

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU**

MUXTAR KAZIMOĞLU

**GÜLÜŞÜN
ARXAİK KÖKLƏRİ**

BAKI – ELM – 2005

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

ELMİ REDAKTORU VƏ

ÖN SÖZÜN MÜƏLLİFİ: filologiya elmləri doktoru,
prof. Kamran ƏLİYEV

RƏYÇİLƏR:

filologiya elmləri namizədi
Təhmasib FƏRZƏLİYEV,

filologiya elmləri namizədi
Əfzələddin ƏSGƏR

Muxtar Kazımoğlu (İmanov). Gülüşün arxaik kökləri. Bakı,
“Elm” nəşriyyatı, 2005.

ISBN 5 – 8066-1716-5

Kitab xalq gülüşünün poetikasına həsr olunmuş məqalələrdən ibarətdir. Müxtəlif toplularda çap olunmuş məqalələri kitaba daxil edərkən müəllif həmin yazılar üzərində təkmilləşdirmə işi aparıb.

XALQ GÜLÜŞÜNÜN ÖZƏLLİKLƏRİ

Azərbaycan folkloruna dair elmi araşdırmaların zamanı dəyişdikcə həmin araşdırmaların istiqaməti və mahiyyəti də dəyişir və yeniləşir. Son illərin bu sahədəki qənaət göstəriciləri və xarakterik əlaməti ondan ibarətdir ki, folklorşünaslıq zahiri effektivlə diqqəti cəlb edən və yalançı aktualıq adı altında məzmunu üstələyən formalizm meyllərindən uzaqlaşır, daha çox isə mahiyyətə doğru can atır. Bu fikrin ən bariz təsdiqi kimi Muxtar Kazımoğlunun xalq gülüşünün özəllikləri barədə son vaxtlar elmi məcmuələrdə sistemli və ardıcıl çap etdirdiyi məqalələrini, daha konkret yanaşsaq, bu kitabını nümunə gətirmək olar.

Gülüş, bədii gülüş, xalq gülüşü, gülüş mədəniyyəti kimi problemlər elmi düşüncəni müxtəlif cəhətlərdən özünə cəlb etmiş və ayrı-ayrı tədqiqatçılar öz səviyyələri müqabilində həmin problemlərin təhlilini vermişlər. M.Kazımoğlunun araşdırmaları isə gülüş mədəniyyəti kontekstinə elmi sədaqəti nümayiş etdirməklə bərabər, əsasən, xalq gülüşünə – Azərbaycan folklorunda gülüşün anatomiyasını aşkarlamağa yönəldilmişdir.

Tədqiqatçının hər hansı bir məqaləsinə həm fərdi, konkret, həm də ümumi, geniş münasibətlər çərçivəsinə sığışan elmi faktların və materialların dəyərləndirmə obyektini kimi baxmaq olar. Bu, onunla bağlıdır ki, folklorşünas xalq gülüşünün incəliklərini faktla nəzəriyyənin qovuşuğunda öyrənir. İfrat fakt aludəçiliyinə qurşanmamaq və yalançı nəzəriyyəçilik dəbinə uymamaq onun araşdırmalarının qiymətini daha da artırır və onlara sanbal verir.

Müəllifə tam aydındır ki, xalq gülüşünün mənbələrini, strukturunu və semantikasını elmi dəqiqliklə araşdırmaq məqsədi gülüşün arxaik köklərinin obyektiv izahından keçir. Amma nəzərə almaq lazımdır ki, arxetipin bərpası nə qədər çətin, mürəkkəb və ləzzətlidirsə, gülüşün arxaik köklərinin mənzərəsini canlandırmaq da bir o qədər əmək və zəhmət məsrəfi tələb etməklə yanaşı tədqiqatçıya xeyli dərəcədə daxili rahatlıq bəxş edir. Məqalələrdən bəlli olur ki, xalq gülüşünün arxaik, yəni tarixi keçmiş

folklora aid janrdan, konfliktdən, qəhrəmandan, sözdən və ifadədən – onların hər birindən və eyni zamanda bütövlükdə hamısından asılıdır. Bu baxımdan problemin dəyərləndirilməsinin çətinliyi də indi kifayət qədər aydınlaşmış olur.

Tədqiqatçı gülüşün iki mühüm cəhətini – magik mahiyyətini və mifoloji mahiyyətini həmişə diqqət mərkəzində saxlayır. Hətta "Gülüşün magik mahiyyəti" adlı ayrıca məqalənin olmasına baxmayaraq, həm burada, həm də digər məqalələrdə mifoloji mahiyyətlə magik mahiyyət heç vaxt unudulmur və demək olar ki, bütün məsələlərə aydınlıq gətirməyin həm elmi yanaşma üsulu, həm də alternativini görünməyən real dayaq nöqtəsi olur. Əslində bəzi hallarda onları bir-birindən ayırmağın özü də mümkünsüzdür. Beləliklə, günəş obrazında –günəşin doğmasında və batmasında gülməyin və ağlamağın təcəssümü, "Kosa-kosa" oyununda gülməli zahiri görkəmlə məzəli sözlərin vəhdətindən törəyən həyati oyanış, gülüşün bəladan xilasedici gücü və qəhrəmanı qəflət yuxusundan oyatmaq iqtidarı gülüşün özünü belə folklorun aparıcı qəhrəmanlarından birinə çevirir. Bu məsələlər öyrənilərkən əsas diqqət "Qodu-qodu" nəğməsinin struktur təhlilinə, "Kosa-kosa" oyununda və nağıllarda ifadə edilən arxaik inama yönəldilir. Deməli, hər hansı bir folklor mətni də onda öz ifadəsini tapan mətləbə uyğun şəkildə təhlil və şərh edilir.

M.Kazımoğlu ayrı-ayrı məqalələrində xalq gülüşünün ənənəvi obrazlarından – keçəldən, kosadan, Molla Nəsrəddindən, Bəhlul Danəndədən yeri gəldikcə bəhs edir, onların adı ilə bağlı lətifələrin və digər folklor mətnlərinin şərhini verir. Müəllifin təqdirəlayiq elmi nəticələrindən biri budur ki, bu ənənəvi obrazlarla bağlı nümunələrdə gülüş hədəfi həm ətrafdakılar, həm də onların özləridir. Necə deyərlər, Molla Nəsrəddin bir yerdə zalımı tənqid edir, başqa bir yerdə isə onun özü zalım rolunda görünür. Molla Nəsrəddin lətifələrini vahid orqanizm kimi təsəvvür edən tədqiqatçı aşağıdakı fikrində tam haqlıdır: "Eyni orqanizm daxilində yerləşdiyindən ki, doğru oğrunu, səxavətli simici, ədalətli ədalətsiz, uşaq qocanı, sağlamlıq xəstə-

liyi... rədd edə bilmir, əksinə, tamamlayır" ("Folklorda gülüşün bəzi ümumi məsələləri" məqaləsindən).

Müəllif "Nağıllarda komik qarşudurma" məqaləsində isə mövcud tədqiqatlarda ənənəvi xarakter almış ikili qarşudurma modelinə yeni ruh gətirir. Məsələ burasındadır ki, xeyir və şər, ağ və qara, həyat və ölüm kimi qarşılaşmalar o qədər geniş planda və o qədər məhsuldar şəkildə, hətta kifayət qədər mün-təzəm və ardıcıl öyrənilmişdir ki, bu məsələlərə şübhə ilə yanaşmağın özü belə ağıla gəlmir. Ancaq M.Kazımoğlu əski türk abidələrindən olan "Fal kitabı"na, sonra isə bir sıra folklor nümunələrinə əsaslanaraq Yuxarı ilə Aşağı arasında Orta dünyanın mövcudluğuna haqq qazandırır. Beləliklə, xeyir və şər, yaxud yaxşı və pis ayrı-ayrılıqda olduğu kimi qo-vuşuq halda da götürülür. Daha geniş mənada isə kələkbazlıq-la axmaqlığın, mənfi ilə müsbətin bir-biri ilə qarışması, vahid məcraya sığışması xalq gülüşünün çoxmənalı mahiyyət daşı-masına aydın işarə kimi araşdırılır.

Əslində belə bir yanaşma metodu bizim üçün indiyə qədər birxətli görünən və elmi təsəvvürlərdə də, əsasən, yalnız ideallaşmış qəhrəmanlığı ilə tanınan Koroğlu obrazı haqqında yeni elmi baxışı formalaşdırır. Mövcud araşdırmaların ana xətti olan Koroğlu və Keçəl Həmzə (Koroğlular və Keçəl Həm-zələr) qarşudurması ilğım kimi yoxa çıxır. Onun yerində isə dəqiq faktlarla və elmi sübutlarla əyaniləşdirilmiş yeni bir si-ma – Koroğluluğu və Keçəl Həmzəliyi, igidliyi və kələkbazlığı özündə ehtiva edən Koroğlu obrazı reallaşır. Bu dəyişilmə isə daxili, mənəvi dəyişmənin nəticəsi olduğu kimi, zahiri dəyiş-mənin də nəticəsidir. Əks təqdirdə, müəllifin göstərdiyi kimi, libasdəyişmə aktı bu qədər geniş planda – aşıq, çavuş, çodar, ilxıçı, qoruqçu, falçı libası formasında reallaşa bilməzdi. Ma-raqlıdır ki, bu qovuşuq təfəkkür tərzı Qıratın şilxor yabıya çevrilməsində də özünü göstərir.

"Qızıl saçlı qəhrəman və Keçəl" məqaləsini də "Koroğlu və Keçəl Həmzə" məqaləsinin yeni faktlarla zənginləşmiş davamı kimi qəbul etmək olar. Müəllif qəti şəkildə yazır:

"Keçəl surəti özündə xeyirxah fəvqəltəbii qüvvələrin, demonik varlıqların və qızıl saçlı qəhrəmanın əlamətlərini birləşdirir". Burada tədqiqatçı saçın güc, tüksüzlüyün isə həm zəiflik, həm də güc mənbəyi olmasını inandırıcı dəlillərlə diqqətə çatdırır. Beləliklə, keçəlin güc simvolu olmaq baxımından qeyri-adiliyi və onun bir obraz kimi son dərəcə mürəkkəbliyi barədə yeni informasiya folklor materiallarının qiraət mənasında deyil, daha geniş mənada yeni oxunuşunu təmin etmiş olur.

Bu mənada M.Kazımoğlunun dəli obrazı ilə bağlı müşahidələri və elmi qənaətləri müasir eposşünaslıq üçün də xüsusi məzmun və əhəmiyyət daşıyır. "Dədə Qorqud" və "Koroğlu" eposlarında, onların strukturunda möhkəmlənmiş dəli obrazları – Dəli Qarcar, Dəli Domrul, Əgrək-Səgrək qardaşları, Dəli Həsən və digər dəlilər – dəliqanlılar dastan poetikasının tələbləri çərçivəsində araşdırılır. Əslində dəliliyin yaratdığı gülüş fəlsəfi məzmununa görə də elmi dəyər alır. Təqdirəlayiq cəhətdir ki, tədqiqatçı xalq gülüşünün hansı məsələsindən bəhs edirsə, orada fəlsəfi mahiyyət aparıcı mövqe qazanır: ya dayaq nöqtəsi olur, ya da yekun və nəticə kimi meydana çıxır. Məhz elə bunun nəticəsidir ki, tədqiqatçının araşdırmalarında xalq gülüşünün miqyası kosadan, keçəldən başlayır, Molla Nəsrəddin, Bəxtəşi, Burkut lətifələrindən keçir, Musa peyğəmbərə, Əzrayıla, Cəbrayıla və Allaha qədər yüksəlir.

Muxtar Kazımoğlu istər gülüşün mənbəyindən (arxaik köklərindən!), istər gülüşün strukturundan (poetikasından!), istərsə də gülüşün mahiyyətindən (fəlsəfəsindən!) yazanda gülüşün həyatvericilik funksiyasını əsas müddəə kimi götürür. Bu cəhət onun tədqiqatlarının özünə də həyatvericilik gücü bəxş edir və bu tədqiqatlar yeni, orijinal araşdırmaların yaranmasına təkan verir. Həmin yeni araşdırmaların müəllifləri isə, yəqin ki, M.Kazımoğlunun özü və digər istedadlı folklorşünaslar olacaqdır.

*Kamran ƏLİYEV
filologiya elmləri doktoru, professor*

TERMİNLƏRDƏN İRƏLİ GƏLƏN ÇƏTİNLİKLƏR

Folklorda komizmin ümumi estetik mahiyyətini araşdırarkən bəri başdan öldürücü gülüş məsələsinə bir aydınlıq gətirmək daha səmərəli olardı. Çünki yazılı ədəbiyyatdakı satirik əsərlərlə əlaqədar meydana çıxan "öldürücü gülüş" ifadəsindən xalq gülüşünün təhlilində də tez-tez istifadə edilir. Yazılı ədəbiyyatdakı satira kimi xalq gülüşü də silaha bənzədilir və bu silahın öldürücü atəş açmağından söhbət açılır. Uzun illər xalq gülüşünə bu meyarla yanaşılmasını əsassız hesab etmək, əlbəttə, düzgün olmazdı. Xalq gülüşündə öldürücülük xüsusiyyəti axtaran ədəbiyyatşünaslar, görünür, folklorda özünü qabarıq şəkildə göstərən xeyir-şər qarşılaşmasına əsaslanırlar. Doğrudan da, bu qarşılaşma bir çox folklor nümunələrində şər qüvvənin tamamilə sıradan çıxarılmasının təsviri ilə başa çatır. Nağıllarda zülmkar padşahların, hiyləgər vəzirlərin, cadugər dərvişlərin, göygöz kosalıların qılıncdan keçirilməsi epizodlarına rast gəlik və bu epizodlardan səhv nəticə çıxarıyıq: sehrlı və didaktik nağıllarda, eləcə də dastanlarda rast gəldiyimiz mənfi qəhrəmanları istə-istəməz komik folklor nümunələrində də axtarmağa başlayır və bədxah əməllərinə görə öldürücü gülüşə tuş olan qəhrəmanları üzə çıxarmağı komik məzmunlu süjetlərin təhlilində başlıca vəzifələrdən biri sayırıq. Amma öldürücü gülüşün folklor üçün aparıcı estetik amilə çevrilib-çevrilmədiyinin o qədər də fərqi varmırıq. Fərqi varsa, görərik ki, folklorda öldürücü gülüşün olsa-olsa, müəyyən elementləri özünü göstərir. Öldürücü gülüşün elementlərini özündə birləşdirən folklor mətnləri isə barmaqla sayılacaq qədərində azdır. Beş cilddə nəşr edilmiş Azərbaycan nağılları içərisində yalnız "Şirvan qazısı" və "İmam" kimi tək-tük nağıllar belə nümunələrdən hesab edilə bilər.

"Şirvan qazısı" nağılında (2,348-352) qazı tam mənfi planda – şər qüvvə kimi təsvir olunur. Qazının şeytani xislətini qabarıq əks etdirmək məqsədi güdən söyləyici nağılda görünən və görünməyən cəhətlərin yarıciddi, yarıkomik təzadını yaradır. Qazı zahirən alicənab bir adamdır: yeriyəndə addımını

elə atır ki, ayağının altında qarışqa-filan qalıb əzilməsin. Bütün günü məsciddə namaz qılıb ibadət edən qazının Allah adamı olmağına şəkk-şübhə qalmır. Əslində isə o, lotunun, əyyaşın biridir. Şəhərin ən gözəl qızlarını oğurlatdırıb, gecələr eyş-ışrətlə məşğul olur. Cinlər çal-çağır eləyib adamları yoldan çıxartdıqları kimi, qazı da lotu-potu dəstəsi düzəldib olmazın oyunlardan çıxır. Əməllərinin çirkinliyi o həddə çatır ki, qazını iki şaqqa edib öldürürlər.

"İmam" nağılıının (1, 291-301) baş qəhrəmanı da bir çox cəhətdən nadürüst qazını xatırladır. Özünü camaata imam kimi tanıdıb, gizləndə şeytani əməllərlə məşğul olan, öz mənfəəti naminə tələ qurub ən mehriban bir ailəni dağıdan bu qadın da tam mənfəi planda təsvir olunur. Qəhrəmanın bu cür kəskin tənqidi mövqedən təqdim olunması folklor üçün heç də yad keyfiyyət deyil. Zalım padşahlara, hiyləgər vəzirlərə, xəsis tacirlərə, imansız qazı və mollalara, cadugər dərvişlərə xalqın kəskin tənqidi münasibətini əks etdirən folklor nümunəsi istənilən qədərdir. "Əzazil padşah" (4, 160-164), "Moltanı padşahi" (4, 88-101), "Qara vəzir" (1,253-268), "Şahzadə Mütəlib" (1, 129– 146), "Mərd və Namərd" (5, 141-145) kimi nağılları gözdən keçirmək kifayətdir ki, mənfəi planda təsvir olunan folklor qəhrəmanları barədə dolğun təsəvvür əldə edək. Körpə uşaqları və qocaları qılıncdan keçirən padşahların, öz qızına eşq elan edən əyanların, dünya malından ötrü neçə-neçə igid oğlanı bada verən tacirlərin, "uf" demədən öz dostunun gözlərini çıxaran qansız adamların nağıllarda qara boyalarla təsvir olunması tamamilə təbiidir. Amma unutmamaq olmaz ki, bütün bu hadisələrin təsvir edildiyi "Əzazil padşah", "Moltanı padşahi", "Qara vəzir", "Şahzadə Mütəlib", "Mərd və Namərd" kimi nağılların heç biri komik nağıl deyil. Folklor nümunəsinin komik məzmun daşıyıb-daşımaması isə mənfilik və müsbətlik məsələsinə əsaslı təsir göstərir. Mənfilik və müsbətlik məsələsinin komik nağıldakı mənzərəsi didaktik nağıldakı mənzərəsindən xeyli dərəcədə fərqlənir. Obrazların bir-birindən kəskin şəkildə ayrılan xeyir və şər qütblərində dayanması komik folklor nümunələri üçün səciyyəvi amilə çevrilə

bilmir. "Şirvan qazısı" və "İmam" tipli nağıllarda hiyləgər baş qəhrəmanın ifrat mənfi planda təsvir edilməsi bu nümunələri komik nağıllardan daha çox didaktik nağıllara yaxınlaşdırır. Çünki didaktik nağıllarda da hiyləgərlik, əsasən, mənfilik əlaməti kimi özünü göstərir. Hiyləgərliyin komik nağıllardakı mənalandırılması isə özünə məxsusluğu ilə seçilir. Komik nağılların hiyləgər qəhrəmanlarını sırf mənfi obraz kimi səciyyələndirmək mümkün olmur. Bunun nəticəsidir ki, komik nağılların keçəl kimi kələkbaz qəhrəmanı xalqın ən çox sevdiyi və özünə yaxın bildiyi obrazlar sırasına daxil edilir. "Şirvan qazısı" və "İmam" nağıllarının baş qəhrəmanları nəinki keçələ, hətta keçəlin toqquşduğu tacir və qazılara da bənzəmir. Keçəlin toqquşduğu tacir və qazılar məzəli sərgüzəştlərin uduzan iştirakçılarıdır. Bu sərgüzəştlərdə qarşılaşan tərəflərin hər biri kələyə əl atır. Keçəlin kələkbazlığı rəğbət doğurduğu kimi, onun üstün gəldiyi tacir və qazıların da hərəkətləri nifrətdən daha artıq nikbin gülüş doğurur. Xalq gülüşünün poetikası üçün səciyyəvi olmayan cəhətin, yəni qəhrəmanın ifrat mənfi planda təsvir edilməsinin "Şirvan qazısı" və "İmam" tipli nağıllarda özünü göstərməsi, bizcə, satirik yazılı ədəbiyyatın folklorə təsiri ilə bağlı olan bir məsələdir.

Məlumdur ki, satirik ədəbiyyat inkarçı ədəbiyyatdır. Y.Borevin sözləri ilə desək, "həyat hadisəsinin estetik ideala qətiyyənlə uyğun gəlmədiyini açıb göstərməklə həmin hadisəni kəskin şəkildə tənqid etmək" (13, 83) bədii gülüş növü kimi satiranın başlıca xüsusiyyətidir. Tənqid edən və tənqid edilən tərəflər satirik əsərdə son dərəcə qabarıq hiss olunur. Tənqid edən müəllif tənqid edilən tipi özünə düşmən bildiyindən tərəflər arasında keçilməz sədd olur. Müəllif satirik qəhrəmana zərrə qədər də mərhəmət göstərmədən ifşaçı mövqə tutur. Tənqid etdiyi məmurlara və bəylərə dost gözü ilə baxsaydı, Q.Zakir onları "qurumsaq", "köpəkoğlu" kimi söyüzlərlə yamanlamazdı. Q.Zakirin fikri din xadimlərini xırda-para nöqsanlardan uzaqlaşdırmaq olsaydı, "üləmələr üz döndərib xudadan" (6, 52) deməz, vaizlərin içi ilə çölünün düz gəlmədiyini açıb çılpacasına orta-

ya qoymazdı:

Vaiz oxur bizə şeri-Mustafa,
Harama mürtəkib olmayın əsla.
Özü lüm-lüm udur batində, amma
Zahirdə dediyi mənayə bir bax (6, 51).

Q.Zakirin satiralarından gətirdiyimiz bu misallarla "Şirvan qazısı" və "İmam" nağılları arasında müqayisə aparmaq, folklor nümunələrində kəskin müəllif mövqeyi ilə seçilən yazılı ədəbiyyat nümunələrinin əlamətlərini axtarmaq ilk baxışda qəribə görünə bilər. Amma adını çəkdiyimiz nağılları diqqətlə nəzərdən keçirdikdə söyləyicinin az qala ifşaçı müəllif mövqeyində dayandığının və həmin nağılların yazılı ədəbiyyat nümunələri ilə yaxından səsleşdiyinin şahidi olur. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün "İmam" nağılından seçdiyimiz bir parçaya diqqət yetirək: "Bizim bu şəhərdə bir imam var. Özü də arvaddı. İşi-peşəsi namaz qılmaq, Allaha istixarə eləməkdə... Camaat arasında elə hörməti var, elə hörməti var ki, daha lap övliya kimi. Heç kəs onun bir sözünü iki eləməz. Amma bu arvad əslində lotu bir zənəndi" (1,294). Söyləyicinin "lotu", "donuz" və s. sözlər işlətməklə baş qəhrəmanı imansız bir adam kimi nişan verməsi və onun hərəkətlərini dinləyiciyə (yaxud oxucuya) bu mövqedən çatdırması nağılda tənqid edən və tənqid edilən tərəflərin açıq-aşkar hiss olunması ilə nəticələnir. Söyləyicinin az qala bir müəllif kimi ifşaçı rolunda çıxış etməsi "Şirvan qazısı" və "İmam" nağıllarını satirik yazılı ədəbiyyat nümunələrinə yaxınlaşdıran bir cəhət kimi özünü göstərir. "Şirvan qazısı" və "İmam" nağıllarında xalq idealını az-çox ifadə edəcək keçəl tipli qəhrəmanların yoxluğu da satirik yazılı ədəbiyyat nümunələrinin təsiri ilə əlaqələndirilə bilər. Təsadüfi deyil ki, bu məsələ komik folklor nümunələri ilə XIX əsr satirik şeiri arasında müqayisələr aparan K.Məmmədovun diqqətini xüsusi cəlb edib. K.Məmmədovun fikrincə, mənfi surətlərlə yanaşı, keçəl kimi müsbət qəhrəmanın da təsvir edilməsi komik folklor nümunələrinin yazılı

ədəbiyyatdakı satirik əsərlərdən mühüm bir fərqidir (8, 15). "Şirvan qazısı və "İmam" nağılları K.Məmmədovun qeyd etdiyi "müsbət" qəhrəmandan məhrumdur. Xalq idealını az-çox ifadə edəcək qəhrəmanın təsvir edilməməsi "Şirvan qazısı" və "İmam" nağıllarında söyləyicinin ifşaçı mövqe tutmasının bir səbəbinə çevrilib. Bu nağılların yazılı ədəbiyyatdakı satirik əsərlərə oxşanması, heç şübhəsiz, tərtibçilərin də diqqətindən yayınmayıb. Belə olmasaydı, həmin nağıllardan biri "İmam" adlandırılmazdı. Nağıla bu cür kinayəli ad vermək (yəni nadürüst bir adamı "imam" adlandırmaq) folklor nümunələrinin nəşri sahəsində səciyyəvi hal sayıla bilməz. Folklor mətnini nəşrə hazırlayarkən sərlövhədə qəhrəmanın xasiyyətinə işarə etmək ehtiyacı yaranmışda, adətən, sözün dolayı yox, birbaşa mənası əsas götürülür. Təsadüfi deyil ki, 5 cildə çap olunmuş Azərbaycan nağılları içərisində zalımlığa "Əzazil padşah" (4, 160); səfehliyə "Axmaq kişi" (5, 188), "Dəliso v arvad" (3, 248); ağıllı olmağa "Ağıllı qız" (4, 165); naşükürlüyə "Naşükür qız" (4, 255) kimi başlıqlarla işarə olunub. Eləcə də qorxaq keçinin qurd dərisi geyib özünü qorxmaz kimi göstərməyindən bəhs edən bir nağıla heç də kinayə ilə "Qorxmaz keçisi" yox, birbaşa şəkildə "Hiyləgər keçisi" (5, 37) adı verilib. Üzərində xüsusi dayandığımız "İmam" nağılına bütün bu nağıllardan fərqli bir prinsiplə ad qoyulması, bircə, söyləyicinin hadisələrə kinayəli yanaşmasından irəli gəlir. Dənədiği hadisələrə söyləyicinin açıq münasibət bildirməsi, mətn boyu davam edən söyləyici müdaxiləsinin bəzən kinayəli məzmun daşması tərtibçilərə imkan verib ki, nağıla ənənəvi bir ad (məsələn, "Hiyləgər qadın") yox, məhz "İmam" adını qoysunlar. Elə bir ad ki, kinayənin gen-bol istifadə olunduğu satirik ədəbiyyat üçün daha münasibdir. "Hophopnamə"də ciddi ictimai qüsurlarımızdan bəhs edən bir şeirin "Fəxriyyə", nadan bir atadan söhbət açan başqa bir şeirin "Bəxtəvər" adlanması kinayə əsasında yaranmış satira başlıqlarına misal ola bilər. "İmam" adının "Hophopnamə"dəki bu adlara oxşarlığı göz qabağındadır. Əslində "Şirvan qazısı" da münasib nağıl adı deyil. "Şirvan qazısı" nağıl adındakı daha çox "Qarabağ qazısı", "Şuşa mollaları"

(Q.Zakir), "Şirvanın təzə bəyləri" (S.Ə.Şirvani) kimi satira adları ilə səsləşir.

"Şirvan qazısı" və "İmam" nağılları barədə deyilənləri yekunlaşdırıb bir daha qeyd edirik ki, bu nümunələrdə hadisələrin təsviri və söyləyicinin hadisələrə kinayəli müdaxiləsi qəhrəmanın ifşasına və gülüşü az-çox öldürücü gülüş səviyyəsinə qaldırmağa doğru yönəlib. "Şirvan qazısı" nağılında qəhrəmanın ifşası onun fiziki ölümünün təsviri ilə başa çatırsa, "İmam" nağılında söyləyici evlər yıxan hiyləgər qadının ölməli bir məxluq olmasına işarə etməkdən, baş qəhrəmanı nifrət və qəzəblə "qorbagor" adlandırmaqdan özünü saxlaya bilmir. Folklor üçün o qədər də səciyyəvi olmayan bu cür ifşaçılıq meylinin yazılı ədəbiyyatdan gəldiyi heç bir şübhə doğurmur.

Ədəbiyyatşünasların komizmlə bağlı xüsusi diqqət yetirdiyi məsələlərdən biri də "islahedici" gülüşdür. Adətən, bu gülüş ədəbiyyatşünaslıqda ifşaedici gülüşdən fərqləndirilir və yumor adı altında ayrıca öyrənilir. Y.Elsberq, A.Vulis, V.Propp kimi tədqiqatçılar isə islahedici gülüşün ifşaedici gülüşdən kəskin fərqlənmədiyini və onların qaynayıb-qarıxdığını əsas götürərək, yumoru satiradan ayırmağın əleyhinə çıxırlar (11, 159). Adını çəkdiyimiz ədəbiyyatşünasların mövqeyini nəzərə alıb, belə hesab edirik ki, yumor satirik ədəbiyyatın daha yüksək inkişaf səviyyəsinin bir göstəricisidir. Azərbaycan ədəbiyyatında yumor örnəklərinə Q.Zakir və S.Ə.Şirvani şeirlərindən daha çox M.F.Axundovun komediyalarında, C.Məmmədquluzadənin nəsr və dramaturgiyasında, M.Ə.Sabirin "Hophopnamə"sində rast gəlinir. M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə və M.Ə.Sabir yaradıcılığında satira ilə yumor ayrı-ayrılıqda yox, məhz yan-yana və iç-içədir. M.F.Axundovun "Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah" komediyasında Məstəli şahla Şəhrəbanu xanımın, C.Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları" povestində Xudayar bəylə Məhəmmədhəsən əminin, M.Ə.Sabirin "Fəhlə" şeirində zalım sahibkarla məzlum fəhlənin bir yerdə tənqid edilməsi öldürücü və islahedici gülüşün bir-birini tamamlamasından xəbər verir. Bəli, M.Ə.Sabir harın sahibkarı öz dilində danış-

dırıb ifşa edərkən bu satirik monoloqun alt qatında həmin sahibkarı qudurdan fəhlənin də mağmınlığına gülür. "Hophopnamə"-də aşağı təbəqə nümayəndəsinə xüsusi fikir verildiyinə görə akademik M.Cəfər M.Ə.Sabiri "öz sələflərindən fərqli olaraq, düşməyə yox, dostla gülən, zalimə yox, məzluma müraciət edən" (7, 110) bir sənətkar adlandırır. Gülüşün islahedicilik xüsusiyyəti məhz dostla gülmək amilindən başlayır. Tutaq ki, "Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah" komediyasında Şəhrəbanu xanımı, "Poçt qutusu" hekayəsində Novruzəlini tənqid etməklə M.F.Axundov və C.Məmmədquluzadə özlərinə doğma bildikləri adamların avamlıqdan yaxa qurtarması məqsədini izləyirlər. Folklorla da bu meyarla yanaşsaq, onda yəqin ki, Molla Nəsrəddin, keçəl, Haxnəzər, tənbel Əhməd kimi qəhrəmanları dost mövqeyindən təqdim və tənqid edilən qəhrəmanlar hesab etməliyik. Əlbəttə, bu obrazların xalqa yaxın olduğunu və müəyyən qədər xalq idealını əks etdirdiyini sübuta yetirməyə ehtiyac yoxdur. Aydınlaşdırılması vacib olan məsələ bu cür komik fiqurların islah edilməli xüsusiyyətlərinin nədən ibarət olduğunu müəyyənləşdirməkdir. Komik qəhrəmanların səciyyəvi xüsusiyyətləri sırasında diqqətimizi ilk növbədə kələkbazlıq cəlb edir. Komik folklor nümunələrində kələkbazlığın heç də mənfilik göstəricisi sayılmadığını nəzərə alıb, həmin xüsusiyyətin islah edilməsindən danışmağın yersiz olduğu ilə bəri başdanca razılaşmalı oluruq. Komik fiqurlara məxsus axmaqlıq, qorxaqlıq, tənbellik kimi xüsusiyyətlərə gəldikdə isə, qeyd etmək lazımdır ki, bu xüsusiyyətlər lətifə, qaravəlli və başqa janrlarda daha çox tərsinlik prinsipi əsasında təqdim edilir. Yəni bir çox hallarda axmaqlıq müdrikliyin, tənbellik qoçaqlığın, qorxaqlıq igidliyin dolaylı ifadə formasına çevrilir. Odur ki, axmaq, qorxaq, tənbel qəhrəmanlarda nəyin pis, nəyin yaxşı olması barədə hökm çıxarmaq çətinləşir. Molla Nəsrəddin axmaqlıq libası geymiş bir ağıldırsa, qorxaq Haxnəzər sonda neçə-neçə divin öhdəsindən gəlirsə, tənbel Əhməd dünyanın ən qoçaq adamının görəcəyi işi görürsə, onda bu qəhrəmanların islah olunmalı cəhətlərindən danışmaq mümkündürmü? Əlbəttə, yox.

