, rəmmalığın, quldurluğun da parodiya mövzusunə çevrilməsinin şahidi oluruq.

Bir həqiqət kimi danışılan və gündüz vaxtı danışılmasına yasaq qoyulan nağıllarda uydurma pişrov-qaravəlli mətnləri nağılın özü ilə paralellik yaratmaq məqsədinə xidmət edir. Folklorlarda «ciddi» və komik obrazların paralelliyi hansı

ehtiyacdən yararlanırsa, «doğru» və «yalan» üstündə qurulan mətnlərin paralelliyi də həmin ehtiyacdən yararır. Yalançı pəhləvan həqiqi pəhləvanın parodiyasına çevrildiyi kimi, uydurma üstündə qurulan qaravəlli də «gerçək» üstündə qurulan nağil və dastanın parodiyasına çevrilir. Yalançı pəhləvan həqiqi pəhləvana təkan verdiyi kimi, komik məzmunlu qaravəlli də tragik məzmunlu nağil və dastanların danışılmasına təkan verir.

Folklorda, əsasən, üç cür axmağa rast gəlirik: aldadılıb axmaq yerinə qoyulan şəxs; özünü axmaqlığa vuran şəxs; sadələvh, sadədil olub axmaqcasına hərəkət edən şəxs. Parodiya əlamətləri özünü axmaqlığa vurmaq nümunəsində daha qabarıq şəkildə təzahür edir. Bu nümunədəki axmaq obrazı təlxək və yalançı pəhləvan kimi ikiləşmə məhsuldur, «dvoynik»dir. Özünü axmaqlığa vuran, ağıllı adamların komik bir «variantı»na çevrilən Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə böyük bir sərbəstlik qazanıb, tərsinə iş tutmaq imkanı əldə edirlər. Təbiəti canlı bir insan kimi təsəvvür edən mif qəhrəmanlarının roluna girib, göydəki ayla, yerdəki ağaclarla, ev quşu ilə, yaxud plovla «həmsöhbət» olmaq tərsinə iş tutmağın, ağılsızlıq oyunu oynamağın səciyyəvi səhnələridir.

Xalqın öz varlığı uğrunda mübarizəsini əsas mövzuya çevirən qəhrəmanlıq eposunun başdan-başa komik məzmununda olması, əlbəttə, mümkündür deyil. Qəhrəmanlıq eposunda komizmin yalnız müəyyən əlamətlərdən danışmaq olar. Amma elə əlamətlərdən ki, həmin əlamətlər epos üçün səciyyəvi olsun. «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dəlilindəki natarazlığın yumoristik yöndə təsviri bu cür səciyyəvi əlamətlərdəndir. «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dəlilərinin cəmiyyətdəki qayda-qanuna məhəl qoymaması, davranış normalarından kənara çıxıb gözlənilməz hərəkətlərə yol verməsi eposda yarıciddi-yarızarafat səhnələrin təsvirinə zəmin yaradır. «Dədə Qorqud» və «Koroğlu»da dəlilik neçə-neçə obrazı əhatə edən bir xətt kimi ortaya çıxır və həmin xətt üzrə təsvir edilən obrazların hərəkətləri, təbii ki, bir-biri ilə yaxından səsləşir. Ayrı-ayrı obrazlarda özünü göstərən ağılsızlıq hərəkətlərin (məsələn, Dədə Qorqud kimi bir

övlüyə əl qaldırmağın) ümumi mənzərəsindən aydın olur ki, belə hərəkətlərin ən başlıca səbəbi başqa bir şey yox, dəliliyin, dəlisovluğun özüdür.

Molla Nəsrəddin, keçəl, kosa kimi komik fiqurlar, söz yox ki, eposda baş qəhrəman kimi təsvir edilə bilməz. Amma o cür komik fiqurların, yaxud həmin komik fiqurlara oxşar obrazların eposda özünəməxsus yer tutmasından danışmaq mümkün və vacibdir. «Koroğlu» eposundakı Keçəl Həmzə belə obrazlardandır. Keçəl Həmzə eposda təkcə komik yöndə təsvir edilməsi ilə yox, həm də Koroğlunun özünü doğru-düzgün anlamağa yardımçı olması ilə maraqlıdır.

