

# FOLKLORDA OBRAZIN İKİLƏŞMƏSİ

**Muxtar Kazımoğlu**

---



**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI**  
**FOLKLOR İNSTİTUTU**

---

**MUXTAR KAZIMOĞLU**

**FOLKLORDA**  
**OBRAZIN İKİLƏŞMƏSİ**

**BAKI – ELM – 2011**

**REDAKTORU: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru  
Əfzələddin ƏSGƏR**

**Muxtar Kazımoğlu. Folklorda obrazın ikiləşməsi**  
(monoqrafiya). – Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 2011, 228 səh.

ISBN 978-9952-34-8

Kitab indiyəcən xüsusi və sistemli şəkildə araşdırılmamış bir məsələyə – folklorda obrazın ikiləşməsi probleminə həsr olunub. Müəllif nağıl, dastan, lətifə və s. janrlara əsaslanıb “ciddi” və komik yönlü ikiləşmənin folklordakı mahiyyətinə, mifoloji köklərinə və təzahür formalarına nəzər salır, həmçinin məsələni yazıçı və folklor çərçivəsində izləməyə çalışır.

460400000  
655 (07) - 2011

© «Elm» nəşriyyatı, 2011

## ÖN SÖZ

Yaxşı-yaman, gözəl-çirkin, ağıllı-axmaq, yuxarı-aşağı, dost-düşmən, yaxın-uzaq və s. kimi əksmənalı sözlərin bu gün dildə çox işlək olması ikitərəfli qarşıdurmanın şüurumuzda dərin iz buraxmasından xəbər verir. Şüurumuzda dərin iz buraxan bir məsələ isə, heç şübhəsiz, öz ifadəsini folklorda da tapır. Amma orası da var ki, ikitərəfli qarşıdurmanı folklorda yalnız xeyirlə şərin mübarizəsi ideyası ətrafında izləmək özünü doğrultmur. Çünki ikitərəfli qarşıdurma folklorun yalnız ideya istiqamətinin yox, həm də obrazlar sisteminin əsaslı mənbələrindən biri kimi ortaya çıxır. Bu mənbədən qidalanan folklor obrazları xeyir və şəər qarşıdurmasını müxtəlif və bir çox hallarda isə mürəkkəb formalarda əks etdirir. Müxtəlifliyin və mürəkkəbliyin əlamətlərindən biri eyni obrazın folklorda gah xeyir, gah da şəər təmsilçisi kimi təqdim olunmasıdır. Məsələn, nağıllarda yeraltı dünyaya məxsus obrazlar qəhrəmana qarşı çıxdığı kimi, qəhrəmanın yardımçısı da ola bilirlər. Yəni əksər hallarda bədxah qüvvə kimi təqdim olunan bir obraz bəzi folklor nümunələrində xeyirxah qüvvə funksiyası daşıyır.

Məsələnin mürəkkəbliyini göstərən əlamətlərdən biri də eyni folklor nümunəsində hər hansı bir obrazın xeyir və şəər qütblərini birləşdirməsi, özündə həm müsbət, həm də mənfə cəhətləri ehtiva etməsidir. Əgər belədirsə, onda folklor obrazlarındakı xeyir – şəər yerdəyişmələrinə xüsusi diqqət yetirmək lazım gəlir.

Amma məsələ xeyir – şəər yerdəyişmələri ilə də bitmir. Xeyiri, yaxud şəəri təmsil etməsindən, mənfə, yaxud müsbətliyindən asılı olmayaraq, müxtəlif obrazların folklorda tez-tez paralellik yaratmasının şahidi oluruq. Qardaş qardaşla (yaxud bacı ilə), ata oğulla, qəhrəman köməkçi ilə, ağa nökərlə paralellik vardır. Bu cür paralellik şəəri təmsil edən qüvvələr arasında da müşahidə edilir. Şəəri təmsil edən qüvvələrin öz aralarında paralellik yaratmasının folklorda ən geniş yayılmış bir nümunəsi böyük qardaş

və ortancıl qardaşın (yaxud böyük bacı və ortancıl bacının) eyni funksiya daşması, vahid bir mövqe nümayiş etdirməsi, kiçik qardaşa (yaxud bacıya) qarşı dayanmasıdır.

Bir-birini tamamlayan müsbət obrazlarda və bir-birini tamamlayan mənfi obrazlarda ikiləşmə axtarmaq, bir obrazı ona yaxın olan başqa obrazın “ikinci nüsxəsi” hesab etmək, yəqin ki, mübahisə doğurmaz. Amma əks qütblərdə dayanan obrazlardan birini o birinin “ikinci nüsxəsi” hesab etmək ilk baxışda şübhə doğura bilər. Şübhəni dağıtmağın yolu arxaik qatlara enmək, ilkin mənəbni nəzərə almaqdır. İlkin mənəbdə xeyirlə şər qardaşdır. Xeyirlə şər arasında toqquşma məhz iki qardaşın toqquşmasıdır. Toqquşma hər halda qardaşları qardaşlıqdan çıxarmır və doğma adamlar arasında baş verən toqquşma olaraq qalır. Bu doğmalığ əsas verir ki, əks qütblərdə dayanan tərəflər arasında da ikiləşmə axtaraq, mənfi tərəfi bəzən müsbət tərəfin “dvoy-nik”i kimi qiymətləndirək.

Komizm folklor mətninin məzmununda əsaslı dəyişiklik yaradır və dəyişiklik, təbii ki, obrazın ikiləşməsində də özünü göstərir. Komik olmayan folklor nümunəsində obrazın “dvoy-nik”i həm müsbət, həm də mənfi obrazdan ibarət ola bilirsə, komik olan folklor mətnində fərqli mənzərə ilə qarşılaşırıq. Başlıca fərq ondadır ki, komik yönlü “dvoynik”ə mənfi obraz kimi baxmaq çətinləşir. Komik obraz bir tərəfdən “ciddi” yöndə təqdim edilən obrazla paralellik yaradır, digər tərəfdən isə daxili ikiləşmə mahiyyəti qazanır. Komik obrazın daxilində müsbət və mənfi cəhətlər üz-üzə gəlib vəhdət yaradır.

Ayrı-ayrı obrazların paralelliyi və eyni obrazda müxtəlif qütblərin vəhdət yaratması folklordan yazılı ədəbiyyata keçir və yazılı ədəbiyyatda obrazın ikiləşməsinin rəngarəng nümunələri ortaya çıxır.

# “CİDDİ” YÖNDƏ İKİLƏŞMƏ

## 1. Dəyişən libas, dəyişən ad

Folklorda obrazın ikiləşməsi mahiyyətcə bir obrazın iki obraz kimi özünü göstərməsidirsə, onda bu məsələnin araşdırılmasını, ilk növbədə, libas dəyişmədən başlamaq lazımdır. Çünki folklorda libas dəyişmə, bildiyimiz kimi, özünü gizlədib bambaşqa şəxs vücudunda görünmək, bambaşqa ad altında tanınmaqdır. Bu cür başqalaşmanın folklordakı mahiyyətini anlamaqda sehrlı qüvvələrin dondan-dona, cilddən-cildə girmək möcüzəsini nəzərdən keçirmək mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Folklordakı cilddən-cildə girmək süjetlərinin ən geniş yayılanlarından biri sehrlı don motivi ilə bağlıdır. Bu don, təbii ki, adi adamlara yox, sehrlı qüvvələrə məxsus dondur. Donu ələ keçirməklə nağıl qəhrəmanı sehrlı qüvvəyə əsaslı şəkildə təsir göstərə bilir. Yada salın göyərçin donunda ağaca qonan, bir az sonra gözəl qızlara çevrilən və paltarını soyunub çimməyə başlayan pəri bacıları. Nağıl qəhrəmanı pəri bacılardan birinin paltarını oğurlamaqla paltar sahibini özündən asılı vəziyyətə sala və pəri qızının köməyi ilə öz istəyini həyata keçirə bilir (24, 134-40).

Libas dəyişib başqalaşmanın ənənəvi süjetlərindən biri qurbağanın gözəl qıza çevrilməsi əhvalatını əks etdirir: Padşahın böyük oğlu vəzirin qızına, ortancıl oğlu vəkilin qızına alma atdığı halda, kiçik oğlunun atdığı alma hər dəfəsində gedib bir qurbağaya dəyir. Kiçik qardaş “qismətdən qaçmaq olmaz” deyib qurbağa ilə evlənəsi olur. Və çox keçmir ki, qurbağa – gəlin möcüzələr göstərməyə başlayır – gəlinlər içində ən gözəl xalını o toxutdurur, ən gözəl paltarı o tikdirir. Möcüzənin ən böyüyü geyinib-kecinib əri ilə birlikdə padşah hüzuruna getmək lazım gələndə baş verir – qurbağa dönüb nazənin bir sənəm olur və öz gözəlliyi ilə həm ərinə, həm qayınatasını, həm də qayınları və qayın arvadlarını mat qoyur. Sehrlı don söhbəti nağılın məhz bu yerində ortaya çıxır. Gözəl-göyçək arvadının təzədən qurbağaya dönməsini qətiyyənlə istəməyən kiçik qardaş böyük qardaşlarının

sözü ilə sehrli donu yandırmaq qərarına gəlir. Sehrli donun yandırılması kiçik qardaşın başına bəlalar gəlməsinə səbəb olur – qurbağa-gəlin qeybə çəkilir, dəmir çarıq, dəmir əsa geyib dünyanı dolaşan, yeraltı dünyada qurbağalar səltənətinə gedib çıxan kiçik qardaş istəklili arvadına min bir əzab-əziyyətdən sonra qovuşa bilir (32, 217-228).

Əlbəttə, folklorda sakral qüvvələrin libas dəyişib gözəl qıza çevrilməsi süjetləri ilə yanaşı, gözəl oğlana çevrilməsi süjetləri də var. Məsələn, belə bir süjet: İlan bir kişinin əvvəl böyük, sonra ortancıl, sonra da kiçik qızına elçi düşür. Qızlardan kiçik qız ilana ərə getməyə razılıq verir. İlan qızı götürüb dağlar aşır, meşələr keçir, gəlib bir mağaraya çatır. Mağaradan içəri (yeraltı dünyaya) girir. Qız burada bir kərpici qızıldan, bir kərpici gümüşdən olan cah-cəlallı imarət görür. İlan evə girib libasını dəyişir və dönüb gözəl bir oğlan olur. Böyük bacılarının təkidi ilə sehrli libası yandıran kiçik qızın təzədən öz ərinə qovuşması uzun yol keçəndən və divlərin tilsimindən qurtarandan sonra mümkün olur (32, 229-236).

Göyərçinin, qurbağanın gözəl qıza, ilanının gözəl oğlana çevrilməsi bir dondan ikinci bir dona girmək nümunəsidir. Həminə bəllidir ki, folklorda sehrli varlığın bir yox, iki yox, neçə-neçə dona girmək nümunələri də vardır. Belə nümunələrə sehrli nağıllardan nə qədər desən, misal çəkmək olar. Amma bir nağıldan qismən ətraflı bəhs etməyi bu məqamda daha münasib təhlil variantı hesab sayırıq. Ətraflı bəhs etmək istədiyimiz nağıl “Oxxay”dır. Folklorşünas H.Seyidovun yazıya alıb nəşr etdirdiyi bu nağıl donunu, cildini dəyişmək epizodları üzərində qurulub. Həmin epizodlar hər kəsdən qabaq Oxxayla, onun sehrbazlığı ilə bağlıdır. Sudan baş qaldırıb adi bir insan gözünə görünən Oxxay, təbii ki, yeraltı dünyanın sakinidir. Əhməd adlı bir oğlan sənət öyrətmək adı ilə yeraltı dünyaya aparan Oxxayın bədxah qüvvə olduğunu Əhməd çox tez başa düşür: “Əhməd gəmiyə minib, başlayır getməyə. Yeddi gün, yeddi gecə suyun üzündə yol gedir. Bir də baxıb görür ki, qabağında bir elə divar durub ki, dibi dəryada, başı göyün yeddi qatında. Divar tamam insan

kəlləsindən hörülüb. Əhməd divara yaxınlaşan kimi doxsan doqquz yerdən səs gəlir: – Ey cavan, özünə yazığın gəlsin, nə badə gəmidən düşəsən. Ayağın yerə dəyən kimi, Oxxay səni də bizim günümüzə salacaq. Bu qalaçanın sirrini bir onun qızından başqa heç kim bilmir. Çalış o qızdan bu sirri öyrən” (32, 204). Qalaçanın qırxıncı otağında dustaq olan qızdan sirri öyrənmək, təbii ki, Əhmədə qismət olur. Çünki Əhməd, nağıl qəhrəmanı kimi, gözəlliyi, ağıl-mərifəti və cəsarəti ilə qızın diqqətini cəlb edə, onun rəğbət və məhəbbətini qazana bilir. İçərisində hər nə varsa, qara rəngdə – ölüm rəngində olan qırxıncı otaqda qız Əhmədə qalanın sirrini belə açır: “Qalaçanın qabağındakı bu baxçaya qırmızı baxça deyirlər. Burada nə əksən, hamısı qırmızı rəngdə çıxar. Atam bu baxçada o qədər baş kəsib ki, ağaclar, otlar, çiçəklər su əvəzinə qan içib. Odur ki, burada hər nə bitsə, qırmızı rəngdə olur.

Qalaçanın o biri tərəfinə keçib vəhşi heyvanları görürlər. Qız deyir: – Əhməd, bu gördüyün cürbəcür heyvanların hamısı vaxtilə insan idilər. Atam bunları tilsimləyib. Hərəsini bir heyvanın şəklinə salıb...

Axırda onlar gəlib, dəryanın qırağında dayanırlar, qız yenə deyir: – Bu dərya günahsız ölənlərin göz yaşlarından əmələ gəlib (32, 206). Qız sehrli qalaçada nələr baş verdiyini söyləməklə kifayətlənmir, həm də Oxxayın əlindən yaxa qurtarmağın yolunu göstərir: “Oxxay adamları gətirib əvvəlcə oxudur. Gündə onlara bir tilsim öyrədir. Aradan doxsan doqquz gün keçəndən sonra onları imtahan eləyir. Yaxşı bilənləri öldürür. Korazehinləri qurda, quşa, heyvana döndərir. Heç nə bilməyənləri buraxır. İndi sən atam öyrətdiyi tilsimlərin hamısını yaxşı öyrən. Amma imtahan eləyəndə hər nə soruşsa, denən bilmirəm. Ancaq bu yolla onun əlindən qurtara bilərsən” (32, 206). “Heç nə bilmirəm” deyib, Oxxayın razılığı ilə sehrli qalaçadan xilas olan, at cildinə girib atasına pul qazandıran Əhməd əvvəl-axır Oxxayla yenidən qarşılaşmalı olur və dondan-dona girmək epizodlarının silsiləsi məhz bu qarşılaşmada başlanır. Əhməd sehr oxuyub bir dəli ceyran olur, başlayır meşələrlə, dağlarla qaçmağa. Oxxay da sehr



oxuyub, dönüb mahir bir ovçu olur; əlində ox-yay düşür ceyranın dalınca. Ovçu ceyrana çataçatda ikən Əhməd bir qızıl balıq olub özünü dəryaya vurur. Bunu görəndə Oxxay bir qoca torçu olub, bu balığı tutmağa çalışır. Tora düşəcəyini görəndə Əhməd qoz ağacı olub bağı bir küncündə bitir. Oxxay dərhal bir ala qarğa olub ağacdən qozaları daşımağa başlayır. “Əhməd görür ki, Oxxay yenə ondan əl çəkmir, dönüb bir qızıl alma olur, girib sandıqda gizlənir. Oxxay iyləyib, iyləyib Əhmədin yerini tapır, sandığı açır. Əhməd tez dönüb bir alacəhrə olur. Oxxay da bir çalağan olub başlayır onu qovmağa. Əhməd qaçır, Oxxay qovur... Gəlib bir şəhərin üstünə çatırlar. Həmin şəhərin padşahı öz arvadı ilə yasəmən bağında oturmuşmuş. Oxxay Əhmədi qova-qova gəlib bu baxçanın üstünə çatır. Əhməd tez bir dəstə qızılgül olub düşür padşahın arvadının qucağına. Oxxay işi belə görəndə bir dərviş olub başlayır padşahın yanında oxumağa. Oxxay avazla oxuyur, adamı valeh eləyir. Dərviş oxuyub qurtarandan sonra padşah ona hər nə verirsə almır, deyir: – Padşah, indi ki mənə yaxşılıq etmək istəyirsən, elə o arvadının qucağındakı bir dəstə gülü versən, kifayətdir...”