“Mərhmət doğurucu gülüş” ifadəsini folklora şamil etmək də bizə mübahisəli görünür. Bu ifadə, çox güman ki, “öldürücü gülüş” ifadəsinin müqabilində yaranıb. Belə hesab edilib ki, satiradan fərqli olaraq, yumor oxucuda (yaxud dinləyicidə) tənqid hədəfinə qarşı qəzəb yox, mərhəmət hissi oyadır. Komik folklor nümunələrini bu meyarə əsaslanıb təhlilə cəlb etmək özünü o qədər də doğrultmur. Komik folklor qəhrəmanlarının islah olunmalı xüsusiyyətlərindən danışmaq çətin olduğu kimi, həmin qəhrəmanlara qarşı mərhəmət hissi oyatmaqdan da danışmaq çətinlik törədir. Çətinlik həm də ondadır ki, mərhəmət anlayışı bir çox folklor nümunələri üçün səciyyəvi olmayan bir anlayışdır. Təsədüfi deyil ki, V.Propp sehrli nağılların poetikasından danışarkən "yazığı gəlmək, mərhəmət göstərmək nağıllara yad olan bir məsələdir", – deyir və nağıl qəhrəmanının hansısa heyvanı dardan qurtarmasını yazığı gəlməklə yox, müəyyən təmənnalı münasibətlə əlaqələndirir (12, 154). Sehrli nağıllara yad olan mərhəmət göstərmək məsələsi komik folklor nümunələrinə də yaddır. Hər hansı komik süjetdə qəhrəmanın heyvanlara, quşlara xeyirxah münasibəti "ağılsızlıq"ın bir əlaməti kimi təqdim olunur və bu "ağılsız" hərəkət qəhrəmanın gələcək xoşbəxtliyinin başlıca səbəbinə çevrilir. "Daş üzük" adlı nağılda (2, 23-59) anasının əyirdiyi yumağı verib, çörək əvəzinə bazardan göyərçin, ilan və pişik alan keçəl sonradan bu quş və heyvanların yardımını ilə xoşbəxtlik qazanır. Bu süjetin nəsihətamiz şəkildə "yaxşılıq itmir" ideyasını ifadə etdiyini söyləmək inandırıcı görünür. Çünki burada diqqət mərkəzində duran məsələ heç də yaxşılığın bəhrəsini görmək yox, ağılsızlığın bəhrəsini görməkdir. Ağılsızlığın bəhrəsini görmək isə tipik folklor motivlərindən biridir. Bu motivin komik planda ifadə edildiyi, xeyirxahlığın "ağılsızlıq" kimi təqdim edildiyi, qəhrəmanın islah olunmalı cəhətlərini müəyyənləşdirməyin çətinlik törətdiyi folklor nümunələrində mərhəmət doğurucu gülüş axtarmaq yerinə düşür.

Folklor nümunələrində islahedici və mərhəmət doğurucu gülüş tapmaq çətin olsa da, "folklorda ümumiyyətlə yumor yoxdur" hökmünü vermək, əlbəttə, mümkün deyil. Folklor nümunə-

lərində yumorun mövcud olduğunu ən azı dosta gülmək meyarı ilə sübut etmək olar. Keçəl, Molla Nəsrəddin, tənbel Əhməd kimi komik fiqurlar müəyyən qədər xalq idealının daşıyıcısıdırsa, bu obrazların timsalında dosta gülmək prinsipi özünü büruzə verirsə, demək, folklorda yumorun mövcudluğu öz təsdiqini tapmış olur. Bir az əvvəl misal çəkdiyimiz "İmam" və "Şirvan qazısı" tipli nağıllar göstərir ki, yazılı ədəbiyyatın təsiri ilə folklorda hətta satira elementləri də özünə yer tapa bilər. Amma bütün bu faktlar xalq gülüşünün yazılı ədəbiyyatdakı gülüşlə eyniyyət təşkil etdiyini söyləməyə əsas vermir. Əsasımız olmaya-olmaya satiranı folklor üçün səciyyəvi gülüş tipi saya bilmərik. Bu, öz yerində. Yumora gəldikdə isə unudulmamalıdır ki, xalq ədəbiyyatındakı yumoru yazılı ədəbiyyatdakı yumor ölçüləri ilə araşdırmaq da yanlış nəticələrə gətirib çıxarır. Bu səbəbdən bir çox tədqiqatçılar "xalq yumoru" ifadəsini işlədir və həmin ifadə ilə folklordakı yumorun yazılı ədəbiyyatdakı yumordan fərqli mahiyyət daşımağına xüsusi işarə edirlər.

Bizcə, folklorda gülüşdən bəhs edərkən "xalq gülüşü", "xalq yumoru" ifadələri ilə yanaşı, "folklorda komizm", "komik folklor nümunələri" ifadələrini də işlətmək məqbul sayıla bilər. Düzdür, hər cür gülüşü yox, yalnız xüsusi ictimai məzmun kəsb edən gülüşü komizm adlandıran tədqiqatçılar da var (13, 16). Amma bu, heç də "komizm" terminini folklora şamil etməyə mane olmur. Çünki zamanın sınağından çıxmış hər hansı yazılı ədəbiyyat nümunəsi kimi, hər hansı folklor nümunəsi də ictimai məzmun kəsb edir. Əgər bədii gülüş əsasında yaranan folklor nümunəsinin ictimai məzmun daşdığı qəbul ediriksə, onda həmin nümunənin komik nümunə adlandırılmasına da təbii baxmalıyıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, I c. Bakı, Elm, 1960.
2. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, II c. Bakı, Elm, 1961.
3. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, III c. Bakı, Elm, 1962.

4. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, IV c. Bakı, Elm, 1963.
5. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, V c. Bakı, Elm, 1964.
6. Zakir Q. Əsərləri. Bakı, Azərneşr, 1953.
7. Təhmasib M. Ön söz. – Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, I c. Bakı, Elm, 1960.
8. Məmmədov K. XIX əsr Azərbaycan şeirində satira. Bakı, Elm, 1975.
9. Mirəhmədov Ə. Ensiklopedik lüğət. Ədəbiyyatşünaslıq. Bakı, Azərb. Ensiklopediyası, 1998.
10. Fərzəliyev T. Lətifələrdən yazılı ədəbiyyatda istifadə. – Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. IV kitab. Bakı, Elm, 1973.
11. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. М., Искусство, 1976.
12. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, Изд-во Ленинградского Ун-та, 1986.
13. Боров Й. Комическое. М., Искусство, 1970.

GÜLÜŞÜN MAGİK MAHIYYƏTİ

Azərbaycan folklorunda komizm məsələlərini düzgün istiqamətdə araşdırmaq üçün gülüşün mif və mərasimlərlə bağlılığını öyrənmək, gülüşün hansı magik mahiyyət daşıdığına diqqət yetirmək lazım gəlir. Miflərdə gülüş hansı semantik mənanı ifadə edir? Hansı mərasimlərin icrasında gülüş zəruri şərtə çevrilir? Məzəli oyunlarla müşayiət olunan mərasimlərdə gülüşün arxaik funksiyası nədən ibarətdir? Bu cür suallara cavab axtararkən başqa mənbələri nəzərdən keçirməklə yanaşı, komik və qeyri-komik folklor mətnlərində qəhrəmanların nəyə güldüyünə, bu gülüşün arxasında hansı mətləblər gizləndiyinə və gülüşün hansı hadisələrə təkan verdiyinə xüsusi diqqət yetirməli oluruq.

Gülüş ilk növbədə günəş obrazı ilə bağlı olub. Günün batmağından vahimələnen qədim insan günün çıxmağına sevinib, qaranlığı şər, işığı xeyir adlandırır. İnsan günəşin doğmasına sevinməklə bərabər, həm də bu doğuluşun özünü bir gülüş prosesi kimi qavramağa başlayıb. Günəş tədricən gülüş rəmzinə çevrilib, tarixi-mifoloji yaddaşımıza gülən, gülümsəyən varlıq kimi həkk olunub. İndinin özündə də günəş bizim təsəvvürümüzdə beləcə qalmaqdadır. Ağıl kəsən, dünyanın işlərindən azacıq baş çıxaran balaca uşağın da günəş barədə təsəvvürü bu gün belədir. Az-çox rəssamlıq bacarığı varsa, uşaq günəşin şəklini heç vaxt ağlayan insan sifətində çəkməz, gülümsəyən insan sifətində çəkər. Günəşin bu cür gülüş rəmzi kimi qavranılması təkbizə yox, dünya xalqlarının çoxuna aid bir məsələdir. Tamamilə təbii haldır ki, yunan mifologiyasında gülüşün semantik mənası günəşin doğması ilə bağlı olduğu kimi (18,92), bizim "Qodu-qodu" nəğməsində də günün çıxmağı gülmək, günün batmağı ağlamaq mənasında öz əksini tapır. Aramsız yağışların yağdığı və havanın açılmadığı vaxtlarda oxunan həmin mərasim nəğməsindən gətirdiyimiz aşağıdakı parça dediyimizə səciyyəvi nümunə ola bilər:

Yağ verin yağlamağa,

Bal verin bağlamağa.
Qodu gülmək istəyir,
Qoymayın ağlamağa (12,34).

Aydın məsələdir ki, nəğmədə "qodu gülmək istəyir" misrası "gün çıxmaq istəyir" mənasında, "qoymayın ağlamağa" misrası isə "günü qoymayın batmağa" mənasındadır. Günün çıxmağında gülmək, gülümsəmək əlamətini yaradan işıqdırsa, günün batmağında ağlamaq əlamətini yaradan, ilk növbədə, işıqsızlıqdır. Fevralın axırlarından Novruz bayramınacan çəkən boz aya (boz çilləyə) "ağlar-gülər" deyilməsini də (6,57) təsadüfi hal hesab etmək olmaz. Bu dövrdə gah günün çıxması, gah da havanın tutulması, görünür, həmin ifadənin yaranmasının əsas səbəbidir. Işığın gülmək, gülümsəməklə semantik bağlılığını tez-tez işlədiyimiz bəzi deyimlər də sübut edir. "Filankəsin üzündən nur yağır" deyəndə o adamın üzügülər adam olduğunu nəzərdə tuturuq. "Filankəs qaraqabaq (yəni qaranlıqsifət) adamdır" deyəndə isə o adamın üzündə gülməkdən, gülümsəməkdən əsər-əlamət olmadığına işarə edirik.

Işığın gülmək, gülümsəmək təsəvvürü yaratmasına yazılı ədəbiyyatdan da xeyli misal çəkmək olar. Ötəri də olsa, bir misal üzərində dayanaq:

Göydən yer üzünə nurlar tökülür,
Zəmilər, tarlalar üzümə gülür (13,160).

Zəmilərin, tarlaların üzə gülməsi məhz göydən nurların tökülməsi ilə bağlıdır. Təbii ki, zəmilərin, tarlaların alatoranlıqda üzə gülməsindən danışmaq mümkün olmazdı. Deməli, "Qodu-qodu" nəğməsində işığın gülüş təəssüratı doğurması cəhətini S.Vurğun şeirində də müşahidə edirik. Əlbəttə, biz işıq və gülmək paralelizminin yazılı ədəbiyyatdakı ifadəsi ilə "Qodu-qodu" nəğməsindəki ifadəsinin fərqi də nəzərə almağı unutmuruq. Nəzərə alırıq ki, yazılı ədəbiyyat nümunələrində işıq – gülmək paralelizmi metaforik düşüncənin, "Qodu-qodu" tipli arxaik nü-

munələrdə isə günəşin gülməsi mifoloji düşüncənin məhsuludur. Metaforik düşüncənin nəticəsi olaraq, zəmilər insana bənzədilir, yəni günəş işığında göz oxşayan zəmilərin insan kimi üzə gülməyindən bəhs olunur. Mifoloji düşüncədə isə günəşin gülməyinə, eləcə də ağlamağına inam ifadə edilir. Qədim çağların insanı inanır ki, günəş ağlaya, gülə, hətta eşq macərəsində ola bilər. Məşhur "Tapdıq" nağılı bu cür inamın əsasında yaranıb. Nağılda günəş Şəmsi adlı qızı, Tapdıq adlı oğlu olan bir qadın obrazında canlandırılır. Günəş işığının semantik mənasını daha geniş çərçivədə anlamaq baxımından nağıldakı bir epizod diqqətimizi xüsusi olaraq cəlb edir: Tapdıq çağa ikən günəş işığında göydən düşür (3,38). Bu epizodda işıq doğuluş mənbəyi kimi təsvir olunur və M.Seyidovun diqqətini məhz həmin cəhətinə görə cəlb edir (23, 25). Təbii ki, işığın gülüş məzmununu ifadə etməsinin də məğzində məhz doğuluş məsələsi durur. Günəşin (eləcə də ayın) çıxmasını bildirmək məqamında "doğmaq" sözü-nü işlətməyimiz, görünür, təsadüfi deyil. "Gün doğur" dedikdə günəşin səhər vaxtı qaranlıqdan çıxıb işıq saçmasını nəzərdə tutub, işığın saçılmasına yeni-yeni doğuluşların, məsələn, torpağın məhsul verməsinin mənbəyi kimi baxmışıq. "Qodu-qodu" nəğməsini oxuyub, günəşin doğmasına nail olmaq istəyən əcdadlarımız torpağın məhsuldarlığını, hər şeydən qabaq, məhz günün "gülməyində" axtarıblar. Gün işığındakı gülüş məzmununun bar-bərəkətlə bağlı olması yazılı ədəbiyyat üçün də səciyyəvi motivə çevrilib. S.Vurğun şeirindən gətirdiyimiz misalda göydən tökülən nurlar çılpaq qayaları, boz səhraları yox, məhz bol məhsullu zəmiləri, tarlaları güldürür. Deməli, həm "Qodu-qodu" nəğməsində, həm də S.Vurğun poeziyasında günəş işığının ifadə etdiyi gülüş bar-bərəkətin, daha geniş çərçivədə isə həyatın rəmzinə çevrilir.

Günün işığı mifoloji baxımdan günün gülüşüdürsə, deməli, uşağın işıqdan doğulmasını həm də gülüşdən doğulma kimi mənalandırmaq olar. Düzdür, "Tapdıq" nağılında işıq içində göydən düşən uşaq günəşlə divin gizli məhəbbətindən doğulur, amma bu doğuluşda işıq amilinin ön planda olması danılmazdır.

Qəhrəmanın işıqdan doğulması motivi "Oğuz kağan" dastanında daha qabarıq şəkildə əks olunub. Məlumdur ki, dastanda Oğuzun anası Ay kağan gözüne düşən gün işığından hamilə olur (16,115). Gün işığından hamiləlik Çingiz xan əfsanələrinin də əsas motivlərindəndir. Oğuz xan kimi Çingiz xanı da gün işığından hamilə olan bir qadın doğur (24, 65-66).

İşığın oxşarı olan gülüşün folklorda doğuluş rəmzi kimi özünü göstərməsi məsələlərindən danışarkən V.Y.Proppun "Folklorda ritual gülüş" adlı məqaləsi (18,174-205) köməyimizə gəlir. Həmin məqaləsində görkəmli folklorşünas gülüşün həyatvericilik funksiyasının təhlilinə geniş yer verib və bu funksiyayı inisiyasiya mərasimi ilə əlaqələndirib. Məlumdur ki, inisiyasiya mərasimi yeniyetmə oğlanın müvəqqəti ölüm mərhələsi keçərək yeni mahiyyət qazanması ilə bağlı olan qədim mərasimlər sırasına daxildir. Mərasimin izlərinə dünya xalqlarının müxtəlif folklor nümunələrində rast gəlmək mümkündür. Həmin nümunələrə yerli-yerində istinad edən V.Y.Propp belə qənaətə gəlir ki, müvəqqəti ölümdən – o dünyadan qəhrəman gülə-gülə, heç olmasa gülümsəyə-gülümsəyə qayıdır. Yəni yenidən doğulma gülüş vasitəsilə baş verir (18,184). Bu inamın müəyyən əlamətlərini "Göy təpə göyərdi, ərim məni döyərdi" adlı Azərbaycan nağlında da müşahidə edirik. Nağılda deyilir: "Padşahın oğlunun boğazında neçə il imiş sümük qalbmış, heç bir həkim-təbib onu sağalda bilmirmiş. Odur ki, hər yeri gəzdirirlərmiş ki, bəlkə buna bir əlac tapıla... Oğlan neçə il idi qəm dəryasına qər q olmuşdu, həmişə bikef idi, heç üzü gülmürdü" (4,145). Müvəqqəti ölüm mərhələsində olan qəhrəmanların bəzi əlamətləri bu təsvirdə də öz əksini tapıb. Müqayisə aparıb fikrimizi əsaslandırmağa çalışaq:

1. inisiyasiya yeniyetmə oğlanlarla bağlı olduğu kimi, burada da məhz gənc şahzadədən bəhs olunur;

2. inisiyasiya mərhələsi keçən yeniyetmə uzaq səfərə – o dünyaya yollandığı kimi, burada da şahzadə "hər yeri gəzir" (həlbuki nağıllarda xəstə şahzadələr, adətən, səfərə çıxmır, əksinə, dünyanın bütün loğmanları onların yanına gətirilir);

3. o dünyaya – müvəqqəti ölüm məkanına qədəm qoyan yeniyetmə qətiyyən gülməməlidir, burada da şahzadənin üzü gülmür.

Müqayisəni davam etdirmək üçün yuxarıda verdiyimiz parçanın ardını xatırlatmalıyıq: bir arvad damın üstündə "göy tərə göyərdi, ərim məni döyərdi" deyib, çiyindəki kündələrdən dişləyib haray təpir. Şahzadə, arvadın bu vay-şivənini görüb, özünü saxlaya bilmir, bərkdən şaqqanaq çəkib gülür və sümük boğazından içəri gedir (4,146).

İnisiyasiya mərasimində müvəqqəti ölüm mərhələsini keçən yeniyetmənin dirilər aləminə qədəm basıb yenidən doğulmağı gülüş vasitəsilə baş verdiyi kimi, burada da şahzadənin həyata yenidən qayıtması məhz gülüşün sayəsində baş tutur.

Günəşlə bağlı mifoloji süjetlərdə günəşin daha çox subay qız kimi təsvir edilməsi də təsadüfi sayılmamalıdır. Gözəl bir oğlan olan ayın gözəl bir qız olan günəşi sevməsi, ayın məhəbbətinə günəşin "yox" cavabı verməsi həmin süjetlərin ana xəttini təşkil edir. Günəşin palçıq (yaxud xəmir, un) atıb ayın üzünə ləkə salması motivinin tez-tez təkrar olunması mifoloji süjetlərdə (6,35-37) günəşin subay qalmaq qərarının nə qədər möhkəm olmasından xəbər verir. Günəşlə bağlı süjetlər bir daha təsdiq edir ki, işığın kənar bir yaradıcı olmadan həyatı başlanğıc kimi özünü göstərməsi mifoloji düşüncədə mühüm yer tutur. Bu sözləri işığın oxşarı kimi təzahür edən gülüş haqqında da söyləmək olar. Bəli, gülüş də kənar bir yaradıcı olmadan birbaşa doğuluş mənbəyi kimi özünü göstərir. Bunu güləndə ağızdan gül tökülən qadın obrazlarının timsalında daha qabarıq şəkildə görə bilərik. Qızın ağızdan gül tökülürsə, deməli, söhbət qeyri-adi mənsəli bir qəhrəmandan gedir: "Padşah dedi:

– Ey dərviş, bu qış vaxtında gülü hardan alıbsan?

Dərviş dedi:

– Padşah sağ olsun, bu gül adı güllərdən deyil. Göydə, dördüncü Qafda Gülixəndan güləndə onun ağızdan düşür. Güli-xəndan pərilər qızıdır" (10,236). Bir parçasını nümunə gətirdiyimiz "Qəşəmşəm" adlı bu nağılda pəri qızının ağızdan

gül tökülməyinin səbəbi də göstərilir. Gülixəndanın anası deyir: "Mən Gülixəndana yatanda huri-pərilər uşağı gülə bələdilər. Onun üçün güləndə ağzından gül tökülür" (10,240). Gözəlin ağzından gül tökülməsinin səbəbi hər hansı başqa nağılda tamam başqa cür də əsaslandırıla bilər. Amma müxtəlif əsaslandırılmalar heç də mahiyyəti dəyişə bilmir. Mahiyyətsə, dediyimiz kimi, gülüşün doğuluş mənbəyi hesab edilməsindədir. Qız gülmürsə, onun ağzından gül tökülür. "Gülxanım" adlı nağılın qəhrəmanı qızlara deyir. "Elə gülməli əhvalatlar danışsınlar ki, onu güldürə bilsinlər. Qızlar başlayırlar qaravəllidən, lətifədən söküb tökməyə. Onlar danışdıqca Gülxanım başlayır gülməyə. Güləndə ağzından dəstə-dəstə güllər tökülür" (10,206). Göründüyü kimi, gözəlin ağzından gülün tökülməyi gülməklə mümkün olur. Gülüş kəsiləndə ağızdan gül tökülməsi də kəsilir. Maraqlıdır ki, bu nağılda qəhrəmanın qeyri-adi mənşəyi barədə heç nə deyilmir. Nağılın başlanğıcında iki bacıdan danışılır. Bacılardan biri varlı, o biri isə kasıbdır. Gülxanım kasıb bacının qızıdır. Varlı bacının da Xanzada adlı son dərəcə çirkin və paxıl qızının olması göstərir ki, nağılda məşhur "əkizlər" süjetinin bir variantı ilə qarşılaşacağıq. Gümanımızda yanılmırıq. "Əkizlər" süjetinə uyğun olaraq kasıb və köməksiz qızın varlı və arxalı qızdan qat-qat üstün tutulmasının şahidi oluruq. Nağılda Gülxanımın qeyri-adi güc sahibi olmasını suyun qızıla dönməsi epizodundan da görmək olur. Qızıla döən su Gülxanımın çimib ləyəndə saxladığı sudur. Bu epizod bir daha göstərir ki, Gülxanım qeyri-adi mənşəyi olan bir qəhrəmandır. Onun sehrli mənşəyinin konkret olaraq nə ilə bağlı olmasını, çox güman ki, nağıl söyləyicisi unudub və nağılda bu məsələyə toxunmayıb.

V.Y.Propp nağıllarda gülüşündən güllər yaranan gözəllərin qadın (ana) yox, qızlardan ibarət olmasını xüsusi nəzərə çatdırır və göstərir ki, bu cür gülüş həmin qızların sevilib-seçilməsinin, ən yaxşı oğlanlara ərə getməsinin əsas səbəbinə çevrilir (17,193). Doğrudan da, Gülxanımın güləndə ağzından güllər tökülməsini, yeriyəndə hər tərəfdə güllər açılmasını eşidib bilənlər ona elçi düşürlər və nəhayət, o, bir

padşah oğluna nişanlanır (10,203). Gülixəndanın sorağını dərvişdən alan şahzadə Qəşəmşəm göydə, dördüncü Qafda yaşayan bu gözəli gətirməyə yollanır (9,236). Bütün bunlar öz yerində. Amma o da var ki, nəzərdən keçirdiyimiz folklor nümunələri V.Y.Proppun yuxarıdakı tezisində qadın (ana) məsələsini dəqiqləşdirməyi tələb edir. Məsələ burasındadır ki, gülüşündən güllər əmələ gələn gözəllər heç də yalnız subay qızlardan ibarət olmur, onların sırasında qadın (ana) obrazına da rast gəlirik. Məsələn, "Bəxtiyarla Pəri xanım" nağlında Güli qah-qah xanım (yəni gülüşündən gül əmələ gələn xanım) pəri qızların anasıdır (8,159). Deməli, gülüş və gül motivində əsas məsələ gözəlin subay qız, yaxud qadın (ana) olmasında yox, kənar bir yaradıcı olmadan gözəlin gülüşünün yaradıcı bir qüvvə kimi özünü göstərməsindədir. Bu baxımdan yanaşdıqda "Bəxtiyarla Pəri xanım" nağılındakı Güli qah-qah obrazı Gülxanım, Güli-xəndan kimi obrazlardan fərqlənmir. Çünki pəri qızların anası olan Güli qah-qahın hər hansı bir kişi ilə yaxınlığından söhbət açılmaz və belə söhbətin açıla biləcəyini ehtimal etməyə nağılda məntiqi əsas da yoxdur. Bəxtiyara ərə gedən qız Güli qah-qahın hər hansı bir kişi ilə yaxınlığından doğulmuş olsa belə, gülün gülüşdən yaranmasına həmin kişi amilinin heç bir dəxli yoxdur. Güli qah-qah obrazını yunan mifologiyasında məhsuldarlıq ilahəsi olan Demetra ilə müqayisə etmək olar. Demetra da qız anasıdır. Amma Persefona adlı bu qızın hansı allahdan doğulması ilə Demetranın təbiətə təsir göstərən, torpağa bar-bərəkət verməsi arasında heç bir əlaqə yoxdur. Demetra torpağa öz gülüşü vasitəsilə təsir göstərir və burada kənar bir yaradıcı qüvvə iştirak etmir. Demetra qaşqabaqlıdırsa, onun üzünü gülmürsə, onda torpağın da üzünü gülmür. Məhsuldarlıq ilahəsini qəm dəryasından çıxarmaq üçün də məzəli oyunlar çıxarmaq lazım gəlir (17,64).

Nağıllarda gülüşdən od əmələ gəlməsi motivi ilə də qarşılaşırıq. Təbii ki, od da işıq kimi günəşlə əlaqədardır. Gülüşdən od əmələ gəlməsində dolayısı ilə gülüşün yenə də günəşlə bağlılığına işarə edilir. Lakin güldən fərqli olaraq od

qəhrəmandan ötrü kəskin mübarizə silahıdır: "Pəri xanım bir qaqqanaq çəkdi. Qaqqanaq çəkəndə ağzından bir qurtum alov çıxıb düşdü dərvişin üstə. Dərviş od tutub yanmağa başlayanda tez özünü atdı padşahın çarhovuzuna" (1,23). "Qaraqaş" nağılının əsas qəhrəmanlarından olan Pəri xanımın gülüşündən əmələ gələn od şər qüvvəni yandırır külə döndərmək üçündür. Gülüşdən yaranan gülləri isə bu cür kəskin döyüş silahı kimi təsəvvür etmək çətindir. Gülüşündən gül əmələ gələn qızları şər qüvvələrlə açıq meydanda üz-üzə dayanan yox, düşməne öz gözəlliyi və magik gücü ilə qalib gələn obrazlar kimi görürük. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün "Üç bacı" nağılına müraciət edək. Bu nağılda baş qəhrəman yuxarıda xatırladığımız Güli-xəndan, Gülxanım və Güli qah-qahdan da böyük güc sahibidir: yeriyəndə bir ayağı qızıl, bir ayağı gümüş kəsir; ağlayanda yel əsib, tufan qopur; güləndə ağzından dəstə-dəstə güllər tökülür. Paxıl bibisi onun hər iki gözünü çıxaranda belə, qız sehrli gülüşündən qalmır, gülüşündən yaranan güllər hesabına həm gözlərini sağaldır, həm də nişanlısını əsl mətləbdən hali edə bilir və nağıl, təbii ki, onun qələbəsi ilə sona çatır (1,120-129). Mübarizə vasitələrində müəyyən fərq olsa da, "Üç bacı" nağılındakı qəhrəmanla "Qaraqaş" nağılındakı Pəri xanımları birləşdirən cəhətlər az deyil. Bu obrazları birləşdirən ən başlıca cəhət onların magik gücünün xeyirə təkan verməsidir. O magik güc ki, yalnız və yalnız gülməklə meydana çıxır.

Pəri qızların qəhqəhəsindən gül-çiçək əmələ gəlməsinə bir həqiqət kimi baxan insan yavaş-yavaş öz gücünə də inanmağa başlayıb və müqəddəsləşdirdiyi ətraf təbiəti özünə daha çox yaxınlaşdırmaq istəyib. Bu inam və istək dildə də öz ifadəsini tapıb. Gülxanım, Güllü, Gülbadam, Gülbuta, Çiçək, Bənövşə, Gülağa, Güloğlan və s. şəxs adları, "gül kimi adam", "gül kimi söz", "gül kimi iş", dəyişikliyə uğrayıb ironik çalar qazanmış "gül ağzını açmaq" və s. ifadə və deyimlər indi metaforik məzmun daşısa da, əslində onlar mifoloji düşüncənin məhsulu kimi meydana çıxıb. Xatırladığımız adlar, ifadə və deyimlər insanın güllə mifoloji bağlılığını qabarıq şəkildə əks etdirir. Bu

bağlılıq öz təsdiqini bəzi inamlarda da tapır: "Əvdən başqasına gül verməzdir. Gül əvlatdı, başqasına verərsən, əvin sevinci gedər" (6,156). Gülün övlad hesab edilməsi təbiət kultunun bariz nümunəsidir. Təbiəti bu cür əziz tutan əcdadlarımız təbiətin də insana mərhəmətli olmasının arzusunda olublar. Arzunun gerçəkləşməsi üçün təbiətə təsir göstərməyin müxtəlif yollarını arayıblar və belə yollardan birini sözün gücünə arxalanmaqda görüblər. İnsanın təbiətə sözlə təsir göstərməsinin ən başlıca formalarından birini mövsüm və mərasim nəğmələri təşkil edib. Günün çıxmağını, yağışın yağmağını, torpağın bərəkətli olmağını arzulayan və bu məqsədlə təbiətə üz tutub, söz deyən insan, heç şübhəsiz, təbiətlə amiranə bir dildə danışa bilməzdi. Günəşə, buluda, dumana, küləyə deyilən sözlər hökm yox, nəvaziş ifadə etməliydi, sözlərin arabir duzu-məzəsi də olmalıydı ki, təbiətin "könlü açılsın" və insanın arzusunu gözündə qoymasın:

Qodu gün çıxarmasa,
Gözlərin oymaq gərək (12,34).

Duman, qaç, qaç, qaç,
Pərdəni aç, aç, aç.
Səni qayadan asarlar,
Buduna damğa basarlar (12,31).

Qodunun "gözlərini oymaqda", dumanı "qayadan asmaqda", onun "buduna damğa basmaqda" hədə-qorxu yox, bir ərkyanalıq və bu ərkyanalıqdan doğan yumor axtarmaq daha düzgün olardı. Belə ərkyana münasibətin bariz göstəricisidir ki, başqa bir mərasim nəğməsində küləyə "baba" kimi müraciət olunur:

A yel baba, yel baba,
Qurban sənə, gəl, baba (11,104).

Şübhə yoxdur ki, köhnə ilin tamam olub yeni ilin başlaması mövsümündə oxunan məşhur "Kosa-kosa" nəğməsi də təbiətə təsir göstərmək, torpağı bar-bərəkətli eləmək məqsədilə meydana gəlib. Bu məqsədin həyata keçməsində ən başlıca rolu məhz gülüş oynayıb. Eyni adlı tamaşanın tərkib hissəsi olan "Kosa-kosa" nəğməsi kosanın komik zahiri görkəmi və hərəkətləri ilə vəhdət yaradaraq təsir gücünü birə-beş artırıb. Tərsinə geyilmiş kürk, başa qoyulmuş motal papaq, ayaqların altına ayaq formasında sanınmış ağac, boyundan asılmış zınqırov, paltarın altından qarına bağlanmış yastıq (11,255-256) kosanın zahiri görünüşünə komizm verən əsas detallardır. Tamaşanın əsas iştirakçılarından olan keçəlin oxuduğu bu sözlər kosanın komik portretinə yeni-yeni ştrixlər əlavə edir.

Kosa handan gələr,
Yolu qoyar, damdan gələr...
Aftafa dəlik, su durmaz,
Qazan dəlik, yağ durmaz.
Biçarə qaldı kosa,
Kəfənsiz öldü kosa.
Kosam ölməkdədi,
Gözləri çölməkdədi (12,36).

Meydanda, tamaşaçıların gözü qarşısında kosa rəqs edib, məzəli oyunlar çıxarır. Gülməli zahiri görkəm, məzəli sözlər və oyunlar arxaik inama görə, torpağı oyadır, cana gətirir və onun bar-bəhər verməsinə magik təsir göstərir.

Təkə haqqındakı bir sayaçı sözünün "Kosa-kosa" nəğməsi ilə yaxından səsleşməsi də ciddi maraq doğurur. Həmin sayaçı sözündə təkə də kosa kimi komik boyalarla təqdim olunur: bu təkə arıq təkədir, dabanı yarıq təkədir; qışda şaxta-buz görüb, tükləri biz-biz durub; təkə gedir xanlığa, üz qoyur yamanlığa; təkəni öldürürlər, atırlar samanlığa (12,27). Kosanın adı keçəllə qoşa çəkildiyi kimi, təkənin də adı qoyun, yaxud çəpişlə yanaşı çəkilir. Xatırlatdığımız sayaçı sözünün bir parçası "Kosa-kosa"

nəğməsinin məşhur parçalarından biri ilə o dərəcədə səsləşir ki, "kosa" sözü "təkə", "keçəl" sözü isə "çəpiş"lə əvəz edilməsə, iki nəğmə arasındakı fərqi nədən ibarət olduğunu ayırd etmək mümkündür:

Təkəm bir oyun eylər...
Yığar Gilan düyüsün,
Çəpiş bəyin toyun eylər (12,27).