Xalq qəhrəmanı Koroğlu ilə xalq idealının başqa bir daşıyıcısı olan keçəl arasında fərqli cəhətlərlə yanaşı, oxşar cəhətlər də özünün göstərir. Koroğlu və Keçəl Həmzənin oxşarlığı daha çox kələkbazlıq məsələsi ilə bağlıdır. Hərfi və məcazi mənada libas dəyişmək Koroğlunun təsadüfi yox, dastan boyu müşahidə edilən bir cəhətidir. Dastanın M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlunu aşırıq, çavuş, çodar, ilxıçı, qoruqçu, V.Xulufu nəşrində dilənçi, Paris nüsxəsində falçı libaslarında görürük. Dondan-dona girməyin Qıratda və dəlillərdə də müşahidə edilməsi kələkbazlıq motivinin «Koroğlu» eposu üçün nə dərəcə səciyyəvi olduğunu göstərir. Amma nəzərə alınmalıdır ki, Koroğlunun yenilməzliyi mərd adamın yenilməzliyi olduğu kimi, Koroğlunun kələkbazlığı da mərd adamın kələkbazlığıdır. Koroğlunun qılınc çalıb, qan tökməyini müxənnətin arxadan zərbə vurmağına tay tutmaq mümkün olmadığı kimi, Koroğlunun fənd-fel işlətməyini də müxənnətin mərdə tor qurub, quyu qazmağına tay tutmaq olmaz.

Kələkbazlıq motivinin xüsusi yer tutduğu «Koroğlu» eposunun poetikasında özünəməxsus cəhətlər müşahidə olunur. Epos üçün səciyyəvi olan birbaşa ideallaşdırma əvəzinə «Koroğlu» eposunda kontrast ideallaşdırma ilə qarşılaşırıq. Qazan xan, Beyrək, Uruz, Qanturalı və s. kimi «Dədə Qorqud» qəhrəmanlarında ideallaşdırma birbaşa səciyyə daşdığı halda, Koroğlu obrazını bu şəkildə ideallaşdırmaq mümkün olmur. Çünki Koroğlu «Dədə Qorqud»un baş qəhrəmanlarından fərqli

olaraq, adi bir ilxıçı oğludur. Bu adiliyi qeyrı-adiliyə çevirib Koroğlunu yenilməz bir bahadır kimi təsvir etmək məhz kontrast ideallaşdırma yaratmaqdır. Elə bir ideallaşdırma ki, ondan nağıllarda keçəl obrazının təsvirində daha çox istifadə olunur.

«Dədə Qorqud» və «Koroğlu» eposları, eləcə də folklorumuzun bir çox başqa nümunələri üzərindəki müşahidələrdən aydın olur ki, komizm mətnin məzmununa və qəhrəmanın strukturuna əsaslı təsir göstərir. Gülüş folklor mətnində təsvir edilən ən qeyri-adi predmeti, obrazlı desək, göylərdən yerə endirib insana yaxınlaşdırır, ifrat ideallaşdırmanın qarşısını almaqla mətnə mənə əlvanlığı gətirir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abbasov İ. Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində. Bakı: Elm, 1977, 156 s.
2. Abdulla B. Azərbaycan mərasim folkloru. Bakı: Qismət, 2005. 208 s.
3. Abdulla B. «Kitabi-Dədə Qorqud» və islam dini. Bakı: Ozan, 1997, 40 s.
4. Abdulla K. Sırr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud-2. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, Elm, 1999, 288 s.
5. Abıyev A. Müqəddimə // Bəxtəşi lətifələri və əhvalatları. Bakı: Azərbaycan Bədii Tərcümə və Ədəbi Əlaqələr Mərkəzi, 1992, s. 3-6
6. Acalov A. «Dəli Domrul» boyunun kökləri və mifoloji simvolikası // Azərbaycan filologiyası məsələləri. Bakı: Elm, 1983, s.222- 236
7. Acalov A. Ön söz // Azərbaycan mifoloji mətnləri. Bakı: Elm, 1988, s. 7-34
8. Axundov M.F. Bədii və fəlsəfi əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1987, 368 s.
9. Allah yıxan evi qızlar tikər. Nağıllar / Toplayıb tərtib edənlər O.Əliyev, R.Xəlilov. Bakı: Yazıçı, 1994, 304 s.
10. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı: Maarif, 1978, 235 s.
11. Anar. Türk dünyasının nadir söz abidəsi // Kitabi-Dədə Qorqud ensiklopediyası, I c. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 2002, s.16-23
12. Arif M. Gülüş gözəllikdir // S.Rəhman haqqında məqalələr və xatirələr. Tərtib edənlər E.Sabitoğlu, A.Səfiyev. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2002, s. 8-12
13. Arif M. Azərbaycan xalq teatrı // Seçilmiş əsərləri: 3 cildə, III c. Bakı: Elm, 1970, s. 49-63

14. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı: İşıq, 1984, 275 s.
15. Aşıq Ələsgər. Şerlər və rəvayətlər / Toplayanı İ.Ələsgərov, tərtib edənlər M.H.Təhmasib, Ə.Axundov. Bakı: Azərbaycan. EA Nəşriyyatı, 1963, 490 s.
16. Ayrım bəzəmələri / Toplayıb tərtib edən V.Vəliyev. Bakı: Gənclik. 1983,164 s.
17. Azərbaycan dastanları: 5 cildə, I c. / Tərtib edənlər M.H.Təhmasib, Ə.Axundov. Bakı: Lider Nəşriyyat, 2005, 392 s.
18. Azərbaycan folkloru antologiyası: 2 kitabda, I kitab / Tərtib edən Ə.Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1968, 301 s.
19. Azərbaycan folkloru antologiyası: I kitab, Naxçıvan folkloru / Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, M.Qasımlı. Bakı: Sabah, 1994, 388 s.
20. Azərbaycan folkloru antologiyası: II kitab, İqar-Türkman folkloru / Tərtib edənlər Q.Paşayev, Ə.Bəndəroğlu. Bakı: Ağrıdağ, 1999, 468 s.
21. Azərbaycan folkloru antologiyası: IV kitab, Şəki folkloru, I c. / Tərtib edənlər H.Əbdülhəlimov, R.Qafarlı, O.Əliyev, V.Aslan. Bakı: Səda, 2000, 498 s.
22. Azərbaycan folkloru antologiyası: V kitab, Qarabağ folkloru / Toplayanlar İ.Abbaslı. T.Fərzəliyev, N.Nazim. tərtib edən İ.Abbaslı. Bakı: Səda, 2000, 414 s.
23. Azərbaycan folkloru antologiyası: XI kitab, Şirvan folkloru / Toplayanı S.Qəniyev, tərtib edənlər H.İsmayılov, S.Qəniyev. Bakı: Səda, 2005, 443 s.
24. Azərbaycan folkloru antologiyası: XII kitab, Zəngəzur folkloru / Toplayanlar V.Nəbioğlu, M.Kazımoğlu, Ə.Əsgər, tərtib edənlər Ə.Əsgər, M.Kazımoğlu. Bakı: Səda, 2005, 464 s.
25. Atalar sözü / Toplayanı Ə.Hüseynzadə, tərtib edən H.Qasımsadə. Bakı: Yazıçı, 1985, 690 s.

26. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası: 20 cilddə, I c. Xalq ədəbiyyatı / Tərtib edənler T.Fərzəliyev, İ.Abbasov. Bakı: Elm, 1982, 510 s.
27. Azərbaycan məhəbbət dastanları / Tərtib edənler M.H.İəhmasib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov. Bakı: Elm, 1979, 504 s.
28. Azərbaycan mifoloji mətnləri / Tərtib edəni A.Acalov. Bakı: Elm, 1988, 196 s.
29. Azərbaycan nağılları: 5 cilddə, I c. / Tərtib edəni M.H.Təhmasib. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, 325 s.
30. Azərbaycan nağılları: 5 cilddə, II c. / Tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1961, 374 s.
31. Azərbaycan nağılları: 5 cilddə, III c. / Tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1962, 282 s.
32. Azərbaycan nağılları: 5 cilddə, IV c./ Tərtib edəni N.Seyidov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1963, 287 s.
33. Azərbaycan nağılları: 5 cilddə, V c. / Tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1964, 288 s.
34. Azərbaycan nağılları: 2 cilddə, II c. / Toplayıb tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970, 325 s.
35. Azərbaycan xalq əfsanələri / Toplayıb tərtib edəni S.Paşayev. Bakı: Yazıçı, 1985, 286 s.
36. Bayat F.Xoca Əhməd Yəsəvi və xalq sufizminin bəzi problemləri. Bakı: Ağrıdağ, 1997, 101 s.
37. Bəhlul Danəndə lətifələri / Toplayıb tərtib edəni N.Seyidov. Bakı: Azərənəşr, 1988, 86 s.
38. Bəktəşi lətifə və əhvalatları / Tərtib edəni A.Abiyev. Bakı: Azərbaycan Bədii Tərcümə və Ədəbi Əlaqələr Mərkəzi, 1992, 136 s.
39. Bəydili C. Dəli, dəlilər // Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası: 2 cilddə, II c. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 2000, s. 84

40. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı: Elm, 2003, 418 s.
41. Bu yurd bayquşa qalmaz. Folklor nümunələri / Toplayıb tərtib edənlər V.Nəbioğlu, M.Qaradaşlı, Ə.Əsgər. Bakı: Yazıçı, 1995, 240 s.
42. Cavid H. Əsərləri: 4 cildə, II c. Bakı: Yazıçı, 1982, 394 s.
43. Cavid H. Əsərləri: 4 cildə, III c. Bakı: Yazıçı, 1984, 377 s.
44. Cəfər M. Mütəfəkkirin şəxsiyyəti. Bakı: Azərənəşr, 1966, 214 s.
45. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. Bakı: Elm, 2000, 265 s.
46. Cəfərov N. «Kitabi-Dədə Qorqud»da islama keçidin poetikası. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, Elm, 1999, 60 s.
47. Cəfərov N. Azərbaycanşünaslığa giriş. Bakı: AzAtam, 2002, 600 s.
48. Dava yorğan davasıymış. Molla Nəsrəddin lətifələri / Tərtib edəni B.Abdulla. Bakı: Yazıçı, 1996, 272 s.
49. Dünya xalqlarının mifləri və əfsanələri / Tərtib edəni A.Məmmədov, tərcümə edənlər Ç.Əlioğlu, A.Məmmədov, A.Acaloğlu. Bakı: Çəşioğlu, 2004, 352 s.
50. Əbülqazi Bahadır xan. Şəcəreyi-tərakimə / Tərcümə edəni İ.Osmanlı. Bakı: Azərbaycan Milli Ensiklopediyası Nəşriyyat - Poliqrafiya Birliyi, 2002, 146 s.
51. Əfəndiyev A. Müdriklik səlahiyyəti. Bakı: Gənclik, 1976, 192 s.
52. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1981, 403 s.
53. Əhmədov B. Azərbaycan satirasının inkişaf problemləri. Bakı: 2000, 296 s.
54. Əlişir Nəvai haqqında rəvayətlər / Tərcümə edəni F.Bayat. Bakı: Yazıçı, 1994, 112 s.
55. Əliyev K. H.Cavid və xalq dramı // Hüseyn Cavidin şəxsiyyəti və poetikası. Bakı: Yazıçı, 1997, s. 30-32.
56. Əliyev K. Azərbaycan romantizminin poetikası. Bakı: Elm, 2002, 272 s.