Padşah gülü vermək istəyir. Əhməd işi belə görəndə bir vird oxuyub, bir ovuc darı olub yerə tökülür. O saat dərviş bir cücəli toyuq olub, başlayır darıları dənəməyə. Oxxay darını yeyib qurtarır. Arxayın olur ki, daha Əhməd öldü. Demə darının bir dənəsi padşahın ayağının altında qalbmış. Əhməd tez bir çaqqal şəklinə düşüb, toyuğu da, cücələri də boğub öldürür. Oxxayı cəhənnəmə vasil eləyir” (32, 208-209).

Təqdirəlayiq haldır ki, H.Seyidov bu nağılın 1926-cı ildə “Azərbaycanı öyrənmə yolu” məcmuəsinin ikinci nömrəsində çap edilmiş bir variantını da oxucuya xatırlatmağı vacib bilir. H.Seyidovun xatırlatmalarından nağılın 1926-cı il variantında müsbət qəhrəmanın Əhməd yox, Qouz adlanması, həmçinin Qouzla Oxxayın nəzmlə deyişməsi barədə məlumat əldə edirik. Düşünürük ki, “Qouz” başqa bir şey yox, “Oğuz”dur və Gəncəbasardan toplanmış folklor nümunəsində bu adın işlənməsi təbii. Çünki bu bölgədə Oğuzla bağlı rəvayətlərin yayıldığı folklor-

şünaslığımıza çoxdan bəllidir. Həmin rəvayətlərdə oğuzlar boy-buxunca indiki adamlardan seçilən nəhəng adamlar kimi təqdim olunur. Oğuzların nəhəng adamlar olması haqda təsəvvürün ifadəsidir ki, bu gün Gəncəbasarda, xüsusən Gədəbəy-Daşkəsən tərəflərdə “Uğuz (Oguz) ölüsü” ifadəsini işlədir, bir şəxsin yekəpərliyini, uzundrazlığını bildirmək üçün onu bəzən “Uğuz (Oguz) ölüsü” adlandırırlar.

“Oxxay” nağılının göstərilən variantında müsbət qəhrəmanın “Qouz” (“Oğuz”) adlanması rəvayətlərdə oğuzların nəhəng adamlar kimi təqdim olunması ilə, söz yox ki, səsləşir. Məsələ burasındadır ki, xalq öz qəhrəmanını yenilməz görmək və sehrli nağılda bu yenilməzliyi ifadə etmək istəyir. Xalq qəhrəmana “Qouz” (“Oğuz”) adı verməklə onun qeyri-adi fiziki gücünə işarə etmiş olur. Amma yenilməzlik üçün fiziki gücün yetərli olmadığını nəzərə alan xalq öz qəhrəmanını həm də sehrli aləmlə əlaqələndirmək istəyir və Oxxay əhvalatı bu istəkdən doğulur. Yeraltı dünyanın nümayəndəsi olan Oxxaydan Qouzun öyrəndiyi ən başlıca sehr məhz dondan-dona, cilddən-cildə girmək sehridir. Dondan-dona girmək nağılda o qədər əsaslı yer tutur ki, nağılın 1926-cı ildə nəşr olunmuş variantında libas dəyişmə Qouza Oxxay arasındakı deyişmənin başlıca mövzusunə çevrilir:

### **Qouz**

Sən qılıcı ələ alıb  
Məni öldürməli olsan,  
Mən bir dəli ceyran olub  
Düzlərə qaçsam, neynərsən.

### **Oxxay**

Sən bir dəli ceyran olub  
Düzlərə qaçmalı olsan,  
Mən bir mahir ovçu olub  
Ceyranı vursam, neynərsən.

### **Qouz**

Sən bir mahir ovçu olub  
Ceyranı vurmali olsun,  
Mən bir qızıl balıq olub  
Dənizə getsəm, neynərsən.

### **Oxxay**

Sən bir qızıl balıq olub  
Dənizə getməli olsun,  
Mən bir qoca torçu olub  
Balığı tutsam, neynərsən. (32, 278)

Bundan sonrakı bəndlərdə Qouzun “dəli əsgər” olub Salyana qaçmasından, Oxxayın “cavan zabit” olub onu tutmasından; Qouzun qoz ağacı olub bağlarda bitməsindən, Oxxayın ala qarğa olub qoz ağacının meyvəsini dimdiyində daşımından söhbət açılır və deyişmə belə tamamlanır:

### **Qouz**

Sən bir ala qarğa olub  
Qozumu daşımali olsun,  
Mən bir qızıl alma olub  
Sandığa girsəm, neynərsən.

### **Oxxay**

Sən bir qızıl alma olub  
Sandığa girməli olsun,  
Mən bir paslı açar olub  
Göylərə uçsam, neynərsən. (32, 279)

Belə deyişmə əsasında ayrıca xalq mahnısının yaranması da göstərir ki, libasını dəyişib dondan-dona, cilddən-cildə girmək məsələsi xalq təsəvvüründə dərin iz buraxmış bir məsələdir və bu məsələnin arxaik qatlarına enmədən ötürmək mümkün deyil.

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 par-paltar, cır-cındır geyindirəsən, o, şərdən uzaq olar. Çünki cır-cındır geyirdiyin uşağı eybəcər şəklə 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 qarşılır. Dərviş libası geymiş adamın padşah oğlu olduğunu heç kim ağına gətirmir. Qəhrəman, çoban paltarı geycək çoban kimi qəbul edilir. Başına qoyun dərisi keçirən qızıl saçlı şahzadəni hamı keçəl kimi tanımağa başlayır. Özgə libasına bürünüb öz görkəmini gizlətməklə folklor qəhrəmanı o dünyaya məxsus varlıqlardan qorunduğu kimi, bu dünyadakı düşmənlərindən də qoruna bilir. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, folklor qəhrəmanının hiylə işlədib 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, tər lan gözü kimi oyur-oyur oynayan gözlərinə, adamı vahiməyə salan qılıncına baxan kimi qarşısındakının başqa birisi yox, Koroğlu olduğunu

Keçəl Həmzə dərhal başa düşür və hiylə niqabını üzünə çəkir. Həmzə yazıq adam donuna girib, yağlı dilini işə salır, bıldır-bıldır göz yaşı töküüb, Koroğlunun ayaqlarına düşür. Onun mərhəmətini qazanandan, saqqızını oğurlayıb Çənlibelə qədəm qoyandan sonra Keçəl Həmzə özünü son dərəcə üzüyola və zirək bir buyruq qulu kimi göstərib, 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.

Koroğlunun hiyləgərliyinə gəlincə, qeyd edilməlidir ki, hərfi və məcazi mənada libas dəyişmək Koroğlunun da 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 gəlmiş” (97, 22). V.Xulufu nəşrində bu cür xüsusü qeyd edilən libas dəyişib, hiylə işlətmək Koroğlunu digər dastanlarımızdakı baş qəhrəmanlardan fərqləndirən bir cəhət olsa da, bu cəhətin heç bir epos ənənəsinə söykənmədiyini iddia etmək fikrində deyilik. Yada salırıq ki, “Dədə Qorqud” epusunda – 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 bacıları duyuq düşürlər, naməlum adamın Beyrək olduğunu güman etməyə başlayırlar. O məqamda özünün tanınmasını istəmədiyindən Beyrək on altı il əvvəlki paltarını təzədən soyunmalı, dəvə çulunun ortasını deşib boyuna 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 Banıçiçəklə kəlmə kəsə və özünü ona nişan verə bilir.

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

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

Aşiq Koroğlunun qoç Koroğlu rolunda çıxış etməsi, söz yox ki, daha təbii alındığından Aslan paşa: “Sağ ol, aşiq! Lap Koroğlu kimi oxuyursan”, – deyir (95, 104). Koroğlu özünün məclis aparan bir aşiq olduğuna Hasan paşanı lap çox inandıra bilir. Paşa: “Koroğlunu tanıyırsanmi?” – sualını verçək Koroğlu Qıratla bağlı yarıuydurma, yarıciddi bir əhvalat danışmağa başlayır. Əhvalatın məzmunu bundan ibarətdir ki, bir gün Qıratın

dəliliyi tutur. Bu aşığı götürüb Çənlibelə aparırlar. Aşiq üç gün, üç gecə çalib-oxuyandan sonra Qırat sağalır və “kəlpeysər” Koroğlu da çalib-oxumağı o vaxt bu aşıqdan öyrənir. Bu əhvalatı danışarkən Koroğlu bir yandan özünü aşiq kimi tanıdıb, paşanı tam arxayın salırsa, o biri yandan da oğurlanıb Toqata gətirilmiş Qıratın yanına getməyə bir zəmin yaradır.

Dastanda Koroğlunun libas dəyişməyi heç də aşiq libası ilə bitmir. Toqat, Ərzurum, Bağdad və Qars səfərlərində aşiq paltarında gördüyümüz Koroğlunu İstanbul səfərində çavuş libasında, Naxçıvan və Təkə-Türkman səfərlərində çodar libasında, “Düratın itməsi” qolunda ilxıçı libasında, “Koroğlu ilə Bolu bəy” qolunda qoruqçu libasında, Paris nüsxəsindəki Qars səfərində falçı libasında görürük. Dastanın V.Xulufu nəşrində Koroğlunun hətta dilənçi libası da geydiyinə işarə edilir. Aşiq, çavuş, çodar, falçı, ilxıçı, qoruqçu... libalarında Koroğlunu tanımaq çox çətinidir. Tanınanda da (“Koroğlu ilə Bolu bəy” qolundakı kimi) Koroğlu olduğunu onun boynuna qoymaq müşkül məsələdir: ən ağır işgəncələr Koroğlunu sındıra bilmir və o, kefini pozmadan: “heç belə də Koroğlu olar?” – deyib (95, 206) kim olduğunu danır və düşməni çıxılmaz vəziyyətə salır. Libas dəyişmə eposunda o qədər geniş yer tutur ki, bu cəhət Koroğlu ilə yanaşı, onun dəlilərində və başqa dostlarında da müşahidə olunur. “Məhbub xanımın Çənlibelə gəlməyi”ndə Bəlli Əhməd aşiq libası, “Koroğlunun Ərzurum səfəri”ndə Telli xanım pəhləvan libası, “Mərcan xanımın Çənlibelə gəlməyi”ndə Mərcan xanıma qovuşmaq və Koroğlunun dəlilərini dardan xilas etmək istəyən Kankanoğlu dilənçi libası geyinir. Maraqlıdır ki, dastanda Koroğlunun bütövlükdə qoşununun libas dəyişdirib dondan-dona girməsi faktı ilə də qarşılaşırıq. Düşmən üzərinə yürüş edən Koroğlu qoşunu, bəzən yaraq-yasaq üstündən adi paltar geyir ki, düşmən onu (yəni qoşunu) tanıya bilməsin (96, 128).

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 nağlında, “Kan-Şentey” adlı qazax nağlında təhlükəli məkana çatan qəhrəmanın özü keçələ çevrildiyi kimi, onun atı da eybəcər bir dayçaya çevrilir (199, 269; 199, 278). Altay eposu "Maaday Qara"da qəhrəmanın qar-tala, atının isə qurda çevrilməsi epizoduna rast gəlirik (230, 82). 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 olurmuş” (97, 132). Yad bir yerə qədəm qoyarkən Qıratın öz görkəmini dəyişməsi, tez-tez təkrar olunan bir əlamət kimi, dastanın Paris nüsxəsində də qeydə alınıb. Həmin nüsxənin dördüncü məclisində deyilir: “Qıratın bir xasiyyəti var idi. Bir şəhərə, yaxud bir kəndə çatanda qulaqlarını eşşək qulağı kimi sallayar, tüklərini ürpəşdirib quyruğunu yelləyərdi” (96, 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 şəkllə salır və onu şilxor yabı bilib adi bir qoruqçuya verirlər (95, 97). “Həmzənin Qıratı aparması” qolunda Qıratın özünü dəliliyə vurmasının da arxasında, bizcə, bir az hiyləgərlik məzmunu 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 Banıçiqəyin məclisinə vara bildiyi kimi, Qırat



da dəlilik etməklə Korođlunun aşıq libasında onun yanına buraxılmasına bir şərait yaratmış olur.

Libas dəyişib başqalaşma folklorda “ciddi” y nd  təqdim edildiyi kimi, komik y nd  də təqdim edilə bilər. Libas dəyişmənin komik y nd  təqdim olunmasına ayrıca toxunmadığımızıza görə burada elə folklor nümunələrini təhlilə cəlb etdik ki, həmin nümunələrin bəziləri (məsələn, Beyrəyin, Korođlunun libas dəyişməsinə aid epizodlar) az-çox gülməli məzmun daşısın v  müyyən qədər komik yönlü ikiləşməni də əhatə etmiş olsun.

## 2. Qəhrəmanın oxşarı

Folklorda hər hansı bir obrazın ikiləşməsi bir tərəfdən libas dəyişib başqalaşmaqdırsa, digər tərəfdən də eyni mətn daxilində obrazın oxşarının yaradılmasıdır. Bu oxşarlıq daha çox funksiya oxşarlığıdır. Obrazın oxşarı həmin obraza aid funksiyanı yerinə yetirir və bununla da əvəzediciyə çevrilir. Odur ki, obrazın oxşarını əvəzedici də adlandırmaq olar. Amma bu əvəzedicilik heç də həmişə eyni məzmununda özünü göstərmir. Folklorda əvəzediciliyin müxtəlif tipləri var. Məsələyə ümumi şəkildə yanaşsaq, əvəzediciliyin iki səciyyəvi tipini qeyd edə bilərik: komik və qeyri-komik əvəzedicilik. Yəni folklorda qəhrəmanın əvəzedicisi “ciddi” yöndə təsvir edildiyi kimi, komik yöndə də təsvir edilə bilər və təsvir edilir. Həm “ciddi”, həm də komik yöndə təsvir edilən əvəzedicilərin kökü eyni bir yerə – ikitərəfli qarşıdurmanın çox səciyyəvi olduğu əkizlər mifinə gedib çıxır.

Əkizlər mifi əkiz qardaşlar, yaxud əkiz qardaş və bacılar haqda ibtidai təsəvvürləri əks etdirir. Həmin təsəvvürlərə görə, əkizlər fəvqəltəbii mənşəlidir. Bu səbəbdən onlar “Tanrı övladları”, “səma oğulları” adlanırlar (240, 138). Əkizlər mifinin Azərbaycan folklorundakı əlamətlərini izlədikdə aydın olur ki, bizim folklorda, xüsusən bu folklorun geniş yayılmış janrlarından olan nağıllarımızda sehrlə almadan törəyən övladlar motivi daha səciyyəvi motiv kimi özünü göstərir. Məsələn, “Dərvişin nağılı”nda züriyyətsiz bir kişinin Əhməd və Səməd adlı iki oğlunun məhz sehrlə alma sayəsində dünyaya gəlməsi motivi ilə qarşılaşırıq (24, 150-161).

Nağıllarda dərvişin verdiyi alma hesabına övladların ayrılma və valideynlərdən törəməsi variantına da rast gəlirik. Məsələn, “Pəri xanımın nağılı”nda dərvişin verdiyi almanı bölüb öz həyətləri ilə yeyəndən sonra padşah və vəzirin hər birinin oğlan övladı dünyaya gəlir (33, 209-217). Eyni alma sayəsində ayrılma və valideynlərin oğlu və qızının olması da nağıllarda tez-tez rastlaşdığımız motivlərdəndir. Məsələn, “Əhmədnən Sənəm”

nağılında (33, 104-121) sehrli alma qardaşlardan birinə oğul, o birinə isə qız övladı bəxş edir.