Təkə haqqındakı nəğmənin "Kosa-kosa" nəğməsi ilə həm məzmun, həm də formaca yaxınlığı əsas verir ki, bir vaxtlar qoyunçuluğa magik təsir göstərmək məqsədilə xüsusi sayacı mərasimlərinin keçirildiyini və bu mərasimlərdə gülüşün aparıcı komponent kimi mühüm rol oynadığını xatırladaq və nəzərə çatdıraraq ki, sayacı sözlərində təkənin (sürünün qabağında gedən erkək keçinin) ön plana keçməsi kosa kimi onun da məhsuldarlıq simvolu olmasından xəbər verir. Təbii haldır ki, xalq yumoru sahəsində ardıcıl və sistemli araşdırmalar aparan folklorşünas T.Fərzəliyev bizdəki saya onqonu ilə altaylardakı taya” adlı onqon arasında qırılmaz əlaqə görür və sayacı oyun-tamaşalarını “magiya-sehr mahiyyətli səhnəciklər” adlandırır (22,16-17).

Gülüşün bir çox hallarda insanı bəladan və ölümdən xilas edən ecazkar bir qüvvə kimi də təzahür etdiyinin şahidi oluruq: "Fatma adında bir arvad vardı, dəli olmuşdu. Getdilər Nüvədidən Molla Gülünü gətirdilər ki, Fatmaya bir əlac eləsin. Molla Gülü Fatmaya baxdı, dedi:

Toy çaldırın!

Nağara vuran, zəngulə vuran hazır oldu, şarappa-şurupla üç gün toy çaldı... Toyçular çaldı, Fatma düşüb oynadı... O oynamaqla da dəlilik havası başından çıxdı" (9,59).

Gülüşün insanı ölümdən qurtarmaq gücünü isə "Oduñçu Həsən" nağılında görürük. Nağılda deyilir ki, vəzirlə vəkil dələyin əli ilə padşahı aradan götürmək fikrinə düşürlər. Onların bu niyyətinin qarşısını məhz gülüş alır: "Dəllək şahı bir yerdə otuzdurub üzünü qırmaq tədarükündə oldu. Şah birdən Həsən

kişinin sözünü yadına salıb, şaqqanaq çəkib gülməyə başladı. Bu vaxt dəllək də əlində ülgüc şahın başı üstə durmuşdu. Şahın gülməyindən dəllək şübhəyə düşdü, əlləri əsdi. Elə bildi şah işdən xəbərdardır. Dəllək ülgücü yerə atıb yalvarmağa başladı" (7,226). O da maraqlıdır ki, padşahı güldürüb ölümdən qurtaran sözlər Həsən kişinin özünü də çətin vəziyyətdən qurtarıb arzusunə çatdırır. İş burasındadır ki, odunçuluqla məşğul olan Həsən kişi bir küpə qızıl tapsa da, arvad bu qızılı xərcəlməyə imkan vermir. Arvad iki ayağını bir başmağa dirəyir ki, qızıl padşahındır, ona da çatmalıdır. Arvadın hökmü ilə padşahın yanına gedən odunçu kələyə əl atmalı olur: elə söz demək istəyir ki, padşah onu hüzurundan qovsun və beləliklə, arvadın hökmündən yaxa qurtara bilsin. Həsən kişinin padşaha dediyi xilasedici gülməli söz budur: "Mənim rəhmətlik atam zurnaçı olub, de görüm, qibleyi-ələm, sənin də rəhmətlik atan zurnaçı olub?" (7,225). Nağılda gülüşün funksiyası padşahı ölümdən, odunçunu tərs arvadın zülmündən xilas etməsi ilə bitmir, həmçinin xain vəzir-vəkilin qətlə yetirilməsi faktını da əhatə edir.

Gülüşün xeyiri xilas və şəri məhv etmək funksiyasının bu cür vəhdətini "Padşah və dəmirçi" nağılında da müşahidə edirik. Günahsız yerə qolları kəsilən dəmirçi giley-güzar etmədiyinə və deyib-gülməyindən qalmadığına görə padşahın rəğbətini qazanır, ona zülm edən darğa, axır ki, öz cəzasını alır (4,184).

Nağıllarda gülüşün başlıca magik funksiyalarından biri də qəhrəmanları qəflət yuxusundan oyatmaq, onları qaranlıq mətləblərdən agah etməkdir. Gülüşün bu funksiyası əksər hallarda o dünyaya məxsus qüvvələrlə əlaqəli şəkildə ortaya çıxır. Balıqların gülməyi ilə bağlı süjet bu baxımdan daha səciyyəvidir. Süjetin ümumi məzmunu ondan ibarətdir ki, padşah (yaxud onun qızı, yaxud da arvadı) iki balıqdan hansının diş, hansının erkək olmağı ilə maraqlananda balıqlar şaqqanaq çəkib gülürlər. Neçə-neçə bilicini saraya yığıb sorğu-sual eləyəndən sonra padşah balıqların gülməyinin səbəbini öyrənə bilir. Məlum olur ki, balıqlar rişxəndlə gülüb, padşahı saraydakı biabırçılıqdan agah etmək istəyirmişlər: sarayda erkək dişiyə, diş erkəyə qarışıbmış, qadın

paltarı geymiş bir qaravaş, padşahın qızı (yaxud arvadı) ilə eyş-ışrətdəymiş. Bu məşhur süjet "Padşahla qızıl balıq" (7,176), "Balığın gülməyi" (10,135), "Padşahla balıqçı" (9,167) kimi Azərbaycan nağıllarında öz əksini tapıb. Həmin nağıllarda təsvir olunan balıqlar adi balıq yox, sular səltənətini təmsil edən, deməli, o dünyaya məxsus olan qeyri-adi varlıqlardır. Bu varlıqlar nağıl qəhrəmanına qeyri-adi güc bəxş etdikləri kimi, onu adi insanın bilmədiyi mətləblərdən də hali edə bilirlər.

Doğuluş, törəniş mənbəyi olan, xeyri xilas, şəri məhv edən, insanı qəflət yuxusundan oyadan gülüş, folklorda insan xoşbəxtliyinin birbaşa işarəsi kimi də təzahür edir. Məsələn, "Şəminin nağılı"nda (2,127-134) danışılır ki, qızı anadan olanda padşah cindarları, cadugərləri yığıb, qızın meylini bir tutuquşuya tilsimbənd eləyir. Ərlək yaşına çatmış həmin qıza elçi gələndə padşah tutuquşuya baxır. Tutuquşu kirimişcə durursa, padşah elçiləri dərhal geri qaytarır. Amma bir oğlanın elçiləri gələndə tutuquşu üç dəfə qəh-qəh çəkib gülür və qızın həmin oğlana ərə gedib xoşbəxt olacağına gülüş vasitəsilə işarə edir. O dünyaya məxsus bir varlıq kimi təqdim olunan tutuquşunun xoşbəxtliyə işarə edib qəh-qəhə çəkməsində təəccüblü bir şey yoxdur. Çünki xoşbəxtlik səbəbindən deyib-gülmək real həyatda da tez-tez qarşılaşdığımız adi bir haldır. Təəccüb və maraq doğuran cəhət budur ki, folklorda gülüş nəinki xoşbəxtliyin əlaməti, həm də bilavasitə səbəbi və yaradıcısı kimi meydana çıxır. "Naşükür qız" nağılında bunun aydın mənzərəsini görürük. Cah-cəlal içində yaşayan padşah qızı deyib-gülməkdən uzaq olduğu, oturma-durub bəxtindən gileyləndiyi üçün bəxt quşu onu olmazın müsibətlərə düşür edir, balalarını əlindən alıb aparır. Naşükür padşah qızı və onun əri xoşbəxtliyin açarını uzun keşməkeşlərdən sonra tapa bilirlər: "Elə ki gülüb-danışdın, şadlıq elədin, onda dərddən, qəmdən qutaracaxsan" (4,264). Deyib-gülməyin magik gücü hesabına padşah qızı və onun əri, həqiqətən, dərddən qurtarıb əsl xoşbəxtliyə qovuşurlar.

Deyib-gülməyin insana xoşbəxtlik gətirməsi motivi ilə neçə-neçə başqa süjetdə də qarşılaşırıq. Məsələn, bir süjet gününü

çal-çağırda keçirən kişidən bəhs edir. Bütün var-dövlətini əlindən alsa da, padşah kişinin çalib-çağırmağının, deyib-gülməyinin qarşısını ala bilmir. Məhz deyib-gülməyindən qalmadığına görə kişinin qismətinə bir küp qızıl çıxır (9,25-26).

Xeyirə yardımçı olub onu dirçəldəndə də, şərin qarşısını alıb onu məhv edəndə də gülüşün eyni dərəcədə müsbət magik mahiyyət daşması heç bir mübahisə doğurmur. Amma qarşıya növbəti bir sual çıxır: qəhrəmanın mənfi rol oynayan gülüşü də folklor üçün səciyyəvidirmi? Məsələyə aydınlıq gətirməyin başlıca yolu, əlbəttə ki, folklor nümunələrinin birbaşa özünə müraciət etməkdədir. Belə nümunələrdən biri – "Ovçu Pirim" nağılı üzərində dayanaq. İlanlar padşahının tüpürçəyi və sehrli üzüyü hesabına Ovçu Pirim qeyri-adi güc qazanır. O həm heyvanların, quşların dilini bilir, həm də sehrli üzüyü barmağına taxmaqla bütün istəklərinə çatır. İki atın danışığına qulaq asan Ovçu Pirim ucadan gülmür. Arvadı əl çəkmir ki, gülməyinin səbəbini mənə də deməlisən. Uzun çək-çevirdən sonra Ovçu Pirim atların nə barədə danışdığını açıb arvadına deməli olur. Çox çəkmir ki, bir sürü canavar Ovçu Pirimi parçalayıb yeyir (4,8-18). Bu süjetin şərhini bir az sonraya saxlayıb, başqa bir süjeti də gözdən keçirək.

Bir oğlan məleykə ilə evlənir. Günlərin bir günü oğlanın anası ölür. Qayınanasının cənazəsi götürülüb qəbiristanlığa aparılanda gəlin gülməyə başlayır. Ərinin inadlı tələbindən sonra o, gülməyinin səbəbini belə izah edir: "Ona görə gülmürdüm ki, anan bu qədər ömür sürüb, kiməsə bir cırıq çarıq, bir də bir süpürgə verib. Bu iki şey onun cənazəsindən asılmışdı. Bu dünyada anan bu iki şeydən başqa heç kəsə bir yaxşılıq eləməyib". Bu sözləri deyəndən sonra məleykə ərindən ayrılmalı olur" (6,105). Qısaca məzmununu verdiyimiz bu nümunələr ilk baxışda balıqların gülməsi ilə bağlı məlum süjetlərə oxşayır. Oxşarlıq gülüş sayəsində sirlərin açılmasında, kiminsə gizli mətləblərdən xəbərdar edilməsindədir. Amma balıqların gülməsi ilə bağlı süjetlərin yuxarıda misal gətirdiyimiz nümunələrdən bir mühüm fərqi var: balıqlar heç də sirin açılmasını qəhrəmana

yasaq etmirlər. Sırrın açılmasının yasaq edilib-edilməməsi isə sakral dünya üçün mühüm amillərdən biridir. O dünyaya məxsus sehrli varlıq qəhrəman qarşısında sırrın açılmaması şərtini qoyursa, bu şərtə hökmən əməl olunmalıdır. Əks təqdirdə qəhrəman cəzalandırıla bilər. Cəzanın ən tipik variantı qəhrəmana verilən qeyri-adi gücün və imkanların geri alınmasından ibarət olur. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, o dünya ilə əlaqə yaradan qəhrəman başqa şərtlərə də əməl etməlidir: o dünyaya daxil olarkən gülməməli, açıq qapıları örtüb, bağlı qapıları açmalı, nə qədər hay-qışqırıq eşitsə də, dönüb geri baxmamalıdır və s. O dünyada açıq qapıları örtüb, bağlı qapıları açmaq, eşidilən səs-küyə məhəl qoymayıb geri baxmamaq nağıllarımızda geniş əksini tapırsa, o dünyada gülməyin yasaq edilməsi inamının izlərinə isə bir uşaq oyununda rast gəlirik. Bu sətirin müəllifinin şahidi və iştirakçısı olduğu, amma folklor toplularına düşməyən həmin uşaq oyununun qısa məzmunu belədir: "zəvvar" əlinə ağac alıb guya Məkkəyə yola düşür. Bir nəfər "zəvvardan" xahiş edir ki, onu da özü ilə Məkkəyə aparsın. "Zəvvar" razıdır. Ayrıca bir şərtlə: ona qoşulub Məkkəyə getmək istəyən gərək yolda gülməsin. Şərtləşib yola düşürlər. "Zəvvara" qoşulub Məkkəyə gedən pıqqıldayıb gülməklə şərti pozur. "Zəvvar" şərti pozanın dalınca düşür ki, onu kötəkləsin və beləliklə, gülüş doğuran bir səhnə yaranır. Bu oyun yazıçı Ə.Əylislinin "Nənəmin tütün kisəsi" hekayəsində belə təsvir olunur:

" – Ay əmi, hara gedirsən?

– Məkkəyə.

– Məkkəyə məni də apar.

– Gülməyini saxlaya bilərsən, gəl" (14,14).

Uşaqların adı məzəli bir oyun kimi baxdıqları bu dialoq uzaq keçmişlərin unudulmuş bir inamını özündə hiyf edir: o dünya (dəyişikliyə uğrayıb, "Məkkə" sözü ilə ifadə olunmuş dünya) ölümlərin sakin olduğu bir yerdir, ora daxil olursansa, o yerin sakinlərindən fərqlənməməlisən. Diriləri ölümlərdən fərqləndirən əlamətlərdən biri gülməkdir. Deməli, ölümlər

məkanına qədəm basdınsa, orada qətiyyənlə gülmək olmaz... Bu inamı nəzərə, aldıqda Ovçu Pirim və sehrli gəlinlə bağlı süjetlərin finalını şərh etmək asanlaşır. Ovçu Pirim süjetində ilan, sehrli gəlin süjetində isə məleykə özü sirrin açılmasına qadağa qoyduqları halda, şərtə əməl olunmur. Şərti pozan məleykə ərindən ayrılmaqla, şərti pozan Ovçu Pirim isə öldürülməklə cəzalanır. Doğrudur, müsbət qəhrəmanın sonda ölməsi nağil poetikası üçün səciyyəvi olmayan bir əlamətdir və belə sonluq, çox güman ki, söyləyicinin şəxsi fantaziyasının məhsuludur. Amma fakt faktlığında qalır. Ovçu Pirim öldürülməsə belə, hər hansı başqa formada onsuz da cəzalanmalı idi. Bu məqamda bizi maraqlandıran əsas məsələ cəzanın formasını yox, başlıca səbəbini aydınlaşdırmaq, gülüşün funksiyasını müəyyənləşdirməkdir. Cəzanın başlıca səbəbi tabunun pozulmasından ibarət olsa da, gülüş məsələsinə xüsusi diqqət yetirmək lazım gəlir. Çünki tabunun pozulması məhz gülmək aktından sonra və həmin aktın nəticəsi kimi baş verir. Ovçu Pirim və məleykə xatırladığımız məqamda gülməsəydilər, təbii ki, sakral aləmin yasaq edilmiş sirlərini onlardan soruşan da olmayacaqdı. Mifoloji inama görə, Ovçu Pirim atların danışığına qulaq asanda, məleykə cırıq çarıqla süpürgənin cənazədən asıldığını görəndə gülməməli idilər. Çünki Ovçu Pirim totemistik varlıq olan atın dediklərini dinlərkən, məleykə isə cənazədən asılan və yalnız qeyri-adi varlıqların gözüne görünə bilən əşyaları görərkən real dünyadan ani olaraq ayrılıb sakral aləmə daxil olurlar. Sakral aləmə daxil olan üçün gülmək, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, yasaqdır. Ovçu Pirim və məleykə göstərilən məqamlarda gülməklə bu yasağı pozmuş olurlar. Yasaq edilmiş gülüşdən isə həyatvericilik funksiyası gözləmək, əlbəttə, düzgün olmazdı. Bu gülüş əvvəl-axır qəhrəmanın cəzalanması ilə nəticələnməli idi və belə də olur. Deməli, gülüş heç də hər məqamda müsbət məzmun kəsb etmir, gülüşün mənfi çalar qazandığı məqamlar da olur. Bunu bəzi atalar sözləri də göstərir:

1. Piyadanın peşəsi atlıya gülməkdir.

2. Südsüz inək mələyən olar, hünərsiz arvad güləyən (10,382).

3. Bir ac gülən olar, bir çılpaq (10,634).

4. Ağladanın yanında otur, güldürənin yanında oturma (10,363).

5. Yıxılana gülməzlər.

6. Gülmə qonşuna, gələr başına (8,467).

7. Qonşuya gülə-gülə gedən ağlaya-ağlaya gələr (8,366).

1,2 və 3-cü atalar sözləri ironik mənədadır, piyadanın atlıya lağ eləməyinə, hünərsiz arvadın hünər göstərmiş kimi şadlanmağına məhrəmanə şəkildə istehza edilir. 4-cü atalar sözü də hərfi mənada başa düşülməməlidir. Bu atalar sözünün dolayı ifadə etdiyi fikir bundan ibarətdir ki, bivec adamla yox, dərd qatan adamla yoldaşlıq eləmək lazımdır. 5,6 və 7-ci atalar sözlərində isə bədxahcasına gülməkdən bəhs olunur. İnama görə, özgənin pis gününə gülmək olmaz, çünki pis gün də yaxşı gün kimi insanın qismət payıdır. Bədxahcasına gülmək şəri təmsil edən adamların və şəri təmsil edən qeyri-adi varlıqların gülməyidir. Bu tip gülüşü biz şərti olaraq “şeytani gülüş” adlandırırıq. Şeytani gülüş xeyirlə yox, şərlə bağlı olduğuna görə burada gülüşün həyatvericilik funksiyasından danışmaq mümkün olmur. Bir tikə çörəyin əvəzində Mərdin gözlərini çıxarmaq istəyən Namərdin ("Mərd və Namərd" nağılı, 5,142), Mütəlibi divlərin yuvası ağzında tək-tənha qoyub aradan çıxan gözləri göy, dişləri seyrək kosanın ("Şahzadə Mütəlib" nağılı, 1,134) gülməyi məhz şəri təmsil edən bədxah adamların gülməyidir. Onlar xeyirə üstün gəldiklərini və bu cür üstünlükdən məmnun olduqlarını gülməklə ifadə edirlər. Folklorda bədxah adamlarla yanaşı, şəri təmsil edən qeyri-adi varlıqların da gülüşünün, daha konkret desək, çal-çağırının şahidi oluruq: "Qoca dedi: – Bala, sabah gün batana kimi atını sürərsən, şər qarışar-qarışmaz üç nəfər toy çalan görəcəksən. Onlar toy çaldıqca iki böyük dağ bir-birinə dəyib dayanacaq, keçməyə yol olmayacaq. Sən fürsəti əldən vermə, toy çalanan alnından vur. Onda tilsim sınaacaq" (10,241), "Qəşəmşəm"

nağılından gətirdiyimiz bu nümunədə toy çalmaq (gülmək) demonik varlığın başlıca güc mənbəyi kimi nişan verilir. Qəhrəman keçilməz maneəni məhz toy çalmağın qarşısını almaqla aradan qaldıra bilir. "Çil madyan" nağılında da "Qəşəmşəm" nağılındakı kimi demonik varlığın sehrli çalğı alətindən bəhs olunur. Qəhrəmanın başını batırmaq istəyən şah oğlu onu divin sehrli dəfini gətirməyə göndərir (5,77).

Demonik çal-çağır cın obrazının timsalında daha ardıcıl şəkildə izləmək olur. Mifoloji düşüncəyə görə, cildini dəyişən cın insanı aldadıb xarabalığa, köhnə dəyirmanı, çöl-biyabana, yaxud dərin bir dərəyə aparır və onu çal-çağıra qonaq edir. Adamı yoldan çıxarmaqda cinin əl atdığı ən başlıca vasitə toy-düyün, deyib-gülmək, yeyib-içməkdir. Cindən bəhs edən söyləyicilər bu məsələnin üstündə xüsusi olaraq dayanırlar. "Bir gün babam atını minib şəhərdən kəndə gəlirmiş... Bir də görür ki, onu adınan çağırırlar.... Ürəklənib onların yanına gedir. Görür ki, pəh, burada bir vurhavur var, bir hay-küy var, elə bil qiyamət qopur. Bir tərəfdə dirədöymə oynayırlar, o biri tərəfdə çalmaq, oxumaq, yemək, içmək... Bir vur-çatlasındı ki, gəl görəsən.

Bunlar babamı görən kimi tez onu ortaya alıb o qədər oynadırlar, güldürürlər ki, az qalır kişi özünən gedə" (4,171). Cinin insana göstərdiyi mənzərə başdan-başa uydurmadır. Nə çal-çağır əsl çal-çağırdır, nə də yemək-içmək. Cinin tovlayıb cın yığnağına saldığı adam "bismillah" desək uydurma mənzərə dərhal yoxa çıxır. İnama görə, adam cın yığnağından yaxa qurtara bilməyəndə dəli olub çöllərə düşür (6,97). İstər cinin, istərsə də şəri təmsil edən digər varlıqların gülməyi ilə xeyiri təmsil edənlərin gülməyi arasında bir ümumi cəhət var: gülüşün güc-qüdrət mənbəyi olması. Bu güc-qüdrətdən xeyirlə yanaşı, şərin də bəhrələndiyini gördükdə təəccüblənməməliyik. Yadımıza salmalıyıq ki, həyat simvolu olan işıq və alma da folklorda bəzən şərqüvvələrin ixtiyarında olur. Işıq gələn tərəfə üz tutan qəhrəman divin məskəninə gedib çıxmırmı? Övladsız padşahlara dirilik almasını verən bəzən bədxah dərvişlər

olmurmu? Nağıllarda bəzən qəhrəmanın alma yeyib buynuz çıxarması, əcaib bir şəkllə düşməsi halları ilə qarşılaşmırıqmı? Bu sayaq suallara "bəli" cavabını veririksə, onda gülüşün də hərdən şər qüvvələrə məxsus olmasına, demonik qüvvələrin əlində magik təsir vasitəsinə çevrilməsinə təbii hal kimi baxmalıyıq. Amma onu da unutmamalıyıq ki, gülüşü təsir vasitəsinə çevirən demonik qüvvənin mütləq gücündən bəhs etmək folklor üçün səciyyəvi deyil. Folklor məntiqinə görə, bədxah qüvvə əvvəl-axır xeyirin qarşısında məğlubiyyətə uğramalıdır. Bunu şeytan obrazının yazılı və şifahi ədəbiyyat nümunələrindəki mövqeyinin müqayisəsindən daha aydın görmək olar.

Fərdi yaradıcılıq sahəsi olan yazılı ədəbiyyatda şeytan mövzusuna həsr edilmiş saysız-hesabsız əsərlərə eyni ölçü ilə yanaşı, həmin əsərləri ucdantutma şərin xeyirə qələbə çaldığını göstərən bəddii nümunələr adlandırmaq, əlbəttə, düzgün olmazdı. Amma o da danılmaz həqiqətdir ki, dünya, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında şərin, şeytanın müdhiş güc sahibi olduğunu əks etdirən əsərlər də az deyil. Romantik sənətkar Cavidin "İblis"i belə əsərlərdən biridir. "Şeytan heç vaxt ağlamır, əgər ağlayırsa, demək, yalandan ağlayır" (20, 287) kimi mifoloji təsəvvürə əsaslanan H.Cavid əsərinin remarkalarında tez-tez İblisin qəhqəhə çəkməsinə işarə edir: "Dəhşətli göy gurultusu başlar. Gurultu ilə bərabər İblisin şiddətli qəhqəhələri eşidilir" (21, 257). Tamaşa boyu eşidilən və hərdən göy gurultusu ilə səsləşən bu qəhqəhələrlə İblis insana meydan oxuyur. İblis öz yenilməzliyini sözlə belə ifadə edir:

Mən heçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət,
Bir qüdrəti-külliyə ki, aləm mənə bədxah,
Dünyada əgər varsa rəqibim, o da: Allah... (21, 322)

Öz gücünə görə Allahla rəqabət aparmaq iddiasında olan İblisin insana meydan oxuması qorxunc qəhqəhələr və amirənə sözlərlə məhdudlaşmır. İnsanı şər girdabına sürükləmək üçün İblis cilddən-cildə girib, çirkin əməllərə əl atır: insanları qızilla,

silahla və şərabla şirnikləndirir, ürəklərdə intiqam hissini alovlandırır, nahaq qanlar tökmək istəyinə çatır, dünyada ən böyük "günah"ı sevməkdən ibarət olan Arifi əli qanlı cəllada döndərə bilir. Demonik varlığın bu cür yenilməzliyini eynilə folklorda da axtarmaq, söz yox ki, əbəsdir. Şərin gec-tez məğlub olacağına inam folklorda demonik varlığın insana meydan oxumasından daha çox insana yardımçı olmağından bəhs edən nümunələrin yaranmasına təkan verir. "Çıraxlı İsa" nağlında (5, 174-180) şeytandan aldığı sehrlı toppuzla qəhrəman özünü bədxah adamların şərinə qoruyur. "Keçəllə qazı" nağlında (1, 304-309) keçəl, şeytanın yaxından köməyi hesabına qazıya qalib gəlir. "Üç qapı" nağlında (7, 117-124) cin insanı tamahkarlıqdan uzaqlaşdırmağa çalışır. "Şəms-Qəmər" nağlında (3, 5-36) qəhrəmanı dünyanın ən gözəl qızı ilə cinlər padşahının oğlu görüşdürür. "Keçəl" adlı nağılların birində (3, 161-165) şeytandan öyrəndiyi ovsun dar ayaqda qəhrəmana gərək olur. "Çıraxlı İsa" və "Keçəllə qazı" nağıllarından fərqli olaraq, bu nağılda şeytanın insana köməyi kələkbazlıq sayəsində baş tutur: qəhrəman hiylə işlədib şeytanı aldadır və ondan ovsunu məhz bu yolla öyrənir. Demonik varlığı axmaq yerinə qoymaq cinlə bağlı bəzi mifoloji mətnlərdə də özünü göstərir. Məsələn, belə mətnlərin biri (6, 103) mumla tənəsül aləti düzəldib, cinin yeni doğulan qızını "oğlan"a döndərən mamaçanın kələkbazlığına həsr olunub. İstər bu mətnə, istərsə də yuxarıda xatırladığımız "Keçəl" tipli folklor nümunələrində demonik varlığın magik mahiyyətli qəhqəhəsindən yox, bu varlığın gülüş hədəfinə çevrilməsindən söhbət açılır. Faktlar göstərir ki, şərə məxsus gülüş folklorda aparıcı yer tuta bilmir, gülüşün demonik varlıqlar əlində magik təsir vasitəsinə çevrilməsini folklor üçün səciyyəvi cəhət hesab etmək olmur.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan nağılları, 5 cildə, I c. Bakı, Elm, 1960.
2. Azərbaycan nağılları, 5 cildə, II c. Bakı, Elm, 1961.
3. Azərbaycan nağılları, 5 cildə, III c. Bakı, Elm, 1962.

4. Azərbaycan nağılları, 5 cilddə, IV c. Bakı, Elm, 1963.
5. Azərbaycan nağılları, 5 cilddə, V c. Bakı, Elm, 1964.
6. Azərbaycan mifoloji mətnləri. Tərtib edəni A.Acalov. Bakı, Elm, 1988.
7. Allah yıxan evi qızlar tikər. Nağıllar. Toplayıb tərtib edənlər O.Əliyev, R.Xəlilov. Bakı, Yazıçı, 1994.
8. Atalar sözü. Toplayanı Ə.Hüseynzadə, tərtib edəni H.Qasımzadə. Bakı, Yazıçı, 1985.
9. Bu yurd bayquşa qalmaz. Laçın, Qubadlı, Zəngilan və Cəbrayıl bölgələrindən toplanmış folklor nümunələri. Toplayıb tərtib edənlər V.Nəbioğlu, M.Qaradaşlı, Ə.Əsgər. Bakı, Yazıçı, 1995.
10. Vətən qürbətdə qaldı. Göyçə mahalından toplanmış folklor örnəkləri. Bakı, Yazıçı, 1993.
11. Xalq ədəbiyyatı. – Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası, 20 cilddə, I c. Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, İ. Abbasov. Bakı, Elm, 1982.
12. Göyər, səmənim, göyər. Folklor nümunələri. Tərtib edəni B.Abdulla. Bakı, Gənclik, 1993.
13. Vurğun S. Seçilmiş əsərləri, 2 cilddə, II c. Bakı, Gənclik, 1976.
14. Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri, 2 cilddə, I c. Bakı, Azər nəşr, 1987.
15. Bəydili C. Yaz bayramı ilə bağlı bir sıra mifoloji obraz və anlayışların simvolikasından. – "Dədə Qorqud" elmi-ədəbi toplusu. Bakı, 2003, № 1.
16. Ögel B. Türk mitolojisi. I c. Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.
17. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. М., Просвещение, 1974.
18. Пропп В Л. Фольклор и действительность. М., Наука, 1976.
19. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., Лабиринт, 1997.
20. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной

культуры. М., Искусство, 1981.

21. Cavid H. Əsərləri. 4 cilddə, II c. Bakı, Yazıçı, 1982.

22. Fərzəliyev T. Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları. – Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. IV kitab. Bakı, Elm, 1987.

23. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı, Yazıçı, 1983.

24. Казахский фольклор в собрание Г.Н.Потанина. Алма-Ата, Наука, 1972.

NAĞILLARDA KOMİK QARŞIDURMA

Elmdə geniş yayılmış qənaətə görə, ikili qarşıdurma (xoşbəxtlik – bədbəxtlik, həyat-ölüm, yuxarı-aşağı, sağ-sol, gecə-gündüz, işıq-qaranlıq, ağ-qara və s.) arxaik dünyagörüş sistemində aparıcı yer tutur. 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 (6, 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 xatırladığımız "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 bildirən Orta qırmızı simvolu da vardır (5, 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 (7,101). "Fal kitabı"nda deyilir: "Dişi, erkək dəvəyəm. Köpüyümü saçaram, yuxarıda göyə çatar, aşağıda yerə hopar. Uyuyanları oyadıb, yatanları qaldırıb yürüyərəm" (8,78). Burada Yuxarı və Aşağı qarşıdurması ilə bərabər, Orta dünya anlayışı da ifadə olunub. Orta dünya dişi və erkək dövələrin, 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 edilsə, sarı atlı çaparan 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" (8, 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.

Əski türk mifologiyasında rast gəldiyimiz Orta dünya təsəvvürü öz izlərini xalq gülüşündə qabarıq şəkildə saxlayıb.

Xalq gülüşündə tənqid edənlə tənqid olunan eyni oyunun oyundaşlarıdır. Kələkbazlıq və axmaqlıq müsbət və mənfəfi, yaxşı və pisi öz qoynuna alaraq birləşdirir. Komik folklor nümunələrində padşah, qazı və tacir zalım, xəsis və axmaq sifətində təqdim edildiyi kimi, Molla Nəsrəddin və keçəl də müsbətlik mücəssəməsi deyil. Molla Nəsrəddin bəzən uşağa belə aldanan axmaq, bəzənsə xəsis bir kələkbazdır. Həm yuxarı, həm də aşağı təbəqə nümayəndələrinə qarşı kələk işlədən keçəl "mütləq xeyir" qəliblərinə sığmır. Oyun oynamaq və hoqqa çıxarmaq (padşahın Molla Nəsrəddini oxa tutdurub qorxutması Molla Nəsrəddinin bıçaq götürüb hacıleyləyin qılçalarını kəsməsi, keçəlin padşahı aldadıb onun başına səbətdən tac qoyması, dəyirmançını aldadıb ondan un qoparması) epizodlarına rast gəldikcə pisin harda qurtarıb, yaxşının harda başladığını müəyyənləşdirmək xeyli dərəcədə çətinləşir. Çünki xalq gülüşündə pis və yaxşı bir-birinə qarşı durmaqdan daha çox, pis və yaxşı bir-birinin içindədir.