- 57 Əliyev K. «Dəli Domrul» boyu eposun strukturunda təsadüfdür, yoxsa zərurət? // «Dədə Qorqud» elmi-ədəbi toplusu, 2002, №4, s. 14-25
58. Əliyev O. Azərbaycan nağıllarının poetikası. Bakı: Səda, 2001, 191 s.
59. Əliyev R. Mif və folklor: genesizi və poetikası. Bakı: Elm, 2005, 224 s.
60. Əmrahöglü A. «Aldanmış kəvakib»də mifik dünyagörüşü // «Azərbaycan» jurnalı, 1987, №12, s. 26-30
61. Əmrahöglü A. Ön söz // Dünya xalqlarının əfsanələri. Tərtib edənlər A.Məmmədov, A.Acalov, Ç.Əlioğlu. Bakı: Gənclik, 1990, s. 3-12
62. Əmrahöglü A. Epik sözün poetik gücü. Bakı: Elm, 2000, 212 s.
63. Əsgərov Ə. Azərbaycan sehrli nağıllarında qəhrəman (səciyyəsi və mənşəyi). Namizədlik dissertasiyası. Bakı: 1992, 164 s.
64. Əsgər Ə. , Qıpçaq M. Türk savaş sənəti. Bakı: Yazıçı, 1996, 176 s.
65. Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə, I c. Bakı: Azər nəşr, 1987, 479 s.
66. Fərzəliyev T. Azərbaycan xalq lətifələri. Bakı: Elm, 1971, 123 s.
67. Fərzəliyev T. Lətifələrdən yazılı ədəbiyyatda istifadə // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, IV kitab. Bakı: Elm, 1975, s. 58-91
68. Fərzəliyev T. Sovet folklorşünaslığında xalq yumoru və satirası probleminin öyrənilməsi və tədqiqi məsələsinə dair // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, V kitab. Bakı: Elm, 1977, s. 151-161
69. Fərzəliyev T. Azərbaycan atalar sözü və məsələlərinin özünəməxsusluğu və bəzi digər xüsusiyyətlərinə dair // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VI kitab. Bakı: Elm, 1981, s. 26-49

70. Fərzəliyev T. Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VII kitab. Bakı: Elm, 1987, s. 3-38
71. Göyər, səmənim, göyər. Folklor nümunələri / Tərtib edən B.Abdulla. Bakı: Gənclik, 1993, 184 s.
72. Hacıbəyov Ü. «Molla Nəsrəddin» // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, s. 521-522
73. Hacı A. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 2002, 164 s.
74. Hacılar V. Gürcüstanda türk xalq ədəbiyyatı ənənələri. Bakı: Səda, 2005, 303 s.
75. Hacıyev T. Sabir: qaynaqlar və sələflər. Bakı: Yazıçı, 1980, 175 s.
76. Hacıyev T. Dədə Qorqud: dilimiz, düşüncəmiz. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, Elm, 1999, 216 s.
77. Haqverdiyev Ə. Azərbaycanda teatr // Seçilmiş əsərləri: 2 cildə, II c. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1957, s. 388-404
78. Həbibbəyli İ. Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1997, 683 s.
79. Həkimov M. Xalq mövsümləri və aşiq sənəti // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, IV kitab. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1975, s. 129-144
80. Həkimov M. Aşiq sənətinin poetikası. Bakı: Səda, 2004, 609 s.
81. Həqqi B. «Koroğlu»: tarixi-mifoloji gerçəklik. Bakı: Nurlan, 2003, 316 s.
82. Həsənova L. Azərbaycan satirik məişət nağılları. Bakı: Yazıçı, 1989, 84 s.
83. Hüseynoğlu K. Qədim Turan: mifdən tarixə doğru // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, XVII kitab. Bakı: Səda, 2005, s. 21-69
84. Hüseynoğlu K. Azərbaycan şer mədəniyyəti Bakı: Ozan, 1996, 88 s.