Sehrli almadan övladlar törəməsi motivini əkizlər mifi ilə bağlayan ilk növbədə odur ki, övladlar (iki, yaxud üç oğlan, yaxud da bir oğlan və bir qız) müxtəlif ata-ananın övladları olsalar da, onların sakral “valideyni” – alma eynidir. Eyni almadan törəmə onları məhz əkizlər kimi təqdim etməyə əsas verir.

Almadan övladlar törəməsi motivini əkizlər mifinə bağlayan digər mühüm cəhət eynimənşəli övladların qeyri-adi xüsusiyyətlər daşmasıdır. Əkizlərin adi adamlardan fərqlənməsi almadan törəyən oğlan və qızlara da aiddir. Sehrli almadan törəmək qəhrəmanların qeyri-adi xüsusiyyətlərinin başlıca mənbəyi kimi özünü göstərir. “Dərvişin nağılı”nda Əhməd qeyri-adi igidliyi və dərin ağılı ilə sehrkar dərvişin əlindən xilas olur, neçə-neçə çətinliyin öhdəsindən məharətlə gələ bilir (24, 150-161). “Pəri xanımın nağılı”nda eyni almadan törəyən şahzadə və vəzir oğlu gedər-gəlməz yoldan çəkinməyən bahadırlardır (33, 209-217). Ağıl, bacarıq və bahadırlıq kimi xüsusiyyətlər bu və ya digər dərəcədə “Yusiflə Sənubər” (32, 68-88), “Əhmədlə Sənəm” (33, 104-121) kimi nağılların da baş qəhrəmanlarına aiddir.

Əkizliyin Azərbaycan folklorunda səciyyəvi nümunələrindən biri sehrli almadan törəyən övladların timsalında ortaya çıxırsa, digər nümunə nəzir-niyaz sayəsində doğulan övladların timsalında ortaya çıxır. “Məhəmmədlə Pəri” nağılında zülmkar padşahın yalnız o zaman əkiz övladı (bir qızı, bir oğlu) olur ki, zülmkarlıqdan əl çəkir və camaata “yemək-içmək”, “ənam-zad” paylayır (24, 179). “Qızıl xoruz” nağılında qırx hərəmi olan padşahın yalnız o zaman əkiz övladı (bir qız, bir oğlu) olur ki, “xəzinənin ağzını açıb fağır-füqəranı doyuzdurur” və naxırçı qızı ilə evlənir (9, 3-4).

Nəzir-niyaz sayəsində övlad qazanmaq motivi dastanlarımızda da tez-tez qarşılaşdığımız motivlərdəndir. “Alı xan-Pəri” dastanında Hacı Sayad adlı varlı-karlı bir kişi “qazanları asdırıb, qoyunları kəsdirib” ehsan verəndən, bütün ac qarınları doyurandan, yalavacları geydirəndən, Qanlı çaya körpü saldırmağı

əhd edəndən sonra əkiz övladları olur: Məhəmməd və Pəri (27, 382-383).

Nəzir-niyaz vasitəsilə eyni vaxtda qoşa övladların doğulması motivinin folklorumuzda geniş yayılan bir variantı da övladların ayrı-ayrı valideynlərdən törəməsidir. “Naxırçı oğlu Eyvazın nağılı”nda padşahın övladsız olmasının başlıca səbəbi camaata zülm etməsidir. Dərvişin məsləhəti ilə zülmkarlığa son qoyan və rəiyyəyə rəhmdarlıq göstərən, “bir həftə xəzinənin ağzını açıb yazıq-yuzuğa paylayan” padşahın bir qızı, həmçinin eyni vaxtda bir naxırçının – övlad üzünə həsrət qalan kasıb bir kişinin bir oğlu olur (217-218). Nəzir-niyaz və dua sayəsində ayrı-ayrı valideynlərin eyni vaxtda övladının dünyaya gəlməsi motivini dastanlarımızda da müşahidə edirik. “Dədə Qorqud” eposunda ilk boyun qəhrəmanı – Buğac məhz nəzir-niyaz və Allaha dualar etmək hesabına dünyaya gəlir (94, 18). Buğacın doğuluşu qoşa övlad doğuluşuna nümunə olmasa da, bu fakt “Dədə Qorqud” eposunda eyni adamların duası ilə iki ayrı-ayrı valideynin eyni vaxtda övladının anadan olması və həmin övladların qoşalıq yaratması faktını – Bamsı Beyrək və Banıçiçək əhvalatının başlanğıcını yadımıza salır. Baybörə və Baybecanın övladı yoxdur. “Alqış alqış, qarğış qarğış” olan bəylərin duasından sonra Allah Baybörəyə bir oğul, Baybecana bir qız verir (94, 43). “Əsli-Kərəm” dastanının da baş qəhrəmanlarının doğulması müəyyən qədər Beyrəklə Banıçiçəyin doğulması epizoduna bənzəyir. Baybecan, qızı olarsa, onu Ziyad xanın oğluna verəcəyini əhd edir (27, 71-72). Yəni nəzir-niyazla yanaşı, Böyük Yaradan qarşısında edilən əhd, ürəkdə tutulan saf niyyət övladların doğulmasında mistik başlanğıc rolunu oynayır.

Nəzir-niyaz, dua-alqış sayəsində doğulan övladlar Allahın xüsusi istəyi ilə dünyaya gəldiklərindən almadan törəyən övladlardakı kimi onlarda da qeyri-adi xüsusiyyətlərin özünü göstərməsi təbiidir. “Naxırçı oğlu Eyvazın nağılı”nda nəzir-niyaz və dua-alqışdan sonra doğulan uşaqlardan biri üç günlüyündə dil açıb danışır, atasına qoşulub naxır otarmağa gedir (33, 218). “Qızıl xoruz” nağılında nəzir-niyaz və dua-alqış sayəsində doğulan

qızın saçları qızıldan, oğlanın saçları gümüşdəndir (9, 3). Qeyri-adi xüsusiyyətlər daşımaq nəzir-niyaz və dua-alqış hesabına doğulan dastan qəhrəmanlarına da aiddir. “Dədə Qorqud” eposunun yuxarıda adını çəkdiyimiz qəhrəmanlarının yenilməzliyi, “Alıxan – Pəri xanım” dastanında Pəri xanımın, “Əsli – Kərəm”də Əslinin ifrat dözümlü, mətanət və sədaqət nümayiş etdirməsi, Kərəmin haqq aşığı və haqq aşığı yüksəkliyində dayanması “Tanırının istekli bəndəsi” olması amili ilə bağlıdır.

Əkizlər mifində əkizlərin qeyri-adiliyini göstərən cəhətlərdən biri də onların zoomorfik mahiyyət daşmasıdır. Bəzi xalqların mifoloji təsəvvürünə görə, hər insanın heyvanlar arasında bir əkiztayı var (249, 175). İnsanın hansısa heyvanla əkiztayı olmasına mifoloji inam öz izlərini bir sıra folklor mətnlərində qoruyub saxlayır. “Aslan balası” nağlında Aslan bir qadının məşədə qalan körpə uşağını götürüb öz balasının yanına aparır və onların hər ikisinə döşündən süd verib əmizdirir. Aslan südü ilə bəslənən oğlan Aslan balası adı ilə tanınır (24, 147). Aslan südü ilə bəslənmə motivinə “Ağ quş” (29, 111-120), “Kəlləgöz” (33, 227-232) kimi nağıllarda da rast gəlirik. “Aslan balası” nağlında olduğu kimi, bu nağıllarda da qəhrəman aslan südü ilə bəsləndiyindən xüsusi ad qazanır. “Ağ quş” nağılının qəhrəmanı Şirzad, “Kəlləgöz” nağılının qəhrəmanı Əmiraslan adı ilə tanınır. “Kəlləgöz” nağılının süjetinə diqqət yetirdikdə bu süjetin “Dədə Qorqud” eposundakı “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”la yaxından səsleşdiyini görmək çətin deyil. Aslan südü ilə bəslənən Basat Təpəgözü öldürdüyü kimi, aslan südü ilə bəslənən Əmiraslan da Kəlləgözü öldürür. Hər iki qəhrəmanın (eləcə də “Ağ quş” nağılındakı Şirzadın) yenilməzliyi öz başlanğıcını zoomorfik mənəbdən götürmüş olur.

Nağıl qəhrəmanının aslan südü ilə bəslənməsi nə qədər maraqlı doğursa, onun aslan balası ilə bir yerdə böyüməsi də bir o qədər maraqlı doğurur. Aslan südü ilə bəslənmək qəhrəmanın zoomorfik mənşəyinə işarədirsə, aslan balası ilə bir yerdə böyümək qəhrəmanın aslanla qardaşlığına, onunla qoşalıq yaratmasına işarədir.

İnsanın heyvanla dostluq və qardaşlığına səciyyəvi nümunələrdən biri həm qəhrəmanın, həm də onun atının eyni sakral mənşədən törəməsidir. Belə nümunə ilə “Şah İsmayıl” dastanında qarşılaşırıq: Ədil şahın övladı olmur. Vəzirin məsləhəti ilə o, mal-dövlətinin iki qismini fağır-füqəraya paylayır. Bundan xeyli vaxt keçəndən sonra bir dərviş Ədil şaha bir alma verib deyir: “Bu almanı soy, qabığını qulunluğundan doğmayan Qəmərnişan madyana ver; özünü də iki qısım elə, bir qismini sən ye, bir qismini də arvadın yesin. Çox keçməz ki, bir oğlun olar. Oğlunun adını Şah İsmayıl qoy. Qəmərnişan madyanın da bir qulunu olar, onun da adını Qəmərday doy. Şah İsmayılı o Qəmərdaydan savayı heç bir at gözdirə bilməz” (27, 127-128). Təbii ki, dərvişin dedikləri həyata keçir, Şah İsmayıl qeyri-adi qəhrəman və aşiq, Qəmərday isə qeyri-adi bir at olur. Şah İsmayıl və Qəmərdayın qeyri-adiliyinin ən başlıca göstəricisi sehrli almadan törəməklə bağlıdırsa, başqa bir göstəricisi ölüb-dirilmə mərhələsindən keçməklə bağlıdır. Şah İsmayılın uzun müddət qaranlıq bir zirzəmidə yaşaması və zirzəmidən işıqlı aləmə yalnız on beş yaşından sonra çıxması; həmçinin atası tərəfindən gözləri çıxarılan Şah İsmayılın zülmət quyusundan çıxıb, sehr sayəsində təzədən dünya işığına qovuşması ölüb-dirilmə göstəricisi sayıla bilər. “Tövlədə bəslənmiş” təyini göstərir ki, Qəmərday da qaranlıq bir yerdə saxlanılıb, yalnız Şah İsmayıl hədd-büluğa çatandan sonra üzə çıxarılıb. Həm eyni almadan törəmə, həm də ölüb-dirilmə mərhələsindən keçmə Şah İsmayılın Qəmərdayın qoşalığı yaratmasından, bir-birini tamamlamasından xəbər verir.

Bura qədər dediklərimizə diqqət yetirilsə, aydın olar ki, biz əkizlər mifi üçün səciyyəvi olan sakral aləmlə bağlılıq məsələsini ön plana çəkdik və bu baxımdan əkizlər mifinin folklorumuzdakı üç törəmə süjeti üzərində dayandıq:

1. sehrli alma ilə bağlı olan övladlar süjeti;
2. nəzir-niyaz, alqış-dua və xüsusi Tanrı istəyi ilə bağlı olan övladlar süjeti;
3. zoomorfik mənşə ilə bağlı olan övladlar süjeti.

Aydınlaşdırdıq ki, əkilər mifinin folklorumuzdakı bu cür törəmə süjetləri obrazın ikiləşməsi, folklor nümunələrində obrazın əvəzedicisinin yaradılması üçün zəmin yaradır. Folklorda obrazın ikiləşməsi, eyni mətn daxilində obrazın əvəzedicisinin yaradılması yuxarıda qeyd olunan zəmin – süjetlərlə məhdudlaşırımı? Əlbəttə, yox. Folklorumuzda obrazın ikiləşməsi və onun əvəzedicisinin yaradılmasına zəmin olan başqa süjetlər üzərində də dayanmaq mümkündür. Fərqli burasındadır ki, həmin süjetlərdə sakral aləmlə bağlılığına birbaşa işarə olunmayan obrazlardan söhbət açılır. Məsələn, müxtəlif sayda qardaşlardan bəhs edən süjetləri həmin sıraya daxil etmək olar.

Qardaşlar süjetinin bir qismi iki qardaşa, yaxud bir qardaş və bir bacıya aid əhvalatları əhatə edir. “İki qardaş” adlı müxtəlif nağıl süjetləri (32, 237-243; 24, 293-295; 166<sup>a</sup>, 236-240; 167<sup>a</sup>, 187-194; 19, 180-183), o cümlədən “İki dilək” (9, 242-248), “Güloğlan” (31, 252-259), “Bacı və qardaş” (31, 128-132), “Göyçək Fatma” (32, 19-27), “Fatma” (24, 141-144) və s. kimi nağıllar iki qardaş, yaxud bir qardaş və bir bacı haqqındakı əhvalatlardan bəhs edir. Belə əhvalatlar, xüsusən də iki qardaş haqqındakı sərgüzəştlər “Dədə Qorqud” boylarında daha qabarıq şəkildə ortaya çıxır. Təsədüfi deyil ki, boylardan biri – “Uşun Qoca oğlu Səgrək boy”u məhz iki qardaşın sərgüzəştlərinə həsr olunub. Bundan əlavə, dastanın ayrı-ayrı boylarında Salur Qazan – Qaragünə qardaşları diqqət mərkəzinə çəkilir, “Basatın Təpəgözü öldürdüüyü boy”da Basatın Təpəgözlə vuruşunun əsas səbəblərindən biri qardaşı Qıyan Səlcuqun öldürülməsindən ibarət olur.

İki qardaş süjetləri kimi, üç qardaş (yaxud üç bacı) süjetləri də folklorumuz üçün səciyyəvi sayılmalıdır. “Üç qardaş” (31, 217-223; 19, 175-180), “Üç bacı” (29, 121; 31, 121-128), eləcə də “Məlikməmməd” (31, 190-201), “Şahzadə və qurbağa” (32, 215-229), “Qara Kəkil” (9, 77-85), “Üç şahzadə” (9, 85-96), “Süleyman peyğəmbərin qızı” (9, 124-131), “Səxavətli qardaş” (9, 159-163), “Üç qardaşla nurani qoca” (9, 220-223), “Şahzadə Cümşüdün nağılı” (9, 248-256), “Əyyar Yusif” (9, 293-298), “Üç qız”

(24, 209-215) və s. kimi nağıllar üç qardaş, yaxud üç bacı əhvalatlarından bəhs edir. “Dədə Qorqud” eposu üçün çox da səciyyəvi olmayan üç qardaş süjetinə həmin eposdan Qaraca Çobanla qardaşlarının əhvalatını misal çəkmək olar.

Qardaşlar mövzusunda səciyyəvi süjet variantlarından biri də yeddi qardaş, bir bacı variantıdır. Bu cür süjet variantına “Nar-gilə” (24, 140-141), “Pəri xanımın nağılı” (9, 236-242), “Yeddi qardaş, bir bacı” (33, 97-104) və s. kimi nağıllarda rast gəlirik.

Folklorda qəhrəmanın ikiləşməsinə, eyni mətn daxilində obrazın əvəzedicisinin yaradılmasına zəmin olan süjet variantlarını qardaşlar mövzusu ilə də məhdudlaşdırmaq mümkün deyil. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, ata və oğul, ana və qız, ağa və nökr, qəhrəman və köməkçi və s. mövzulara aid süjetlərin hər biri obrazın ikiləşməsi və oxşarının yaradılması üçün əlverişli zəminə çevrilir.