"Fal kitabı"nda müşahidə etdiyimiz arxaik qarşıdurma tipinin folklorlarda ifadəsini daha konkret təsəvvür etmək üçün heyvanlarla bağlı nağıllar üzərində dayanmaq yerinə düşərdi. Biz, adətən, nağıllarda qəhrəmanların hərəkətlərini xeyirlə şərin mübarizəsi, xeyirin şəər üzərində qələbəsi baxımından qiymətləndiririk. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağılların bir çoxunda isə hansı heyvanın xeyir, hansı heyvanın şəər təmsilçisi olduğunu söyləmək müşkülə dönür. Bu nağıllarda mübarizə xeyirlə şərin mübarizəsindən daha çox, hiyləgərin maymaqla mübarizəsi şəklində ortaya çıxır. Məsələn, "Tülki, tülkü, tünbəki" nağılında 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 şəər 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. Levi-Stross və E.M.Meletinski bu baxımdan qarğanı yerlə göyü, ölümlə həyatı qovuşduran, onlar arasında ortaq mövqə tutan səciyyəvi obraz hesab edirlər. 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, ölümlə həyat xeyirlə şərikimi barışmazdır; barışmaz mübarizədə şərik ölümə məhkumdur və şərik 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" (3, 13-14). V.A.Baxtının 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. Azərbaycan folklorunda məhəbbət motivli nağılların heç birində aşiq naz-qəməzə 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 vəfaldır. Onun darda qaldığını – 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 palçıqı 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 dönmən Pıspısa xanımın ölümü adi və təbii bir hal təsiri bağışlayır. Əxlaqi ölçülərlə yanaşdıqda, Pıspısa xanımla 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, "Pıspısa xanım və Siçan solub bəy" nağılı əsasında çəkilmiş cizgi filmində Pıspısa xanım öldürülmür. O, acıq edib üz çevirmiş Siçan bəyin quyruğundan tutub sudan çıxır. Yəqin ki, filmin müəllifləri nağılın özündəki sonluğu müasir düşüncə tərzi üçün uyğun bir variant saymayıblar. Və, bircə, müasir bədii düşüncə baxımından uğurlu sonluq tapıblar.

Azərbaycan folklorunda "Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm" tipli nağıllar, rusların "Canavar və keçi" nağılında olduğu kimi, sehrli nağıllarla səsləşir. 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 sehlrlə bu təhlükədən xilas olduğu kimi, Məngülüm də canavarın qarnından sağ-salamat qurtarır və son nəticədə canavar öldürülür. "Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm"ü sehrli nağıllara yaxınlaşdıran 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 hansınısa mütləq müsbət obraz kimi qəbul etmək çətinləşir. Bütövlükdə xalq gülüş mədəniyyəti üçün səciyyəvi olan çoxmənalılığın, ambivalentliyin (1,15) arxaik kökləri heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda özünü aydın şəkildə göstərir.

Heyvanlar haqqında nağıllarda gülüşün mahiyyəti araşdırılarkən mübahisə doğuran cəhətlərdən başlıcası sosial satira məsələsi ilə bağlıdır. Bir çox folklorşünaslar belə hesab edirlər ki, heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda heyvanlar bir bəhanədir və müxtəlif heyvan surətləri vasitəsilə 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 süjetlər yaşamaqda davam edir. Çünki xalq bu süjetləri indiki zamanın yox, məhz uzaq keçmişlərin əhvalatları kimi qəbul edir. Elə uzaq keçmişlərin ki, o zamankı təsəvvürə görə, heyvanlar da "insan idilər". Mədəni inkişaf baxımından geridə qalmış bəzi xalqların bu gün də canlı şəkildə yaşayan mifologiyası ilə yaxından tanışlıq folklorşünaslarda belə bir qənaət doğurur ki, insanın totemdən yaranması inanişisi ilə bərabər, heyvanın haçansa insan olması ilə bağlı inanişisi da arxaik dünyagörüş üçün səciyyəvi olub. Məsələn, xadzapi buşmenlərinin bir çox miflərində bu cəhət qabarıq şəkildə öz əksini tapır: "Bu, çox qədim zamanların əhvalatıdır, o zamanların ki, onda heyvanlar hələ insan idilər". "Vaxt vardı zürafələr adam idilər, ancaq sonra dönüb heyvan oldular" (4, 34; 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 "Sədaqətli dostlar haqqında" adlı təmsilində 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 dosta tən gərək" adlı nağılda isə 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 görən 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 haqqında" təmsili əxlaqi normalara əsaslanır və didaktik məqsəd daşıyır. Əxlaqi normalara görə, dostun biri dardadırsa, o biri köməyə gəlməlidir. Belə bir sual qarşıya çıxır: tıbağa, 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 cəzalandığını da, yəqin ki, təsvir etməliydi. Bu təsvirdən belə didaktik məna çıxmalıydı ki, dostluğa sadıq olmaq lazımdır, dosta xəyanət edən əvvəl-axır öz cəzasını alır. Buna Q.Zakirin "Xain yoldaşlar haqqında" təmsili səciyyəvi nümunə ola bilər. İlanla tıbağanın 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 şəxsdir (nağılı söyləyənin, yaxud toplayanın, yaxud da çapa hazırlayanın) verdiyi başlıqdır. Bizcə, nağılın 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 ediləcəkdə. 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 qalıb qurdu 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 fırıldaq gələn dostlar "Tülkü baba və hacileylək", "Tülkü və ilan", "Ac qurd" və başqa nağıllarda da özünü göstərir. Təbii ki, həmin nağıllarda da dostların bir-birinə fırıldaq gəlməsi nağılçı tərəfindən lənətlənmir, əksinə, xoş təbəssüm doğuran amil kimi təqdim və təsdiq olunur. "Taylı tayın tapmasa, pis keçər axır günü" kimi nümunələr isə heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarla heyvanlar haqqındakı didaktik nağıllar arasında müştərək əlamətlər daşıyır. Əvvəla, həmin nümunədə dostların (qurbağa ilə siçanın) bir-birinə

fırıldaq gəlməsindən yox, bir-birinə sadıq qalmasından söhbət açılır. Bu sədaqət ifrat dərəcəyə çatır: dostlar ayrılmamaq üçün iplə ayaqlarının 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 danışsalar 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 hacıleylək", "Tülkünün kələyi", "Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm", "Pıspısa xanım və Siçan solub bəy", "Cik-cik xanım", "Xoruz və padşah", "Armudanla tülkü" 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 keçə 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 kasıbçılıqdan çıxarıb arzularına qovuşdursun ("Armudanla tülkü"). Xatırladığımız bu üç nağılda heyvanla insan arasında elə bir münaqişə 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 hacıleylək", "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 fərqlənmir. 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, bəzən də insanın heyvana kələk gəlməsi epizodları ilə 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 dünyanı təşkil edirlər. 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. Heyvanın insana, insanın heyvana qarşı kələkbazlığında onlar

arasında məhrəmlik daha qabarıq şəkildə ortaya çıxır. Güclü qarşısında zəifin kələkbazlığı və bu kələkbazlıq daxilində əxlaq normaların komik şəkildə pozulması, "heyvani sərbəstlik" həm heyvan, həm də insan obrazlarında özünü göstərir. İstər heyvan, istərsə də insan obrazlarında "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 məhdudiyyət yoxdur.

Deyilənlərdən aydın olur ki, komik nağıllarda xeyir və şərin 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 qaynaq-qarışması bütövlükdə xalq gülüşü üçün səciyyəvi bir əlamət kimi özünü göstərir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, V cild, Bakı, Elm, 1964.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., Худ. Лит-ра, 1965.
3. Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1972.
4. Волшебный рог. Мифы, легенды и сказки бушменов хадзапи. М., 1962
5. Тернер В. Символ и ритуал. М., Наука, 1983.
6. Стеблева И.В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы. – Тюркологический сборник. 1971, М., Наука, 1972.
7. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск, Наука, 1988.
8. Hüseyn Orkun. Əski türk yazıları. Ankara, 1987.

FOLKLORDA GÜLÜŞÜN BƏZİ ÜMUMİ MƏSƏLƏLƏRİ

Gülüşi 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 ifşaedici 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 hissəsidir. Kosa, keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ətrafdakılara gülməkdən daha çox, ətrafdakılarla birlikdə gülürlər. Gülüş hədəfi həm ətrafdakılar, həm də onların özləridir. Ədəbiyyatşünas A.Əmrahoğlu (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" (5, 66). 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 edənlə 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 firıldaqçı qazı və zalım Teymurləngin eyblərini 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, hacıleyləyin boynunun, qıçlarının adi quşlarınkından çox uzun olduğunu görüb, bıçaqla bunları kəsir və hacıleyləyi "əsl quşa oxşatmaq" istəyir. Deməli, tənqid edənlə (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 çəkildiyi halda, Molla Nəsrəddinə xəbər göndərir ki, evdə yoxdur, bazara gedib. Molla Nəsrəddin bu xəbəri gətirən uşağa deyir: "Ağana de ki, bazara gedəndə bir də çalışıb başını pəncərədə qoymasan" (6, 5). Əgər burada Molla Nəsrəddin qazının yalançılığını, firıldaqçılığını "ifşa edirsə", başqa bir lətifədə onun özü də məhz qazı kimi, firıldaqçı sifətində təqdim olunur. Dostları Molladan qonaqlıq qoparmaq istəyirlər. Molla evə girib oğlu ilə xəbər göndərir ki, "evdə yoxdur". Dostları bu sözlə inanmayanda Molla başını pəncərədən bayıra çıxarıb deyir: "Canım, siz nə qəribə adamsınız. Bəlkə mən bu qapıdan girib, o biri qapıdan çıxıb getmişəm" (6, 44). Bu lətifəni Molla Nəsrəddinin yalançılığının, firıldaqçılığının 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 "mənfii" sifətdə təqdim edildiyi lətifələrdə Molla Nəsrəddin özü yox, onun vasitəsilə başqaları tənqid hədəfinə çevrilir. Yəni Molla Nəsrəddin hacıleyləyin 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 deyərlər, 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 törədicisidir. 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 deyərlər, "mənfi" tipə qoşulub "mənfiliklə" 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, "fillərdən birini bizim kəndə qonaq göndərmisən, bundan çox razıyıq. Ancaq heyvan tək olduğu üçün səmindən 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 (6, 64). Bu lətifədə Molla Nəsrəddin əvvəlcə camaatla birgə 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-etməməyindən 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 məhrəmanəlikdən, ərkyanalıqdan xəbər verir. Molla Nəsrəddin cəmiyyətin bütün təbəqələri ilə – yoxsulla, varlıyla, qadınla, uşaqla, 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 gülmələr" xüsusiyyətini karnavalla əlaqələndirir: "Xalq-bayram gülüşünün mühüm bir xüsusiyyətini qeyd edək: bu gülüş həm gülənlərin özünə doğru yönəlir. Xalq özünü mövcud dünyadan təcrid etmir. Xalq da tamamlanmayıb, o da ölərək doğulur, təzələnilir. Xalq-bayram gülüşünün yeni dövrün xalis satirik gülüşündən başlıca fərqi bu nöqtədə üzə çıxır. Yalnız inkaredici gülüş tanıyan satirik sənətkar özünü gülünc əhvalatlardan kənar saxlayır, öz mövqeyini həmin əhvalatların məzmununa qarşı qoyur və bununla gülüş dünyasının bütövlüyü pozulur, gülməli (inkar olunan) hadisə xüsusi hala çevrilir" (3, 10). Baxtinin Avropa xalqları tarixində xüsusi yer tutmuş karnaval üçün səciyyəvi saydığı və satirik gülüşdən fərqləndirdiyi bu gülüş tipini bir çox Şərqi 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 teatrı 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 gedişində 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" (8, 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 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, çalib-çağırırlar. Lakin bir qrup adamın istəyi və tapşırığı ilə təşkil olunan bu bayramlarda xalq bayramlarındakı könüllülük, təbii sevinc və sərbəstlik olmur. 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 çalib-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 hərarətli keçməsində, təbii ki, oyunbazların xüsusi rolu olub. "Oyunbazlar əsas etibarlı 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" (8, 33). "Kosa-kosa" xalq tamaşasında kosa və keçi libasında çıxış edən oyunbazlar bayram şənliyinin digər formalarında gülməli əhvalatlar danışan, atmacalar atan, zarafatlar edən sırayı adamlardır. Gündəlik həyatda gülməli danışmaq 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.

Məlum olduğu kimi, janrından, məzmunundan asılı olmayaraq, folklorun arxaik nümunələri ayin və mərasimlərlə sıx bağlıdır. Bunu nəzərə almayıb folkloru müasir bədii ədəbiyyat ölçüləri ilə qiymətləndirəndə yanlış qənaətlər meydana çıxır. Haqqında söhbət açdığımız Molla Nəsrəddin lətifələri ilə əlaqədar birtərəfli mülahizələrin ortaya çıxmasının başlıca səbəblərindən birini həmin folklor nümunələrinin arxaik köklərdən ayrı götürülməsində axtarmaq lazımdır. Lətifələrin bayram ənənələri çərçivəsində öyrənilməsi iki baxımdan əhəmiyyətlidir: 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. Təsadüfi 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, dükən, 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 xəzinəsi gətirilməsini xahiş edir. Yarıya qədər su ilə dolu bir küp gətirirlər. Molla başını küpün içinə salıb oxumağa başlayır. Küpün içindən boğuş bir bağırçı eşidən hakim qulaqlarını tutub nökrələrinə 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 xəzinəsini buraya gətirmədilər, yoxsa onun suyu qurtaran deyildi" (6, 7). Bu lətifədə həm cəzalanan Molla Nəsrəddin, həm də cəza verdirən 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 finaldan 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 unutmamaq 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, dəlləlin, 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 gözümlərin 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 dəlləllə oyunbazın əhvalatı dilə-ağıza düşür. Və, tutalım, "Heç utanmırsan" adlı Molla Nəsrəddin lətifəsinin ilk rüşeymi belə yaranır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, tarixi şəxsiyyət olub-olmamasına baxmayaraq, Molla Nəsrəddin el şənliklərində mühüm rol oynayan oyunbaz, hoqqabaz və təlxəklərin 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 təlxəkdir. 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 özünükülərə 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 bərk başında,
Qələm oynar qaşında,
Yüz əlli beş yaşında
Lap, lap cavandı kosam (1, 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 çoxmənalılığı 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.

Ölüm-həyat münasibətinin "Kosa-kosa" xalq tamaşasında gördüyümüz istiqamətini Molla Nəsrəddin lətifələrində də müşahidə etmək olar. Molla Nəsrəddin və onun ünsiyyətdə olduğu, gülüb-güldürdüyü adamlar vahid orqanizmdir. Bütün əhvalatlar bu orqanizmin daxilində baş verir. Eyni orqanizm daxilində yerləşdiyindəndir ki, doğru oğrunu, səxavətli simici, ədalətli ədalətsiz, uşaq qocanı, sağlamlıq xəstəliyi... rədd edə

bilmir, əksinə, tamamlayır. Molla Nəsrəddin evinə oğru girdiyini görəndə kasıblıqdan xəcalət çəkib şkafda 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. Yenə hər üç halda tənqid olunanı, "öldürüləni" müəyyənləşdirmək də çətin deyil: özgəsinin malını mənimsəmək fikrinə düşən adamın oğurluğu, adicə saymaq qaydasını bilməyib çaş-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 gizlənib. Oğrunu oğurluğa vadar edən yoxsulluqdur, bu yoxsulluqdan utanıb şkafda 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 qüsurun 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 rüşeymi daha da gücləndirir. Tək bu nümunədə yox, Molla Nəsrəddin lətifələrinin çoxunda ölümdə həyat tapmaq ehtirasını göstərən əlamətlərdən biri üzə, zora salıb qohumluğundan, yadlığından asılı olmayaraq, adamlardan yemək-içmək, mal-mülk qoparmaq meyində 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, Bəhram, İsgəndər, Nüşabə kimi nəhəng qəhrəmanlar ön plana çəkildiyi, "Xəmsə"də çoban, əkinçi, kərpic-kəsən kimi adi 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-qaşığına, ləyən-qazanına əl vurmağın haramlığından, oruc-namazdan, axirət dünyasından danışı-danışı ev gəcləyir ("Usta Zeynal"), İrandakı arvad-uşağına məktub göndərüb hürriyyət payı istəyir ("İranda hürriyyət") və s. və i.ə. N.Gəncəvinin baş qəhrəmanları ilə C.Məmmədquluzadənin baş qəhrəmanları arasında müqayisə apararıq. 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 Sənandan, Arıfdən, Şeydadan (romantizmin səciyyəvi qəhrəmanlarından – M.K.) daha ümidli və gələcəkli görünürdü. Novruzəli passivliyi xalqın böyük bir hissəsinin vətəndaşlıq passivliyinin ifadəsi idi. Ədib ictimai inkişafın hərəkət perspektivini məhz bu passivliyin dəfəndə, novruzəlilərin oyanmasında görürdü" (4, 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 meylilə 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 tutmuruq. Bununla yanaşı, həyat hadisələrinin qiymətləndirilməsində və bədii ifadəsində xalqın qədim çağlarından gələn dünyagörüşünə arxalanmağı da nəzərdə tuturuq.

Realist sənətkarların (konkret desək, N.Qoqol, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə və b.) yaradıcılığındakı komizmin xalq gülüşündən götürdüyü ən mühüm keyfiyyətlərindən biri xalqa bütöv varlıq kimi baxmaqdır. Xalq həyatına ayrı-ayrı fərdlər, xüsusi hal və əhvalatlar kimi yox, bütöv bir orqanizm kimi baxanda ondakı əbədiliyi, 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" (3, 276). Sənətin, Arifin, Şeydanın – ətraf mühitə qarşı çıxan və təklənən fərdlərin hiss-həyəcanlarını başlıca təsvir obyektinə kimi seçən H.Cavid dramaturgiyası əzab və izzətlər üzərində köklənib. Mühitə qarşı çıxıb təklənənləri yox, bütövlükdə mühitin özünü – ölümlər, dirilər, dəlilər aləmini başlıca təsvir obyektinə kimi seçən C.Məmmədquluzadə dramaturgiyası və nəsrinə isə gülüş üzərində köklənib. Bu dramaturgiya və nəsrin izzətləri üzərdə 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 mübaliğə gündəlik həyat və məişətdəki adilikləri (yemək-içmək, deyib-gülmək, çalib-çağırmaq və s.) yox, qeyri-adilikləri (fərdin öz ağılı, zəkası və davranışları 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. "Dədə Qorqud" qəhrəmanları tez-tez şülənə yığışır, ov ovlayır, quş quşlayır, yeyib-içirlər, qırx illik şərəbin 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. Təsədüfi 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 4 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 (6, 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?" – deyə soruşanlara: "Ördək şorbası yeyirəm", – cavabını verir (6,

94-95). Lətifələrdə yemək ehtirasının qabarıq 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" (6, 101). Bir çox lətifələrdə isə yemək üstündə Molla Nəsrəddin kiməsə kələk gəlir, yaxud əksinə, onu aldatmağa çalışırlar. Molla Nəsrəddin lətifələrində yemək-İçmək, mal-mülk çox əziz tutulur. Heç də hər adam səxavət yiyəsi olub başqasını qonaq eləmək, nəyisə başqasına bağıqlamaq istəmir. Yemək-İçməyə, 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, ay-ulduzu adiləşdirmək, 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-İçmə 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 qarnına 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 suallarının 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 anlaşıqlı formasını nişan verir: yemək-içmək. Lətifənin məntiqinə görə, bir məcməyi paxlava, bir qazan plov kimi dünya naz-nemətlərini nuş eləməklə və qarnını 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 adi məsələlər kimi baxırlar.

"Bu hala düşəndən sonra nə qorxmaq?" və "Bu yol ilə gedərdim" adlı lətifələrdə Molla Nəsrəddinin ölümdən 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 "ölümdən 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?!" (6, 78). İkinci lətifədə isə əl-ayağının soyuduğunu görən Molla artıq öldüyünü zənn edib yerə uzanır. Onu tabuta qoyub aparın

adamlar "hansı yolnan gedək?" – deyə mübahisə eləyirlər. Mübahisənin uzandığını görən Molla tabutdan başını qaldırır deyir: "Mən rəhmətə getməmişdən qabaq həmişə bu yol ilə gedərdim" (6, 102). Göründüyü kimi, bu epizodlarda zarafat, deyib-gülmək ölüm yatağını, tabutdan baş qaldırır danışmağa ölümün özünü məsxərəyə qoymaq funksiyası daşıyır. Ölümdən 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-içmək, deyib-gülmək vərdislərinin qarşısını almır. Əksinə, ehsan heç də həmişə ələ düşməyən yeyib-içmək 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 şər qardaşdır" ideyası gizlənilir. Molla Nəsrəddinə və onun oyunbazlığına gülən adamlara görə, ölüm özü belə, sevinc və nəşəni azalda, dünyanın tarazlığını poza bilmir. Ümumi şənlik ab-havasını dağıtmaq ona görə çətindir ki, burada ciddi ağıl məntiqi yox, ağılsızlıq, dəlilik, oyunbazlıq, təlxəklik... məntiqi aparıcı rol oynayır. Lətifələrdəki şənlik və bayram atmosferində bu və ya digər dərəcədə hamı ağılsız, dəli, axmaq, səfeh, oyunbazdır. Molla Nəsrəddin gecə yarısı evdən baş alıb gedir ki, qaçan yuxusunu axtarıb tapsın ("Yuxum qaçıb"), eşşəyin əl-ayağını bağlayır, altına bir az çırıyıq od vurur, sonra da onun üstünə neft tökmək istəyir ki, eşşək gəmi kimi yeyin getsin ("Gör necə gedəcəkdin"). 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 cırılısın", – deyir ("Qarnım cırılısın"). Bu misallarda həm Mollanın, həm də 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 ciddiyyəmə" deyənlər ikiqat gülüş hədəfinə çevrilirlər. Yuxarıdakı misallardan üçüncüsündə kəndlilərə: "sizdə zərrə gədər 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, siz saraydakı ağıllıların neçə nəfər olduğu barədə məlumat verməyi mənə tapşırırsınız; çünki belələri azdır və tez saymaq olar. Dəliləri mən hardan sayıb bilərəm? Həddi yox, hesabı yox" (6, 11). Özünü dəli saymayan xan gülünc vəziyyətdə qalır. Molla Nəsrəddin eyham və məsxərə ilə onun özünü də dəlilərin 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 ciddilik arasındakı) çəpər və sərhədləri, qoruq və qadağaları dağıdaraq, yuxarılarla aşağıları bir-birinə yaxınlaşdırır, hamını eyni oyunun iştirakçısına çevirir. Bu oyun ağılsızlıq, dəlilik, təlxəklik oyunudur.

Kosa və keçi libasına bürünüb "Kosa-kosa" oyununu çıxaran oyunbazlar kimi, Molla Nəsrəddin də təlxək libası geyib

oyun çıxarır və hamını bu məzəli oyuna qoşmağa çalışır. Kosa obrazı qış masqası arxasında yazın fəlsəfəsini işıqlandırırsa, Molla Nəsrəddin obrazı da ağılsızlıq masqası arxasında müdrikliyin portretini yaradır. Bu gülməli adamın hərəkətlərində dünyanın böyük bir hikməti gizlənir: hər ölüm bir doğumun başlanğıcıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. 2 kitabda. I k., Bakı, Elm, 1968.
2. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, IV c., Bakı, Elm, 1963.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., Худ. Лит-ра, 1965.
4. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı, Elm, 1980.
5. Məmmədov A. Mirzə Fətəli gülüşü. "Ulduz" jurnalı 1988, №1.
6. Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı, Uşaq-gənclər nəşriyyatı, 1956.
7. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., Наука, 1976.
8. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964.

DƏRVIŞLƏR: SEHRKARLIQ VƏ OYUNBAZLIQ

Nağıl və dastanlarımızda dərviş mifoloji obraz kimi təqdim olunur və bu obrazın semantikasında hamilik funksiyası diqqəti daha çox cəlb edir. Məhəbbət dastanlarında eşq badəsinə aşıqlərə içirən hamilərdən danışarkən folklorşünaslar nurani dərvişlərin adını xüsusi çəkirlər: "Nisbətən qədim dastanlarda bu iş (buta vermək işi – M.K.) dərvişlərin əli ilə görülmüşdür. Daha sonralar bu işdə Xızırdan istifadə etməyə başlamışlar" (5, 6). M.H.Təhmasib kimi bir dastan bilicisi buta vermək məsələsində dərvişin adını Xızırdan – "sənət və sənətkarlıq hamisi, yolçular və yolitərənlər köməkçisi" adlandırdığı əsatiri fiqurdan əvvəl çəkirsə, buna təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. "Aşiq Qərib" dastanında dərvişin yuxuda Şahsənəmi Qəribə buta verməsi faktından da görüldüyü kimi (5, 170), dərvişlər haqq aşıqlərinin əsas hamilərindən biri, bəlkə də, birincisidir.

Dərvişin hamilik funksiyasında asimmetrik qəhrəmanı sehrli çubuq vasitəsilə təbii bir şəkllə salmaq, aşıqların – el şairlərinin yuxularına girib onlara xüsusi yaradıcılıq eşqi və ilhamı vermək, sonsuzlara övlad bəxş etmək, yeni doğulan oğlana və qıza ad verib, onları bir-birinə nişanlamaq və s. kimi motivlərlə qarşılaşırıq (14, 101). C.Bəydilinin də qeyd etdiyi bu motivlər içərisində ən geniş yayılanı, heç şübhəsiz, sonsuzlara övlad vermə motividir. Dərvişin övlad bəxş etmək qüdrətinə inamın əlamətidir ki, "Dədə Qorqud kitabı"nda Dirsə xanın xatunu ac-yalavacın qarnını doyurduğu, çilin-çılpağın əyninə paltar geydirdiyi kimi, qara donlu dərvişlərə də nəzirlər verir (7, 42). "Tahir-Zöhrə" dastanında Əhməd Vəzir və Hatəm Sultan adlı qardaşlara övladı sehrli alma vasitəsilə məhz nurani dərviş bəxş edir (5, 24-25).

Dərvişin sehrli alma vasitəsilə sonsuz adamlara övlad bəxş etməsi dastanlarla müqayisədə nağıllarda daha çox rast gəldiyimiz bir motivdir. Əlbəttə, nağıllarda övlad bəxş etmənin alma ilə yanaşı, başqa vasitələrini də axtarıb tapmaq olar. Məsələn, "Ağ atlı oğlan" nağılında (4, 232-233) sonsuz padşahın

üç oğlu dərvişin verdiyi sehrli dərman sayəsində dünyaya gəlir. Dərmandan övlad əmələ gəlməsi, təbii ki, almadan övlad əmələ gəlməsinin bir variantıdır. Variantlar arasında əsas fərq, əslində "alma" sözünün "dərman" sözü ilə əvəz edilməsindən başqa bir şey deyil. Odur ki, almadan övlad əmələ gəlməsi variantına toxunmaqla kifayətlənirik: "Padşahın var-döyləti başınnan aşıfdaşırdı. Ancax onun uşağı olmurdu... Günnərin bir günü padşah başının adamnarıynan ova çıxmışdı. Genə padşahın əhvalı pozuldu, tez-tələsik ovdan dala qayıtmağa başdadı. Bu vaxt padşahın qabağında bir dərviş peyda oldu... Dərviş bir alma çıxardıf padşaha verif dedi: "Bu almanı iki yerə bölərsən. Bir parçasını sən öz arvadınnan yiyərsən, bir parçasını da verərsən bağbanına, öz arvadiynən yiyər. Bunnan sonra səən uşağın olar". Bəli, dərviş bu sözdəri deyif qurtardı. Padşah başını qaldırdı ki, dərvişə xələt versin, razılıq eləsin. Bir də gördü ki, dərviş yoxa çıxıtdı" (6, 189). Məlum məsələdir ki, dərviş eyni alma vasitəsilə bir padşaha övlad bəxş etdiyi kimi (1, 80), eyni alma vasitəsilə iki padşaha (2, 68), padşahla vəzirə (4, 209), yaxud padşahla rəncbərə də (4, 104) övlad bəxş edə bilir və nağılın əsas süjet xəttinə bəri başdan zəmin yaradılır – mətn bir almadan törəyən qəhrəmanların sərgüzəştləri üzərində qurulur. Bir parçasını nümunə gətirdiyimiz "Vəfalı dostlar" nağılında da süjet xəttinin əsasını eyni almadan törəyən iki igidin – şahzadə ilə bağban oğlunun başına gələn əhvalatlar təşkil edir. Padşaha alma verən dərviş obrazına gəldikdə isə qeyd edilməlidir ki, qəfildən peyda olub qəfildən də yoxa çıxması dərvişin qeyri-adiliyini göstərən ilk detallardır. Bu qeyri-adilik özünün ən başlıca təsdiqini, söz yox ki, sehrli almadan törəyən oğlanların bahadırlığında, onların gedər-gəlməzdən qorxub-çəkinməməsində tapır. Sehrli alma nağıl qəhrəmanının güclü-qüdrətli olmasının əsas səbəbi kimi özünü göstərir.

Bahadırlığın dərviş sehrkarlığı ilə əlaqələndirilməsini adi mənşəli qəhrəmanın da timsalında görmək olur. "Barxudanın nağılı"nda (2, 201205) adi bir balıqçı, dərvişin verdiyi qızıl bıçaqdan sonra divə qalib gələn və padşah qızının məhəbbətini

qazanan bir igidə çevrilir. "Qızıl qoç" nağlında (3, 45-68) dərviş gedər-gəlməzə yollanan qəhrəmana yardımçı olur. Adi mənşəli qəhrəman əjdahanı məhz dərvişin verdiyi sehrli qılıncı ilə öldürür.

Xeyirxah sehrli qüvvə kimi təsvir edilən dərvişlər, adətən, nağıllarda adi dərvişlərdən belə fərqləndirilir: "Mən pay alan dərvişlərdən deyiləm, pay verən dərvişlərdənəm" (3, 69). Bu sözlər göstərdiyi yardımın müqabilində qəhrəmandan heç nə ummayan xeyirxah dərvişlərin dilindən deyilir. Amma sehrkar dərvişlərin heç də hamısını təmənnasız yardımçı qüvvə saymaq olmaz. Verdiyinin müqabilində pay uman dərvişlərə də tez-tez rast gəlirik. Bu dərvişlərin umduğu pay isə elə-belə paylardan deyil. "Yeddi dağ alması" nağlında (1, 63-70) div baş qəhrəmana sehrli məkandan sağ-salamat qayıtmaq üçün tilsim öyrədir, bunun əvəzində qeyri-adi almalardan birinin ona verilməsini tələb edir. Baş qəhrəman sehrli almanı dərvişə vermək istəmədikdə dərviş onu öldürmək fikrinə düşür. Baş qəhrəmanı öldürmək niyyətində olan dərvişi xeyirin təmsilçisi adlandırmaq, təbii ki, mümkün deyil.

İstər xeyiri, istərsə də şəri təmsil edən sehrkar dərvişlərin qeyri-adi varlıq olduqlarını nəzərə çatdırmaq üçün nağılçı onları gözdən-könüldən uzaq olan xüsusi bir məkanla əlaqələndirir. "Ağ atlı oğlan" nağlında dərvişin yaşadığı yer "dərənin lap qurtaracağında, heç kəsin ağına gəlməyən bir yer" kimi təsvir edilir (4, 234). "Qızıl qoç" nağlında qara təsbəhli, qara əsalı və əli qılıncı üç dərvişin məskəni uca dağ başında yerləşən bir qalaçadır. Elə bir qalaça ki, "adam baxanda vahimə basır". Nağılın qəhrəmanları – Məlik və keçəl qalaçanın qapısına çatanda elə bir nərilti-gurultu qopur ki, yer-göy lərzəyə gəlir. Qeybdən bir əl gəlib Məliyi, bir əl də gəlib keçəli atdan düşürür (3, 48-49). Dərvişlərin məskəni divlərin, özü bir qarış, saqqalı yeddi qarışın və cadugər qarılının məskəni yada salır. Başqa sehrli varlıqlar kimi, dərvişlərin də yaşadığı yerdə sirli-sehrli bir otaq var – qırxıncı otaq. Bu otaq dərvişlərin cadugərliyinin daha qabarıq şəkildə üzə çıxdığı bir yerdir: "Nərbala otuz doqquz otağı gəzib qurtardıqdan sonra qırxıncı otağın qapısını açdı.