85. Xalqımızın deyimləri və duyumları / Toplayıb tərtib edəni M.Həkimov. Bakı: Maarif, 1986, 392 s.
86. Xəlilov A. Mahmud Kaşqarlının «Kitabi divani lüğət-it türk» əsərində paremioloji vahidlərin struktur-semantik təhlili. Namizədlik dissertasiyasının avtoreferatı. Bakı, 2005, 30 s.
87. Xəlilov R. Azərbaycan və ərəb nağıllarında dualist ideyanın inkişafı // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, V kitab. Bakı: Elm, 1977, s. 162-173
88. Xürrəmçızı A. Azərbaycan mərasim folkloru. Bakı: Səda, 2002, 210 s.
89. İbrahimov İ. Atalar sözü və məsəllər // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, I kitab. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1961, s. 118-177
90. İmanov M. Azərbaycan xalq gülüşünü öyrənməyin bəzi məsələləri // Azərbaycan folklorşünaslığı məsələləri. Bakı: Elm, 1989, s. 35-44
91. İsmayılov H. Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. Bakı: Elm, 2002, 311 s.
92. Kazımov Q. Komik bədii vasitələr. Bakı: Yazıçı, 1983, 188 s.
93. Kazımov Q. Bədii ədəbiyyatda komizm üsulları. Bakı: Maarif, 1987, 228 s.
94. Kitabi-Dədə Qorqud ensiklopediyası: 2 cildə, I c. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 2000, 623 s.
95. Koroğlu / Nəşrə hazırlayanı M.H.Təhmasib. Bakı: Gənclik, 1982, 328 s.
96. Koroğlu. Paris nüsxəsi / Nəşrə hazırlayanı İ.Abbaslı. Bakı: Ozan, 1997, 208 s.
97. Koroğlu. V.Xuluflu nəşri / Nəşrə hazırlayanı A.Nəbiyev, tərtib edəni Y.İsmayılova. Bakı: Elm, 1999, 188 s.
98. Koroğlu X. Oğuz qəhrəmanlıq eposu. Bakı: Yurd, 1999, 243 s.
99. Köçərli F. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1963, 342 s.

100. Qafarlı R. Mif və nağıl. Bakı: ADTU Nəşriyyatı, 1999, 448 s.
101. Qaravəllilər, nağıllar / Toplayıb tərtib edənlər H.M.Tantəkin, S.Vəliyev. Bakı:Yazıçı, 1988, 173 s.
102. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı: Elm, 1980, 358 s.
103. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər. Bakı: Elm, 2002, 740 s.
104. Qasımlı M. Ozan-aşıq sənəti. Bakı: Uğur. 2003, 308 s.
105. Qazax nağılları / Tərcümə edəni F.Əhmədov. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1988, 256 s.
106. Qəniyev S. Şirvan folklor mühiti. Bakı: Ozan, 1997, 260 s.
107. Mehdiyev N. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. Bakı: İşiq, 1986, 159 s.
108. Mehdi N., Mehdi D. Fəlsəfə tarixində fəlsəfə. Bakı: Qanun, 2005, 276 s.
109. Məmmədquluzadə C. Əsərləri: 6 cilddə, I c. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1983, 348 s.
110. Məmmədov K. XIX əsr Azərbaycan şerində satira. Bakı: Elm, 1975, 274 s.
111. Məmmədov K. XX əsr Azərbaycan gülüşü. Bakı: Yazıçı, 1989, 312 s.
112. Məmmədov B. Qarabağın bəmərə adamları. Bakı: Yazıçı, 1992, 152 s.
113. Mirəhmədov Ə. Azərbaycan Molla Nəsrəddini. Bakı: Yazıçı, 1980, 430 s.
114. Mirəhmədov Ə. Ensiklopedik lüğət. Ədəbiyyatşünaslıq Bakı: Azərbaycan Ensiklopediyası Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 1998, 240 s.
115. Molla Nəsrəddin lətifələri / Tərtib edəni Y.Məmmədov. Bakı: Uşaq - gənclər Nəşriyyatı, 1956, 107 s.
116. Nağıyev C. «Koroğlu»nun Çin qaynaqları. Bakı: Asiya, 1998, 100 s.
117. Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Yazıçı, 1984, 192 s.