Folklorda obrazın ikiləşməsi probleminin araşdırılmasında əsas məsələlərdən biri ikiləşən obrazla onun əvəzedicisi arasındakı münasibətlərin hansı məzmun daşmasını üzə çıxarmaqdan ibarətdir. Folklor nümunələrini bu istiqamətdə araşdırdıqda aydın olur ki, obrazla əvəzedicisi bir-birini təsdiq edib tamamlaya da bilər, bir-birini inkar edə də bilər. Yəni obrazın əvəzedicisi müsbət də, mənfi də ola bilər. Biz obraz – əvəzedicisi münasibətlərinin təhlilini müsbət əvəzedicidən başlamağı daha məqsədəuyğun sayırıq. Çünki mənfi əvəzedicisi ilə müqayisədə müsbət əvəzedicisi folklorda daha geniş yer tutur.

Folklorda geniş yer tutan müsbət əvəzedicinin, yəni müsbət qəhrəmanın oxşarının nə demək olduğunu aydın təsəvvür etmək üçün uzağa getmədən sehrli almadan törəyən övladlar motivini yenidən xatırlamaq lazım gəlir. Sehrli almadan törəyən övladlar məhz bir-birinin davamı olan, bir-birini tamamlayan obrazlardır. “Dərvişin nağılı”nda sehrli almadan törəyən iki qardaş – Əhməd və Səməd həm zahirən, həm də daxilən bir-birlərinə çox bənzəyirlər. Dərviş götürüb Əhmədi özü ilə apardığına və dərviş nağılda diqqət mərkəzində olduğuna görə əvvəlcə Əhmədin fəaliyyəti ilə tanış oluruq. Bu fəaliyyət Əhmədi bizə heç bir çətinikdən



çəkinməyən, o cümlədən tilsimli div qalaçasına getməkdən qorxmayan bir qəhrəman kimi tanındır. Əhməd dara düşəndən sonra Səməd öz qardaşını tilsimli qalaçadan xilas edir, həmçinin qardaşının daşa dönmüş dostunu yenidən həyata qaytarır. Bununla sehrli almadan törəyən iki qardaş bir-birinin müsbət əvəzedicisinə çevrilir (24, 150-161).

Oxşar süjetə “Pəri xanımın nağılı”nda da rast gəlirik. “Dərvişin nağılı”ndakı Əhməd və Səməddən fərqli olaraq, “Pəri xanımın nağılı”nda Allahverdixan və İmamverdixan ayrı-ayrı valideynlərin övladlarıdır. Amma Allahverdixan və İmamverdixan da Əhməd və Səməd kimi eyni almadan törədiyinə görə bir-birinə bənzəyir. Bu bənzərlik təkcə onların adlarında yox, həm də xasiyyətlərində özünü göstərir. Nağılda deyildiyi kimi, onlar bir-birlərindən ayrı dura bilmirlər və bir-birlərini «qardaş» deyər çağırırlar (33,20). Allahverdixan və İmamverdixanın ən başlıca oxşarlığı isə bahadırlıqda özünü göstərir. Onlar Pəri qızı tapmaq və onu Allahverdixana almaq kimi çətin bir işin dalınca getməkdən çəkinmirlər.

Sehrli almadan törəyən övladlar süjetində təhlilə ehtiyacı olan nöqtələrdən biri oğlan – qız münasibətləridir. Sehrli almadan, amma ayrı-ayrı valideynlərdən törəyən oğlan və qız arasındakı münasibətləri aydınlaşdırmaq, bizcə, obraz – əvəzedici münasibətlərini araşdırmaq baxımından müəyyən əhəmiyyət daşıyır.

Eyni almadan, ayrı-ayrı valideynlərdən törəyən oğlanlar yaxın dost olduqları kimi, eyni almadan, ayrı-ayrı valideynlərdən törəyən oğlan və qız da aşiq – məşuqə olur, bir-birlərini sonsuz məhəbbətlə sevirilər. Bu məhəbbətin qarşısında böyük maneələr dursa da, sevgililər həmin maneələri dəf edər və bir-birlərinə qovuşa bilirlər. “Əhmədnən Sənəmin nağılı” (33, 104-121) bu baxımdan səciyyəvi nümunə sayıla bilər. Həmin nağılda sehrli almadan törəyən qəhrəmanlar iki qardaşın övladlarıdır. Sənəmin atası padşah, Əhmədin atası rəncbərdir. Əhd-peymanə görə, padşah öz qızı Sənəmi qardaşı oğlu Əhmədə verməlidir. Amma padşah əhd-peymanı pozur və qızını vəzirin oğluna vermək istəyir. Əhmədin öz sevgilisinə qovuşması məhz sehrli

almadan törəyib qeyri-adi xüsusiyyətlər daşması hesabına mümkün olur. Əhməd tək-cə zahiri gözəlliyi və ağıl-kamalına görə yox, həm də zoomorfik aləmlə bağlılığına görə seçilir. Öz əmi-sindən pis üz görüb, ev-eşiyini, yurd-yuvasını tərk etməli olan Əhməd tülkü, canavar, şir və qaraquşla ünsiyyət bağlayır. Qaraquş və adları çəkilən heyvanlar nəinki sevgililəri bir-birinə qovuşdurur, həm də Əhmədi taxt-tac sahibi edib, onun ən yaxın məsləhətçisinə çevrilirlər.

Eyni almadan törəyən oğlan və qızın bir-birini sevməsi məhəbbət dastanlarında da özünü göstərən səciyyəvi bir motivdir. “Tahir və Zöhrə” dastanında (27, 23-70) Tahir və Zöhrə iki qardaşın – Hatəm Sultan və Əhməd Vəzirin eyni almadan törəyən övladlarıdır. «Əhməd və Sənəm» nağlında olduğu kimi, bu dastanda da qardaşlar əhd-peyman bağlayırlar. Əhd-peymana görə, Zöhrə əmisi oğlu Tahirə verilməlidir. Hatəm Sultan əhd-peymanı pozur. Tahir öz sevgilisinə ancaq uzun sürən çətinlikdən sonra qovuşur.

Eyni almadan törədiklərinə görə Əhmədlə Sənəm, həmçinin Tahirlə Zöhrə müəyyən mənada əkiz qardaş-bacıdırlar. Belə olan halda qardaşla bacının evlənməsi məntiqə uyğundurmu? Məsələ burasındadır ki, əkizlər haqqındaki bəzi mifoloji mətnlərdə əkiz qardaş – bacının bir-biri ilə evlənməsi faktı ilə rastlaşırıq. Osiris və İside haqqındaki Misir mifi, Yam və Yama haqqındaki hind mifi bu baxımından səciyyəvi nümunə sayıla bilər (249, 174). Mifoloji görüşlərdə qardaşın öz əkiztayını (bacısını) alması əks tərəflərin qovuşması inamına əsaslanır. Oğlan və qız əks cinslər kimi bir-biri ilə təzad yaradır. Oğlan öz əkiztayını (bacısını) alırsa, inama görə, əks tərəflər birləşib vəhdət əmələ gətirmiş olur. Bu inam sonrakı dövrlərin folklor mətnlərində, təbii ki, dəyişilmiş şəkildə ortaya çıxır. İlk dövrlərdə həqiqi əkizlərin evlənməsi sonrakı dövrlərdə məcazi əkizlərin evlənməsi ilə əvəz olunur. Belə məcazi əkizliyin, artıq qeyd etdiyimiz kimi, bizim folklorda geniş yayılmış iki forması var: eyni almadan, ayrı-ayrı valideynlərdən törəmə və nəzir-niyaz sayəsində müxtəlif valideynlərdən törəmə. Məcazi əkizliyin hər iki

formasında oğlanla qızın evlənməsi nağıl və dastanlarımız üçün səciyyəvi bir motivdir. Məcəzi əkizliyin ikinci formasına aid nümunələr içərisində Beyrək – Banıçiçək əhvalatı xüsusi olaraq diqqəti cəlb edir. Eyni almadan, ayrı-ayrı valideynlərdən törəyən Tahir və Zöhrə kimi, eyni adamların alqış-duası sayəsində ayrı-ayrı valideynlərdən törəyən Beyrək və Banıçiçək son nəticədə bir-birlərinə qovuşurlar. Böyük məhəbbətlə sevmək və bu sevgi yolunda hər cür əzaba qatlaşmaq xüsusiyyətlərinə görə Beyrək və Banıçiçək (əks cinslərə mənsub olsalar da) bir-birlərinin müsibət əvəzedicisinə çevrilə bilirlər.

Söz yox ki, əks cinslə müqayisədə eyni cinsdən olanların əvəzediciliyinə folklorda daha çox rast gəlirik. Məsələn, “Dədə Qorqud” eposunda ata – oğul və qardaş əvəzediciliyinin rəngarəng nümunələri ilə qarşılaşırıq.

Ata – oğul münasibətlərinin “Dədə Qorqud” eposunda geniş yer tutduğunu boyların adından da görmək olur: “Dirsə xan oğlu Buğacın boyu”, “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyu”, “Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dutsaq olduğu boy”, “Duxa Qoca oğlu Dəli Domrulun boyu”, “Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu”, “Qazılıq Qoca oğlu Yeynəyin boyu”, “Bəkil oğlu Əmranın boyu”, “Uşun Qoca oğlu Səgrəyin boyu”, “Salur Qazan dutsaq olub oğlu Uruz çıxardığı boy”. Göründüyü kimi, dastandakı əksər başlıqlarda oğulun adı atanın adı ilə yanaşı çəkilir və bu fakt ata – oğul münasibətinin eposda nə qədər geniş yer tutduğunu göstərir. Üç başlıqda – “Salur Qazanın evi yağmalandığı boy”, “Basat Təpəgözü öldürdüğü boy” və “İç Oğuz Dış Oğuz asi olub Beyrək öldüyü boy” başlıqlarında oğul – ata adlarının yanaşı çəkilməməsi heç də o demək deyil ki, həmin başlıqlar altında təqdim edilən boylar oğul – ata münasibətlərindən bəhs etmir. “Salur Qazanın evi yağmalandığı boy”da Uruzun və Salur Qazanın igidliklər göstərməsi və biri digərinin yolunda hər cür fədakarlığa hazır olması, “Basat Təpəgözü öldürdüğü boy”da Basatın Alp Aruza layiq bir oğul olması və öz şücaəti hesabına el-obanı fəlakətdən qurtarması “Dədə Qorqud” eposu ilə tanış olan hər bir kəsə bəlli olan məsələlərdir. Oğul – ata adlarının

qoşa çəkilmədiyi sonuncu başlığa – “İç Oğuz Dış Oğuz asi olub Beyrək öldüyü boy”a gəlincə, qeyd etməliyik ki, həmin oğuznamədə də, bir az sonra görəcəyimiz kimi, oğul – ata münasibətləri müəyyən qədər öz əksini tapır.

Ancaq bizi maraqlandıran geniş mənada ata – oğul münasibətləri yox, ata obrazının ikiləşməsi, oğulun “ciddi” yəndə ata oxşarına və əvəzedicisinə çevrilməsidir. “Dədə Qorqud” epusunda ata əvəzedicisinə çevrilmə, ilk növbədə, atadan sonra taxt-taca sahib olub, atanın işlərini davam etdirmək deməkdir. Buğac Dirsə xanın, Uruz Salur Qazanın, Bamsı Beyrək Baybörənin, Dəli Domrul Duxa Qocanın, Qanturalı Qanlı Qocanın, Yeynək Qazılıq Qocanın, Basat Alp Aruzun, Əmran Bəkilin, Səgrək Uşun Qocanın taxt-tacına və mülkünə sahib olmalı, oğul atanın yerini tutmalıdır. Oğulun ata yerini tutması üçün əməlcə ataya oxşarlıq ən vacib şərtidir. Kafirlərlə qanlı toqquşmanın hər an gözlənilədiyi bir şəraitdə oğul, hər şeydən qabaq, at çapıb, ox atıb, qılinc oynatmağı ilə ataya bənzəməlidir. Əks halda ata ciddi narahatlıq keçirir. Oğlu Uruzun fərsiz övlad olduğunu düşünən Salur Qazan öz narahatlığını belə ifadə edir:

“Bəri gəlgi, qulunum oğul!  
... On altı yaş yaşladın.  
Bir gün ola, düşəm öləm, sən qalasan –  
Yay çəkmədin, ox atmadın...  
Qanlı Oğuz içində çöldi almadın.

Yarınkı gün zaman dönüb, bən ölüb sən qalacaq tacım-taxtım sana verməyələr, – deyü sonumu andım, ağladım, oğul!»  
(94, 66)

Uruz Salur Qazanı əsirlikdən qurtarmaqla, ailənin şərəfi yolunda qıyma-qıyma doğranmağa hazır olmaqla; o cümlədən Buğac vəhşiləmiş bir buğanı öldürməklə; Beyrək kafirlərə qarşı təkbaşına vuruşub bəzirganları xilas etməklə; Qanturalı buğa, aslan və dəvə kimi üç qorxulu heyvanı öldürməklə; Yeynək Qazılıq Qocanı dustaqlıqdan azad etməklə; Basat “at basıb qan

sümürməklə”, Təpəgözü öldürməklə; Əmran Bəkilin üstünə gələn kafirləri geri oturmaqla igidlik imtahanından çıxır və ata adına layiq oğul olduğunu sübuta yetirmiş olur. Oğulun ata əvəzedicisinə çevrilməsi heç də asan başa gəlmir və bu əvəzedicilik bir çox hallarda ata – oğul münafişəsindən keçir. Oğul igidlik adına yaraşmayan hərəkətlərə yol verdikdə onunla ata arasındakı mehribanlıq dərhal pozulur və ata nəzir-niyazla tapdığı yeganə oğlunun ölümünə fərman verməkdən belə çəkinmir. “Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dutsaq olduğu boy”da Uruzun döyüş meydanından qaçdığını güman edən Qazan xan: “Bəylər! Tanrı bizə bir kor oğul vermiş. Varayın, anı anası yanından alayın, qılıcla paralayayın, altı bölük edəyin, altı yolun ayırında buraxayın! Bir dəxi kimsə yazı yerdə yoldaş qoyub qaçmaya”, – deyir (94, 68).

Birinci boyda Buğacın qıza-gəlinə sataşdığını, ağsaqqallara, ağbircəklərə qarşı hörmətsizlik etdiyini, hətta öz anasına kəm baxdığını, atasını aradan götürmək istədiyini güman edən Dirsə xan onu (oğlu Buğacı) öldürmək qərarına gəlir. Salur Qazanla Uruz, Dirsə xanla Buğac arasında xoş münasibət yalnız o zaman bərqərar olur ki, oğul ağlasığmaz igidlik göstərməklə (məsələn, Uruz Salur Qazanı, Buğac Dirsə xanı əsirlikdən qurtarmaqla) atanın bəd gümanını dağıtmış olsun. Misallardan aydın olur ki, “Dədə Qorqud” eposunda oğulla atanı yaxınlaşdıran əsas nöqtələrdən biri düşməyə qarşı mətanətlə dayanmaq və vuruşmaqdır.

“Dədə Qorqud” eposundakı oğul-əvəzedicilərdən danışarkən Dəli Qarcar və Dəli Domrul obrazlarına xüsusi mövqedən yanaşmaq lazımdır. Çünki Dəli Qarcar və Dəli Domrul qismən komik cizgilərlə təqdim edilən və başqa igidlərdən qərribə hərəkətləri ilə fərqlənən qəhrəmanlardır. Bu fərq istər-istəməz ata – oğul münasibətlərinin təsvirinə də öz təsirini göstərir. Dəli Qarcar və Dəli Domrul Oğuz elinin davranış normalarından kənar addımlar atdığı kimi, onların ataları da başqa ataların etməyəcəyi hərəkətlərə yol verirlər. Dəli Qarcar Dədə Qorquda – başqalarının müqəddəs saydığı bir adama əl qaldırdığı kimi, onun atası

Baybecan da qızı Banıçiçəyi deyiklisi Beyrəyə vermək əvəzinə, Bayburd bəyinə vermək fikrinə düşür. Əzrayilla vuruşmaq istəyən Dəli Domrul İslam qayda-qanunlarından kənara çıxdığı kimi, onun atası da oğlundan can əsirgəməklə digər Oğuz bəylərindən fərqli hərəkət etmiş olur. Yəni Dəli Qarcarla atası, eləcə də Dəli Domrulla atası arasındakı oxşarlıq özünəməxsus şəkildə ortaya çıxır. Normalardan kənara çıxan oğul, normalardan kənara çıxan atanın oxşarına və əvəzedicisinə çevrilir.