Baxdı ki, bura təmiz, səliqəli, gözəl bir tövlədi. Tövlədə bir at, bir aslan bağlanıb, böyük bir qəfəsdə də gözəl bir quş var... Nərbala baxdı ki, atın qabağına ət qoyulub, aslanın qabağına dən tökülüb, quşun da qabağına ot qoyulub" (4, 236). "Ağ atlı oğlan" nağılından götürdüyümüz bu parça sehrkar qüvvənin əzəzilliyini göstərən ənənəvi nağıl epizodlarından biridir. Belə epizodun başqa bir nümunəsini "Üç bacı" nağılında görürük: soğan qabığından köynək verib, gözəl bir qızın ixtiyarını əlinə alan dərvişin hansı əməl sahibi olması qırxıncı otağın qapısı açılarda bir daha bəlli olur. Kiçik bacı qırxıncı otağa girəndə bacılarını saçından asılmış görür. Məlum olur ki, özünün adam ətə yemək kimi bəd əməlinə dərviş üç bacını da qoşmaq niyyətindədir (1, 123). "Ağ atlı oğlan" nağılında rast gəldiyimiz dərviş də bu cür çirkin niyyətli, bəd əməlli bir varlıqdır. Padşaha üç oğul bəxş edən dərviş əvvəlcədən qoyduğu şərti padşahın yadına salıb, həmin oğlanlardan birini – Nərbalanı özü ilə aparır. Nərbalanı aparmaqda dərvişin nə məqsəd güddüyü quru kəllənin dediklərindən aydın olur: "Dərviş qabaqda, Nərbala qolları bağlı onun dalınca gedirdi. Birdən bir səs eşitdi. Baxdı ki, bir kəllə onun yanınca dığirlana-dığirlana gedir. Özü də danışır. Nərbala diqqətlə qulaq verdi, gördü kəllə deyir: "Nərbala, eşit, bil! Bu dərviş adam yeyəndi. Mən də sənə kimi cavan bir oğlan idim. Dərviş məni atamdan, anamdan alıb gətirdi, təndirə salıb bişirdi, yedi. Özünü qoru. Bizim qanımızı ondan al!" (4, 234). Nərbala qırxıncı otağa kəllənin dediklərinə əməl edib, dərvişi öldürəndən sonra qədəm qoya bilir.

"Dərviş" adlanan başqa bir nağılda (8, 127-135) "Üç bacı" və "Ağ atlı oğlan" nağılları ilə səsleşən məqamlarla qarşılaşırıq. İsa adlı bir oğlanı ölümçül yaralayıb quyuya salmasından, Əhmədi zəhərləyib öldürmək istəməsindən görünür ki, "Dərviş" nağılında da dərviş insan qanı içməyə hazır olan bir varlıqdır. "Üç bacı" nağılındakı bir motiv – gözəl qızı ələ keçirmək motivi "Dərviş" nağılında da özünü göstərir. Əhmədi zəhərləməkdə dərvişin məqsədi məhz dünya gözəlini ələ keçirməkdir.

Nağıl və dastanlarımızda dərvişin həm xeyirxah, həm də

bədxah qüvvə kimi təqdim olunması bu obrazı o dünyaya məxsus başqa varlıqlarla birləşdirir. Məlum məsələdir ki, o dünyaya məxsus varlıqlarda "həm nizamlayıcı kosmik başlanğıc, həm də dağıdıcı xaos başlanğıcı bir aradadır... Həmin varlıqlar bir yandan övlad bəxş edir, uşaqların himayəçisi kimi çıxış edir, o biri yandan isə uşaqları oğurlayıb yeyir... Hər şeyə qadir Humay həm dünyaya yeni övlad gəlməsinin, həm də ölümün səbəbkarıdır. Və ya əmcəyi uzun, saçı pırtlaşmış, boynu muncuqlu Al ruhu bir zamanlar doğan qadınları himayə edirkən, onun bir azca dəyişik şəkli, lakin onunla tamamən eyni funksional strukturlu olan Hal nənəsi haqda deyilir ki, o, əvvəl öz uşağını yeyibdir" (14, 373). Kosmos və xaos başlanğıcını özündə birləşdirən digər varlıqlardan fərqli olaraq, dərviş həm də real gerçəklikdə qarşılaşdığımız bir fiqurdur. Bu fiqurun cəmiyyətdə başlıca missiyası oba-oba gəzib hansısa təriqətin ideyalarını təbliğ etməkdən ibarətdir. Təriqət başçılarının çox böyük kərəmət 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, Türküstanın bütün şeyxlərini bir yere yığır və onlardan dua edib bu dağı aradan götürməyi xahiş edir. Türküstanın 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 xirqəsini başına çəkib, dua etməyə başlayır. Birdən-birə qopan fırtına adamlarda dəhşət, qorxu yaradır. Hər yer suya qərq olur, övliyalardan səccadələri suyun üzündə üzməyə başlayır. Xoca başını xirqəsinin altından çıxaranda sel kəsir, günəş çıxır. Orada olanlar Qaraçuk dağı artıq yox olduğunu görürlər" (15, 11-12). Adamların bu cür kərəmət sahibi saydığı şeyxlər və dərvişlər ölüb dünyadan köçəndən sonra nüfuzlarını, bəlkə, bir

az da artırılar. 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 cərgəsinə qatılır və təqib-təzyiqlərə məruz qalırlar. Din xadimlərinin 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.Tusin bu cür mənfi münasibəti Hülaku xanın neçə-neçə qələndəri edam etdirməsinə səbəb olur (13, 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.Tusin 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.Tusin fikrini öyrənmək istədikdə böyük alim təmkinlə bildirir ki, indiyəqən çox xəlifələr öldürülüb, amma dünyada heç bir fəlakət baş verməyib. Hülaku xan N.Tusin qətiyyətli cavabından ürəklənib Bağdada hücum edir və xəlifəni məğlubiyyətə 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 buraxarlar. Hülaku xanın əmri ilə N.Tusinın dediklərinə əməl olunur və xəlifə Müstəsəm keçənin içində boğulub ölür. Amma nə gün tutulur, nə dünya dağılır. Bunun əvəzində N.Tusi Hülaku xanın yanında öz nüfuzunu daha da artırıb, Marağa akademiyasını yaratmağa nail olur (8, 11). 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 təzkiyəçisi olan Lətifi qələndərləri bizə belə tanıdır:

Məzhəbi-İslami yok bir kaç nəfər Torlaklar,
Lənəti-vü bidati-şeytan ilə ortaklar.
Çün libasi-şərü dindən ürü-üryandır bular,
Tərki-təcrid oldu sanman bir neçə çiplaklar.
Heç birisindən degillər yetmiş iki millətin,
Cümlədən mərdudü haricdir bu kavmi-aklar (13, 218).

Müəllifin Torlarklara – 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-dolanırmışlar. Səciyyəvi haldır ki, qələndərlik təriqətinin əsasını qoyan sufildəndən 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, şiəlik qaydalarına əməl etmədiklərinə görə iran ərazisində ciddi təpkillərlə üzləşməli olublar. Hətta sufi dairələrin özündə də qələndər-dərvişlər əsl sufilikdən uzaq olmaqda günahlandırılıblar (13, 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. Folkloradakı 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 yatırmış. 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 qəsiddə 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 Mustafadadır, içəridəkinin adı Murtəza, nəşə 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!” (8, 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 qətiyyən 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 ayağısürüşkən arvadı ilə dərhal dil tapır. Ev sahibinə ancaq yanıqlı-yanıqlı oxumaq qalır (8, 217).

Xatırladığımız 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 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 səsləşən ümumi cəhətlərinə də nəzər salmağa ehtiyac var. Məsələ burasındadır ki, kökü şamanizmə gedib çıxan dərvişlikdə zərdüştlüklə, buddizmlə, antik Yunanıstandakı kinizmlə, slavyan mədəniyyətində "юродство" adlı divanəlik cərəyanı ilə üst-üstə düşən cəhətlər müşahidə olunur. Dərvişlikdə saçın, saqqalın, bığın və qaşın qırılması, o cümlədən dilənçilik buddizmlə, odun ətrafında rəqslər etmək zərdüştlüklə 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 (18, 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, eşqdir – Allah eşqi. Şəms Təbrizini – Şərqi böyük sufi şairi Cəlaləddin Ruminin ustasını qanadlı bir quşa döndərüb göylərə qaldıran və ona Pərrəndə (pərvaz edən) adını qazandıran məhz bu eşqdir. "Eşq camından içən kimsənə hüşyar olmaz" misrası S.Ə.Nəbatinin, eləcə də onun kimi neçə-neçə idrak sahibinin dərviş olub, tərki-vətən

qılmasının ən dəqiq izahıdır.

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 ən etibarlı sığınacaq yerinə çevrilir. Cığatay hökmdarı Hüseyn Bayqara öləndən sonra onun oğlu Bəduiz-Zaman, Şah İsmayılın əlinə keçməsin deyə qaçıb qələndərlərə qoşulur və öz nicatını dərvişlər arasında tapır (13, 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. Düzdür, silah götürüb vuruşmaq işinə dərvişlərin də qoşulmasını göstərən tarixi faktlar var. Belə faktlardan biri Türkiyədə Yeniçəri ordusunun yaradılmasında bəktəşilərin çox böyük rol oynamasıdır. Buna baxmayaraq, qılınc-qalxan və top-tüfənglə mübarizə aparmağı dərvişlər üçün səciyyəvi yol saymaq düzgün deyil. Üstündə taxta qılınc gəzdirmək faktı dərvişlər üçün daha səciyyəvidir. Taxta qılınc bir tərəfdən dünyaya qarşı çıxmağın simvoluna çevrilsə, 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 olub, lakin sonralar kənd və şəhərləri gəzərək el içində nağıl məclisi, ilan-əqrəb oynatma, gözbağı, 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 nağıl, əfsanə söyləyir, tamaşaçını dərin maraq içində saxlayırdı" (11, 65). Əlbəttə, dərvişin ilan-əqrəb oynatmasından, gözbağlayıcılıq etməsindən, fal açmasından, qəsidə deməsindən, nağıl 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. Gülüşlə müşayiət olunan dərviş oyunbazlığı təlxəklərin oyunbazlığına yaxın bir mahiyyət daşıyır. Əsas fərq ondadır ki, təlxək yalnız güldürmək barədə fikirləşirsə, dərviş güldürüb düşündürmək barədə fikirləşir. Adamları əyləndirmək xətrinə təlxək 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 məqsədinə xidmət edir.

Bəktəşi dərvişi təlxəkdən fərqləndiyi kimi ruhanidən də fərqlənir. Ruhani geyim-keciminə, danışığ 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 əməli-saleh 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 əməli-salehliyindən danışmaq çətinləşir. Bu cəhət bəktəşi lətifələrini Azərbaycan oxucusuna çatdıran A.Abiyevin 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" (9, 6). Həm mənfi, həm də müsbət 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 təbiətinə təbii hal kimi baxmaq lazım gəlir. Bəktəşi lətifələrinə daxil olmayan və yuxarıda iki nümunəsini xatırladığımız başqa qrup lətifələrdə dərvişin oğru, yaxud şərgöz 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 öldürmürmü? 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 qəribə 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 bığ 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 lağlağıya çevirir. Saqqalının qara, saçlarının isə ağ olmasının səbəbini soruşanlara bəktəşi belə cavab verir: "Saçlarım saqqalımdan iyirmi yaş böyükdür" (9, 102). Zahiri görünüşə bu cür lağlağı 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" (9, 103). Başqa bir lətifədə bəktəşinin öz cübbəsini əynindən çıxarıb tülküyə geydirməsindən bəhs olunur və bu epizod bir az başqa məna daşıyır. Toyuq-cücenin axırma çıxan tülküyə öz cübbəsini geydirməyinin səbəbini bəktəşi belə izah edir: "Nə qədər ki mənim cübbəm onun əynindədir, o, yeməyə bir şey tapmayacaq" (9, 93). Bu epizodda bəktəşi bir yandan geyimi zarafat mövzusunə çevirirsə, o biri

yandan özünün ac-yalavac dolanmasına işarə edir.

Bəktaşinin geyimə kinayəli münasibətinin ən maraqlı nöqtələrindən biri pal-paltarı insan eyiblərini örtmək vasitəsi saymasıdır: "içkinin qadağan olunduğu bir vaxtda jandarm işçisi, cübbəsinin altında rakı şüşəsi gizlədən bir bəktaşini yaxalayır:

- Bu nədir?

Bəktaşi dişlərini ağardır:

- Müfərrihül-qülob (kөнүлаçан, үрәкләри şadlandırان)!

Jandarm işçisi bəktaşinin əynindəki cübbəni göstərir:

- Bəs bu?

- Səttarül-üyub (eyiblər örtən, eyibləri gizlədən)!" (9, 127).

Başqa bir lətifədə isə cübbənin çox gen tikilmiş qolundan söhbət açılır. Bir mövləvi ilə bir bəktaşinin söhbətindən belə məlum olur ki, cübbənin gen qolu günah işlərin üstünü ört-basdır etmək üçündür (9, 83). Öz cübbəsinə tülküyə geydirən, yaxud əmmamə əvəzinə kağızdan lülə papaq düzəldib başına qoyan (9, 56), təzə ayaqqabını bir qırağa tullayıb, köhnə başmağı ayağına taxan (9, 96-97) bəktaşi başqalarından fərqli olaraq, eyibli görünməkdən çəkinmir və geyim-kecimlə özünü bəzəmək təşəbbüsündə bulunmaq istəmir. Əl-ayağının və pal-paltarının kir içində olmasını irad tutan ruhaniyə bəktaşi: "içərimizi yuyub təmizləməkdən ayaqlarımızı (çölümüzü – M.K.) yumağa vaxt tapmırıq" – cavabını verir (9, 124). Pal-paltarının, əl-ayağının çirk içində olmasını əyninə almayan bəktaşi hamam nədir, bilmir və: "Bizim xəmirimiz torpaqdan yoğrulub, su ilə oynamağa ehtiyac yoxdur, çünki o dəqiqə palçıq olarıq" (9, 7) – deməklə sudan qaçmağına bəraət qazandırır. Əlbəttə, ağıl üstündə olan hər bir kəs pintiliyi, günlərlə su üzü, hamam üzü görməməyi insan üçün mənfi hal saymalıdır. Amma unutmamaq olmasın ki, lətifələrdə bəktaşinin hərəkətləri ağıl yox, ağılsızlıq üzərində qurulub. Lətifələrin əsl hikməti də məhz ağılsızlığın ifadə etdiyi hikmətdir. Bəktaşinin 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, bəxtəşi yerinə yetirilməsi vacibdən vacib sayılan və insanı dar bir çərçivəyə salan qaydalara tabe olmamaqdan ötrü hoqqabazlığa əl atmalı olur. Hoqqabazlıq öz istəyinə çatmaq üçün bəxtəşinin əlində mühüm bir vasitəyə çevrilir. Sərbəst olmaq, öz bildiyi kimi hərəkət etmək istəyən bəxtəşi namaz qılmaq tələbi ilə üzləşir. Bu tələbə görə, bəxtəşi günün konkret vaxtlarında dəstəmaz almalı, alnını yerə qoyub, əllərini göyə qaldıraraq dualar oxumalıdır. Hər gün bir neçə dəfə dəstəmaz alıb bu cür dualar etmək bəxtəşidən ötrü məşəqqətdir. Bir zahid bəxtəşini namaz qılmağa həvəsləndirmək məqsədilə deyir:

" – Dalbadal qırx gün namaz qılmağa davam elə, gör heç namazdan əl çəkərsən?

Bəxtəşi zahidə belə cavab verir:

– Sən hələ üç gün namaz qılmağı tərgit, gör bir də namaz qılırsan?" (9, 7). Deməli, bəxtəşi bu qənaətdədir ki, zahid azadlığın dadını bilsə, o da namaz məngənəsindən çıxmaq fikrinə düşər.

Oruc tutmaq bəxtəşidən ötrü sərfəli bir iş olmalı, onsuz da yarıac, yarıtıx gəzib-dolanan, ən ləziz yeməyi pendir-çörəkdən ibarət olan bu dərviş, adi məntiqə görə, orucluğu qarşı çıxmamalıdır. Amma biz tamam başqa bir mənzərənin şahidi oluruq: bəxtəşi lətifələrinin bir qismi namaz qılmağın əleyhinədirsə, böyük bir qismi də oruc tutmağın əleyhinədir. Çünki namaz qılmaq kimi oruc tutmaq da bəxtəşinin sərbəstliyini əlindən almaq deməkdir: bəxtəşi kefi istədiyi vaxt yox, səhər tezdən və axşam məlum saat ərzində yemək yeməlidir. Bu şərt bəxtəşinin 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 bəxtəşi lətifələrində jandarm, rəis, komandır, hakim, qazi və s. kimi obrazlardan məharətlə istifadə olunur. Oruc tutmamaq üstündə bəxtəşini həm ruhanilər, həm də müxtəlif vəzifə sahibləri gözümçixdiyə salırlar. Ramazan ayında yemək yediyinə görə bəxtəşini həbs edirlər. Həbsxana

pəncərəsindən baxan bəktəşi bir xristianın şirin-şirin qarpız yediğini görüb ona həsəd aparır. Həsəd aparır ki, xristiandan ötrü oruculuq adlı qadağa yoxdur və o, ramazan ayında düz jandarmın gözünün qabağında yeyib-içməyindən qalmır. Orucu yeyib gözünün qurdunu öldürmək arzusunda olan bəktəşi həbsxanaya düşməmək, yaxud hər hansı başqa cəzaya məhkum olmamaq üçün kələkbazlığa əl atır. Ramazan ayında bəktəşi yeməxanada yemək yeyərkən süfrə yoldaşı ilə birlikdə tutulub qazının yanına aparılır. Qazı əvvəlcə bəktəşinin süfrə yoldaşını mühakimə edir və onun cəzalanması barədə hökm verir. Növbə bəktəşiyə çatanda bəktəşi: "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 bəktəşinin xahişini yerinə yetirib, o biri adamın da günahından keçir (9, 23).

Hökm sahiblərindən yaxa qurtarmaq istərkən zarafat bəktəşinin tez– tez karına gəlir. Əbasının altında bir şüşə rakı tapılan bəktəşi Yeniçəri komandirinin qəzəbindən məhz zarafatla xilas ola bilir. "Şüşədəki nədir?" – sualına bəktəşi yalandan: "Su" – cavabını verir. Komandirin şüşəni alıb yoxladığını gördükdə bəktəşi dərhal zarafata keçir: "Rakı ol, ey su!" Komandir bəktəşinin bu "kəramət"indən xoşhal olur və onu cəzalandırmaq fikrindən daşınır (9, 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. Cəzalanmalısan.

- 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 gəzdirlər" (9, 115). Bəktəşinin bu sözünə komandır xeyli gülür və onu azad edir.

Öz azadlığını hər şeydən üstün tutan, şəriətin namaz qılıb, oruc tutmaq kimi qaydalarına əməl etməkdən boyun qaçıran bəktəşinin şərab içməyi də təəccüb doğurmur. Çünki bilirik ki, bəktəşinin yasağa can atmaq şəkəri var. Şəriət şərab içməyi haram buyurmasa, bəlkə də, bəktəşi lətifələrində sərxoşluq mövzusu bu qədər geniş yer tutmazdı. Şərabın haram buyurulmağı bəktəşinin sərbəstlik istəyi ilə toqquşduğundan tez- tez bəktəşini rakı içən görürük. Bəktəşidən soruşurlar: "Rakı içirsənmi?" Deyir: "Axşamdan-axşama". Soruşurlar: "Namaz qılırsanmi?" Deyir: "Hər bayram, hər bayram" (9, 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 içdiyindən, namazı bayramdan-bayrama qıldığından 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, buyurulub. Ona görə də namaz qılmıram.

- O kəlam sərxoşlara aiddir, sənə dəxli yoxdur.

- Siz mənim heç ayıq vaxtımı görübsünüzmü?" (9, 8).

Hər addımda ruhanilərlə toqquşan bəktəşi hərdən ruhani donuna da girməli və gündüzlər mollalıqdan qazandığı pulları gecələr içkiyə xərcləməli 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 (9, 11). İbadət qaydalarına əməl etməməkdə, ramazan ayında belə sərxoşluqdan qalmamaqda bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanı XVI əsr təzkiyəçisi Lətifinin qəzəblə təsvir etdiyi dinsiz-imansız dərvişləri yada salır. Amma 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" (9,95). Ruhani öz əsil-nəcabətini tərifləyib göylərə qaldırdığı halda, bəktəşi özünü zarafatla atasından bixəbər adlandırır. Ruhani namazı bitirəndən sonra başını çiyinlərinə doğru çevirib salam verir. Bəktəşi də bu salama cavab olaraq: "Əleykümə səlam", – deyir. Ruhani cin atına minir ki, mən sənə yox, mələklərə salam verirəm. Bəktəşi kefini pozmur: "Mən də məleykəyəm... Sənin kimi xocanın mənim kimi də məleykəsi olar", – deyir (9,88). Ruhaninin, müqəddəs adam kimi görünmək ədasına gülərkən bəktəşi özünə də gülməyi ar bilmir. Ruhaninin məleykələrə salam verib, salam alması gülüş doğurduğu kimi, cındırından cin ürəkən, məzəli oyunlar çıxaran bəktəşinin də zarafatla özünü məleykə adlandırması komizmin təsirli bir epizoduna çevrilir.

Bəktəşinin özünə tənqidi yanaşmasına və özü ilə məzələnməsinə başqa bir misal: camaatın yağışdan ötrü dad-fəryad elədiyini görəndə bəktəşi: "Mən yağış yağdıraram", – deyib camaatdan içi su ilə dolu bir tas istəyir. Köynəyi 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 bəktəşi deyir: "Bu günlərdə Gözəgörünməzlə aramız dəyib. Bu yağışı mənim köynəyim qurumasın deyə yağdırır. Yoxsa məndə övliyalıqdan əsər də yoxdur" (9, 68). Övliyalıq mərtəbəsində dayanıb camaata yuxarıdan aşağı baxmaq, məleykələrlə oturub-durduğunu nümayiş etdirən ruhani kimi adi adamlarla qaynayıb-qarıxmamaq bəktəşi adlı komik bir fiqurun davranış tərzinə yad bir şeydir. Bəktəşi də Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə kimi ağıllı ilə ağıllıdır, dəli ilə dəli. Düzlə düzdür, əyri ilə əyri. Dəlilik və əyrilik donuna girən bəktəşi özünü heç də məsxərəyə qoyduğu adamlar cərgəsindən ayırmır... Amma bu nöqtədə komik qəhrəmanın mühitə qarşı çıxması məsələsini təzədən

çözəlmək 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 (16, 10), söz yox ki, xalq gülüşünün mahiyyətindəki çox mühüm bir cəhəti üzə çıxarıb və bu cəhət xalq gülüşünün poetikasını öyrənməyə, onun yazılı ədəbiyyatdakı gülüşdən əsaslı fərqi müəyyənləşdirməyə təkan verib. Amma unutmamaq olmasın ki, M.M.Baxtin "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. Söz yox ki, bu fikrə əsaslanıb folklorun istənilən komik nümunəsinə arxaik gülüş mətni kimi baxmaq olmaz. M.İ.Stebelin-Kamenskinin sözləri ilə desək, sonrakı dövrlərin gülüşü məqsədyönlü ("направленный") gülüş olduğu halda, arxaik gülüş kortəbii ("ненаправленный") gülüşdür. Arxaik gülüş insanın şadlıq hissəsinin ifadəsi kimi meydana çıxır və kiminsə, nəyinsə tənqidinə yönəlmir. M.İ.Stebelin-Kamenski arxaik gülüşdə "ambivalentlik" mahiyyəti axtaran və tənqidiliyi "ambivalentliyi"nin tərkib hissəsi sayan M.M.Baxtinlə razılaşmır (17, 159-161). Bəxtaşi lətifələrində gülüşün tənqidi səciyyə daşdığını sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Amma Molla Nəsrəddin lətifələri kimi, bəxtaşi lətifərinin də meydan tamaşaları ilə, bir ucu mərasimlərə gedib çıxan xalq oyunları ilə bağlılığı da şübhə doğurmur. Deməli, Molla Nəsrəddin lətifələri kimi, bəxtaşi lətifələrinə də arxaik gülüşün bəzi elementlərini əks etdirən, amma daha çox tənqidi mahiyyət daşıyan məqsədyönlü gülüş mətnləri kimi yanaşmaq lazımdır. Gerçək həyatda ilan-əqrəb oynadan, fəlcılıq, cadugərlik edən, nağıl danışan, oyun çıxaran, tamaşa göstərən dərvişlərin həmişə camaat arasında və camaatla

ünsiyyətdə olmaq cəhətini bəktəşi lətifələrinin baş qəhrəmanında da görürük. Bəktəşi dərvişinin yeri-yurdu bəlli deyil. Onun əsas işi kənd-kənd, oba-oba gəzib-dolanmaq, camaat arasında öz sözünü deməkdir. Hərdən bəktəşi dərvişini məscidə girən görürük. Bir lətifədə deyilir ki, "bəktəşi dərvişi kənd məscidinin boş vaxtında mehrabın yanında süfrəsini açıb yemək yeyərkən müəzzin ona ağzına gələnə deməyə başlayır:

- Sənin tutduğun bu iş dinsizlikdir, imansızlıqdır.

Bəktəşi boynunu bükərək deyir:

- Övladım, səhv eləyirsən. Nə dinsizlik, nə də imansızlıqdır. Yersizlikdir, yersizlik" (9, 41). Deməli, bəktəşi dərviş oturub bir tikə çörək yeməyə yer tapmadığından məscidə girməli və orada nahar etməli olur. "Dar və cansıxıcı bir yer" adlandırdığı məscid mehrabında bəktəşinin rakı da içdiyindən xəbər tuturuq (9, 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. Ağı çatmadığından qanmayıb məscidə girib. Gör heç mən məscidə girirəm?!" (9, 10).

Bəktəşinin məscidə ayaq basması bəzən camaatın gur vaxtına düşür. Amma məsciddəki camaatın tərkib hissəsinə çevrilmək 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 alimanə 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" (9, 44). Şübhə yoxdur ki, qulaq asan camaat müəzzinin bu sözlərinə sidq-ürəkdən inanır və qəfildən bəktəşinin səsi eşidilir:

" – Xoca əfəndi, şüşələr dolumu, boşmu asılacaq?

Xoca fikirləşir ki, "boş" desə, onda yüngül olacağını

düşünərlər, daha təsiredici olsun deyər:

- Xeyr. Dolu asacaqlar, – cavabını verir.

- Bəktəşi gülüb deyir:

- Desənə, xocam, cəhənnəmdə də işimiz əladır!" (9, 44).

Bu söhbət axmaqcasına müdriliklə müdrək axmaqlığın söhbətidir. Dərin bir alim ədası ilə cəfəngiyat danışan müəzzin axmaqcasına müdrikliyi təmsil edirsə, möminlər arasında içkinin ləzzətinə işarə edən bəktəşi də müdrək axmaqlığı təmsil edir. "Kafir" deyib bəktəşini məsciddən qovmaq, hətta bir az da qızışıb, onu daş-qalaq eləmək 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 bəmzəliyidir. Müəzzinin axirət bərədəki moizəsinə qulaq asıb xoflanan, daxili gərginlik keçirən camaat dərvişin "axmaq" bir sözünü eşidib gülür və daxilən yüngülləşir. Bu məqamda camaat müdrək axmaqlığa, yaxud axmaq müdrikliyə güldüyünün fərqi 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 fərqi varmısa 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 dolayısı ilə dini ehkamlara da gülmüş olur. Camaatı cəhənnəm əzabı ilə qorxudan ruhaniyə gülmək həmin ruhaninin söylədiyi axirət nağılına gülməkdən qətiyyəni ayrı götürülmür.

“Cəhənnəm əhlinin əyinlərində ərinmiş misdən köynəklər və cübbələr, boyunlarında isə odlu zəncirlər vardır. Cəhənnəm əhlindən hər birinin ayağında odlu nallar olur ki, onların istisindən başlarında beyinləri qaynayır” (10, 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 övladına 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?” (10, 225).

“Kəmalüddövlə məktubları”ndan misal çəkməyimiz səbəbsiz deyil. İş burasındadır ki, axirət məsələsinə Kəmalüddövlənin məzəli münasibəti bəktəşi dərvişinin məzəli münasibətilə yaxından səsleşir. Bəktəşi dərvişi gerçək aləmdə gözlə görüb, əllə tuta bildiklərini ruhaninin axirət uydurmasına qarşı qoyur. İsti ramazan günlərinin birində bulaq başında bəktəşi dağarcıqdan çörək, qatıq və tünd qırmızı giləs çıxarıb yemək istəyəndə bir xoca gəlir. Bəktəşi xocanı yeməyə dəvət eləyəndə o: “Xeyr! Mən onların əlasını sabah axirətdə – cənnətdə yeyəcəm”, – deyir və üz döndərərək oradan uzaqlaşır.

Bəktəşi xocanın dalınca baxa-baxa dillənir. “Ey Allah, bu nemətlərin nağdı var ikən, bu zavallıları nişyənə axtarmağa niyə məcbur eləyirsən?” (9, 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 Rumiyə münasibətindən də aydın olur ki, “Kəmalüddövlə məktubları” sərt bir əsərin müəllifi dərin zəka və səmimi etiqaad 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” (9, 30) bəktəşi dərvişininə azarı tərsəməzhəb iş tutub, diqqəti cəlb etmək, gözlərdəki qəflət yuxusunu azacıq da olsa,

dağıtmaqdır. Şəms Təbrizi və Cəlaləddin Rumidən gəlmə huşyarlıq S.Ə.Nəbatidə ciddi yöndə özünü göstərirsə, bəktəşi lətifələrində yumoristik yöndə meydana çıxır. Həyata dərvişanə münasibət lirik şeirlə ifadə olunduğu kimi gülməcə biçimində də öz əksini tapa bilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, I cild, Bakı, Elm, 1960
2. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, III cild, Bakı, Elm, 1962
3. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, IV cild, Bakı, Elm, 1963
4. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, V cild, Bakı, Elm, 1964
5. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Bakı, Elm, 1979
6. Azərbaycan folkloru antologiyası. IV kitab, Şəki folkloru, I c., Bakı, Səda, 2000
7. Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası. 2 cildə, I c., Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000
8. Bu yurd bayquşa qalmaz. Folklor nümunələri. Bakı, Yazıçı, 1995
9. Bəktəşi lətifə və əhvalatları. Bakı, Azərbaycan Bədii Tərcümə və Ədəbi Əlaqələr Mərkəzi, 1992
10. Axundov M.F. Bədii və fəlsəfi əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1987
11. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, İşıq, 1984
12. Tusi X.N. Əxlaqi-Nasiri. Bakı, Elm, 1980
13. Ocak A.Y. Osmanlı imparatorluğunda marjinal sufilik: kalenderiler. XIV-XVII yüzyıllar. Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992
14. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı, Elm, 2003
15. Bayat F. Xoca Əhməd Yəsəvi və xalq sufizminin bəzi problemləri. Bakı, Ağrıdağ, 1997.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.,

Художественная литература, 1965

17. Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., Изд. Ленинградского Института, 1978

18. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Паньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л., Наука, 1984

QORQUD, BURKUT VƏ BƏKTAŞI

Bəktaşi lətifələrində diqqəti xüsusi olaraq cəlb edən bir xətt var – dini müqəddəslərlə zarafat xətti. Özünü axmaq yerinə qoymaq hesabına bəktaşi, necə deyərlər, müqəddəslərlə aranı açır və müqəddəslər barədə başqalarının deyə bilmədiyi sözü bəktaşi çəkinmədən söyləyə bilir. Var-dövlət adına cəmi-cümlətani bir inəyi və bir eşşəyi olan bəktaşi arzu eləyir ki, xəstə eşşəyi ölsün. Tərslikdən eşşəyin əvəzinə inək ölür. Bəktaşi caamatı yığıb bu iki heyvandan hansının eşşək, hansının inək olduğunu soruşur. Camaat suala doğru-düzgün cavab verəcək bəktaşi qeyzə gəlir: "Ey Əzrayıl, sənin bu camaat qədər də düşüncən yoxmuş. Camaat inəyi eşşəkdən ayıra bilir, amma sən ayıra bilmirsən!" (2, 54-55)

Bəktaşi Əzrayılın qarasında deyindi ki, Əli, Həsən və Hüseyndən də gileylənməyindən qalmır. Ata minmək istəyən bəktaşi Həzrət Əlini, İmam Həsəni köməyə çağırsa da, ata minə bilmir; "ya Hüseyin!" – deyəndə də qalxıb yəhər qarışıq atın o biri tərəfinə düşür. Canı ağrıyan bəktaşi atdan yığılmasının səbəbini müqəddəslərin köməyə ayrı-ayrılıqda yox, üçünün də bir yerdə gəlməsində görür və onları iş yarıtmamaqda günahlandırır (2, 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 unudurmuş olur. Başqaları kimi, özünə də gülməyin ustası olan lətifə qəhrəmanı ələvilikdəki bu nöqtəni gözdən qaçırmır və növbəti zarafat üçün mövzu tapır: dərviş təkkesinin 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 (2, 94).