118. Nəbati S.Ə. Əsərləri / Tərtib edəni Ə.Hüseyni. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1968, 332 s.
119. Nəbioğlu V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX-XX əsrlər). Bakı: Elm, 2004, 264 s.
120. Nəbiyev A. El nəğmələri, xalq oyunları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1988, 168 s.
121. Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı, I hissə. Bakı: Turan Nəşrlər Evi, 2002, 680 s.
122. Nəbiyev B. Çətin yollarda. Bakı: Elm, 2000, 780 s.
123. Oğuznamə / Nəşrə hazırlayanı S.Əlizadə. Bakı: Yazıçı, 1987, 223 s.
124. Orucov T. Qaravəllinin janr özünəməxsusluğu // «Dədə-Qorqud» elmi-ədəbi toplusu, 2003, №1, s. 80-88
125. Öməröglü İ. Azərbaycan mifologiyasında alma və onun sakral gücü // III Uluslararası Folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2005, s. 226-229
126. Ölüsü ilə ərəbcə, dirisi ilə rusca. Yeni dövrün bəzəmələri / Toplayıb tərtib edəni E.Baxış. Bakı: Yazıçı, 1993, 168 s.
127. Özbək xalq nağılları / Tərcümə edəni A.Rzayev. Bakı: Azərnəşr, 1987, 239 s.
128. Paşayev Q. Kərkük folklorunun janrları. Bakı: Elm, 2003, 320 s.
129. Paşayev S. Azərbaycan eposunun əfsanə qaynaqları. Bakı: Azərnəşr, 2002, 163 s.
130. Rəşidəddin F. Oğuznamə / Tərcümə edəni R.Şükürova. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 1992, 72 s.
131. Rzasoy S. Oğuz mifinin paradiqmaları. Bakı: Səda, 2004, 200 s.
132. Rzasoy S. Oğuz mifoloji - epik dünya modelində xaos – «yalançı dünya» // III Uluslararası Folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2005, s. 371-375.

133. Salmanov Ş. Azərbaycan sovet şerinin ənənə və novatorluq problemi (1920-1932 -ci illər). Bakı: Elm, 1980, 185 s.
134. Sarabski H. Köhnə Bakı. Bakı: Yazıçı, 1982, 253 s.
135. Saracılı Aşıq Hüseyn. Şerlər, söyləmələr / Tərtibçi S.Əfəndi Bakı: Yazıçı, 1992, 208 s.
136. Sabir M.Ə. Hophopnamə. Bakı: Yazıçı, 1992, 558 s.
137. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1983, 326 s.
138. Seyidov M. Yaz bayramı. Bakı: Gənclik, 1990, 96 s.
139. Seyidov N. Bəhlul Danəndə lətifələri haqqında // Bəhlul Danəndə lətifələri. Bakı: Azərneşr, 1988, s. 3-6
140. Səfiyev A. Komediya və həyat. Bakı: Yazıçı, 1983, 200 s.
141. Səfiyev A. Azərbaycan dramaturgiyası müasir mərhələdə. Bakı: Ozan, 1998, 276 s.
142. Sən yadıma düşəndə. Xalq mahnıları / Tərtib edəni Minaxanım Təkləli. Bakı: Araz, 2003, 234 s.
143. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1964, 304 s.
144. Sultanov R. Nəsirəddin Tusi və onun «Əxlaqi-Nasiri» əsəri // X.N.Tusi. Əxlaqi-Nasiri. Bakı: Elm, 1980, s. 3-31.
145. Şaman əfsanələri və söyləmələri / Tərtib edənlər F.Gözəlov, C.Məmmədov. Bakı: Yazıçı, 1993, 144 s.
146. Şekspir V. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1962, 363 s.
147. Şükürov A. Mifologiya, VI kitab: Qədim türk mifologiyası. Bakı: Elm, 1997, 232 s.
148. Təhmasib M.H. Xalq ədəbiyyatımızda mərasim və mövsüm nəğmələri. Namizədlik dissertasiyası. Bakı: ADU kitabxanası, 1945, 133 s.
149. Təhmasib M.H. VII əsrə qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı // Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi: 3 cildə, I c. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, s. 5-60.

150. Təhmasib M.H. Müqəddimə // Azərbaycan nağılları: 5 cilddə, I c. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, s. 5-16.
151. Təhmasib M.H. Müqəddimə // Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı. 1965, s. 3-16.
152. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı: Elm, 1972, 400 s.
153. Təhmasib M.H. İlk söz // Azərbaycan məhəbbət dastanları. Bakı: Elm, 1979, s.3-32.
154. Təhmasib M.H. Məqalələr. Bakı: Elm, 2005, 218 s.
155. Türkmən nağılları / Tərcümə və tərtib edəni F.Əliyev. Bakı: Azərnəşr, 1989, 272 s.
156. Vernadski G.V. Çingiz xanın Ulu Yasasının quruluşu haqqında / Tərcümə edəni Ə.Əsgər. Bakı: Ağrıdağ, 2001, 39 s.
157. Vəliyev K. Sözü sehrı. Bakı: Yazıçı, 1986, 303 s.
158. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
159. Vətən qürbətdə qaldı. Göyçə mahalından toplanmış folklor örnəkləri / Toplayıb tərtib edən H.İsmayılov. Bakı: Yazıçı, 1993, 544 s.
160. Vurğun S. Əsərləri: 6 cildə, II c. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960. 373 s.
161. Vurğun S. Vaqif / Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Dramlar. Bakı: Yazıçı, 1986, s. 559-574.
162. Zakir Q. Əsərləri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1953, 479 s.
163. Zaman zaman içində. Türk xalqlarının nağılları / Tərtib edəni F.Gözəlov. Bakı: Yazıçı, 1993, 208 s.
164. Zeynallı H. Molla Nəsrəddin // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1983, s. 143-149
165. Zeynallı H. Azərbaycan nağılları haqqında. Ön söz // Azərbaycan nağılları: 5 cildə, I c. Toplayıb tərtib edəni H.Zeynallı. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, s. 7-20.