«Dədə Qorqud» eposunda ata – oğul oxşarlığı kimi, qardaş oxşarlığı da səciyyəvi bir xətt olaraq diqqəti cəlb edir. Oğuz igidləri oğulun olmasını özlərinə necə fəxarət bilirlərsə, qardaşın olmasından da elə fəxarət duyurlar. Oğlu və qardaşı olmayanlar özlərini arxasız-köməksiz bilib qəm dəryasına qərq olurlar. Məsələn, “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boy”unda Baybörə: “Oğulda ortacım yox, qardaşda qədərim yox. Allah Taala məni qarğayıbdır” deyib, göz yaşı tökür (94, 54). Axından qayıdan Basat qardaşı Qıyan Səlcuqun Təpəgözlə döyüşdə öldüyünü biləndə sarsılır və qardaşına münasibətini belə ifadə edir:

Qıran yerdə tikilmiş otaqların  
O zalım yıxdırdı ola, qardaş!  
... Qarşı yatan qara dağım yüksəyi qardaş!  
Axındılı görklü suyumun daşqını qardaş!  
Güclü belim qüvvəti,  
Qarannu gözlərimin aydını qardaş! (94, 91)

Oğul ataya arxa-dayaq olduğu kimi, qardaş da qardaşın güvənci, belinin qüvvətidir. İgid ata ilə igid oğul paralellik yaratdığı kimi, cəsur qardaşla da cəsur qardaş arasında paralellik yaranır. Belə paralelliyi Qazan xan – Qaragünə, Əgrək – Səgrək qardaşları arasında aydın müşahidə etmək olar. Əgrəklə Səgrəyin oxşarlığı dəli igid oxşarlığıdır. Onlar dəli igidə xas qaynarlıq, ipə-sapa yatmazlıq kimi xüsusiyyətlər daşıyırlar. Eposda Qazan xan “bizə miskin umudu, Qalın Oğuzun dövləti, qalmış igid arxası” (94, 46) və s. kimi təyinlərlə təqdim olunduğu kimi,

onun qardaşı Qaragünə də oxşar təyinlərlə təqdim olunur: “Qara Dərə ağzında Qadir verən, qara buğa dərisindən beşiyinin yapığı olan, acığı tutanda qara daşı kül eyləyən, bığın ənsəsində yeddi yerdə düyən... Qaragünə” (94, 52).

Folklorda obrazın müsbət əvəzedicisindən danışarkən qəhrəmanın köməkçisindən və ümumilikdə müxtəlif tipli yardımçı qüvvələrdən danışmamaq mümkün deyil. Belə yardımçı qüvvələr arasında heyvanlar xüsusi yer tutur. Folklor nümunələrində heyvanların funksiyası sadəcə olaraq qəhrəmana köməklik göstərməklə bitmir və bu funksiya daha geniş məzmun daşıyır. Heyvanların bir çox folklor nümunələrindəki əsas funksiyalarından biri məhz qəhrəmanın müsbət əvəzedicisinə çevrilməsində özünü göstərir. Qəhrəmanın oxşarı real insan obrazı olduğu kimi, hər hansı bir heyvan obrazı da ola bilər. Qəhrəman real insanla dostluq, qardaşlıq etdiyi kimi, hər hansı bir heyvanla da dostluq, qardaşlıq münasibətində olur. İnsan – heyvan münasibətinin dostluq, qardaşlıq məcrasında özünü göstərməsinə nağıllardan xeyli misal çəkmək olar. Məsələn, “Gül Sənavərə neylədi...” nağılının əsas qəhrəmanlarından biri – almadan törəyən Məlik Cümşüd quru kəllənin sözlərinə əməl edib öz yenilməzliyini birə-beş artırır və sehrkar dərvişə qalib gəlir. Məlik Cümşüd görür ki, dərvişin qalaçasında bir at var – yanında iki balası, bir zümrüd quşu var – yanında iki balası, bir aslan var – yanında iki balası. Amma atın qabağına ət qoyulub, quşun qabağına ot, aslanın qabağına isə arpa tökülüb. Atın, quşun və aslanın öz balaları ilə birlikdə ac-yalavac qaldığını görən Məlik Cümşüd əti quşla aslanın qabağına qoyur, otları arpanı isə atın qabağına tökür. Bu xeyirxahlığın müqabilində at, quş və aslan iki baladan birini Məlik Cümşüdə verir. Beləliklə də bu heyvanlarla Məlik Cümşüdün dostluğu, qardaşlığı başlayır. Məlik Cümşüd dara düşəndə həmin heyvanların tükünü oda tutub yandırır və onlar dərhal Məlik Cümşüdün köməyinə gəlirlər (29, 93-111).

Heyvanla insanın bu cür qardaşlıq və dostluğunu əks etdirən bir neçə başqa nağılı da xatırlatmaqla kifayətlənmək istəyirik. “Keçəl Nəzər” (24, 161-166), “Tülküynən dəyirmançı” (24,

166-170), “Murtuz” (33, 146-157) nağıllarında qəhrəman tülkü ilə; “Yanığın nağılı”nda (33, 181-188) qəhrəman it, pişik, siçanla dostluq və qardaşlıq edir.

Zoomorfik qoşalıq elementləri dastanlarımızda da müşahidə olunur. «Dədə Qorqud» və «Koroğlu» eposları bu baxımdan daha çox material verir. «Dədə Qorqud»un “Müqəddimə”sində dastançı dini müqəddəslərdən bəhs etdiyi yerdə mövzunu dəyişib müxtəlif heyvanlardan danışmağa başlayır. Dədə Qorqudun dilindən verilən hikmətəməz kəlamlar sırasında ayrı-ayrı heyvanlarla bağlı fikirlərə də yer ayrılması eposda zoomorfik elementlərin öz ifadəsini tapacağından xəbər verir. Məsələyə konkret olaraq, əkilər mövzusu baxımından yanaşsaq, görürük ki, heyvanlar “Dədə Qorqud” eposunda real əsasda təqdim edilən kimi, mifoloji əsasda da təqdim edilir. Təsadüfi deyil ki, eposda Qazan xan, Basat kimi adlı-sanlı qəhrəmanlar mifoloji-zoomorfik mənşəyə bağlanırlar. Eposun bir neçə yerində Qazan xanın adı quş və heyvanlarla qoşa çəkilir: “Tülü quşun yavrisı, Amit soyunun Aslanı, Qaracığın qaplanı, qonur atın yiyəsi Salur Qazan” (94, 46).

Yaxud “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”da Təpəgöz Basatın kimliyini xəbər aldıqda Basat özünü belə nişan verir:

Atam adın sorar olsan, – Qaba Ağac!

Anam adın dersən, – Qoğan Aslan!

Mənim adım sorarsan, – Aruz oğlu Basatdır (94, 93).

Basatın öz mənşəyini Qaba Ağacla yanaşı, Qoğan Aslanla da əlaqələndirməsi “Dədə Qorqud” eposunda mifoloji zoomorfizmin qabarıq şəkildə ifadə olunması deməkdir.

“Dədə Qorqud” kimi qəhrəmanlıq dastanında bəhəddarları güc simvolu olan aslanla əlaqələndirmək diqqətimizi qəhrəmanlıqda mühüm rol oynayan başqa bir heyvana – ata yönəldir. Məlum olur ki, ozan hadisələri danışarkən adını çəkdiyi bəhəddarı tez-tez həmin bəhəddarın atı ilə birlikdə xatırladır. Bəhəddarın öz adı çəkildiyi kimi, onun mindiyi və minib yürüşə getdiyi atın da



adı xüsusi olaraq çəkilir: “Qazan... Qonur atın çəkirdi, bütün mindi. Təpəl – qaşqa ayğırına Dondar mindi. Göy bədəvsin tutdurdu, Qazan bəyin qarındaşı Qaragünə mindi. Ağ bədəvsin çəkirdi, Bayandır xanın yağısın basan Şir Şəmsəddin mindi. Barasarin Bayburd hasarından parlayıb uçan Beyrək Boz ayğırına mindi. Qonur atlı Qazana “keşiş” deyən bəy Yeynək Turı ayğırına mindi. Saya varsam, tükənsə olmaz, Qalın Oğuz bəyləri mindi. Ala Dağa ala ləşkər ava çıxdı” (94, 46). At adlarının xüsusi olaraq çəkilməsinə “Dədə Qorqud” eposunun başqa yerlərindən də misallar gətirmək olar. Amma buna ehtiyac görmədən eposda atın müqəddəsləşdirilməsi, onun sakral aləmlə əlaqələndirilməsi faktına nəzər salmaq istəyirik. Belə faktla “Bamsı Beyrək boyu”nda qarşılaşıq.

Baybörənin tapşırığı ilə bəzirganlar Rum elinə gedib oradan yeniyetmə Beyrək üçün ərməğanlar gətirirlər. Bəzirganların alıb gətirdikləri bahadır yaraq-yasağı və bir də “dəniz qulunu boz ayğır”dan ibarətdir. Beyrəyin minəcəyi atın adı at yox, məhz “dəniz qulunu” olduğunu ozan xüsusi nəzərə çatdırır: Bəzirganlar yatdığı yerdə kafirlər onların üstünə basqın edirlər. Kafirlər bəzirganlardan birini – böyük qardaşı əsir tuturlar, kiçik qardaş kafirlərdən yaxa qurtarır. Oğuz elinin sərhədində Beyrəyə rast gələn kiçik qardaş Beyrəkdən – tanımadığı igiddən kömək istəyir. Beyrək düşməni geri oturdandan sonra bəzirgan borclu qalmaq istəməyib: “Bəy yigit! Bizə sən ərlək işlədin, gəl imdi bəyəndiyin maldan al”, – deyir. Beyrəyin hansı malları bəyənib seçdiyini ozan bizə belə çatdırır: “Yigidin gözü bir dəniz qulunu boz ayığı tutdu, bir də altı pərli güzü, bir də ağ tozlu yayı tutdu. Bu üçünü bəyəndi” (94, 54). Beyrək bəzirganın malları içərisində başqa bir şeyi yox, məhz bahadır üçün vacibdən vacib olanları, ilk növbədə isə “dəniz qulunu boz ayığı” seçir. Qısaca məzmununu xatırladığımız bu epizod boyda dəniz əsilli atın təkrarən nəzərə çatdırılması baxımından maraq doğurduğu kimi, bəzirganların iki qardaşdan ibarət olması faktına görə də maraq doğurur. Biz bir az sonra “Dədə Qorqud” eposunda qardaşlar mövzusuna ayrıca toxunacağıq. Hələlik onu bildirmək fikrin-

dəyik ki, “Bamsı Beyrək boyu”nda bəzirganların iki qardaşdan ibarət olmasına təsadüfi fakt kimi baxmaq olmaz. Bizcə, bu faktla ozan “Dədə Qorqud” eposunun poetikasına uyğun olaraq, obrazla paralel onun əvəzedicisinin təsvirinə çalışır. Bəzirgan qardaşların bir-biri ilə paralellik yaratması boyun baş qəhrəmanını yaxından görməyə və duymağa kömək edir. Bamsı Beyrəyin qardaşı yoxdur. Bəs o, kiminlə paralellik yaradır? Artıq qeyd etdiyimiz kimi, ilk növbədə Banıçiçəklə, daha sonra Salur Qazan, Uruz, Qaragünə, Qarabudaq və b. Oğuz igidləri ilə. Amma Beyrəyin bir igid kimi paralelliyi bununla bitmir. Beyrək həm də istəkli atı ilə – “dəniz qulunu boz aygır”la paralellik yaradır. On altı ilin dustaqlığından qurtarıb, Oğuz elinə getməyə at axtaran Beyrək öz atının yaxınlıqdakı çəmənlikdə otladığını görüb mü-təəssir olur: “Baxdı gördü kəndinin dəniz qulunu Boz aygır bun-da otlanıb durar. Boz aygır dəxi Beyrəyi görüb tanıdı, iki ayağının üzərinə durdu, kişnədi. Beyrək dəxi bunu öymüş, görəlím, xanım, necə öymüş. Aydır:

Açıq-açıq meydana bənzər sənín alıncığın,  
İki şəbçırağa bənzər sənín gözçiyəzin,  
Əbrişimə bənzər sənín yəliciyin,  
İki qoşa qardaşa bənzər sənín qulacığın,  
Əri muradına yetirər sənín arxacığın.  
At deməzəm sana, qardaş derəm,  
qardaşımdan yey!  
Başıma iş gəldi, yoldaş derəm  
yoldaşımdan yey!” (94, 60)

Beyrəyin atı əsl dərya atı kimi təsvir olunur. On altı illik ayrılıqdan sonra öz sahibini görən kimi tanımaq məhz dəniz atının işidir. Adi at üçün mübaliğəli sayacağımız bu təsviri dəniz atı üçün mübaliğəli saymırıq. Başqa sözlə desək, mübaliğəli təsviri mifoloji obrazın təbii təqdiminə xidmət edən bir cəhət kimi qiymətləndiririk. Atın öz yiyəsini tanıyıb iki ayağı üstündə qalxıb kişnəməsi müqabilində Beyrəyin dediyi sözlər də bədii

cəhətdən diqqətəlayiqdir. Həmin sözlər bənzətmələr üstündə köklənib. Amma Beyrəyin ata “qardaş”, “yoldaş” deməsi sadəcə bənzətmə hesab edilməməlidir. Nəzərə alınmalıdır ki, bu bənzətmənin alt qatında mifoloji düşüncə tərzinin elementləri gizlənib. Həmin düşüncə tərzinə görə, Beyrək qeyri-adi xüsusiyyətləri olan bir bahadır kimi, həqiqətən, dəniz atının qardaşıdır, əkiz-tayıdır.

Dəniz atı folklorumuz üçün səciyyəvi olan mifoloji obrazlardandır. Bu obraza nağıllarda da təsadüf edirik. Məsələn, “Reyhanın nağılı”nda dərya atının sakral gücündən bəhs olunur. Həmin atın içdiyi sudan içən Gülcahan adlı bir qadın hamilə qalır və Aygır Həsən adlı güclü-qüvvətli bir oğlan dərya atının övladı kimi dünyaya gəlir (31, 151). Dəniz atı və Beyrək “qardaşlığı”na oxşar nümunəni isə “Koroğlu” dastanında görürük. Məlumdur ki, Koroğlunun atlarının hər ikisi – həm Qırat, həm də Dürat dərya atından törəmədir. “Dəniz qulunu boz aygır” Beyrəyə dayaq olduğu kimi, Qıratla Dürat da Koroğlunun dayağıdır. Beyrək öz atını “qardaş” adlandırdığı kimi, Koroğlu da Qıratı “qardaş” adlandırır:

Həmzə, atı yaxşı saxla!  
At igidin qardaşıdı.  
Gündə muğayat olub yoxla!  
At igidin qardaşıdı.

Yay olanda dağa yollat!  
Yaz olanda ifçin nallat!  
Qış olanda məxmər çullat!  
At igidin qardaşıdı.

... Sərin-sərin yu suyunan,  
Quyruğun bağla muyunan,  
Qoç Koroğlu çox öyünən  
At igidin qardaşıdı (95, 124).

Keçəl Həmzəyə müraciətlə deyilmiş bu sözlərin real məzmunu ondan ibarətdir ki, Koroğlu Qıratdan nigarandır. Koroğlu candan əziz tutduğu Qırata lazımı qulluq göstərilməyəcəyindən ehtiyat edir. Koroğlunun ən başlıca narahatlığı, heç şübhəsiz, istəkli atından ayrı düşməsi ilə bağlıdır. Koroğlu bu ayrılığa necə dözsün ki, onun ən çətin məqamda dardan qurtarmağı çox vaxt Qıratın hesabına mümkün olub. Amma bütün bu reallıqlar içərisində bir mifoloji məzmun da var. Həmin mifoloji məzmun Qoşabulaq möcüzəsindən (su başlanğıcından) yeni bir varlıq (qeyri-adi bahadır və qeyri-adi aşıq) kimi doğulan Koroğlu ilə dərya atından (su başlanğıcından) törəyən Qıratın mifoloji qardaşlığını ifadə edir. «At igidin qardaşısı» deyən Koroğlu real insan və at münasibətləri ilə yanaşı, insanla atın mifoloji qardaşlığına da işarə etmiş olur.