Molla Nəsrəddin lətifələrində, həmçinin başqa qrup lətifələrində Allahla bağlı zarafatlara rast gəlmək mümkündür və biz yeri düşdükcə həmin nümunələrə toxunacağıq. Amma bu başdan nəzər-diqqətə çatdırılması vacib olan bir məsələ var: bəktəşi 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 bəktəşi lətifələrində bu qədər geniş yer tutur və həmin lətifələrdə Allahla zarafat-Allahla mübahisə, hətta bəzən Allahu 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 toqquşması və bu toqquşmanın, alt qatlarda da olsa, özünü bürüzə verməsidir. Məsələ burasındadır ki, Allah eşqi ilə dünyanı dolaşan dərvişin Allaha münasibəti dərvişliklə heç bir əlaqəsi olmayan ruhaninin Allaha münasibətindən tam fərqlidir. Bu və ya digər dərəcədə qədim türk dünyagörüşünə bağlı olan dərvişlər istər– istəməz islam ehkamlarına qarşı çıxmalı olurlar. İslam ehkamları ilə toqquşan dərvişlər isə bir çox cəhətdən şamanları yada salırlar.

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 sehrlili 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 hami ruhlarından övlad diləyirlər (3, 129-130). Dərvişlərin göstərdikləri müxtəlif kəramətlər də öz mayasını şaman möcüzələrindən götürür. Xəstələrin dərvinə əlac etmək (3, 103), yağış yağdırmaq (9, 160), ölən adamın ruhunun

yerbayer olmasına təsir göstərmək (3, 134-135)... 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-yarızarafət 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 qurtacağını 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 (11, 27-28). Nümunə gətirdiyimiz rəvayətdə Burkutun Allahla toqquşması danılmazdır. Amma toqquşma kəskin hiss olunmasın deyə 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" (11, 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 zarafət ahəngi olsa da, "Dəli Domrul" boyunda münaqişə komik qarşıdurmaya çevrilir 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 kişiyyə kirvəlik, həm də himayədarlıq, havadarlıq edir, onun gün-güzəranını yaxşılaşdırır, üstəlik ömrünü də on il uzadır (5, 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 varıydısa aldanmayaydın. Həsən düz eləyib. Ona yüz il ömür ver. Özü canından bezib ölməsə öldürmə" (6, 2630). Dəli Burkutun yeddi nəfəri həyata qaytarması kimi, hiyləgər Həsənin də əcəldən yayınması Allahı qətiyyə 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 (11, 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 dərдинə 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 (8, 10-11). Sözsüz ki, rəvayətlərdəki Qorqudla eposdakı Qorqudun ölümə münasibətində əsaslı fərq var. Eposun ilk cümləsindəcə adı Məhəmməd peyğəmbərin adı ilə yanaşı çəkilən Qorqud, ölümü Allahın əmri bilir və: "Əcəl vədə irməyincə kimsə ölməz, ölən adam dirilməz", – deyir (1, 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 Dömrül" boyundakı qulaqburma vermək, cızığından çıxanı yerində oturtmaq motivindən uzaqdır. İpə-sapa yatmayan ən güclü insan da Allahın qüdrəti qarşısında acizdir. Bu fikir "Dəli Dömrül" boyunun əsas motivinə çevrildiyi halda, Burkut və Dədə Qorqud rəvayətlərinin əsas motivinə çevrilir. Rəvayətlərdə Allahın qüdrəti ilə yanaşı, övliyalarda 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 (10, 43) bir daha göstərir ki, bu qorxaqlıq təsadüfi hal sayıla bilməz. Bir yandan Allahın böyüklüyündən, o biri yandan isə islamaqədərki və islamazidd türk dünyagörüşünün bəzi motivlərindən bəhs etmək istəyən söyləyici baş qəhrəmanın qorxaqlığını qabartmaqla özünün 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 (12, 47). 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 lətifələrinə necə əks-səda verdiyi ilk növbədə həmin lətifələrdəki axirət zarafatlarından bəlli olur. Bu lətifələrin baş qəhrəmanı müəzzinin axirət barədəki moizəsinə güldüyü kimi, cənnəti vəsf edən şeirləri də cəfəngiyyat sayır və həmin şeirlərin toplandığı dəftəri sobaya atıb yandırır (2, 144). Bəktəşi vəsiyyət edir ki, öləndə tütəyini də onunla bərabər qəbirə qoymağı unutmazınlar. Səbəbini soruşan oğluna bəktəşinin cavabı belə olur: "Məhşər günü Həzrəti-Adəmdən Həzrəti- Hüseyinə qədər bütün böyüklərin ayağına qapanıb məni himayə etmələrini xahiş edəcəyəm. Qəbul etməsələr, onların hamısına bir zurna çalib, sonra da sevincək halda cəhənnəmə gedəcəyəm" (2, 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 vəsiyyət edir ki, adamboyu bir qəbir qazıb, 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 (4, 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 gülməcə 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 (11, 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 dözür, üstəlik onun arzusunu nəzərə alıb cəhənnəmə xeyli əl gəzdirir. Allahın işinə qarışan, onun yaratdığını uçurub dağıtmağa cəsəət 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-ürkü 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 dərdindən 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 ağma-bozuna baxmayıb, özünü uçurumdan yerə atır (11, 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 bu 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" (13, 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 insanlara kömək etməkdən ibarət olan bu müqəddəslərin timsalında qorxaqlıqla dəlisovluğun müqayisə olunması rəvayətlərə bir zarafət ahəngi verir və komik qarşıdurma üçün bir zəmin yaradılır.

Dini müqəddəslər haqqındakı 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 obrazındakı 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 təzədən Allahın yanına qaydır. Allah iki ahunun rəhmdilliyinə görə bütün ahuların günahından keçdiyini və yağışı bu səbəbdən yağdırdığını bildirir (5, 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 elədiyin yeməyi mən yeməyəcəm. Həmin rəvayətdə Musa peyğəmbərin Allahı ədalətsizlikdə, haqsızlıqda günahlandırmağı da Allahla Burkutsayağı qarşılaşmağın 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 birçə dənə qoyun qurban verib, daha gün yoxdur ki, mollalar o barədə danışmasınlar. İşi o yerə çatdırıb ki, götürüb hələ bir Quranda da yazdırıb. Mən o boyda dəvə kəsmişəm, danışmayım?" (4, 197).

Allahla komik qarşıdurmanın Burkut rəvayətlərindəki ardıcılığını lətifələrdə izləmək üçün yenidən bəktəşi lətifələrinə qayıtmalı oluruq. Çünki bəktəşi lətifələrində dini müqəddəslərlə zarafət heç də Məhəmməd, Əli, Həsən, Hüseyin və Əzrayilla məhdudlaşmır və bəktəşi dərvişi tez-tez Allahla da ərkyana davranışda bulunur. Nəticədə Allahla zarafət 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 (2, 53).

Əlindəki ciyəri küçədə bir it qapıb qaçanda bəktəşi üzünü göyə tutur: "Onun-bunun ruzisi ilə dolandırandan sonra məxluqatı yaratmağın mənası varmı?" (2, 60)

Kasıb 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!" (2, 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!" (2, 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-ürkünü, 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, bəктаşi 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.

ƏDƏBİYYAT

1. Dədə Qorqud Ensiklopediyası. I cild. Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000.
2. Bəктаşi lətifə və əhvalatları. Bakı, Azərbaycan Bədii Tərcümə və Ədəbi Əlaqələr Mərkəzi, 1992.
3. Şaman əfsanələri və söyləmələri. Bakı, Yazıçı, 1993.
4. Dava yorğan davasıymış. Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı, Yazıçı, 1996.
5. Bu yurd bayquşa qalmaz. Folklor nümunələri. Bakı, Yazıçı, 1995.
6. Qaravəllilər, nağıllar. Bakı, Yazıçı, 1988.
7. Axundov M.F. Bədii və fəlsəfi əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1987.
8. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı, Yazıçı, 1983.
9. İnan Ə. Tarihtə və bugün şamanizm. Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000.
10. Bayat F. Korkut Ata. Mitolijidən gerçəkliyə Dədə Korkut, Ankara, Kara M, 2003.
11. Васильов В.Н. Культ святых в Исламе. Москва, Издво Мысль, 1970.
12. Радлов В.В. Образцы по народной литературы тюрских племён. Т.3, Санкт-Петербург, 1870.
13. Пиотровский МБ. Коранические сказания. Москва, Наука, 1991.

QIZIL SAÇLI QƏHRƏMAN VƏ KEÇƏL

Saç, ümumiyyətlə, tük qeyri-adi güc mənbəyi kimi nişan verilir. Nağıllarda sehrli quş, sehrli at, div və s. qüvvələri köməyə çağırmaq istərəkən qəhrəmanın tük yandırması (3, 197; 5, 224; 238; 21, 301; 4, 81) tükün magik gücünün işarəsinə çevrilir. Tükün magik gücü qəhrəmanın yenidən həyata qaytarılması epizodlarında özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. "Mərd və Namərd" nağılında göyərçin lələyini gözlərinə çəkməklə qəhrəman korluqdan xilas olur (5, 143). "Şükufə xanım" nağılında qəhrəman göyərçin lələyini öldürülmüş oğlunun yaralarına sürüb onu dirildir (4, 287). "Üçbiğ kosa" nağılında tikə-tikə doğranmış kiçik qardaşın da yenidən həyata qayıtması sehrli quşun qanadından qoparılmış tükün sayəsində mümkün olur (2, 165). Divlər qaçırdıqları gözəlləri saçından asmaqla onları tilsimbənd edirlər. Divin qalaçasında qızları tilsimdən qurtarmaq üçün onların saçını kəsmək lazım gəlir (21, 194). Cadügər qarının başından çəkilən tükün oda tutulub yandırılması tilsimin sınmasına səbəb olur (21, 253).

Tükün magik mahiyyəti inamlarda da qabarıq ifadəsini tapır. İnama görə, qız uşağı başını darayandan sonra saçının qırıqlarını atmamalıdır, çünki onun saçını götürüb bəxtini bağlaya bilərlər (21, 43). Gecə vaxtı saç daramazlar, çünki hər adamın başında bəxt tükü var, o tük düşə bilər (8, 155). Ərə gedən qızın saçından kəsib qızın anasına verərlər. Ana həmin saçı qızın cehizlik balmcının, yaxud döşəyinin içinə qoyar ki, qızın getdiyi evə xeyir-bərəkət gəlsin (8, 175).

Saçın magik gücünə inamın ifadəsinə başqa türk xalqlarının da folklorundan çoxlu misallar çəkmək olar. "Cahan pəhləvan" adlı türkmən nağılında qəhrəman yenilməz maneələri dəf etdiyi halda, başdan çəkilməmiş bircə tükü qırmağa və həmin tükə bağlanmış baş barmaqlarını açmağa acizdir (20, 178). Anadolu türklərinin "Pəri qızı" adlı nağılında qəhrəmanın qeyri-adi gücü həm də onun uzun saçlarındadır. O, saçlarını süpürgə edib, külü bir tərəfə, odu bir tərəfə ayırır və təndirdə çörək

yapmağa başlayır. Pəri qızı saçından bir hörük ayırıb quyuya sallayır və həmin hörüklə bir vedrə suyu çəkib quyudan çıxarır (20, 164). "Aqı Karaçı" adlı salar nağılında isə pərinin yox, adı bir qızın saçındakı qüdrətdən bəhs olunur. Həmin qız saçını darayıb evin yeddinci qatından başaşağı tökür və sevdiyi oğlan saçdan tutub onun yanına qalxır (20, 135).

Başqa türk xalqlarının folklorundan gətirdiyimiz müxtəsər misallarla kifayətlənib, yenidən Azərbaycan nağıllarına qayıtsaq, burada uzun saçlı qızlarla bağlı epizodların dönə-dönə təkrarlandığının şahidi olarıq. "İlan və qız" nağılında lüt-üryan bədəni libas kimi örtən uzun saçlardan (4, 229), "Əmiraslan", "Şəms-Qəmər", "Naşükür qız" nağıllarında açılıb çiyindən başaşağı tökülən qara hörüklərdən (1, 272; 3, 24; 4, 257) söhbət açılır. "Hatəmin nağılı"nda qırx incəbelli qız padşah qızının saçlarını bəzəyib qızıl padnosa qoyur ki, xanım yeriyəndə saçı yerə dəyməsin (2, 37). "Uzun saçlının ahi yerdə qalmaz" (21, 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. Qara qaşın qeyri-adi gücü var. Doğulandan cəmi bir həftə sonra Qaraqaş anasından yemək istəyir və bir qazan xörəyi yeməklə doymaq bilmir (1, 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 sehrlı 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. 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 ağılı, 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 (20, 81).

Kiçik bacı padşah oğluna " sən yanımda olanda azad quşam, güldən nazik ipəyəm", – deyir və yalvarır ki, onu böyük bacıların-günülərin 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 (3,123-127; 21,282-289) 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 (21,85). Hami ruhlar bu uşaqları xata-bələdan hifz edir. Paxıl bacılar (yaxud paxıl günlər) körpələri öldürmək istəsələr də, bunu bacarmırlar. Xarabalığa atılan (9.4), yaxud sandığa qoyulub axar suya atılan (21, 286) bu körpələr sağ-salamat qalırlar. Hami ruhların qızıl-gümüş saçlı körpələri şərdən hifz 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 (20, 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" nağlında (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 sehrlə saçı sünətinin 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 sünətin sehrlə 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 ovucalayıb saçlarına çəkmək lazım gəlir. Gülxoşavaz quşunu qəfəs qarışıq gətirmək qəhrəmana yalnız qızıl-gümüş saçla yiyələndikdən sonra nəsb olmur.

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 görünür. Körpə uşağın üstünə dovşan tükü, it tükü tikmək (8, 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 "tük 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, tüksüzlüyün zəifliklə əlaqələndirilməsi izlərinə müxtəlif folklor nümunələrində rast gəlmək olar. Məsələn, "Simanın nağılında" 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" (1, 34). Öz tüksüzlüyü ilə ata-anasını məyus edən bu uşaq sehrlili 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 daстанlarından da çoxlu misallar çəkmək olar. Qaçaq Nəbinin portret cizgilərindən biri bığlarının eşmə-eşmə olmasıdır. Koroğlunun bığları elə uzundur ki, eşib qulaqlarının dalına keçirir. Amma onu da unutmaq olmaz ki, Koroğlunun dəlilələrindən biri Kosa Səfərdir. Türkmən "Koroğlu"sunda Kosa Səfər Çənlibeldə 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 (4, 19-22). Xatırladığımız "Göyçək Fatma" nağlında, eləcə də həmin süjetlə bağlı "Bacı və qardaş" (3, 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 görən keçəl qız axırda onu suda boğmaq fikrinə düşür və nəticədə əzazil anası ilə eyniyyət təşkil edir (4, 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 mahiyyətişə 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 edilirsə (11, 139), nağılın əvvəllər çap olunmuş "Göyçək Fatma" adlı variantında sehrli nağıl məntiqi özünü daha qabarıq göstərir. "Göyçək Fatma" variantında saçlı qız balığın qarında sığınacaq tapır və oradan çıxıb padşah oğluna qovuşur. Aydın bir 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 saxlanmışdır. Həmin nağılda keçəl qızın

itəliyəb dərin bir gölə saldığı saçlı qız balığın qarnından (oradaca doğduğu) əkiz oğlanlarla çıxır (20, 72). Keçəl qızın zahiri və daxili çirkinliyi saçlı qızın gözəlliyi ilə müqayisədə üzə çıxıldığı kimi, onların aqibəti də paralel təsvirlərlə bizə çatdırılır. "Göyçək Fatma" nağlında keçəl qızın dəli qatır quyruğuna bağlanıb sürütləndiyinin (4, 26), "Keldırnaq" nağlında isə keçəl qızın şahzadə qılıncına tuş gəldiyinin (20, 72) şahidi oluruq.

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! (15, 102).

Nəğmədə saçlı qız günəşin, keçəl qız tutqun havanın simvoludur. Saçlı qızın yaxşını, keçəl qızın pisi təmsil etməsi bu obrazların xatırladığımız 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 kasıbçılığıdırsa, bir dərdi də sir-sifətcə eybəcər olmasıdır. Bəli, başda tükün olmaması keçəli eybəcər şəkllə salır. "Sehrli üzük" nağlında keçələ ərə gedən padşah qızını peşman eləyən də elə budur. Qız keçələ deyir: "Allahdan gizlin deyil, səndən nə gizlin. Mən göürdüm ki, sən qoçaq oğlansan, amma başına baxanda qol-qanadım sınıb yanıma düşürdü. Sənin keçəl olmağın qanımı yaman qaraldırdı. Odu ki, qalmışdım iki daşın arasında" (4, 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 baş

qəhrəmanın sevgilisini əlindən almaq istəyən mənfi surət məhz keçəldir... Əlbəttə, bu cür faktlar keçəli hər yerdə folklorun mənfi 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 xeyri təmsil edirlər. Amma qarşıya belə bir sual çıxır: diribaşlığı ilə seçilən, ağılı, 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 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 (2, 157-166), Göygöz Kosa da (7, 215-218) bir o qədər qorxuludur. Ölüm ayağında olan atalar balalarına vəsiyyət edirlər ki, göygöz, sarısaç, qarayanız, dişi seyrək, kosa (yəni üzündə tük bitməyən) adamlarla oturub-durmasınlar (9, 284). "Kosa ilə cavan oğlan" nağılından gətirdiyimiz bu nümunədən görüldüyü 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 kürən saçı ilə əlaqələndirir və Aldar Kosa obrazı ilə şeytan (o dünyaya məxsus demonik varlıq) arasında ətraflı müqayisələr aparır. Şeytanın məhz saçlı təsəvvür edildiyini əsaslandırmaq üçün folklorşünas belə bir misal çəkir: qazaxlar xahiş edib ruslardan aldıkları sarı saç yandırır ki, şeytanın şərindən uzaq olsunlar (19, 175). Keçəl obrazının mənşəyinə gəlincə, hər şeydən qabaq folklorşünaslıqda bu obrazla bağlı bəzi prinsipial mülahizələri xatırlatmaq zərurəti ortaya çıxır. V.Y.Propp keçəlliyin kökünü

inisiyasiya məqsədilə baş verən dəyişmədə (18, 136-137), E.M. Meletinski isə magik qorunma məqsədilə baş verən dəyişmədə (16, 254) axtarır. Keçəlliyin 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 xatırladıyıq 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 (4, 44). Keçəlin bulaqda çimib dünyanın gözəl bir oğlanına çevrilməsi epizodu "Keçəl" adlı başqa bir nağılda da təkrar olunur (4, 198). Bu epizodlar göstərir ki, baş qəhrəmanın keçəlliyi bir çox hallarda əsl mahiyyət yox, əsl mahiyyəti gizlədən bir masqadır. Folklorda müdrilik ağılsızlıq, qoçaqlıq tənbellik, igidlik qorxaqlıq masqası altında təqdim olunduğu kimi, gözəllik də keçəllik masqası arxasında təqdim oluna bilər. Dünyanın ən qorxaq adamı kimi təsvir edilən Haxnəzər sonda əsl mahiyyətini göstərib neçə-neçə divin öhdəsindən təkbaşına gəlsə (3, 74-77), "Sehrli üzük" nağılının baş qəhrəmanı da axırda əsl mahiyyətini bürüzə verib öz gözəlliyi ilə padşah qızını heyran qoyur. Baş qəhrəmanın keçəlliyinin masqa taxmış gözəllikdən ibarət olduğunu nağıllarda geniş yer tutan libas dəyişmə süjetləri də sübut edir. Keçəl libası geymə süjetləri "Ernəzərlə Kimənəzər" adlı özbək nağılı (20, 3-18), "Erkəmaydar" adlı qazax nağılı (20, 46-54), "Kazıkörpəc" adlı tatar nağılı (20, 104-112)

üçün səciyyəvi sayıla bilər. "Şükufə xanım", "Moltanı padşahı" kimi Azərbaycan nağıllarında da (2, 280-289; 4, 88-101) gözəl qızlar şorgöz atalarının əlindən qaçır və başlarına qoyun dərisi keçirib, keçəl libası altında gizlənilirlər. Gözəlliyin keçəllik donuna girməsinin bizim mövzu baxımından ən aydın mənzərəsinə "Gül Sənavərə neylədi" nağılında (1, 93-110) rast gəlirik. Bu nağılda dərvişin verdiyi almada törəmiş baş qəhrəmanın gözəlliyinə, eləcə də bu gözəlliyin tərkib hissəsi olan igidliyinə söz ola bilməz. Quru kəllənin məsləhəti ilə sehrli bulaqda başını yuyandan 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 dirməli 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 mümkün olur.

Keçəllik donuna girib, sonra öz libasına qayıdan qəhrəmanlarla yanaşı, əvvəldən axıracan keçəl kimi görüb tanıdığımız qəhrəmanların da bir qismini masqa taxıb özünü başqalarından qoruyan adamların obrazı adlandırmaq olar. Bütün mətn boyu keçəl kimi gördüyümüz baş qəhrəmanların bir qismi, çox güman ki, keçəl libası geymiş qızıl-gümüş saçlı oğlanlardır. Mətdə 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, "tükədən 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 bəhadrılığında 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 yanaşı, qəhrəmanın yardımçısına çevrilir. Nağıldakı keçəl obrazına gəlincə, hər şeydən qabaq, bu obrazın qeyri-adi cizgilərlə təsviri edildiyi nəzərə alınmalıdır. Qeyd olunmalıdır ki, həmin nağılda keçəl, baş qəhrəmanın məhz qeyri-adi xüsusiyyətlərilə seçilən biri köməkçi kimi təqdim olunur: "Dərviş dedi: – O yatan cavan oğlan padşah oğludu. Öldürsən, atası səndən qanını alacax. Bu biri də keçəldi, ona hələ ölüm yoxdu. O anadan olmağı göydə ölüb-dirilən ulduzun çıxdığı vaxta düşüb. Odu ki, bu keçəl bir dəfə ölüb, yenə diriləcək" (4,49-50). Təbii ki, dərvişin dedikləri hadisələrin gedişində öz təsdiqini tapır. Baş qəhrəmanın yolunda şücaət göstərən daşa dönmən keçəl sehrli qüvvələrin yardımı ilə yenidən həyata qaydır.

Keçəlin əsl sehrli nağıl qəhriəmanı kimi təsvir edilməsi "Keçəl Məhəmməd" nağılı üçün də səciyyəvidir. Keçəlin üç dəfə igidlik göstərməsi süjet xəttinin əsasını təşkil edir. O, xaraba hamamda, dəryada və sehrli qalaçada rast gəldiyi üç qeyri-adi varlığa qalib gəlir və sehrli corab, sehrli sırğa və sehrli üzüyə sahib olur (5, 82-96). Həm "Qızıl qoç", həm də "Keçəl Məhəmməd" nağılında hiyləgərlik yox, qızıl saçlı oğlanlara məxsus bahadırlıq keçəl obrazının başlıca məzmun xüsusiyyətinə çevrilir. Həmin nağıllarda (xüsusən də "Keçəl Məhəmməd" nağılında) rast gəldiyimiz keçəl obrazlarının bahadırlığına, sehrli məkana gedib-qayıtma xüsusiyyətinə görə qızıl saçlı qəhrəmanın çevrilmiş biri 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 girmə, hiylə işlətməmiş olur. Lakin bu hiylə aktı qızıl saçlı qəhrəmanın fəaliyyətində aparıcı amilə çevrilmirsə, qəhrəman şər qüvvələrə qarışı mübarizədə kələkbazlıq yolunu tutmursa, onda qızıl saçlı qəhrəmanı kələkbazlıq modeli əsasında araşdırmaq, söz yox ki, düzgün deyil. Odur ki, keçəl obrazındaki hiyləgərlik xüsusiyyətinin mifoloji kökü tamam başqa müstəvidə axtarılmalıdır. Demonik üçbiğ 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 (3, 161-165). İki kələkbazın sərgüzəştləri ilə tanışlıqdan belə nəticə çıxarmaq olur ki, hiyləgər keçəl obrazının formalaşmasında xalqın şeytan haqqındakı təsəvvürü rol oynamışdır. 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 qurulmuşdur. Həmin süjetlərdə şeytan adı başqa bir adla (məsələn, Axvayla) əvəz olunsa da, 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 (21, 187-191). Keçəl-şeytan qarşılaşmasında olduğu kimi, keçəl-Axvay qarşılaşmasında da keçəlin demonik varlıqdan belə, 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 (6, 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 inanılardan da görmək olar. Keçəl bir adam, papağı 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" (11, 63). Bir az əvvəl xatırladığımız "Qodu-qodu" nəğməsində keçəl qız günəşsizliyin simvolu olduğu halda, indi xatırladığımız inanılarda 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 müsbətli- yindən, bədxahlığı və ya xeyirxahlığı təmsil etməyindən asılı olmayaraq keçəllik həm "Qodu-qodu" nəğməsində, həm də xatırladığımız inanılarda 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

"stixiyası" 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 adlandırır (13, 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 obrazdan 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 donu girmək aktından başlanır. Qızıl saçlı şahzadənin (yaxud hansısa başqa bir müsbət qəhrəmanın) keçəl donuna girməsində iki əsas məna gizlənilir: 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 anlaşılıqlı və cəlbedicidir. Keçəlliyin (yaxud kosalıqın) 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 saçını ilə öyünər" (10, 427) kimi atalar sözlərində daha çox zahiri çirkinliyə işarə olunursa, "Keçəl suya getməz" (10, 428), "Kor nadürüst olar, keçəl

əməlbaz" (21, 375) kimi atalar sözlərində keçəlliyin daxili mahiyyətinə münasibət bildirilir. Belə münasibəti kosa barədəki müxtəlif deyimlərdə də izləmək və keçəl kimi kosanın da hiyləgərliyindən xəbər verən neçə-neçə folklor nümunəsi 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 (17, 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 məhrumiyət 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 masqası 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, yaxud kosa ilk qədəmini hansı evə bassa, o evə xeyir-bərəkət gələr (12,196). "Kosa-kosa" tamaşasında erkəkliyin xədimlik masqası arxasında ifadə edildiyini tamaşanın başqa bir personajı olan təkə (keçi) barədəki bir nəğmədən də görə bilərik:

Təkəm, təkəm, axta təkəm,
Boynunda var noxta təkəm (14, 27).

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

Qabaqda gedib sürünü öz ardınca aparən təkənin – erkəklik simvolunun "Kosa-kosa" nəğmələrində axtalığ

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 (14, 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 (14, 34).

Kosa barədəki nəğmələrdən birinin Xıdırın adına oxunması və mətndə "kosa" əvəzinə "Xıdır" sözünün işlədilməsi də maraq doğurur:

Xanım, ayağa dursana,
Yük dibinə varsana,
Xıdırı yola salsana (14, 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:

Keçəl, keçəl mərəndə,
Arpa, buğda sərəndə.
Bir arpanı beş eylər,

Yeddi qazan aş eylər (15, 481).

Dirilik simvolu olan Xıdırla kosanın eyniləşdirilməsi, keçəlin bir arpanı yeddi qazan aş eləmək gücündən danışıması "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 qənaəti birtərəfli qənaət sayır və məsələyə "zahiri görünüş əsl mahiyyəti gizlətmək üçündür" baxımından yanaşır, tamaşada qışın da xədimlik kimi bir masqa olması fikrini irəli sürürük. Bəli, kosa məhz qış (qocalıq) libası geymiş yazdır (cavanlıqdır). Belə olmasaydı, tamaşada kosanın "ikicanlılığından" (hamiləliyindən) danışılmaz, onun doğub-törəmə, bar-bəhər vermə funksiyasına işarə edilməzdi.

Beləliklə, aydın olur ki, kosa və keçəl zahiri görünüşcə qızıl saçlı şahzadələrdən fərqlənsə də, zəifliyi, acizliyi yox, güc-qüdrəti təmsil edir və mahiyyətcə qeyri-adi qəhrəmanlarla yaxından səsləşir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, I c. B – Elm – 1960.
2. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, II c. B – Elm – 1960.
3. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, III c. Tərtib edən İ.Ə. Axundov. B-Elm – 1962.
4. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, IV c. Toplayıb tərtib edən N.Seyidov. B-Elm – 1963.
5. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, V c. Tərtib edən İ.Ə. Axundov. B-Elm-1964.
6. Azərbaycan nağılları. 2 cilddə, II c. Toplayıb tərtib edən İ.Ə. Axundov. B – Azərənşr. 1970.
7. Azərbaycan folkloru antologiyası. I c. Naxçıvan folkloru. Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, M.Qasimov. B.-Sabah – 1994.
8. Azərbaycan mifoloji mətnləri. Tərtib edən, A.Acalov.

B.-Elm-1988.

9. Allah yıxan evi qızlar tikər. Nağıllar. Toplayıb tərtib edənlər O.Əliyev, R.Xəlilov. B.-Yazıçı -1994.

10. Atalar sözü. Toplayanı Ə.Hüseynzadə, tərtib edəni H.Qasımzadə. B.-Yazıçı – 1985.

11. Bu yurd bayquşa qalmaz. Laçın, Qubadlı, Zəngilan və Cəbrayıl bölgələrindən toplanmış folklor nümunələri. Toplayıb tərtib edənlər V.Nəbioğlu, M.Qaradaşlı, Ə.Əsgər. B.– Yazıçı – 1995.

12. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. B – Elm – 2003.

13. Əsgərov.Ə. Azərbaycan sehrli nağıllarında qəhrəman. Namizədlük dissertasiyası. B-1992.

14. Göyər, səmənım, göyər. Folklor nümunələri. Tərtib edəni B.Abdulla. B-Gənclik – 1993.

15. Xalq ədəbiyyatı. – Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. 20 cildə, I c. Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, İ.Abbasov. B-Elm-1982.

16. Мелетинский Е.М Герой волшебной сказки. М–Изд. Восточной Литературы – 1958.

17. Неклюдов С.Ю О функционально – семантической природе знака в повествовательном фольклоре. – Семиотика и художественное творчество. М – Наука – 1977.

18. Пропп. В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л-Изд . Ленинградского Университета – 1986.

19. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. Алма-Ата-Наука – 1973.

20. Zaman-zaman içində. Türk xalqlarının nağılları. Tərtib edəni F.Gözəlov. B-Yazıçı – 1993.

21. Vətən qürbətdə qaldı. Göyçə mahalından toplanmış folklor nümunələri. Toplayıb tərtib edəni H.İsmayılov. B. – Yazıçı – 1993.

22. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı. Bakı, Maarif, 1978.

"DƏDƏ QORQUD KİTABI" NDA DƏLİ OBRAZI

Aydın məsələdir ki, "Dədə Qorqud kitabı"nda heç də bütün igidlərə "dəli" deyilmir. Bütün igidlərə "dəli" deyilsəydi, yəni "igid" və "dəli" sözləri tam eyni mənanı bildirsəydi, onda "dəli igid" ifadəsini işlətmək məntiqsiz görünərdi. Halbuki "Kitab"da 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" (1,99). Obrazı yaxşıların yaxşısı, güclülərin güclüsü meyarı ilə təqdim etmək epos poetikasının elementar şərtlərindən biridir. Əgrəyin "bahadır", "yaxşı igid" adlandırılıb öyülməsi də, hər şeydən əvvəl, 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 "Kitab"da 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 Bayındır xan və Qazan xan divanlarında necə davranmasının təsviri bir açar kimi götürülə bilər. Həmin təsvir belədir: "Bayındır xanın divanına qaçan istəsə varır-gəlirdi. Bəglərbəgi olan Qazan divanında buna heç qapı-baca yoğdu. Bəgləri basıb, Qazan önündə oturardı. Kimsəyə iltifat eyləməzdi" (1,99). Əgrəyin necə igid olduğunu dinləyiciyə (oxucuya) anlatmaq üçün dastançı söhbətin əvvəlindəcə 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 deyirlər, nömrəli kreslosu var. Bu kreslonu hər fərd vətən, xalq, dövlət qarşısındakı xidməti, rəşadəti ilə

qazanır" (5, 63). Oğuz elində hələ ki bir mövqe qazanmayan, özünü təsdiq etməyən Əgrəyin xan divanında keçib yuxarı başda oturması qəhrəmanın başqalarına bənzəməməsindən, onun nəse 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 əvvəl, 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 qılınca qurşanıb döyüşə atılmaq barədə qərar verirlər. Tərsuzamış adlı bir igid Əgrəyə xan divanında yuxarı başa 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?!" (1, 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 (9,84) olmasının bir əlamətidir. Bu cür impulsivlik Səgrək üçün də səciyyəvidir. Şillə ilə vurub dalaşmağa qoymadığı iki cavandan biri Səgrəyə deyir: "Bizi niyə urarsan? Hünərin var isə qardaşın Əlincə qalasında əsirdir, var, anı qurtar!" (1, 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, "başımı 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 qılinc 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" (1, 100). Səgrək təzə gəlinin yanından çıxıb birbaşa tövləyə gedir, tövlədən bir şahbaz at çıxarıb "əyərləyir", yaraq-yasağını götürüb, döyüş libasını geyib, qardaşını əsirlikdən qurtarmağa gedir.