Türk dilinde

166. Artun E. Cemal ritüeli ve Balkanlardaki varyantları. Ankara: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993, 142 s.
167. Aslan E. Masal araştırmaları ve Korkak Ali masalı üzerinde bir inceleme // Milli folklor dergisi, 2001, № 52, s. 33-45
168. Bayat F. Korkut Ata. Mitolojiden gerçekliğe Dede Korkut. Ankara: Kara M Yayınları, 2003, 89 s.
169. Bayat F. Koroğlu. Şamandan aşık, alptan erene. Ankara: Akça Yayınları, 2003, 176 s.
170. Eroğan K. Türk kültürü ve Hacı Bektaş Veli. Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Yayınları, 1988, 110 s.
171. Gökyay O.Ş. Dedem Korkudun kitabı İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 2000, 1018 s.
172. Gölpınarlı A. Pir Sultan Abdalın heyatı ve seneti // Pir Sultan Abdal. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995, s. 5-22
173. Hüseyinoğlu A. Ş. Novruz bayramında «Han bezeme» // Türk dünyasında Nevruz. Üçüncü Uluslararası Bilgi Şöleni. Ankara: Atatürk Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999, s. 161-168.
174. İnan A. Tarihte ve bugün şamanizm. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000, 235 s.
175. İsmayılov H. Molla Nesreddin letifeleri // Nasreddin Hoca Kitabı. İstanbul: Kitabevi, 2005, s. 55-64
176. Ocak A.Y. Osmanlı imparatorluğunda marginal sufilik: kalenderiler. XIV-XVII yüzyıllar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992, 402 s.
177. Orkun H. Eski türk yazıtları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987, 962 s.
178. Ögel B. Türk kültürünün gelişme çağları. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1988, 790 s.
179. Ögel B. Türk mitolojisi, I c. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989, 444 s.

180. Roux J.P. Türklerin ve moğolların eski dini. Ankara: İşaret Yayınları, 1998. 303 s.

Rus dilində

181. Алексеев Н.А. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск: Наука, 1980, 318 с.
182. Байбурин А. К., Топорков А.Л. У истоков этикета. Ленинград: Наука, 1990, 166 с.
183. Барт Р. Мифология // Избранные работы. Семиотика, поэтика. Москва: Прогресс, 1989, с. 48-131
184. Басилов В.С. Культ святых в исламе. Москва: Мысль, 1970, 144 с.
185. Бахтин М.М. Гворчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва: Художественная Литература, 1965, 528 с.
186. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная Литература, 1986, 544 с.
187. Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Саратов: Изд-во Саратовского Ун-та, 1972, 142 с.
188. Белкин А.А. Русские скоморохи. Москва: Наука, 1975, 191 с.
189. Боров Ю.Б. Комическое. Москва: Искусство, 1970, 270 с.
190. Боташева З.Б. Истоки карачаевского и балкарского театров. Автореферат канд. диссертации. Москва: 2001, 23 с.
191. Волшебный рог. Мифы, легенды и сказки бушменов хадзапи. Москва: Наука, 1962, 320 с.
192. Вулис А.В. В лаборатории смеха. Москва: Художественная литература, 1966, 141 с.
193. Гёр-оглы. Туркменский героический эпос / Составитель Б.А. Каррыев. Москва: Наука, 1983, 805 с.
194. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. Москва: Наука, 1987, 218 с.

195. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. Москва: Искусство, 1981, 359 с.
196. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Ленинград: Наука, 1967, 320 с.
197. Даркевич В.П. Народная культура средневековья. Москва: Наука, 1988, 344 с.
198. Живов В.М., Успенский Б.А. Царь и бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. Москва: Наука, 1987, с. 47-153
199. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Москва: Наука, 1974, 726 с.
200. Зеленин Д.К. Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // Сборник статей С.Ф. Ольденбургу. Ленинград: Наука, 1934, с. 220-249
201. Иванов В.В. Дуалистические мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т., т. I. Москва: Советская Энциклопедия, 1980, с. 408-409.
202. Казахский фольклор в собрании Г.Н.Потанина. Алма-Ата: Наука, 1972, 382 с.
203. Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. Москва: Наука, 1987, 270 с.
204. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. Москва: Просвещение, 1974, 463 с.
205. Лавонен Н.А. О древних магических оберегах (по данным карельского фольклора) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Москва: Наука, 1977, с. 73-81
206. Леви-Строс К. Как умирают мифы // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Москва: Наука, 1985, с. 77-88
207. Литературный энциклопедический словарь. Москва: Советская Энциклопедия, 1987, 752 с.

208. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, с. 3-71
209. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Икуство-СПБ, 2001, 704 с.
210. Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Устманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск: Наука, 1988, 225 с.
211. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Москва: Изд-во Восточной Литературы, 1958, 264 с.
212. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976, 407 с.
213. Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. Москва: Наука, 1979, 213 с.
214. Молдавский Д.М. Русская народная сатира. Ленинград: Просвещение, 1967, 246 с.
215. Наговицын А.Е. Древние цивилизации: общая теория мифа. Москва: Академический Проект, 2005, 656 с.
216. Народные русские сказки. Из сборника А.Н.Афанасьева. Москва: Правда, 1982, 576 с.
217. Неклюдов С.Ю. О функционально-семиотической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. Москва: Наука, 1977, с. 193-228
218. Новик Е.С. Обряд и фольклор в Сибирском шаманизме. Москва: Наука, 1984, 304 с.
219. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Москва: Наука, 1974, 256 с.
220. Панченко А.М. Древнерусское юродство // Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, с. 72-80
221. Пиотровский М.Б. Коранические сказания. Москва: Наука, 1991, 219 с.
222. Померанцева Э.В. Русская устная проза. Москва: Просвещение, 1985, 272 с.

223. Понырко Н.В. Святочный и масленичный смех // Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, с. 154-205
224. Поспелов Г.Н. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1978, 351 с.
225. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1963, 144 с.
226. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Москва: Наука, 1976, 325 с.
227. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Москва: Искусство, 1976, 183 с.
228. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1986, 365 с.
229. Пропп В.Я. Русская сказка. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1984, 335 с.
230. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Ленинград: Наука, 1988, 225 с.
231. Соболева Н.В. Типология и локальная специфика русских сатирических сказок Сибири. Новосибирск: Наука, 1984, 172 с.
232. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Составители Л.Г.Бараг, И.П.Березовский, К.П.Кабашников, Н.В.Новиков. Ленинград: Наука, 1979, 437 с.
233. Стеблева И.В. К реконструкции древнепорской религиозно-мифологической системы // Тюркологический сборник. Москва: Наука, 1972, с. 213-228
234. Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1978, 174 с.
235. Тайлор Э.Б. Мифология // Первобытная культура. Москва: Изд-во Политической Лит-ры, 1989, с. 121-177
236. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1976, 548 с.

237. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т., т. 1. Москва: Советская Энциклопедия, 1980, с. 11-20
238. Токарев С.А. Ранние формы религии. Москва: Изд-во Политической Лит-ры, 1990, 622 с.
239. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. Алма-Ата: Наука, 1973, 216 с.
240. Тэрнэр В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983, 277 с.
241. Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. Москва: Наука, 1982, с. 201-235
242. Фирштейн Л.А. О некоторых обычаях и поверьях, связанных с рождением и воспитанием ребенка у узбеков южного Хорезма // Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. Москва: Наука, 1978, с. 198-210
243. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. Москва: Изд-во Политической Лит-ры, 1980. 831 с.
244. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам, в. IV. Тарту: Тартуский Гос. Ун-т, 1973, с. 490-497
245. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Москва: Наука, 1978, 605 с.
246. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997, 448 с.
247. Эльсберг Я.Е. Вопросы теории сатиры. Москва: Советский писатель, 1957, 426 с.
248. Юдин Ю.И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф, фольклор, литература. Ленинград: Наука, 1978, с. 16-37.

BAŞLIQLAR

Giriş	3
Folklorda komik qarşıdurma və komik qəhrəman	8
Komik qarşıdurma	8
Komik qəhrəman. Molla Nəsrəddin	19
Bəxtəşi dərvəsi	37
Keçəl	68
Mifoloji parodiya	86
Hökmdar və təlxək	86
Bahadır və yalançı pəhləvan	110
Doğru və yalan	126
Ağıllı və axmaq	138
«Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dastanlarında komizmin yeri. .	167
Dəlisovluqda komizm	170
Kələkbazlıqda komizm	209
Nəticə	239
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	247

MUXTAR KAZIM OĞLU İMANOV

XALQ GÜLÜŞÜNÜN POETİKASI

Bakı – Elm – 2006

Direktor: Ş.Alışanlı
Baş redaktor: T.Kərimli
Mətbəənin müdiri: Ə.Məmmədov

Kompüterdə yığan: R. Əfəndiyeva
Kompüter tərtibçisi və texniki redaktoru: F.Fərhadlı

Formatı 60x84 1/16. Həcmi 16,75 ç.v
Tirajı 300. Sifariş № 111.

«ELM» RNPM-nin mətbəəsində çap olunmuşdur.
(İstiqlaliyyət, 8)