Folklorda baş qəhrəman və onun oxşarı problemi ətrafında düşüncələr belə qənaətə gəlməyə əsas verir ki, həmin problem ilk növbədə mifoloji müstəvidə öyrənilməlidir. Çünki məsələnin məğzi məhz mifoloji müstəvidə açılır. Məhz əkizlər mifi ilə tutuşdurmalar müsbət qəhrəman və onun oxşarının qoşalıq yaratmasından bəhs edən folklor nümunələrini düzgün istiqamətdə araşdırmağa kömək edir. Əkizlər mifində qoşalıq yaradan qardaşlar (yaxud da qardaş və bacılar) adi insanlardan fərqləndikləri kimi, müxtəlif nağıl və dastanlarda biri digərinin oxşarına çevrilən obrazlar da az və ya çox dərəcədə qeyri-adi mənşəyə bağlı olmaları ilə seçilir.

Məlumdur ki, folklorda qeyri-adi mənşə xeyiri və şəri təmsil etməsi baxımından iki cürdür. Bir sıra mənfi obrazlar şəri, bir sıra müsbət obrazlarsa xeyiri təmsil edən mifoloji mənşəyə bağlanırlar. Sehrli almadan törəyən qəhrəman, nəzir-niyaz sayəsində doğulan qəhrəman, həmçinin həmin qəhrəmanların oxşarları mifoloji başlanğıcını, bir qayda olaraq, xeyiri təmsil edən qeyri-adi qüvvələrdən götürürlər. Öz başlanğıcını xeyiri təmsil edən qeyri-adi qüvvələrdən götürmək heyvanlarla mifoloji paralellik yaradan bəzi obrazlara da aiddir.

### 3. Mənfi əvəzedici

Folklorda qəhrəmanın müsbət əvəzedicisi kimi, mənfi əvəzedicisi də mənşəcə əkizlər mifinə gedib çıxır. Mifoloji təsəvvürə görə, əkizlər arasında qarşılıqlı rəğbət və məhəbbət olduğu kimi, rəqabət və ədavət də ola bilər. Əkizlər arasında rəqabət ana bətnində başlayır. Onlar doğuluş anında kimin birinci olması, başqa sözlə, kimin yaşca böyük olması üstündə mübahisə edirlər (249, 174). Bir-birinə rəqib olan əkizlər ayrı-ayrılıqda xeyirin və şərin təmsilçisinə çevrilirlər. Bunu nəzərə alıb tədqiqatçıların bir çoxu əkizlər mifini dualist dünyagörüşlə əlaqələndirirlər. Dual təşkilatı ictimai quruluşun ən ilkin formalarından biri sayan A.M.Zolotaryov mif və nağıllarda rəqib qardaşlarla bağlı çoxsaylı süjetləri məhz həmin təşkilatla əlaqələndirir. A.M.Zolotaryovun fikirlərinə əsaslanan E.D.Tursunov qədim türk dünyagörüşündə, cəmiyyətində və folklorunda dualizmin qabarıq ifadəsini görür. Qədim türk cəmiyyətinin iki tirəyə bölünməsinə səciyyəvi bir hal hesab edən E.D.Tursunov özündən əvvəlki tədqiqatçılara, o cümlədən H.Qumilyov, L.P.Potapov, Ç.Vəlixanov, M.İnanc kimi araşdırıcıların mülahizələrinə əsaslanıb qədim türklərin Qərb və Şərq xaqanlığına; altayların qaranayman və göynayman; teleutların ağ tumat və qara tumat; şorların qara şor və sarı şor; noqayların ağ noqay və qara noqay; qazaxların, Türkiyə və Azərbaycan türklərinin ağqoyunlu və qaraqoyunlu tirələrinə bölünməsinə dual dünyagörüşün əlamətləri kimi diqqətə çatdırır (239, 19-20). E.D.Tursunov siniflərin meydana gəldiyi ilkin dövrlərdə ikili sistemlə yanaşı, üçlü sistemində mövcud olduğunu yaddan çıxarmır və qədim hunların xuan, lan və süybi sülalələrinə bölünməsinə; qazaxlarda torpaqların tayfalar arasında böyük, orta və kiçik qollar üzrə paylanmasını məhz üçlü sistemə misal çəkir (239, 32). Folklorda iki qardaş süjetləri ilə bərabər, üç qardaş süjetlərinin də geniş yer tutması onu göstərir ki, həmin süjetlər yalnız ikili sistemin yox, həm də üçlü sistemin əlamətlərini əks etdirir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, əkizlərin iki, üç, otuz və s. sayda olması mifolo-

giyada qeydə alınan faktlardandır. Odur ki, əkizlər mifinin folklordakı əlamətləri araşdırılarkən müxtəlif sayda (iki, üç, yeddi və s. miqdarda) qardaş və bacıdan bəhs edilməsi təbii sayılmalıdır. Qardaş və bacıların sayca neçə olmasından asılı olmayaraq, indiki halda bizi maraqlandıran əsas məsələ onlar arasında ziddiyyətli yətlərin olması, qardaşların bir-birinə rəqib kimi baxmalarıdır.

Əkiz qardaşların əks qütblərdə dayanması motivi bizim folklorun bəzi nümunələrində öz ifadəsini tapıb. Qubadlı bölgəsindən toplanan “Ekiz qardaşlar” nağılı bu baxımdan səciyyəvidir. Nağıl bir şahzadə ilə bir naxırçının sərgüzəştlərindən bəhs edir. Nağılda şahzadənin naxırçı ilə əkiz qardaş olmasından söhbət açılmasa da, naxırçının dediyi bu sözlər nağıl söyləyicisinin toxunmadığı nöqtələrə aydınlıq gətirir: “Padşah sağ olsun, sən də, mən də bir toxumnan əməl gəlmişik” (24, 291). Naxırçının sözlərindən bəlii olur ki, bir-birlərindən ayrı düşsələr də, şahzadə ilə naxırçı əkiz qardaşdırlar. Əkiz olduqlarından qardaşların hər ikisinin qeyri-adiliyi var. Bu qeyri-adilik son dərəcə ağıllı olmaqdan, ən çətin suala cavab tapa bilməkdən ibarətdir. Görücülük xüsusiyyəti olan qardaşlar inəyin qarnındaki balanın erkək, yoxsa dişi olduğunu, balanın hansı rəngdə olduğunu, qaşqa olub-olmadığını qabaqcadan söyləyə bilirlər. Qardaşının yüksək ağıl sahibi olduğunu gören şahzadə padşahlıq taxtına çıxandan sonra onu (əkiz qardaşını) özünə vəzir götürmək istəyir. Amma şahzadə bu istəyinə çata bilmir, çünki qardaşı başına qoyun dərisi keçirib, keçəl qız cildinə girib ondan gizlənir. Naxırçının qəti fikri budur ki, əkiz qardaşların yolları, qismət və taleləri başqa-başqadır, onlar bir yerdə ola bilməzlər. Maraqlıdır ki, kontaminasiya yolu ilə nağıla daxil edilən süjetdə də son dərəcə mehriban dolanan iki qardaşın axırda bir-birinə düşmən kəsilməsindən söhbət açılır. Naxırçı bu əhvalatı danışmaqla qardaşların axıracan bir yerdə mehribancasına davranacağıının qeyri-mümkünlüyünü sübuta yetirmək istəyir. Naxırçı qardaş şahzadə qardaşına yekun olaraq deyir: “Allah-tala taleh yazanda saa bir ağ qoş göndərib, buynuzdu, kərə quyruqlu qoşdu. Maa da bir qara qoş göndərib, buynuzsuz, quyruksuz qoşdu. Ona görə ki, buynu-

zunnan quyruğunu qatdayıb qoparıb. İndi mən saa vəzir olam-mərəm, talehimiz ayrı cürə yazılıb” (24, 291-292). Naxırçının bu sözləri əkizlərin əks qütblərdə dayanmasından xəbər verir. Əkizlərdən biri ağ qoçu, digəri qara qoçu təmsil edirsə, bu, o deməkdir ki, nağılda əkizlik dualizm dünyagörüşü ilə əlaqəndirilir.

Nümunə gətirdiyimiz “Ekiz qardaşlar” nağılı əkizlərin, həmçinin əkiz olmayan qardaşların bir-birinə qarşı durması amilini diqqət mərkəzinə çəkməyi zərurətə çevirir. Ehtiyac yaranır ki, qardaşların bir-birinə qarşı durmasının mifoloji kökləri araşdırılsın. Bu istiqamətdə araşdırma isə Ülgen və Erlik münasibətlərini yada salır.

Türk xalqlarının ortaq mifoloji obrazlarından olan Ülgen xeyiri, Erlik şəri; Ülgen göyüzünü, Erlik yeraltı dünyanı təmsil edən fəvqəltəbii qüvvədir. Bu iki qardaşdan birincisi – Ülgen “ağ”, “parlaq” kimi təyinlərlə tanınırsa, ikincisi – Erlik ən çox “qara” təyini ilə tanınır. Ülgen dünyanın ən uca dağında, qızıl sarayda, qızıl taxt-tacda oturduğu halda, Erlik yerin altında, qara palçıqdan, yaxud qara dəmirdən hörülmüş bir sarayda oturur. Ülgen demiurqdur, o, insanlara kömək edir. İnama görə, insanlara odu bəxş edən Ülgendir. Gecələr yer altından çıxıb, qara-keçəl öküzdə gəzən Erlik isə yer üzünün ən gözəl qadınlarını və kişilərini öldürür, onları özünün qulluqçusuna çevirir. Erlik ölənlərin ruhunu özünə tabe etdirir və onları yer üzünə göndərir ki, şərlər törətsinlər (249, 546-547; 667-668).

Əkiz qardaşlar arasında rəqabətin ümumtürk folklorundakı səciyyəvi nümunələrindən birini yakut “Elleyada”sında görürük. Mədəni qəhrəman (Elley) barədə əfsanə və rəvayətlərdən ibarət olan “Elleyada”da Elleylə Omoqoy arasında qarşılıqlı əlaqə və münaqişə diqqət mərkəzindədir. Düşmən təzyiqi nəticəsində ata yurdlarından didərgin düşən və cənubdan şimala doğru köç etmək məcburiyyəti qarşısında qalan bu soydaşlar yeni yurdda birincilik qovğası aparası olurlar və bu qovğa yakut rəvayətlərində geniş əksini tapır. A.P.Okladnikovun sözləri ilə desək “Elley və Omoqoy barədə rəvayətlərin əsasında ilahi mənşəli əkiz-qəhrəmanlardan bəhs edən qədim beynəlxalq süjet durur” (250, 6).

Qardaşların rəqabətindən bəhs edən nümunələrə Azərbaycan folklorundan da xeyli misal çəkmək olar.

Azərbaycan əfsanələrinin birində əkin-biçinlə məşğul olan iki qardaşdan söhbət açılır. Qardaşlardan biri: “Açmışam, gəl çörəh yeyəh”, – deyir. O biri qardaş: “Namaz qılax, sora yeyəh”, – deyəndə birinci qardaş açıqlanıb “qardaşımı vırır yabıya, qaldırır göyə”. Əfsanəyə görə, göydəki ay yaba ilə göyə qaldırılan qardaşdır, ayın üzündəki ləkə yabanın yeridir (24, 30). Bu əfsanə iki cəhətdən “Dədə Qorqud” boyları ilə səsləşir. Birinci cəhət budur ki, əfsanədə “Dədə Qorqud” boylarında olduğu kimi, qədim türk dünyagörüşü İslam dünyagörüşü ilə toqquşur. “Dədə Qorqud” eposunun “Dəli Domrul” boyunda Dəli Domrul ölüm mələyini – Əzrayılı tanımadığı kimi, nümunə gətirdiyimiz əfsanənin də qəhrəmanlarından biri şəriətin mühüm bir şərti olan namazı qəbul etmək istəmir. Əfsanəni «Dədə Qorqud» boylarına yaxınlaşdıran ikinci cəhət doğma adamlar arasında münafişənin olmasıdır. İki qardaş arasında münafişənin ölüm-dirimlə nəticələnən formasına «Dədə Qorqud» eposunda da rast gəlirik.

Əkizlər mifi folklorlarda, təbii ki, dəyişilmiş şəkildə özünü göstərir. Dəyişikliyin mühüm əlamətlərindən biri əkiz qardaşların yerinə əkiz olmayan qardaşlarla, yaxud hansı baxımdansa doğma olan adamlarla bağlı obrazlara folklorlarda daha çox təsadüf edilməsidir. Belə obrazlar “Dədə Qorqud” eposu üçün də səciyyəvidir.

“Dədə Qorqud” eposundakı “Basatın Təpəgözü öldürdüğü boy”u nəzərdən keçirək. Yadımıza salaq ki, həmin boyda qardaş məsələsi diqqət mərkəzindədir. Boyun əsas münafişəsi olan Oğuz eli – Təpəgöz toqquşmasının həlledici döyüşü (Basatın Təpəgözlə vuruşması) öz başlanğıcını Basatın böyük qardaşı Qıyan Səlcuqun ölümündən götürür. Qıyan Səlcuqun Təpəgöz əlində həlak olması Basatın qəlbini intiqam hissi ilə doldurur və Basat ağlasığmaz bir addım atır – Təpəgözlə təkbətək döyüşə qərar verir. Amma bu döyüşün qardaş münafişəsinə bir dəxli varmı? Bizcə, var. Məsələ burasındadır ki, Basat aslan südü ilə bəslənib. Mətnin alt qatında Basat aslan balaları ilə qardaş olduğu kimi, müəyyən mənada Təpəgözlə də qardaşdır. Bu qardaşlığın qısa



tarixçəsi belədir: “Bayındır xan bəylər ilə seyrana yetmişlərdi. Bu binarın üzərinə gəldilər. Gördülər ki, bir ibrət nəsnə yatır, başı-götü bəlırsız. Çevrə aldılar. Endi bir yigit, bunu dəpdı. Dəpdıkcə böyüdü. Bir qaç yigit dəxi dəpdilər, dəpdilər. Dəpdıklərincə böyüdü. Aruz qoca dəxi enüb dəpələdi, mahmızı toqundı, yıganaq yarıldı, içindən bir oğlan çıqdı. Gövdəsi adam, dəpəsində bir gözü var. Aruz aldı bu oğlanı ətəginə sarıdı. Aydır: – Xanım, munu mana verin! Oğlum Basatla yaşlıyayım, – dedi. Bayındır xan: – Sənin olsun! – dedi. Aruz Dəpəgözü aldı, evinə gətirdi” (94, 90). Nə qədər çətin olsa da (neçə dayənin canın alandan sonra əcaib uşağa qazan-qazan süd içirmək lazım gəlsə də) Təpəgözü Basatla bir yerdə bəsləyib boya-başa çatdırmaq mümkün olur. Oğuz eli ilə, o cümlədən Basatla düşmənçilik Təpəgözün adam əti yeməsindən və Aruzun onu evdən qovmasından sonra başlayır. Boyda qeyd olunan cüt qardaşlar (Qıyan Səlcuq – Basat, Qazan xan – Qaragünə, həmçinin bir qarının iki oğlu) arasında heç bir ədavətdən söhbət getmədiyi halda, Təpəgözlə Basat bir-birlərinə qənim kəsiləsi olurlar.