Davranış normalarından kənara çıxmaq "Kitab"dakı Dəli Qarcar və Dəli Domrul surətlərində də özünü göstərir. Səgrək toy mərasiminin qayda-qanunlarına tabe olmadığı kimi, Dəli Qarcar da elin qız alıb, qız vermə adətlərini eyninə almır və bacısı Banıçıçəyə elçi düşənləri kimliyinə baxmayıb öldürür. Banıçıçəyə elçi göndərmək məsələsi ortaya çıxanda Baybörə xan əməlli-başlı çətinlik qarşısında qalıb, Qalın Oğuz bəylərini məsləhətə çağırır: Banıçıçəyi 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. "Kitab"ın "Müqəddiməsində 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" (1, 26). Allah adamı sayılan və hər buyruğuna sözsüz əməl olunan Qorqud Ata Dəli Qarcardan ötrü "əməli azmış" bir adamdır. "Kitab"da Dəli Qarcarın ölçü-biçi bilməməsini, müqəddəs-filan tanımmasını 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 ağzı köpüklənə-köpüklənə: "Əleykəssəlam! Ay əməli azmış, feli dönmüş, qadir Allah ağ alına qada yazmış!" – deyir (1, 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 qarğıışı, Allah Taalanın buyuruğu 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 buyuruğuyla, peyğəmbərin qövliylə qız qarındaşımı Beyrəyə verəyin", – deyir (1, 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 aygır gətirin kim, heç qısağa aşmamış ola. Bin dəxi qoyun görməmiş qoç gətirin. Bin də quyruqsuz-qulaqsız köpək gətirin. Bin dəxi birə gətirin mana" (1, 57). Bu cür əcaib– qəraib başlıq istəməklə, yəni maya görməmiş min nər, madyan görməmiş min aygır, qoyun görməmiş min qoç, quyruqsuz, 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

Qarcının təzədən Dədə Qorqudu hədələməyə başlaması həmin münasibətin nəticəsidir: "Əgər bu dedigim nəsnələri (dəvə, aygır, qoç, köpək və birələri – M.K.) gətirərsiniz, xoş, verdim (Baniçəyi – M.K.). Amma gətirməyəcək olursan, bu qatla öldürmədim, ol vaxtın öldürərim" (1, 57). "Dədə Qorqud kitabı"nın qaranlıq nöqtələrinə aydınlıq gətirmək istəyən və əksər hallarda məqsədinə nail olan K.Abdulla Dəli Qarcının hərəkətlərini – Baniçəyi 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 Qarcının 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 Qarcının da dastandakı ağılasıgmaz hərəkətlərini anlamağa kömək edir, dəli qardaşın təmiz Oğuz nümayəndələrinə, hətta Oğuzun müdrik ağsaqqalı Dədə Qorquda münasibətini dərk etməyimizə yeni bir işıq salır" (6, 158-159). K.Abdulla Baybecanın və Dəli Qarcının "təmiz Oğuz dünyası" ilə əlaqəsinin zəifliyini və Dədə Qorquda qarşı hörmətsizliyin bu cür əlaqədən qaynaqlandığını əsaslandırmaq üçün "Kitab"dən başqa bir fakta – Baybecan məliyin Baniçəyi Beyrəyə yox, Bayburd bəyinə vermək fikrində olması faktına da diqqət yetirməyi lazım bilir. K.Abdullanın qənaətinə görə, Baybecanın bu niyyətindən Dəli Qarcının da xəbəri var və onun (Dəli Qarcının) ağılasıgmaz hərəkətlərinin kökündə həmin niyyəti həyata keçirmək istəyi durur.

"Dəli" adını daşıyan yalnız Dəli Qarcın olsaydı, ağılasıgmaz hərəkətlər "Kitab"da başqa obrazlar üçün səciyyəvi olmasaydı, K.Abdullanın irəli sürdüyü mülahizə ilə, bəlkə də, razılaşmaq mümkün idi. Amma nə etmək olar ki, "Kitab"da dəlilik neçə-neçə obrazı əhatə edən bir xətdir və həmin xətt üzrə

təsvir edilən obrazların hərəkətləri, təbii ki, bir-biri ilə yaxından səsleşir. Ayrı-ayrı obrazlarda özünü göstərən ağılasıgmaz 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 – dəliqanlıqın yola gəlməsindən bəhs edir. Dastançı Dəli Domrulu Əzrayılla qarşılaşdırmamışdan qabaq bu qarşılaşmaya zəmin yaradır. Ən başlıca zəmin Dəli Domrulun Əgrək, Səgrək və Dəli Qarcardan bəhrə 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 vardırmi? Əgər varsa, meydana çıxıb Dəli Domrulla döyüşsün və Dəli Domrulun igidliyinin, ərliyinin, bəhadrirliyinin, 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, nəhayət, 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 sorğu-sualsız bilərdi ki, ölüm mələyinin işinə qarışmaq

olmaz. Qayda-qanun tanımayan Dəli Domrulsə 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, savaşayım, çəkişəyim, dürişəyim, yaxşı yigidin canın qurtarayım. Bir dəxi yaxşı yigidin canın almaya" (1, 75). Bu məqamda Dəli Domrul, aydın məsələdir ki, müsəlman qayda-qanunundan və düşüncə tərzindən kənara çıxır. X.Koroğlu islam dünyagörüşünə zidd məqamları nəzərə alıb, "Dəli Domrul" boyunun yaranma tarixini "oğuzların müsəlmanlığı təzə qəbul etdiyi vaxtlar"a aid edir (4, 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" (7, 17). "Dəli Domrul" boyunda islamla bağlı sorğu-suallar Dədə Qorqud kimi müdrik adamın yox, igidliyini sübut etməyə meydan gəzən bir dəliqanlıının 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 diləyir 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 sadələvhcəsinə münasibətdir. N.Cəfərov həmin boyda Allah obrazının sadələvhcəsinə yaradılmasını nəzərdə tutub, belə bir ümumiləşdirmə aparır: "Allah-Tanrı obrazının bu cür sərbəst, sadələvhcəsinə, 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 sadələvhlük,

səmimilik müsəlman Allahına münasibətdə də özünü göstərmişdir" (7, 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 əlverişli 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 ölümlə hədələməsi göstərir ki, Dəli Qarcar Allahdan qorxmağa başlasa da, Allahla özü arasında hansısa bir vasitəçinin olmasını beyninə sığışdıra 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 naghahandan Əzrayıl çıqa gəldi. Əzrayılı nə çavuş gördü, nə qapıçı. Dəli Domrulun görər gözü görməz oldu, tutar əlləri tutmaz oldu. Dünya-aləm Dəli Domrulun gözünə qarannu oldu" (1, 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 təpinməyindən qalmır:

Mərə, saqalcığı ağca qoca,
Gözcügəzi çöngə qoca.
Mərə, nə heybətli qocasan, degil mana!
Qadam-bələm toqunar bu gün sana (1, 75).

Əzrayıl özünü nişan verəcək 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 can alıb-almamağın Əzrayıldan yox, Allah Taaladan asılı olduğunu başa düşür. Əzrayılın bir buyuruq qulu olduğunu bilən Dəli Domrul ölüm mələyini tanımaq istəmir: "Dəli Domrul aydır: "Ya pəs can verən, can Allah Taalamıdır?" "Bəli, oldur", – dedi. Döndü Əzrayilə: "Ya pəs sən nə eyləməklüqdasan? Sən aradan çığqıl, mən Allah Taala bilə xəbərləşim", – dedi" (1, 76). Allahla özü arasında başqa bir varlığın olmasını beyninə sığışıdır 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 almağa qoymağıl! (1, 76)

Dəli Domrulun Allaha budəfəki kitabı məzmunca boyun əvvəlində rast gəldiyimiz kitabdan fərqlənir. Əvvəlki kitab gücünü göstərməyə meydan axtaran və Əzrayılın sorağını Allahdan almaq istəyən dəliqanlıının kitabıdır, nümunə gətirdiyimiz kitab Allah qarşısında günah iş tutduğunu anlayan və bu səbəbdən qorxu hissi keçirən bir igidin kitabıdır. Allah qarşısında günahkar olduğunu anlayıb, qorxu hissi keçirmək heç də dəli igidin 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 dərinənlən 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 Allahı belə tanıdır:

Allah, Allah deməyincə işlər onmaz,
Qadir Tanrı verməyincə ər bayımaz,
Əzəldən yazılmasa, qul başına qəza gəlməz (1, 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 Əzrayılla 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. "Kitab"dakı Dədə Qorqudsə əəlin qaçılmazlığını bir həqiqət kimi qəbul edir və islam qayda– qanunlarına zidd addım atmır. Deməli, "Kitab"dakı Dədə Qorqudun Dəli Domrul kimi: "Əzrayili can almağa qoyma" – sözləri ilə Allaha xitab eləməsi 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 "idarəçilik" işlərindən bixəbərdir. Dəli Domrul bilmir ki, Allahın müəyyənləşdirdiyi can almaq missiyası ölüm mələyinin öhdəsinə düşür.

Dünyanın gedişatından bixəbər olmasına görə Dəli Domrul dastandakı dəlilərin hamısından "öndə" gedir. Böyük–kiçik 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 olur: "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, çırğab çuxa, altun–axça verərdim, – dedi" (1, 58). Bu epizoddan, eləcə də Əgrəyin basqına Qazan xandan icazə alıb gətməsi faktından aydın olur ki, davranış normalarından kənara çıxsalar da, Əgrək və Dəli Qarcar, heç olmasa, həlledici məqamda xanın fikrilə 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 Ozan 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" (8, 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, tək 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 doluşan 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", – decək, Dəli Domrulun cavabı belə olur: "Məgər bir qoca babam, bir qarı anam var, gəl gedəlim, ikisindən biri bolay ki, canın verə, alğıl, mənim canım qoğıl" (1, 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 Domrulu isə qorxaq və rəzil adlandırmaq mümkün deyil. Eyni hərəkətin ayrı-ayrı qəhrəmanlarda bu cür müxtəlif semantik mahiyyət daşımaları, 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 yanaşmağımızdır. 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-yarıciddi 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 sadələvhəsinə Əzrayılı xəbər alması, Əzrayılı gördükdə onu gözü kor qoca adlandırması xəfif bir gülüş yaradır. Növbəti məzəli əhvalat Dəli Domrulun ata minib Əzrayılın dalınca düşməsindən ibarətdir. Əzrayılın göyərçinə çevrilməsini hərfi mənada anlayan, ölüm mələyinin təzədən başqa cildə girəcəyini ağına gətirməyən Dəli Domrul əlüstü göyərçin ovuna çıxır və özüyə alıcı quş (toğan) götürməyi ov tədarükünün vacib tədbirlərindən biri sayır: "Adəmilər əvrəni Dəli Domrul əlin əlinə çaldı, qas-qas güldü. Aydır: "Yigitlərim, Əzrayilin gözünü eylə qorxutdum ki, gen qapıyı qodı, dar bacadan qaçdı. Çünki mənim əlimdən gögərçin kibi quş oldu, uçdu, mərə, mən anı qormıyam toğana aldirmayınca", – dedi. Durdu atına bindi. Toğanın əlinə aldı, ardına düşdü" (1, 76). Dəli Domrulun adı bir göyərçin kimi ovlamaq istədiyi Əzrayıl da: "Mən bir yumuş oğlanıyam", – deməklə (1, 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: "Baya murlardı, şimdi xırlamağa başladı" (1, 76). Sinəsinə Əzrayıl çökmüş Dəli Domrulun əvvəlki və sonrakı halını anladan bu cümlədə gülməli deyim tərzii göz qabağındadır. Bu deyim tərzii, şübhə yoxdur ki, öz başlanğıcını Dəli Domrul obrazının yarıkomik-yarıdramatik mahiyyətindən götürür. Ancaq biz Dəli Domrulla, onun bir çox başqa igidlərdən "mənfii" mənada seçilən hərəkətlərilə bağlı 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 bağlıdırsa, onda həmin ahəng Dəli Qarcar və Əgrək – Səgrək obrazlarının təsvirində də özünü göstərməlidir.

Dəli Qarcarla bağlı yarıkomik-yarıdramatik epizodlardan biri onun yaraq-yasaq götürüb, ata minib Dədə Qorqudun dalınca düşməsidir: "Qara aygırı gətirdilər. Dəli Qarcarı bindirdilər. Dədə Qorqud göstəgi üzdü, durmadı, qaçdı. Dəli Qarcar ardına düşdü. Toğlu başlı Turu aygır yoruldu. Dədə Qorqud Keçi başlı Keçər aygıra sıçradı, bindi. Dədəyi qovaqova Dəli Qarcar on yelək yer aşdı" (1, 56). Bu epizod Dəli Dömrülün 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 "Kitab"da diqqəti cəlb edən səciyyəvi bir cəhətdir. Alp Aruz "at ağızlı" (1, 46) təyini ilə tanınır. Baybörə bəy dəsmalını əlinə alıb, öküz kimi böyürə-böyürə ağlayır (1, 54). Qazan xan Şöklü Məliyi böyürdü, atdan yerə salır (1, 52). Sonsuz (övladsız) qadınla boylu (hamilə) qadın heyvanlara xas əlamətlərlə təqdim edilir: Qısırca Yengə, Boğazca Fatma (1, 63). Qadın əri öləndən sonra başqa kişi ilə bir yastığa baş qoymayacağını bildirmək üçün: "Erkək sinəyi (milçəyi – M.K.) üzərimə qondurmuyam", – deyir (1, 100). Qazan xan on altı yaşlı Uruzu hünər göstərmədiyinə görə tənbeh eləyəndə Uruz atasına belə deyir: "Dəvəcə böyümüşsən, köşəkcə ağlın yox, tərəcə böyümüşsən, darıca beynin yox" (1, 66). Qanturalını görüb heyran qalan Selcan xatunun daraqlığı boşalır, kedisi (pişiyi) mavlayır, avsal olmuş dana kimi ağızının suyu axır (1, 81). Kəsilmiş başları görəndə qorxudan Qanlı Qocanın başındakı bit ayağına enir (1, 81). Bu cür misalları xeyli artırmaq da olar. Amma buna ehtiyac görməyib, belə bir cəhəti də qeyd edək ki, "Kitab"da 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 (1, 36-37).

"Müqəddimə"də din mövzusu ilə qatır-qulan, dəvə-tülkü mövzusu, səmaviliklə dünyəvilik yan-yanadır. İdealla realın yan-yana, iç-içə olması "Kitab"da poetik sistem səviyyəsindədir. Əgər ideallaşdırma ifrat həddə çatsaydı, dastançı göylərdən yerə enmək fikrində olmasaydı, bu gün "Kitab"da bədii gülüşdən əsər-əlamət 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 nəticəsidir ki, Baybörə Dəli Qarcarın yanından – Beyrəyin elçiliyindən qayıdan Dədə Qorquda: "Oğlanmısan, qızımısan?" – şəklinə sual verir və Dədə Qorqud da həmin tərzdə cavab qaytarır: "Oğlanam!" (1, 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 dalma 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" (12, 206). Əgər peyğəmbər açıqlanıb Düzünəquluya "zırrama" deyəsi olsaydı, lətifənin məntiqinə görə, Dəli Domrul – Əzrayıl, Dəli Qarcar – Dədə Qorqud əhvalatına bənzər Düzünəqulu – Peyğəmbər qovdu-qaçdısı ilə qarşılaşmalı olardıq. Belə bir gümanı doğuran, söz yox ki, Düzünəqulunun bir obraz kimi Dəli Domrul və Dəli Qarcarla yaxından səsləşməsidir.

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 sorğusuz-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 yalnızcaq eylədi, ağıla qoydu. Birələr Dəli Qarcara üsdülər. Gördü bacara 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" (1, 57). Qəhrəmanlıq eposunun başdan-ayağa komik məzmununda olması, təbii ki,

mümkün deyil. "Xalqın öz varlığı uğranda çarpışmasını" (10, 134) əsas mövzuya çevirən qəhrəmanlıq eposunda, olsa-olsa, komik epizodlardan, əsərdaxili ayrı-ayrı komik əhvalatlardan danışa bilərik. "Dədə Qorqud kitabı"nda da komizmi bu çərçivədə axtarıq və belə hesab edirik ki, yuxarıda nümunə gətirdiyimiz parça "Kitab"ın cəlbədicisi komik epizodlarından biridir.

Dəli igid obrazının "Kitab"da komizm doğuran mühüm bir şərt 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 nəğil 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 mənzərə ilə bədii-assosiativ səsleşmə yaradır və bu səsleşmələr əhvalatın yumoristik yöndə qavranılmasına təkan verir.

Döyüşdən qabaq Səgrəyin yıxılıb şirin-şirin yatması da məzəli və çoxmənalı bir hərəkət kimi diqqəti cəlb edir. Yatmağın bugünkü tipik rəmzi mənası tənbellik, ətalət, gerilikdir. Təsədüfi 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 kitabı"nda 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, "Kitab"da oğuz igidlərinin 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: "Bir əz dəxi iləri varalım!" – dedi. Baqdı, bir qala gördü. Aydır: "Bəglər, gəlin yatalım!" – dedi. Qazanı küçücük ölüm tutdu, uyudu. Məgər xanım, Oğuz bəgləri yedi gün uyurdu. Anunçün "kiçicik ölüm" derlərdi" (1, 104). Bu nümunədə yatmaq məsələsi iki cəhətdən diqqəti cəlb edir: düşməne 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 ayılmaz. Tutub silkələyirlər, Eyvaz ayılmaz. Dəmirçioğlu ələcsiz qalib saza-sözə keçməli, Eyvazı sazla-sözlə oyatmalı olur:

Qoşun gəlib, dörd yanımız aldılar,
Belə nə yatmışan, ayıl, Eyvaz xan!..
Hər tərəfdən mansıraya saldılar,
Axırda olarıq zayıf, Eyvaz xan!.. (2, 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 bahadırlığın 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, axmaqlıqla müdriqliyin... 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 "acizliyində" 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 məzmun daşmasının şahidi oluruq. Xan divanında özünü saymazyana aparması ilə xandan "axın diləməsi" arasındakı ziddiyyət Əgrək obrazının qüsuru yox, bir dəli obrazı kimi səciyyəvi xüsusiyyətidir. Bu xüsusiyyət dəli obrazının folkloradakı 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) folklardan çoxlu misallar çəkmək olar. Amma biz misalı Aşıq Ələsgərin həyatı ilə bağlı bir rəvayətdən çəkmək istəyirik. Şeyirdi ilə səfərə çıxan Aşıq Ələsgər getdiyi mahalda kim olduğunu bildirməyib, özünü Aşıq Solaxqəy kimi qələmə verir. Qonağı olduğu evə girəndə Aşıq Solaxqəy palçıqlı çəkmə ilə döşəyin üstündən adlayıb, bəyəndiyi yerdə əyləşir. Adlı-sanlı bəylərin əyləşdiyi mötəbər məclisə də daxil olanda Aşıq Solaxqəy salamsız-kələmsiz yuxarı başa keçir, dirsəyilə bəyin birini o yana, birini bu yana itələyib, özünə yer eləyir (3, 235-236). Zırrama bir aşıq donuna girməkdə Aşıq Ələsgərin məqsədi nədir? Məclisi heyrətə salmaq. Məclisə Aşıq Ələsgər kimi gələn adamın deyişmədə aşıqları bağlaması heç kimdə təəccüb doğurmazdı. Məclisə Aşıq Solaxqəy kimi gələn adamınsa açılmayan qıfıləndi açması hamını mat qoyur. Biz heç də o fikirdə deyilik ki, xan divanında yuxarı başa keçən Əgrək də Aşıq 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. Məsələn, məşhur lətifə qəhrəmanları Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə tipik kələkbaz obrazları kimi müdrikliklə axmaqlığın üzvi vəhdəti əsasında yaranıb. Kələkbazlıq motivi "Kitab"dakı bir çox əhvalatlarda da özünü göstərir. Kələkbazlığın dəlilik mövzusu baxımından 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 ağına 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 (1, 76).

Əzrayılın "oğurlayın", yəni oğrunca, gizli yolla can aldığını biləndə (məhz bu anda) Dəli Domrul ruhdan düşür və ölüm mələyilə 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 qəribə hərəkətinin kökünü məhz onun dəlisovluq və sadələvhlüyündə axtarmaq lazım gəlir. Əzrayılın 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.

Ata-anasından can istədiyi halda, xanımına – "yoldaşına" qıymaması da Dəli Domrulun qəribəlikləri sırasına daxil edilə bilər. Bu qəribəliyin də kökü, heç şübhəsiz, Dəli Domrulun dəlisovluğunda, 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 ağlagəlməz hərəkətləri ilə tanınan bir igid. Uruzun ata-anasına münasibətində bir fədakarlıq məzmunu ifadə edildiyi kimi, Dəli Domrulun da ağlagəlməz 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 onun özünəməxsus cəhətidir. Ata-anasından əli üzülüb, ümidi kəsildəndən sonra xanımı ilə vidalaşmağa, halallaşmağa, oğlanlarını "ismarlamağa" gedən Dəli Domrul xanımından dönməzlik görüb təzədən dirçəlir. Qarşılıqlı məhəbbət ölümün qarşısını alır. Dəli Domrul obrazının mifoloji simvolikası, yəni onun "məhsuldarlıq-artım tapınışı ilə bağlılığı" da (11, 223) öz təsdiqini yalnız məhəbbətin sayəsində tapa bilər.

Beləliklə, aydın olur ki, "Dədə Qorqud kitabı"ndakı dəli

igid normalara sığmayan bir obrazdır. Ölçü-biçi tanımayan bu obraz eposda çoxmənalı mahiyyət daşıyır və davranış normalarından kənara çıxmaq nizam-intizam yaratmağın, başqa sözlə, dəlilik müdrikliyin dolayı ifadəsinə çevrilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası. 2 cildə, I cild, Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000.
2. Koroğlu (Çapa hazırlayanı Təhmasib M.H.). Bakı, Gənclik, 1982.
3. Aşıq Ələsgər (Toplayanı Ələsgərov I., tərtib edənlər: Təhmasib M.H., Axundov Ə.). Bakı, Elm, 1963.
4. Koroğlu X. Oğuz qəhrəmanlıq eposu. Bakı, Yurd, 1999.
5. Hacıyev T. "Dədə Qorqud": dilimiz, düşüncəmiz. Bakı, Elm, 1999.
6. Abdulla K. Sırr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud-2. Bakı, Elm, 1999.
7. Cəfərov N. "Kitabı-Dədə Qorqud"da islama keçidin poetikası. Bakı, Elm, 1999.
8. Əliyev K. "Dəli Domrul" boyu eposun strukturunda təsadüfdür, yoxsa zərurət – "Dədə Qorqud" elmi-ədəbi toplusu, 2002-ci ilin IV sayı.
9. Bəydili C. Dəli, dəlilər. Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası, II cild, Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000.
10. Гусев В.Е.. Эстетика фольклора. Ленинград, Наука, 1967.
11. Acalov A. "Dəli Domrul" boyunun kökləri və mifoloji simvolikası. Azərbaycan filologiyası məsələləri. Bakı, Elm, 1983.
12. Bu yurd bayquşa qalmaz. Folklor nümunələri (Toplayıb tərtib edənlər: Həbibəyev V., Qaradaşlı M., Əsgər Ə.). Bakı, Yazıçı, 1995.

"KOROĞLU" EPOSUNDA DƏLİ OBRAZI

Dəli obrazı "Dədə Qorqud kitabı" ilə müqayisədə "Koroğlu" eposunda 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 (2, 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 (3, 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 (2, 185).

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

Mən dəlidən öyüd sizə,
Həddindən aşmamaq gərək (1, 16).

Qıratı gətirdim cövlana indi
Varsa igidlərin meydana gəlsin.
Görsün mən dəlinin indi gücünü,
Boyansın əndamı al qana gəlsin (1, 18).

Çənlibeldə dövrən quran dəliyəm,
Hədyan sözə çox çətindi əyiləm (1, 207).

Y.Lotman bədii ədəbiyyatda dəli obrazının ümumi cizgilərini müəyyənləşdirərkən gözlənilməzliyi bu obrazın səciyyəvi bir cəhəti sayır (7, 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 çövlana gətirib düz dağın başına qalxır. Koroğlunun Qıratla uçurumun qırağında dayanması Ərəb Reyhanı heyrətə gətirir: "Ərəb Reyhan dedi: "Bu adam... dəlidi ki, var. Yoxsa o uçurumdan da at atılar? Özü də üstündə iki adam".

...Hamının gözü qalmışdı Koroğluda. Koroğlu atı süzdürüb uçurumun başına gəldi. Sıldırımın lap kənarında ata bir qırmanç vurdu ki, elə bil göydə ildirəm oynadı. Qırat dörd ayağını yığışdırıb qızılquş kimi sıçradı, uçurumun o tərəfinə düşdü. Özü də elə sıçradı ki, Koroğlunun başından papağı da tərənmedi" (1, 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 (2, 71).

Qoç igidin atı dəli gərəkdı (2, 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" (2, 36). Paris

nüsxəsinin altıncı məclisində isə Qıratın oğurlanmasından bəhs olunur və Həsən paşa Qırat barədə belə deyir: "Qırat çox dəli atdı, ona yaxınlaşmaq olmur" (2, 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 yığıldı. Qoşun sevincək onun dövrəsini aldı. Amma bir nəfər adam da yaxına gələ bilmədi. Ərəb at quyruğunu qaldırıb ətrafı fırlanmağa başladı. Gələngələni dişilə, təpiyi ilə qızıl qana boyayıb şilküt elədi" (1, 64). Ərəb at eynilə Qırat kimi hərəkət edir və döyüşdə dişilə, dırnağı ilə düşməyə divan tutan Qıratı yada salır.

Y.Lotman skandinav eposundakı bersekləri dəli obrazına tipik nümunə sayır və berseklərin dəli döyüşkənliyini, onların döyüşə pal-paltarsız, yaxud bir dəri geymiş şəkildə atılmalarını, döyüşdə aldıkları yaraların ağrısını bilməmələrini xüsusi olaraq qeyd edir (7, 42). Koroğlu və onun dəliləri döyüşə heç də çılpaq bədən və yalın əllə atılmırlar. Amma Koroğlunun da, onun silahdaşlarının da döyüşü ağılaşmaz hərəkətlərlə müşayiət olunur. Berseklər kimi Koroğlu dəlilələrinin də düşməni çaş-baş salan hərəkətləri öz mayasını qorxu-hürkü bilməməkdən götürür. Çənlibelə qədəm basıb, dəlilələr cərgəsinə daxil olan hər kəs məhz qorxmazlıq imtahanından keçməli olur. Qorxmazlıq imtahanının nağılları 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" (1, 55). Bu cür qorxmazlığın hesabınadır ki, dəlilələr 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 (1, 25).

Sözünə əməl edib, yar dalınca tək gedən Koroğlunun bu addımını dəlilər də atırlar. Dəmirçioğlu Telli xanımın, Bəlli Əhməd Məhəbub xanımın dalınca tək gedir. Səfərə çıxan, düşmən qoşunu ilə təkbaşına döyüşən igid lazım gələndə hiyləyə də əl atır. Amma Dəmirçioğlundan birbaşalıq 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 xanıma aparam" (1, 61). Cəfər paşanın gözünün qabağında Telli xanıma götürüb atın tərkinə qoyan Dəmirçioğlunun aradan çıxmaq imkanı olsa da, o, bu hərəkəti şəninə sığışdırmır. Telli xanıma yalvarıb Dəmirçioğlunu yola gətirmək istəyir:

Telli xanıma ərzin sənə eyləsin,
Dili tutmur beş kəlməni söyləsin.
Bircə igid min qoşuna neyləsin?
Var get, acəm oğlu, durma bu yerdə (1, 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 (1, 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 (1, 208; 262), tər lana (1,130), leyə (1,120), yayından çıxmış oxa (1,180) və s. bənzədir. Koroğlunun qaynarlığını bildirərkən dastançı onu od-alovla (1, 77; 197; 209) müqayisə edir. Qızılquş, tər lan, 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 dükən-bazardakı davranışından da "qəssab nədi, saz bənd nədi qanmaram" mənası hasil olur. Koroğlu dəliləri "Dədə Qorqud kitabı"ndakı Dəli Domrul, Dəli Qarcar, Əgrək, Səgrək kimi ölçü-biçi tanımır və dəlilərin bu cəhətinə onların adlarında da açıq-aydın işarə olunur: Qorxuqanmaz, Dilbilməz, Geridönməz, Halaypozan, Tüpdəğidan, Toxmaqvuran, Tanrıtanıma... 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 qardaşdır" (5, 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 vətəndaşdır. 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 gecəyə Çənlibelə yola düşməyi məsləhət bilsə də, Bəlli Əhməd öz dediyinin üstündə durur: "Yox, xanım! Mən bayaq sazı çalanda aşığın birini sındırmışam. Belə apara bilmərəm. Aşiq 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" (1, 152). İşin məzəli tərəfi həm də burasındadır ki, dükən-bazarın da öz qayda-qanunu var – müştərisi çox olduğundan sazbənd Bəlli Əhmədin sifarişini bir gün sonra yerinə yetirə bilər. Qorxmazlıq məntiqinə görə, Bəlli Əhməd yad yerdə, düşmən içində olduğunu eyninə almayıb, sazbəndin sözünə 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 tərəsinə ki, saz da parça-parça oldu, ustanın başı da. Usta özünü birtəhər bayıra saldı, başladı haray təpməyə... Bəlli Əhməd dükandan bir yaxşı saz seçdi. Pulunu da qoydu piştaxtanın üstünə" (1, 153). Belə

epizodları dastanın Paris nüsxəsində və V.Xuluflu nəşrində də görmək olar. V.Xuluflu 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 deyər özünü didib-tökür. İsabalı sol əlinin dalı ilə dükənçiyə 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: dükənçinin başına gələni görə, yaxud eşidən hər kəs dükəni 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, nökrəi onun dalınca göndərir. İsabalıdan geri qalmayan Dürat nökrəi ayağının altına alıb çıxınayır. Koroğlu dəlisinin vahiməsi bütün şəhəri basır. Qab qaba dəyən kimi camaat bir-birinə dəyir (3, 97-98-99).

Bu qolda İsabalının heyrətamiz dərəcədə çox yeməyindən də söhbət açılır və dastanı 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, sopun, yəni ana nəslinin adını daşıyır" (4, 199). Süjetin "Koroğlu ilə Aypara" adlı versiyasına əsaslanan folklorşünas

Kürdoğlu 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" (4, 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 tapşırırdı... 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 (1, 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... (1, 241)

Şeirdən görüldüyü kimi, Həsənlə anasının xasiyyəti arasında qırılmaz bağlılıq var. "Bədxoy" ananın südünü əmən, Koroğlu kimi bir bahadırın belindən gələn Həsənin dəlidoluluğu 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 ayırım obrazı ilə yan-yanaşı nataraz kürd obrazı da var. Ayırım bəzəmələrini şirin-şirin danışdığımız kimi, kürd bəzəmələrini də şirin-şirin danışib, kürdlərin özləri ilə səs-səsə verib gülürük. Ayırım bəzəmələrində özümüzə güldüyümüz kimi, kürd bəzəmələrində də özümüz özümüzə 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, mübaliğədən istifadə olunur – qəhrəmanın hər hansı bir xüsusiyyəti ifrat dərəcəyə qaldırılmış şəkildə təqdim olunur ki, diqqəti daha tez və daha çox cəlb etsin. Mübaliğəli təsvir lətifədə komik məzmun daşdığı halda, eposda yerinə görə ciddi, yerinə görə məzəli məzmun daşıyır. Dastançı ciddi bir tonda danışaraq, qəhrəmanı ideallaşdırmaq məqsədi güdürsə, təbii ki, həmin məqamda gülüşə yer qalmır. Dastançı yarızarafat-yarıcciddi bir tərzdə danışib, qəhrəmanın zəif yerini də göstərmək

istədikdə isə gülüşə imkan yaranır. Çox yemək mifoloji baxımdan insan gücünün, müasir baxımdan isə qarınqululuğun simvolu olduğundan dastançı həmin məqamın təsvirində ciddiliklə bəməzəliliyi 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 (1, 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 (1, 126). Sanki bu hərəkətlə Koroğlu: "hər şey yaxşı olacaq, atı qaytarıb, düşməndən qisasımı alacam", – deyir.

M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlunun yeyib-içməyi ən çox yad məkanla bağlı olaraq nəzər diqqətə çatdırılır. Toqatda bir qarıya qonaq olan Koroğlu on adamın yeməyini hazırladır. Koroğlu, evində qonaq olduğu qarını da yeməyə çağırır. Qarının qətiyyətlə 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 qalmaqacaq. 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 çağıraydı, bir-iki tikə də mən yeyəydim" (1, 131). Qarının Koroğluya yemək hazırlaması əhvalatı Paris nüsxəsində daha mübaliğəli 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 istəyəndə küpü boş gördülər" (2, 106). M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlunun daha çox yad yerdə yeyib-içməyi ön plana çəkilirsə, 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 heyrətamiz 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 atlısı 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 sürüşün,
Qırım, qoçaqlarım, cana nuş olsun (2, 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, dəlilləri azuqə dalınca səfərə göndərməli olur.