Təpəgözün Basatla, bütövlükdə Oğuz eli ilə düşmənçiliyinin səbəbi aydındır: Aruzun Qonur Qoca Sarı Çoban adlı bir çobanı sakral aləmə xas yasağı pozub pəri qızına qarşı zina işlətdiyinə görə həmin qız Oğuz elindən qisas almaq qərarına gəlir və Qonur Qoca Sarı Çobanın zinasından doğduğu Təpəgözü Oğuz elinə bir bəla kimi göndərir. Qonur Qoca Sarı Çoban sakral aləmin nizam-intizamını pozduğuna görə pəri də Təpəgözün əli ilə Oğuz elinin nizam-intizamını pozmaq istəyir. Sakral aləmin qayda-qanununa xələl gətirmədiyi məqamlarda sakral aləm “sakin”lərinin – dəniz atlarının, Zümrüd quşlarının... qəhrəmana yardımçı olması epizodlarına nağıllarda çox rast gəlmişik. Amma Təpəgöz əhvalatı həmin epizodların heç birinə bənzəmir. Təpəgöz əhvalatı çayın qabağını kəsib camaatı susuz qoyan əjdaha, gözəl qızları oğurlayıb öz qalasında tilsimə salan div əhvalatlarına bənzəyir. Fərq burasındadır ki, Təpəgöz Oğuz eli ilə qohumdur, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Basatla müəyyən mənada qardaşdır. Qonur Qoca Sarı Çobanın Oğuz elində başqa

birinin yox, məhz Aruzun çobanı olması və Təpəgözün məhz həmin çobandan törəməsi Təpəgözü Basata bir az da yaxınlaşdırır. Yeganə gözü çıxarılandan sonra nə qədər cəhd eləsə də, Basatı öldürə bilməyən Təpəgöz sonda Basatdan aman diləyəsi olur. Boyun bu yeri həm də Təpəgözün dilindən deyilən “qardaş” sözü ilə maraq doğurur. Təpəgöz Basata xitabla: «Əmdi qardaşız, qıyma mana!» – deyir (94, 93). Bu, o deməkdir ki, Oğuz elinə düşmən kəsilən Təpəgöz hardasa Basatı özünə qardaş bilir və qardaş bildiyi adama qarşı vuruşur. Təpəgözün missiyası elə bundan ibarətdir. Barmağına qızıl üzük taxıb Təpəgözü oxbatmaz, qılınckəsməz məxluqa döndərməkdə anasının məqsədi, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Təpəgöz vasitəsilə Oğuz elinin nizamını altı-üst etməkdir. Belə nizamlardan biri qardaş birliyi, iki qardaşın bir yerdə güç-qüvvət yaratmasıdır. Diqqət yetirin, görün Təpəgözün öldürdükleri və yaraladıqları sırasında kimlər var? Basatın qardaşı Qıyan Səlcuqla yanaşı, bir qarının iki oğlundan biri, Salur Qazanın qardaşı Qaragünə. Qardaş birliklərinin ən qüdrətli Basat – Təpəgöz birliyi ola bilərdi. Bayandır xandan Təpəgözü istəyib onu öz evinə gətirmək və Təpəgözü Basatla birlikdə böyütməkdə Alp Aruzun da niyyəti aslan südü ilə bəslənən Basatın gücünü (o cümlədən Oğuz elinin qüdrətini) birə-beş artırmaqdır. Bildiyimiz kimi, Alp Aruzun bu niyyəti baş tutmur. Hərəkətləri Alp Aruzun niyyətinə qətiyyən uyğun gəlməyən Təpəgöz Basatın həqiqi yox, yalançı qardaşına çevrilir. Ona görə yox ki, Təpəgözlə Basatın ata-anaları ayrıdır. Ən çox ona görə ki, Təpəgözlə Basatın bir obraz kimi semantikasi başqa-başqadır. Basat xeyiri təmsil etdiyi halda, Təpəgöz şəri təmsil edir. Şəri təmsil edən xeyiri təmsil edən məhz mənfi əvəzedicisi, həqiqi yox, yalançı qardaşı ola bilər. Biz burada “yalançı” sözünü işlətməklə “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”dan bir məqama diqqət yetirmək istəyirik. İki oğlundan biri Təpəgözə yem olan və ikinci oğlunu da itirmək təhlükəsi qarşısında qalan bir qarını Basatdan imdad diləyərkən Təpəgöz bərədə belə deyir: “Yalançı dünya yüzündə bir ər qopdu” (94, 91). S.Rzasoy burada Təpəgözün yer-yurdunu bildiren “yalançı

dünya” ifadəsini kaos aləmi mənasında götürür. Təpəgözün kaos aləmi ilə bağlı olması və kosmosa qarşı durması məsələsində elə bir qaranlıq cəhət yoxdur. Müəyyən qədər qaranlıq qalan kaos aləminin “yalançı dünya” adlandırılması məsələsidir. S.Rzasoy özündən əvvəlki tədqiqatlara əsaslanıb yeraltı dünyanın “yalançı dünya” adlandırılmasını tərsinəlik cəhəti ilə əlaqələndirir: “Yeraltı dünyaya... səfər edən qəhrəman burada... Yerüstü dünyanın tərsi olan dünya ilə qarşılaşır. Burada atın qabağında ət, quşun qabağında dən olur. Qəhrəman hər heyvanın yemini özünə verməklə... xaosu aradan qaldırır, kosmik nizam yaradır» (132, 371-375). Yeraltı dünyanın Yerüstü dünya ilə tərsinəlik təşkil etməsi və “yalanla” bağlı olması məsələsinə E.Tursunov xüsusi yer verir. E.Tursunov uydurma nağıl (skazka – небывица) qəhrəmanının söylədiyi “altı yox qazanda yemək bişirmək” tipli yalanları onun (nağıl qəhrəmanının) Yeraltı dünyada gördüklərinin təsviri hesab edir (239, 109). E.Tursunovun Yeraltı dünyanı yalanla (bu dünyada gördüklərimizin tərsinəsi ilə) əlaqələndirməsi, “Dədə Qorqud” eposunda işlənən “yalançı dünya” ifadəsinin təsadüfi olmadığını göstərir və folklorda “yalançı” təyininin digər işlənmə məqamlarını yada salır. Məlumdur ki, folklorda həqiqi padşah – yalançı padşah, həqiqi pəhləvan – yalançı pəhləvan, həqiqi tacir – yalançı tacir, həqiqi rəmmal – yalançı rəmmal və s. kimi paralellərlə qarşılaşırıq. Həmin paralellər baxımından yanaşdıqda Təpəgözün mənsub olduğu kaos dünyasını “yalançı dünya” sayırıqsa, onda “yalançı” təyininə birbaşa Təpəgözün özünə də aid edə bilərik. Əgər Təpəgözü evə gətirən Alp Aruzun niyyəti baş tutsaydı, onda Təpəgöz həqiqi oğul, həqiqi qardaş, həqiqi igid olacaqdı. Təpəgöz Alp Aruzun istəyinin tam əksinə hərəkət etdiyinə görə yalançı oğul, yalançı qardaş, yalançı igid olur. Güman edirik ki, Təpəgözün çıxdığı məkanın eposda “yalançı dünya” adlandırılması Təpəgözün yalançı oğul, yalançı qardaş, yalançı igid olması ilə daha çox bağlıdır. Təpəgöz yalançı oğul, yalançı qardaş və yalançı igid olmaqla Basatın mənfi əvəzedicisinə çevrilir. Belə mənfi əvəzediciyə “Bamsı Beyrək boyu”nda da rast gəlirik. Bu, Yalançı oğlu Yalancıqdır.

Yalançı oğlu Yalancıq Bamsı Beyrəyin yaxın yoldaşlarından, arxadaşlarından biridir. O dərəcədə yaxın ki, Beyrək öz nişanlısı Banıçıçəyin toxuduğu köynəyi ona (Yalançı oğlu Yalancığa) bağışlayıb. Belə bir münasibətin müqabilində Yalançı oğlu Yalancıq Beyrəyə sadıq olmalı, Beyrəyə münasibətdə Qazan, Uruz, Qaragünə, Qarabudaq tutan mövqeni tutmalıdır. Amma Yalançı oğlu Yalancıq tamamilə əks mövqə tutur: bütün igidlər Beyrəyin yoxa çıxmasından narahat olduğu, üzüntü keçirdiyi və onun tapılmasına çalışdığı halda, Yalançı oğlu Yalancıq fürsətdən istifadə edib Beyrəyin nişanlısı ilə evlənmək fikrinə düşür. Bu məqsədinə çatmaq üçün Yalançı oğlu Yalancıq hiyləyə əl atır. Beyrəyin bağışladığı köynəyi qana bulayıb Bayandır xanı inandırır ki, Beyrək ölüb. Şərtə görə, Beyrəyin nişanlısı Beyrəyin “öldü” xəbərini gətirənə ərə getməlidir. Yalançı oğlu Yalancıq barədəki söhbətə bir az ara verib, qeyd edək ki, hiylə işlətmək həqiqi qəhrəmandan gücsüz olan yalançı qəhrəmanın səciyyəvi cəhətlərindən biridir. Bu cəhət dağıdıcı gücü olan Təpəgözün özünə də aid deyilmi? İlk mərhələdə aid deyil. Amma sonrakı mərhələdə aiddir. İlk mərhələdə Təpəgöz heç kəsdən və heç nədən qorxub-çəkinmədən adam yeyir, Oğuz elinə meydan oxuyur. Təpəgöz hiyləyə yalnız dara düşəndə, yeganə gözünü itirib ölümün lap yaxınlıqda olduğunu anlayanda əl atır. Təpəgöz barmağındakı sehrlə üzüyü Basata verib onu inandırır ki, bundan sonra sənə ox və qılınc kar eləməyəcək. Amma Basat döyüş başlayanda üzüyü öz barmağında yox, Təpəgözün ayağı altında görür və kənara sıçrayıb canını qurtarır (94, 92). Bu, Təpəgözün birinci hiyləsidir. İkinci hiylə Təpəgözün bir günbəzi Basata göstərib: “Mənim xəzinəm var. Ol qocalar (Təpəgözün yemək-içməyini hazırlayan qocalar – M.K.) almasınlar. Var, möhürlə!” – deyib Basatı ora göndərməsidir. “Altun axça”nı görüb özünü unudan Basatın günbəzdən sağ-salamat qurtarması yalnız Allahın köməyi ilə mümkün olur (94, 92). Təpəgöz Basatın bu dəfə də ölümdən can qurtardığını görəndə üçüncü hiyləyə əl atır: “Dəpəgöz aydır: – Sənə ölüm yox imiş. Şol mağarayı gördünmü?”

Basat aydır: – Gördüm.

Aydır: – Anda iki qılıc var. Biri qınlı, biri qınsız. Ol qınsız kəsər mənim başımı. Var, gətir, mənim başımı kəs! – dedi.

Basat mağara qapısına vardı. Gördü bir qınsız qılıc durmaz, enər, çıxar” (94, 92). Basatı mağaraya göndərməkdə Təpəgözün niyyəti Basatı həmin enib-qalxan sehrli qılınca tuş etmək və onun ölümünə bu yolla nail olmaqdır. Basat sehrli qılıncı oxla vurub yerə salır və Təpəgözü həmin sehrli qılınca öldürür. Fiziki, yaxud da mənəvi cəhətdən ölüm mənfi əvəzedicinin folk-lorda tez-tez rastlaşdığımız səciyyəvi aqibətidir. Belə aqibət Yalançı oğlu Yalancığa da aiddir. Beyrək dustaqlıqdan qayıdandan sonra niyyəti alt-üst olan Yalançı oğlu Yalancıq yalnız Beyrəyin mərhəməti sayəsində sağ qala bilir.

Yalançı oğlu Yalancığın “Dədə Qorqud” eposunda təsadüfi obraz olmadığını “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda Dirsə xanın qırx silahdaşı da göstərir. Dirsə xana arxa, dayaq olmaq bu qırx silahdaşın öhdəsinə düşən əsas işdir. Amma qırx silahdaş öhdəsinə düşən işi axıracan yerinə yetirmək əvəzinə, xəyanət yolu tutur. Xəyanətin kökündə duran paxıllıq hissidir. Bu hiss qırx silahdaşda Dirsə xanın oğlu Buğac böyük şücaət göstərüb ad-san qazanandan sonra baş qaldırır. Dirsə xanın Buğaca bəylik verməsi və qırx silahdaşa qabaqlar göstərdiyi diqqəti göstərməməsi onları narazı salır. Bəylik taxtına çıxan Buğacın qırx silahdaşı, yəni atasının yaxın adamlarını «anmaz olması» bu narazılığı daha da artırır. Qırx silahdaş Dirsə xanın əli ilə Buğacı aradan götürmək qərarına gəlir. Qərarı həyata keçirməkdə ən tutarlı vasitə yalandır. Qırx silahdaş yalanlar uydurub Buğacı gözdən salmaq və onun ölümünə nail olmağa çalışır: “Görürmüsən, Dirsə xan, nələr oldu! Yarımasın, yarçımasın, sənin oğlun kür qopdu, ərcəl qopdu: qırx yigidin boyuna aldı, Qalın Oğuzun üstünə yürüş etdi; nə yerdə bir gözəl qopdusa çəkib aldı; ağ saqqalı qocanın ağzın söydü, ağ birçəkli qarının südün dartdı” (94, 41). Qırx igiddən iyirmisinin söylədiyi yalana yerdə qalan iyirmisi də qat verir: “Qalxıbanı, Dirsə xan, sənin oğlun yerindən uru durdu, köksü gözəl qaba dağa ava çıxdı. Sən var ikən av avladı, quş

quşladı; anasının yanına alıb gəldi, al şərabin itisindəən aldı, içdi; anasıyla söhbət elədi, atasına qəsd elədi... Arquru yatan Ala dağdan xəbər keçə, xanlar xanı Bayındıra xəbər vara; “Dirse xanın oğlu böylə bidət eləmiş” deyələr, səni çağırtdalar, Bayındır xanın qatında sənə qəzəb ola. Böylə oğul nənə gərək, öldürsənə! – dedilər (94, 41). Göründüyü kimi, qırx silahdaş yalan uydurmaqla bərabər, Dirsə xanı həm də el qınağı ilə, xanlar xanı Bayandırxanın qəzəbinə gələcəyi ilə qorxudur. Və nəticədə Dirsə xan qırx silahdaşın felinə uyub yeganə oğlunu ovda oxla vurub ölümcül yaralayır.

Dirse xanın qırx silahdaşı əslində qırx ayrı-ayrı obraz yox, bir obrazdır və vahid obraz kimi vahid bədi funksiya daşıyır. Bu obraz yalançı yoldaş obrazıdır, Dirsə xanın mənfi əvəzedicisidir. Dirsə xanın mənfi əvəzedicisinin mahiyyətini düzgün başa düşmək üçün bu obrazı Dirsə xanın xatununun ətrafındakı qırx incəbelli qızla, yaxud Buğacın ətrafındakı qırx igidlə müqayisə etmək yerinə düşərdi. Qırx incəbelli qız dar gündə Dirsə xanın xatununun yanındadır, xatuna arxa-dayaqdır. Xatun, oğlu Buğacı ölümdən qurtarmağa gedəndə məhz qırx incəbelli qızla gedir. Həmin cəhət eynilə Buğacın qırx yoldaşına da aiddir. Buğac atasını xilas etmək yürüşünə məhz qırx yoldaşı ilə birgə çıxır. Maraqlıdır ki, ozan Dirsə xanın qırx yoldaşının mənfi xislətini daha qabarıq çatdırmaq üçün “qırx igid” ifadəsini “qırx nöker”, “qırx namərd” ifadələri ilə əvəz edir. Dirsə xanın əl-qolunu bağlayıb kafirə təslim etmək dastanda namərdlərin çirkin niyyəti kimi təqdim olunur. Başqa mənfi əvəzedicilərdə gördüyümüz aqibətdən Dirsə xanın namərdlik yolu tutan qırx silahdaşı da yaxa qurtara bilmir. Buğac başının qırx igidi ilə birlikdə atasını xilas etməyə gəldikdə qırx namərddən kimisinin boynunu vurur, kimisini isə dustaq edir.