Koroğlu, yeyib-içməyi ilə başqalarını heyrətə 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. Təhlilim, 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 (1, 140). Pəhləvan paltarı geymiş Telli xanımı Koroğlu bilən keşikçi Telli xanımın ayaqlarına yıxılıb yalvarmağa başlayır (1, 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 töküüb onu ayıltı. Arvad elə özünə gələcək, durdu ayağa ki, qaçsın, Koroğlu onun biləyindən tutdu" (1, 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 görünən aşıqlardan deyil. Boy uca, kürəklər enli, süysün elədi ki, kəl süysünü kimi... Boynunun əti girdin-girdin, bığlar kəl buynuzu kimi" (1, 133). Koroğlunun

canlı-cüssəli olduğunu ifadə etmək üçün dastançı bu yerdə onu, turalım, dağa da bənzədə bilərdi. Koroğlunun dağ yox, kəllə müqayisə olunması məhz bəmərə deyim tərzinin göstəricisidir. Koroğlu ilə bağlı bu cür deyim tərzi 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 (1, 138). Dastanın Paris nüsxəsində Pərişad xanımın kənizlərinin Koroğlunu əzişdirməsi epizodunda isə Koroğlu camışla müqayisə olunur: "Kənizlər Koroğlunu yumruq, pampaca altına salıb əməlli-başlı əzişdirdilər. Elə bil yuxuya getmiş bir camışı yuxudan oyadırdılar" (2, 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 tökülürdü" (2, 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" (6, 295). Dastançının təhkiyəsində tez-tez özünü göstərən komik deyim tərzinin də əsasında, hər şeydən qabaq, baş qəhrəmanın zarafatla qırılmaz bağlılığı durur. Baş qəhrəmanın təbiətindəki zarafətçilik, oyunbazlıq dastançının bəmərə şəkildə danışmasına, baş qəhrəmanın portretinə komik cizgilər artırmasına əsas verir: "Oğlan Koroğlunu başdan-ayağa kimi süzüb gördü ki, başı günbəzə bənzəyir, bıqları qulaqlarının dalına çatır, saqqalı isə göbəyinə qədər uzanıb" (2, 127).

Zarafatın dastanda səciyyəvi bir cəhət olduğunu

silahdaşlarının Koroğluya ərkyana münasibətindən də görmək olar. Silahdaşları içində Koroğluya ən çox ərək eləyən Nigar xanımdır. Nigar xanım ilk görüşdəcə 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 cıdıracağam, gen olsa, sinənə mıx çaldıracağam" (2, 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 xanıma xəbər alanda sözarası Koroğluya sataşır, söhbəti şirin məcraya yönəldir: "Aşiq, o Telli xanıma ki, bu qədər igiddir, bir danış görək sir-sifətdə də Koroğluya oxşayır? (1, 52). Yaxud "Həmzənin Qıratı *aparması*" qolunda Toqatdan qalib qayıdan Koroğlu qızıyaraq dəlilləri tənbeh eləmək istərkən Nigar xanıma söhbətə zarafat qatır, pərtçiliyin qabağını alır: "Koroğlu, düzdü, igidsən, qoçaqsan, iş üzün bilənsən. Amma belə sir-sifətdən çox qarasan ey"... (1, 144)

Dastanın Paris nüsxəsində təhkiyə daha çox şux notlar üstündə köklənir. Bunun başlıca səbəbi odur ki, Paris nüsxəsini danışan bəzən aşiq təhkiyə daxilində özünü çox sərbəst aparır, qınanacağını və tənbeh olunacağını ağına gətirmədən Koroğluya da sərbəstlik verir. Belə sərbəstliyin nəticəsidir ki, Paris nüsxəsində Koroğlunun şorgözlük etdiyinin, kəlməbaşı söyüş söydüyünün, bəzən namərdliyə yol verdiyinin (məsələn, günahsız bəzircanı arxadan vurub öldürdüyünün), dəlilləri incidib küsdürdüyünün, bir sözlə, M.H.Təhmasib nəşrində görmədiyimiz "yaramaz" hərəkətlərə "qol qoyduğunuz" şahidi olur. M.H.Təhmasib nəşrində Koroğlu ilə dəlillər arasında yalnız bir dəfə – Keçəl Həmzə Qıratı apararıq vaxt inciklik baş verir. Nigar xanıma işə qarışır, Koroğlunu tənbeh etməyi ilə həmin inciklik dərhal aradan götürülür. Paris nüsxəsində isə Koroğlunun günahı ucbatından Koroğlu ilə dəlillər 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 qaçırmağın 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 dəlillərə 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" (2, 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 dəlillərdən biri "naxoşam", başqa biri isə: "ürəyimdə tikə qalıb", – deyə bəhanə gətirir və döyüşdən boyun qaçırır (2, 112). Koroğlunun dəlillərlə 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 (oxucudan) 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 nəşrdir. Qeyd etdiyimiz "təmizləmə" əməliyyatı heç də Koroğlunu birtərəfliliyə məruz qoymur, onu aydan arı, sudan duru bir igid obrazına çevirmir. Həcmcə 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 başçısını və ən böyük dəlini) "Dədə Qorqud kitabı"ndakı məlum dəlillərlə eyniləşdirmək mümkün deyil. Dəli Dömrül, 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 dəlilələr də daşıyırlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Koroğlu. Çapa hazırlayanı M.H.Təhmasib. Bakı, Gənclik, 1982.
2. Koroğlu. Paris nüsxəsi. Çapa hazırlayanı İ.Abbaslı. Bakı, Ozan, 1997.
3. Koroğlu. V.Xulufu nəşri. Çapa hazırlayanı A.Nəbiyev, tərtib edən Y.İsmayılova. Bakı, Elm, 1999.
4. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı, Elm, 1972.

5. Əliyev K. Dəli Domrul boyu eposun strukturunda təsadüfdür, yoxsa zərurət? – "Dədə Qorqud" elmi-ədəbi toplusu. 2002-ci ilin IV sayı.

6. Cəfərov N. Azərbaycanşünaslığa giriş. Bakı, AzAtam., 2002.

7. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург, Искусство – СПб., 2001.

KOROĞLU VƏ KEÇƏL HƏMZƏ

Koroğlu və Keçəl Həmə obrazları müqayisə edilərkən onlar arasındakı fərqli cəhətlərə daha çox diqqət yetirilib. Ədəbiyyatşünaslarımız Koroğlunun Keçəl Həmə ilə qarşılaşmasını insan qüdrətinin insan cılızlığı və miskinliyi ilə qarşılama 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 unutmaq olmaz 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 cəhətlərdən başqa, 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" (4, 44), "Qızıl qoç" (4, 49), "Keçəl Məhəmməd" (5, 82) kimi Azərbaycan nağıllarında keçəlin qoçaqlığı qəhrəmanlıq dərəcəsinə yüksəlir. "Həmənin Qıratı aparması", yəni "Koroğlunun Toqat səfəri" qolundakı Keçəl Həmənin özünü də qorxaq adam adlandırmaq qeyri-mümkündür. Qorxaq adam Çənlibelə yollanıb Koroğlunun atını qaçıрмаğa 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. Koroğlunun bir epos qəhrəmanı kimi özünəməxsusluğunu üzə çıxarmaqda xüsusi əhəmiyyət daşdığına nəzərə alaraq, kələkbazlıq məsələsi üzərində geniş dayanmağı, Koroğlu-Keçəl Həmə müqayisəsini məhz həmin məsələ ətrafında aparmağı daha vacib bilir.

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. Zahiri görünüşün, o cümlədən geyimin magik gücünə inam xalq arasında bu gün də yaşamaqdadır. Məsələn, belə bir inam var ki, uşağa köhnə pal-paltar, cır-cındır geyindirəsən, 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, zahiri 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 ağlına 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 bığlarına, tərən gözü kimi

oyur-oyur oynayan gözlərinə, adamı vahiməyə salan qılıncına baxan kimi Keçəl Həmzə başa düşür ki, qarşısındakı başqa birisi yox, Koroğlunun özüdür. Dərhal hiylə niqabını üzünə çəkir və yazıq adam donuna girib, yağlı dilini işə salır, bıldır-bıldır göz yaşı töküüb, Koroğlunun ayaqlarına düşür. Onun mərhəmətini qazandıqdan, 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 danışılmazdır. 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.Xulufu nəşrində Koroğlu belə səciyyələndirilir: "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" (3, 22). V.Xulufu 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, "Kitabi-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-sifətcə dəyişən Beyrəyi bacıları tanıya bilmirlər. Elə ki Beyrək on altı il əvvəlki paltarını geyməli olur, onda bacılar 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 "dəliliy"inə bir sübut olur. Bu cür dəlilik donuna girməklə Beyrək axır ki, öz məqsədinə çatır: qızlar, gəlinlər oturan məclisə gedib sevgilisi Banuçiçəklə 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. Dastanda Koroğlunun libas dəyişməyi heç də aşiq libası ilə bitmir. Toqat, Ərzurum, Bağdad və Qars səfərlərində aşiq paltarında gördüyümüz Koroğlunu İstambul 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. Aşiq, 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?" (1, 206) deyib kim olduğunu danır və düşməni çıxılmaz vəziyyətə salır.

Libas dəyişmə epolda o qədər geniş yer tutur ki, bu cəhət Koroğlu ilə yanaşı, onun dəlilərində və başqa dostlarında da müşahidə olunur. "Məhəbub xanımın Çənlibelə gəlməyi"ndə Bəlli Əhməd aşiq libası, "Koroğlunun Ərzurum səfəri"ndə Telli xanım pəhləvan libası, "Mərcaan xanımın Çənlibelə gəlməyi"ndə Koroğlunun dəlilərini dardan xilas etmək istəyən Kankanoglu 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 tanıya bilməsin (2, 128).

Təhlükə məqamında dondan-dona girmək Qırata da məxsus bir xüsusiyyətdir və burada təəccüblü 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 (9, 269, 278). Koroğlu ilə bərabər Qıratın da görkəmcə dəyişməsi faktı dastanın Axısqa türklərindən toplanan və V.Xulufu nəşrinə daxil edilən bir qolunda belə təsvir edilir: "Gəlin xəbəri nerdən verəyim-Koroğlunun 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 töküb dilənçi atı kimi olmuş" (3, 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 ürpəşdirib quyruğunu yelləyərdi" (2, 51). Qıratın yad yerdə öz cildini dəyişməsi dastanın əsas nəşri sayılan M.H.Təhmasib nəşrində də qorunub saxlanılıb. Bu

nəşrin "Durna teli" qolunda düşmən əlinə keçən Qırat qulaqlarını sallayıb, quyruğunu qısıb, gözünün birini yumub, axsaya-axsaya yeriyib özünü tanınmaz şəklə salır və onu şilxor yabı bilib adı bir qoruqçuya verirlər (1, 97). "Həməzənin Qıratı aparması" qolunda Qıratın özünü dəliliyə vurmasının da arxasında, bircə, bir hiyləgərlik məzmunu gizlənilir. Dastançı bu yerdə Qıratın özünü axsaqlığa vurub şilxor yabı kimi göstərməsindən danışa bilməzdi. Ona görə ki, Qıratın Qırat olduğu Hasan paşaya artıq bəlli idi. Aşiq 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 aşiq-Koroğlunun Qırat saxlanan yerə aparılması ola bilərdi. Beyrək özünü dəliliyə vurub Banuçiçəyin məclisinə vara bildiyi kimi, Qırat da dəlilik etməklə Koroğlunun aşiq 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. Bəhadrılıq libasında da Koroğlunun bəzən fənd-fələ əl atdığıнын şahidi oluruq. Koroğlu zor işlətmədən düşməni məğlub etməyin, yaxud düşmən qurğusundan qurtarmağın cürbəcür yolunu bilir. Onun fənd-fəl sahibi olmasından dastanda dost da danışır, düşmən də. Koroğlunun yaxın dostu Aşiq 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 (1, 147).*

Aşiq Cünunun nəzərində Koroğlunun baş açılmayan hiylə işlətməsi heç də qılınc çalıb, şeşpər atmasından geri qalmır. Bir vaxtlar Çənlibeldə yaşayıb, sonralar hansı səbəbdənsə Koroğlunun düşməninə çevrilən Mehtər Murtuz da "Koroğlunun

fənd-felindən baş açmaq olmaz" (1, 204) deyib, Bolu bəyə ehtiyatlı olmağı məsləhət görür. İş burasındadır ki, Koroğlu Çənlibeldə otura-otura hər yerdən xəbər tuta, harada, kimlərin ona qarşı qurğu qurmağından agah ola bilir. Xotkar yanında Çənlibelə yürüş planı cızılанда 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 deyərək konkret olaraq kimləri, Koroğlunun hansı adamlarını nəzərdə tutur? Məlum deyil. Amma orası yaxşı məlumdur ki, dastanın bir neçə yerində Aşiq Cünunun Koroğluya xəbərlər çatdırmasından bəhs edilir. "Durna teli"ndən bəlli olur ki, Koroğluya ən vacib xəbərləri çatdırarlardan biri də Xoca Əzizdir. İstər Aşiq Cünundan, istər Xoca Əzizdən, istərsə də digər adamlardan aldığı xəbərlər hesabına hər gizli tədbirdən hali olan Koroğlu qılınc və fənd-fel yolu ilə ən çətin işlərin öhdəsindən gələ bilir.

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. Qorxaq düşmənin yox, Koroğlunun məhz özünün hərdən qaçmağı məqbul sayması faktına isə M.H.Təhmasib nəşrindəki bəzi şeirlərdə rast gəlirik. Dəmirçioğlunu Ərzruma yola salarkən Koroğlu ona belə məsləhət verir:

*Ərzrumun bazarına varanda
Məqamda düşməni atmağın gərək.
Gördün ki, mətləbin başa varmadı,
Ərəb at yalına yatmağın gərək (1, 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 aldadı,
Qovğa günü haçaq olar, sultanım! (1, 90).*

Koroğlu bu fikirdədir ki, mərdin meydandan qaçması məhz düşməni aldatmaq üçündür. Təsadüfi deyil ki, "Koroğlu" dastanındakı bu fikir M.Qıpçaqla birgə "Türk savaşı sənəti" adlı kitab yazıb çap etdirmiş Ə.Əsgərin də diqqətini cəlb edib. Koroğlunun nəzərdə tutduğu qaçmaq tipini folklorşünas haqlı olaraq türk savaşı sənətinin hücum və geriye çəkilmə taktikasının tərkib hissəsi adlandırır (7, 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" (2, 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 bərdəki məşhur Koroğlu deyimi ilə yaxından səsləşir. Bu gün dillər əzbəri olan "gözəllik ondur, doqquzu dondur" atalar sözü "Oğuznamə"də "ər ondur, toquzu tondur" (10, 55) şəklindədir. Bu nümunədə "ər" in ərlük-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 yanındaca verilən növbəti atalar sözü də açıq-aydın göstərir. Həmin növbəti atalar sözü belədir: "Ərlük on, toquzu hiylədir" (10, 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.

Koroğlunun kələkbazlığı ilə bağlı faktları ötəri də olsa xatırladıqdan sonra qarşıya təbii bir sual çıxır: qılınc çalmaq kimi, fənd-fel işlətməkdə də böyük hünər sahibdirsə, onda Koroğlu kələkbazlıqda Keçəl Həmzəyə niyə üstün gələ bilmir? Bu suala doğru-dürüst cavab vermək üçün Koroğlunun kimlərə qarşı vuruşduğunun, kimləri özünə düşmən bildiyinin fərqi nə varmaq lazımdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, Koroğlunun davası namərdlərlə, arxadan zərbə vuranlardır. Namərdlərə qarşı hiylə işlətməyin ustası olan (məsələn, Hasan paşa yanında aşiq 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 gəlmişdir. 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 (1, 82).*

Oğulluğa götürmək istədiyi Eyvaz yanında hiyləgərliyi axıra çatdıra bilməyib, özünü bürüzə verən Koroğlu Keçəl Həmzəni ilk dəfə görəndə də dəlilərin, xanımların narazılığına baxmayaraq, keçəl barədə qətiyyənlə bədgüman olmur. 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

gəlik (2, 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 mifologiya və folklorda 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 ironik obraz səciyyəsi daşıyır. Yunan mifologiyasında Prometey və Epimetey, türk mifologiyasında Ülgen və Erlik mədəni qəhrəmanların qarşılıqlı əlaqədə olan 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 məntələri" kitabında Koroğlu ilə bağlı rəvayətlər "İlkin əcdadlar. Mədəni qəhrəmanlar" başlığı altında verilib (6, 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 Həmzə qarşılaşması belə əhvalatlardan biridir. Rus folklorşünası E.M.Meletinski Xoca Nəsrəddini ironik mədəni qəhrəmanlar sırasına daxil etdiyi kimi (8, 10) biz də Xoca Nəsrəddinin oxşarı olan keçəli mədəni qəhrəman sayır, Koroğlu – Keçəl Həmzə 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 yanaşılıb,

Keçəl Həmzənin Koroğlunu aldatmasını qardaşın qardaşı aldatması hesab edirik.

ƏDƏBİYYAT

1. Koroğlu. Çapa hazırlayanı M.H.Təhmasib. B – Gənclik – 1982.
2. Koroğlu. Paris nüsxəsi. B – Ozan – 1997.
3. Koroğlu. V.Xuluf lu nəşri. B – Elm – 1999.
4. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, 4-cü cild. B – Elm – 1963.
5. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, 5-ci cild. B – Elm – 1964.
6. Azərbaycan mifoloji mətnləri. Tərtib edəni A.Acalov. B – Elm-1988.
7. Əsgər Ə. Qırçaq M. Türk savaşı sənəti. B – Yazıçı – 1996.
8. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М – Из-во Восточной Литературы – 1958.
9. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. М – Наука – 1974.
10. Oğuznamə. Çapa hazırlayanı S.Əlizadə. B – Yazıçı-1987.
11. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л., Наука, 1988.
12. Azərbaycan nağılları. 2 cilddə, 2-ci cild. Bakı, Azərnəşr, 1970.

MƏRD-NAMƏRD QARŞILAŞMASINDA DRAMATİKLİK VƏ KOMİKLİK

Koroğlunun davası Qıratı oğurlayıb ağ günə çıxmaq istəyən Keçəl Həmzələrlə yox, Qıratı oğurlatdırıb Çənlibeli altüst etmək niyyətində olan namərdlərlədirsə, onda eposdakı mərd-namərd qarşıdurmasının incəliklərinə enmədən ötürmək çətindir. Bu qarşıdurmanın 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 nəzərdiqqətə çatdırır.

Atasının qisasını Koroğlu yenicə alıb. Hələ dəlillər yoxdur, Koroğlu dünya içində öz dünyasını qura bilməyib. Mövcud dünyaya qarşı Koroğlu dünyasının qurulması, Çənlibel adlı dəlillər 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 gəraylılarda 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 dəlilləri də sınaqdan keçirəndə, yaxud tanımadığı hansısa yad adamın kimliyini bilmək istəyəndə Koroğlunun mərd-namərd meyarı dəyişməz olaraq qalır, Koroğlu adamları müxənnət olub-olmamasına görə safçürük edir. Mərdliyin ən birinci şərti, Koroğlunun nəzərində, bir qaşiq qanından qorxmamaqdır. Amma mərdlik məsələsinin incəliklərinə vardığıca 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, sirrim bəllənəmz" (1, 23) sözləri

Koroğlu dəlilərinin ucdantutma hamısının 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, düşməne sirr vermərik" – deyib (1, 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 sınaqanda mərdanə səni,
Şəstilə dayandın meydan içində (1, 55), –

deyən Koroğlu mərdlik imtahanından almaclıq çıxan silahdaşlarını candan əziz tutur. "Hər kim müxənnətdi, boynun vuralım" (2, 40) deyən Koroğlu arxadan zərbə vuranları kəlməbaşı pisləyir. Belə bir cəhət diqqətdən yayınmır ki, eposda mərdlər, əsasən, aşağı təbəqənin, namərdlərsə daha çox yuxarı təbəqənin təmsilçiləridir. 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" (4, 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, dastanın M.H.Təhmasib nəşrində, az qala, namərdliyin simvoluna çevrilən bəylər, xanlar və paşalar Koroğlunun, 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 (1, 111).

Bəy adı daşıyan dastan qəhrəmanının sovet dövründə bu cür təriflənilib 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" (1, 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" (4, 165). Folklorşünasın qeyd etdiyi "bəd– hesab"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 Dəmirçioğluna tapşırır ki, qula göz qoysun, görsün bu çalib-oxumaq ona əsər eləyirmi? 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?! (1, 167)

Bu sözlərin Ərəb oğluna – İmirzə adlı qula qətiyyəən əsər eləmədiyini görə 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" (1, 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 düşməyə 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-əlamət yoxdur:

Bir qul qaçırmışam 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 (1, 178).

Koroğlu Ərəb atı da, İmirzəni də, İmirzəyə tapşırıqlar verən Əhməd tacirbaşını da Çənlibelə gətizdirir. Çənlibeldə İmirzənin və Əhməd tacirbaşının cəzası nədən 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-şiə münafiqşəsindən xəbər verən epizodlara rast gəlirik. Paris nüsxəsi Cənubi Azərbaycanda şiə məzhəbli aşığın dilindən yazıya alındığına görə Koroğlu bəzən şiəliyin təmsilçisi kimi təqdim olunur:

Koroğlunun sizdən qorxmaz ürəyi,
Hax yanında qəbul olsun diləyi.

Həsən, Hüseyn ərş kürsüsü, dirəyi –
Kərbəladada şəhid etmədin, dünya? (2, 196)

Koroğlunun dilindən söylənən və ifadə tərzinə görə qüsurlu olan bu qoşmada Həsən, Hüseyn adlarının çəkilməsi, Hüseynin şəhid olduğu Kərbəla çölünün xatırladılması məhz şiəliyə 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" (12,124). Koroğlunun müəyyən qədər şiə davası apardığına dinləyicini inandırmaqdan ötrü söyləyici ara-sıra Koroğlunun dindarlığından söhbət açmalı olur: Koroğlu döyüşdən qabaq namaz qılır (2, 68); öz ordusunu "islam ləşkəri" adlandırır (2, 19); Məkkə ziyarətinə getməməyi özünün iki böyük nisgilindən biri sayır və ömrünün son günlərini ibadətdə keçirmək istəyir (2, 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... məhdudiyyət, yaxud təəssüb yox dərəcəsidir. Çənlibəldə hətta islam dininin ehkam və qanunlarına lazımınca riayət də olunmur. Qadınlar da həm döyüş meydanlarında, həm də kef məclislərində kişilərlə bərabər iştirak edirlər" (4,164). 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 dənə-dənə söhbət açılmazdı. Halbuki Paris nüsxəsinin dördüncü məclisində Nigar xanımın kənzilərini (2, 62), səkkizinci məclisində isə Pərizad xanımı (2,

108) şərab içən görürük. Qadınların kişilərlə çiyin-çiyinə, sərbəst fəaliyyət göstərməyi, igidlərin məclislərdə şərab içməyi "Dədə Qorqud kitabı"nda da var. Bu kimi faktlar "Kitab"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 ən 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 kimi, mərd-namərd davası gedir. Bu davada namərdlərin əsas məşğuliyyətinin nədən ibarət olduğunu Koroğlu bir misrada belə ifadə edir: "Namərdin peşəsi – mərdə tor qurar" (1, 276). Koroğlu və onun dəlilələrinin qarşısında duruş gətirə bilməyən, üzübüz döyüşdə yalnız məğlub olmağın acısını dadan müxənnətlər gecə-gündüz qurğu qurmaq, quyu qazmaq barədə düşünürlər. Burada "quyu qazmaq" ifadəsini 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-yaglı 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" (1, 270). Bu yerdə quyulardan sağ-salamat qurtarmaq Ərəb atın hesabına mümkün olur, əsas hiyləni xasiyyətcə 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 da Koroğluya və onun dəlilərinə böyük rəğbəti var. 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 görəndə 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 niyyəti 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 mənə 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. Qılıncı da əlində dayanıb quyunun dibində. Elə bir adamın quyuya düşməyini gözləyir ki, başını bədənindən ayıra" (1, 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 Əhməd qyudan çıxarıb, xotkara sağ-salamat təhvil vermək və ad-san qazanmaq sevdasından əli üzülən Rum paşası Koroğlu zənn etdiyi Bəlli Əhmədin başına daş töküb 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 qyudan çıxmaq imkanı yoxdur. Amma süjet xəttinin ənənəvi sxemi öz qüvvəsində qalır, quyu qazmaq əhvalatının dalınca hiylə işlədib qyudan çıxmaq əhvalatı təsvir edilir. Qyudan 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 Məhbub xanımdır. Məhbub xanım nə qədər ağıllıdırsa, onun atası bir o qədər ağıldan kəmdir: "Məhbub xanın atasının ağılna, kamalına bələd idi. Həmişə deyərdi ki, bir qara toyuq mənim atamdan ağıllıdır" (1, 154). Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, Koroğlunun "müxənnət" adlandırdıqlarının quşa, heyvana, həşəratə bənzədilib komik effekt yaradılması dastanın bir çox başqa epizodlarında da özünü göstərir: "Həmzənin Qıratı aparması" qolunda Hasan paşa aşiq bildiyi Koroğlunu Qıratın yanına salıb tövlənin ağzını bağlayır və paşalar arı kimi qapının çatlarına suvaşırlar (1, 137). "Koroğlu ilə Bolu bəy" qolunda Koroğlu özünü Bolu bəyin qoşununa vurur və qoşun şahin görmüş toyuq-cüce kimi pərən-pərən düşür (1, 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" (1, 105).

Yuxarıda danışdığımız və söhbətini yarımçıq saxladığımız "Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi" qolunda Bəlli Əhməd Rum paşasından çəkinmədiyini bildirərkən onu "kərtənkələ" adlandırır: "Koroğluya kələ-kələlər nə eləyə bilib ki, sənin kimi kərtənkələlər nə eləsin (1, 159)? Bəlli Əhmədin kərtənkələ ilə, Məhbub xanımın qara toyuqla müqayisə etdiyi Rum paşasının axmaqlığı quyudan sağ-salamat qurtarmağa zəmin yaradır. Məhbub 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 olacaq. Koroğlunu və onun dəlilərini quyuya salmağın "fəndi"ni Məhbub xanım ağıldankəm atasına belə başa salır: "Şəhərdə nə qədər qoşun varsa, göndər dağlardan daş yığıb gətirsinlər. Elə ki daş hazır oldu, ondan başlayıb şəhərdən kənardə yeddi min yeddi yüz yetmiş quyu qazsınlar. Elə ki Koroğlu dəliləri ilə gəldi, ağızlarını salar qazılma quyulara. Elə ki hərəsi düşdü bir quyuya, biz də daşları tökərik başlarına" (1, 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 quyu sərgüzəştləri Qazan xanın məzəli dustaqlığını yada salır. "Koroğlu"da Rum paşası yeddi min yeddi yüz yetmiş quyu qazdırmaq barədə ağılsız göstəriş verdiyi kimi, "Dədə Qorqud kitabı"nda da təkürün xatunu Qazan xanın uydurduğu yalana inanır və Qazan xan dustaqlıqdan təkür xatununun səfehliyi hesabına xilas olur. Təkür xatununun: "Yer altında nə yeyirsən, nə içirsən, nə minirsən?" sualına Qazan xan: "Ölülərinizin yeməyini yeyib ölülərinizin yorğasını minirəm" cavabını verir. Təkürün xatunu yeddi yaşında ölən qızına Qazan xanın divan tutduğunu eşidib və eşitdiyinə inanıb ərindən xahiş edir ki, qızcığazın xatirinə

dustağı quyudan çıxarsın (3, 104). Bu parçanı komizmə misal çəkərkən K.Məmmədov təkur arvadının o biri dünya ilə bağlı təsəvvürünün gülüş hədəfinə çevrilməsi üzərində dayanır (5, 42-49). Biz də belə hesab edirik ki, quyunun yeraltı dünya sayılması barədə mifoloji inam xatırladığımız parçada ironik yöndə təqdim olunur. Quyunu doğrudan-doğruya yeraltı dünya hesab edən axmaq xatun Qazan xanı məhz o dünyadan xəbər verəcək bir adam kimi sorğu-suala tutur. Təkur arvadının sadələşməsini 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, döyüşqabağı qopuz çalıb söz oxumaqda) olduğu kimi, düşmənlə mazelənməkdə də Qazan xan Koroğlunun sələfinə çevrilir. Tutulub quyuya salınanda Koroğlu da Qazan xan kimi məzəsindən qalmır və bu mazelənmə Koroğlu yenilməzliyini ifadə etmək məqsədi daşıyır. Dastanın həm M.H.Təhmasib nəşrində, həm də Paris nüsxəsində Bolu bəyin Koroğlunu dustaq edib, quyuya salmaq əhvləti var. Bu əhvalatlarda, xüsusən Paris nüsxəsindəki quyuya 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. Kənizlər Koroğlunun səsinə qorxuya düşüb qaçırlar (2, 179). Paşa qızı Koroğludan nə yeyəcəyini soruşanda Koroğlu qıza qələm-kağız götürüb yazdığı məsləhət görür. Çünki Koroğlunun quyuda yeyəcəklərini və içəcəklərini bir-bir yadda saxlamaq mümkün deyil (2, 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 quyuyazanın oğlu olan bu cavan zirzəmidən zindana lağım atıb, Koroğlu dəlisini dustaqlıqdan azad edir (1, 286). Göründüyü kimi, müxənnətlərin qurduğu tordan qurtarmaq üçün Koroğlu və

onun silahdaşları müxtəlif çətinliklərdən keçməli, yeri gələndə qılınc, yeri gələndə ağıl işlətməli, bir çox hallarda isə paşa qızlarının və Kankanoğlu kimi dostların köməyinə arxalanmalı olurlar. Mərd-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 sadələşməsinə 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 düşməyə 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" (1, 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 sadəlövh 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 o yan-bu yan eləsə, daha günah məndə yox, paşadadı" (2, 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 sadəlövhcəsinə sadıq qalan məqamlarda Koroğlunun başına nələr gəldiyini isə Bolu bəylə bağlı əhvalatlar daha qabarıq şəkildə göstərir. Özünün dustaq kimi Hasan paşaya təhvil verilməsinə razı olmaq, 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 pirə aparırlar (1, 211). Mərdanəlik ucbatından Koroğlunun düşdüyü bu cür ağılamalı və gülməli vəziyyət bir az fərqli şəkildə dastanın Paris nüsxəsində də öz əksini tapır: "Koroğlunu ayaqyalın, qolubağlı, boynuzəncirli 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 açırđı" (2, 168). Bu səhnə mərdanə düzlüklə tülküsayaq hiyləgərliyin qarşılaşmasından doğan bir səhnədir. Təsadüfi deyil ki, özünü qurdla, bəbirlə, nərle, 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 (1, 84).

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

İgid gərək qürbət eldə yaslana,
Misri qılnc çətin qında paslana.
Min tülkü neyləyər bir ac aslana?
Ölər əcəm oğlu, getməz bu yerdən (1, 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 qılncı, polad libası.
Gəlib bic əyyamı, namərd dünyası,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi? (1, 314)

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

Tülkü xislətli adamlara aldanması, bic əyyamında "tüfəng 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 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.

ƏDƏBİYYAT

1. Koroğlu (çapa hazırlayanı Təhmasib M.H.). Bakı, Gənclik, 1982.
2. Koroğlu. Paris nüsxəsi (çapa hazırlayanı Abbaslı İ.). Bakı, Ozan, 1997.
3. Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası, I cild. Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000.
4. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı, Elm, 1972.
5. Məmmədov K. XIX əsr Azərbaycan şeirində satira. Bakı, Elm, 1975.

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

- Xalq gülüşünün özəllikləri....
- Terminlərdən irəli gələn çətinliklər...
- Gülüşün magik mahiyyəti...
- Nağıllarda komik qarşিদurma....
- Folklorda gülüşün bəzi ümumi məsələləri.....
- Dərvişlər: sehrkarlıq və oyunbazlıq....
- Qorqud, Burkut və Bəktəşi.....
- Qızıl saçlı qəhrəman və keçəl...
- "Dədə Qorqud kitabı"nda dəli obrazı.....
- "Koroğlu" eposunda dəli obrazı....
- Koroğlu və Keçəl Həməzə.....
- Mərd-namərd qarşılaşmasında
dramatiklik və komiklik.....