Dirse xan – qırx namərd əhvalatının bəzi elementlərini “Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dutsaq olduğu boy”da da görürük. Qazan xan kafirlərlə döyüşdən sonra oğlu Uruzu qoyduğu yerdə tapa bilməyib öz yoldaşlarından soruşur: “ – A bəylər, oğ-

lan qancaru getdi ola? – dedi. Bəylər aydır: – Oğlan quş yürəkli olur. Qaçıb anasına getmişdir, – dedilər.

Qazan qarardı, döndü. Aydır: – Bəylər, Tanrı bizə bir kür oğul vermiş. Varayın, anı anasının yanından alayın, qılıcla paralayın, altı bölük edəyin, altı yolun ayırında buraxayın. Bir dəxi kimsə yazı yerdə yoldaş qoyub qaçmaya, – dedi” (94, 68). Qazan xanın öz oğlundan narazı olduğu bəylərə yaxşı bəllidir. Bəylər yaxşı bilirlər ki, Qazan xan məclisdə Uruza baxıb: “On altı yaş yaşladın... Yay çəkmədin, ox atmadın... qan tökmədin”, – deyərək ağlayıb (94, 66). Bəylər bilirlər ki, Uruz atasına: “A bəy baba!.. Qaçan sən məni alıb kafir sərhəddinə çıxardın, qılıc çalıb baş kəsdin? Mən səndən nə gördüm, nə öyrənim?” – cavabını verib (94, 66). Bəylər bilirlər ki, Qazan xan Uruzun bu sözlərindən sonra ova çıxmaq, ox atdığı yerləri, cida sındırdığı yerləri, qılinc çalıb baş kəsdiyi yerləri oğluna göstərmək fikrinə düşüb. Qazan xan ovda ikən düşmən hücum edib və Qazan xan Uruza məsləhət görüb ki, bir uca yerdə durub döyüşə tamaşa eləsin, necə döyüşmək lazım olduğunu atasına baxıb öyrənsin. Bütün bu əhvalatlar Qazan xanın silahdaşlarının iştirakı ilə baş verdiyi halda, onlar onsız da oğlundan bədgüman olan Qazan xanın şübhələrini daha da artırır, atanı doğma oğula qarşı qızıq-dırmış olurlar. Düzdür, tezliklə əsl həqiqət üzə çıxır. Məlum olur ki, Uruz heç də “quş ürəkli” deyil, o, heç də döyüş zamanı anasının yanına qaçmayıb, əksinə, igidcəsinə döyüşüb və düşməne əsir düşüb. Həqiqətin tezliklə üzə çıxması, təbii ki, Qazan xanın qəzəbini soyudur, silahdaşlar ata ilə oğul arasında heç bir münafişə törədə bilmirlər və beləliklə də Qazan xanın silahdaşlarını “namərd” adlandırmağa ciddi bir əsas qalmır. Amma mətnin alt qatında silahdaşların paxıllıq mərzinin əlamətləri gizlənilir. Silahdaşlar, çox güman ki, Qazan xan – Uruz yaxınlığına özlərinin Qazan xandan uzaqlaşmasına səbəb olacaq bir təhlükə kimi baxırlar və ona görə “qaçıb anasının yanına getmişdir” deyib Uruzu Qazan xanın gözündən salmağa çalışırlar. Bu cəhd baş tutmadığına görə əvvəlki münasibətlər pozulmur və silahdaşlarla Qazan xan arasında düşmənçilik yaranmır.

Doğma adamlarla Qazan xan arasında düşmənçiliyi dastanın on ikinci boyunda görürük. Bu boy İç Oğuzla Dış Oğuzun toqquşmasından bəhs edir. Məlumdur ki, İç Oğuz və Dış Oğuz vahid bir cəmiyyətin – Oğuz elinin iki ayrı-ayrı qoludur. İç Oğuz və Dış Oğuz Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu qollarının eposdakı analoqudur. Ağqoyunlu – Qaraqoyunlu bölgüləri kimi, İç Oğuz – dış Oğuz bölgüləri də dualist dünyagörüşün təzahürüdür. Amma dualist dünyagörüşün bir çox başqa təzahür formalarından fərqli olaraq, İç Oğuz – Dış Oğuz, Ağqoyunlu – Qaraqoyunlu nümunələrində tərəflər mənşəcə bir-birinə düşmən olan yox, əksinə, bir-birinə doğma olan tərəflərdir. Konkret olaraq İç Oğuz və Dış Oğuzdan danışsaq, qeyd etməliyik ki, onlar Oğuz eli adlı bir ananın övladlarıdır. İç Oğuz – Dış Oğuz münasibəti məhz iki qardaşın bir-birinə münasibətidir. Qardaşlar birləşib düşməyə qarşı vuruşduqları kimi, hərdən bir-birlərinə qarşı çıxmaları da olurlar. Dastanda mərkəzi yeri Oğuz eli – kafir toqquşması tutsa da, qəhrəmanların daxili düşmənlərlə də çarpışdığıının şahidi olur. Basat – Təpəgöz, Beyrək – Yalancıq, Dirsə xan – qırx silahdaş münaqişəsi məhz daxildə baş verən münaqişə nümunələridir. Bu münaqişədə iştirak edən tərəflər, artıq qeyd etdiyimiz kimi, əvvəldən düşmən olan yox, sonradan düşməyə çevrilən tərəflərdir. Doğma tərəflərin düşməyə çevrilməsində isə təəccüblü bir şey yoxdur. Bu düşmənçilik mifoloji düşüncənin qanuna uyğunluqlarından biridir və belə qanuna uyğunluq özünü İç Oğuz – Dış Oğuz münasibətində də göstərir.

Ağqoyunlu – Qaraqoyunlu adları kimi, İç Oğuz – Dış Oğuz adlarının özündəcə təzad ifadə olunur. Ağ və qara sözləri necə antonimlik yaradırsa, iç və dış (içəri və dışarı) sözləri də o cür təzad yaradır. Adda ifadə olunan məna əvvəl-axır predmetin özündə də üzə çıxır. Basat – Təpəgöz, Beyrək – Yalancıq, Dirsə xan – qırx silahdaş arasındakı toqquşma nümunələrinin ardınca eposda İç Oğuz – Dış Oğuz toqquşması ilə üzləşirik. Bu toqquşma öz başlanğıcını Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsindən götürür. Alp Aruzun Salur Qazana qarşı çıxması belə başlayır: “Üç Ox, Boz Ox yığnaq olsa, Qazan evin yağmaladardı. Qazan



geri evin yağmalatdı. Amma Daş Oğuz bilə bulunmadı. Həmin İç Oğuz yağmaladı.

Qaçan Qazan evin yağmalatsa, halalının əlin alır, dışra çıxardı, ondan yağma edərdi.

Daş Oğuz bəylərindən Aruz, Əmən və qalan bəylər bunu eşitdilər, ayıtdılar ki: – Bax, bax! Şimdiyə dəkin Qazanın evin bilə yağma edərdik. Şimdi neçin bilə olmayavuz? – dedilər. İtti-faqı cəmi Daş Oğuz bəyləri Qazana gəlmədilər, ədavət elədilər» (94, 109). Göründüyü kimi, Alp Aruzun Salur Qazana qarşı çıxmasının başlanğıc nöqtəsi qırx silahdaşın Dirsə xana qarşı çıxmasının başlanğıc nöqtəsinə bənzəyir. Buğacın qırx igidə – atasının silahdaşlarına məhəl qoymaması onları narahat etdiyi kimi, Salur Qazanın Alp Aruzu evin yağmalanmasına çağırması da onu (Alp Aruzu) hiddətləndirir. Doğrudur, Dış Oğuzun başçısı olan Alp Aruzu tutduğu mövqe və qazandığı nüfuzə görə Dirsə xanın silahdaşları ilə eyniləşdirmək olmaz. “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda ozanın “qırx nöker”, ən çox isə “qırx namərd” adlandırdığı silahdaşlardan fərqli olaraq, Alp Aruz dastan boyu xoş sözlərlə xatırlanır, qəhrəmanlıq eposunun aparıcı obrazlarına xas qanadlı təyinlərlə təqdim olunur: «Altmış ögəc dərisindən kürk eləsə topuqlarını örtməyən, altı ögəc dərisindən küləh etsə qulaqlarını örtməyən, qolu – budu xıranca, uzun baldırları incə, Qazan bəyin dayısı, at ağızlı Aruz qoca çapar yetdi» (94, 52). Alp Aruz dastanda bu cür rəğbətlə xatırlansa da, onu Dirsə xanın silahdaşlarına bağlayan nöqtə danılmazdır: Dirsə xanın qırx silahdaşı kimi, Alp Aruz da əvvəlki mövqeyini və nüfuzunu itirməkdən qorxur. Dirsə xanın qırx silahdaşının nüfuzuna xələl gətirən Buğacdırsa, Alp Aruzun nüfuzuna xələl gətirən Qazan xandır. Bir vaxt məclislərdə Qazan xanın sol tərəfində – mötəbər yerdə əyləşən Alp Aruz birdən-birə Qazan xandan sayğısızlıq görüb təlaşa düşür, yağmaya çağırılmamağı əvvəlki nüfuzunu itirəcəyinə bir işarə kimi qəbul edir. Qırx silahdaş Buğacı, Alp Aruz isə Salur Qazanı aradan götürməklə əvvəlki mövqe və nüfuzu saxlamağa çalışır. Alp Aruzun nüfuzu Dirsə xanın qırx silahdaşının nüfuzundan çox olduğundan Alp Aruzun

törətdiyi toqquşmanın da miqyası xeyli böyük olur. Dirsə xanın qırx silahdaşı yalnız bir xanın xanımında harmoniyanı pozmağa çalışırsa, Alp Aruz İç Oğuz və Dış Oğuzu qarşı-qarşıya qoymaqla bütövlükdə Oğuz elinin harmoniyasını pozmağa çalışır.

Həmişə Qazan xana arxa-dayaq olan, bununla da onun müsbət əvəzedicisi kimi özünü göstərən Alp Aruzun birdən-birə üzü dönür. Qazan xana düşmən kəsilən Alp Aruz onun mənfi əvəzedicisinə çevrilir. Müsbət əvəzedicisi kimi Alp Aruzu ən ağır döyüşlərdə Qazan xana köməyə gələn görürdük. Mənfi əvəzedicisi kimi Alp Aruzu hiylə işlədib Qazan xana qarşı planlar cızan görürük. Alp Aruz məkrli fəaliyyətə evin içindən başlayır. Əvvəlcə ağır qonaqlıq düzəldib, pay-püşk verib Əmən, Alp Rüstəm, Dönəbilməz, Dülək Uran və s. adlı-sanlı Dış Oğuz bəylərini öz planına qoşur, onlara and içdirir ki, bu gündən Qazana düşmən kəsiləcəklər. Dış Oğuz bəylərinin dəstəyindən tam arxayın olandan sonra Alp Aruz İç Oğuz əl atır, İç Oğuzdan Beyrəyi öz tərəfinə çəkmək istəyir. Beyrəyin Dış Oğuzdan qız aldığını nəzərə alan Alp Aruz Beyrəyi öz tərəfinə çəkməklə Qazan xanı xeyli zəiflədəcəyini düşünür. Bu niyyətin baş tutmadığını gördükdə Alp Aruz Beyrəyi aradan götürmək qərarını verir. İlk boyda Dirsə xanın qırx silahdaşını atdığı addıma görə “qırx namərd” adlandırılan ozan sonuncu boyda Alp Aruzu artıq qanadlı sözlərlə öymür, əksinə, ondan bir müxənnət kimi danışmalı olur. Ozan, Beyrəyin dilindən Aruz barədə belə deyir:

Qavat, mən bu işi duysam, sana böylə gəlirmiydim?  
Aldayıban ər tutmaq övrət işidir,  
Övrətindənmi öyrəndin sən bu işi, qavat?! (94, 110)

Yaxud Beyrək Aruzun əli ilə ölümcül yaralanandan sonra Qazan xana bu məzmununda xəbər göndərir: “Yigitlərim, yerinizdən uru durun!.. Qazanın divanına çapıb varın!.. Sən sağ ol, Beyrək öldü, – deyin! Ayıdınız: namərd Aruz dayından adam gəldi. Beyrəyi istəmiş, ol dəxi varmış. Hər Daş Oğuz bəyləri yığnaq olmuş. Bilmədik, yemə-içmə arasında müşəf gətirdilər.

Qazana biz asi olduq, and içdik, gəl sən dəxi and iç, – dedilər. İçmədi. – Mən Qazandan dönməzəm, – dedi. Namərd dayın qaçdı. Beyrəyi qılıcladı” (94, 110). Beyrək Aruzun namərdcəsində atdığı addımlar barədə Qazan xana xəbər göndərməklə onu çox ağır borc qarşısında qoyur: “Yarın qiyamət günündə mənim əlim Qazan xanın yaxasında olsun, mənim qanım Aruza qoysa! (94, 110). Təpəgözün, Yalançı oğlu Yalincığın, Dirsə xanın qırx silahdaşının aqibətindən də gördüyümüz kimi, mənfi əvəzedicinin cəzalanması adi bir haldır. Bu cəza Aruzu da gözləyir. Amma Aruz adi əvəzedicilərdən yox, bəylər bəyi Salur Qazanın əvəzedicisi olduğuna görə Aruzun cəzalanması cəmiyyətin iki əsas qolunun toqquşması bahasına başa gələ bilər. Məsələnin mahiyyətini dərinlən anlayın Salur Qazan yeddi gün “odasına” girib, divana çıxmayıb ağlayır. Qazan xan uzun əzabdan sonra İç Oğuzla döyüş əmri verəndə Aruzun ölümə məhkumluğunun əsas səbəbi kimi məhz müxənnətliyi nişan verir. “Mərə qavat! Muxannatlıq ilə ər öldürmək necə olur, mən sənə göstərəyim” (94, 111). Üç Ox, Boz Ox qarşı-qarşıya gəlir. Salur Qazan Aruzu vurub atdan salır. Qazan xanın qardaşı Qaragünə Qazan xanın əmri ilə Aruzun başını kəsir. Dış Oğuz bəyləri döyüşü dayandırır Qazan xana tabe olurlar. Və bununla əvvəlki harmoniya təzədən bərpa olunur.

Aruzun Salur Qazana qarşı düşmənçiliyində bir məqama da diqqət yetirmək lazım gəlir. Bu, Salur Qazana asi olan Alp Aruzun Basatla münasibətlərinin hansı şəkildə özünü göstərməsi məqamıdır. Beyrək kimi adlı-sanlı bir igidin ölümünə, o cümlədən İç Oğuzla Dış Oğuzun qarşı-qarşıya gəlməsinə bais olan Alp Aruz mənfi mövqe tutursa, belə məqamda Basatın mövqeyi nədən ibarət olur? Dastanda bu suala birbaşa yox, dolay cavab verilir. Yaralı Beyrək Qazan xana Aruzun xəyanəti barədə xəbər göndərərkən deyir:

Yigitlərim!  
Aruz oğlu Basat gəlmədin,  
Elim-günüm çapılmadın,  
Qaytabanda dəvələrim bozlatmadın,  
Qaraquçda Qazılıq atın kişnətmədin,  
Ağca qoyunlarım mənrişmədin,  
Ağca üzvlü qızım-gəlinim əkşəşmədin,  
Ağca yüzvlü görklümü Aruz oğlu Basat  
gəlib almadın,  
Elim-günüm çapılmadın,  
Qazan mana yetişsin!  
Həmin qanım Aruza qomasın. (94, 110)

Beyrəyin sözlərindən aydın olur ki, Basat da İç Oğuzla düşmən kəsilən Alp Aruzla bir yerdədir və atasının atdığı son adımları Basatdan da gözləməliyik. Başqa sözlə, Basat kafirlərə qarşı Salur Qazanla birlikdə vuruşan Alp Aruzun əvəzedicisi olduğu kimi, Salur Qazana qənim kəsilən Alp Aruzun da əvəzedicisinə çevrilir. Bu məqamda heç də müsbət obrazın mənfi obraza çevrilməsi faktından danışmaq yerinə düşmür. Bizə belə gəlir ki, bu məqamda Alp Aruzun konkret hadisəyə – Salur Qazanın Dış Oğuzu yağmaya çağırılmaması hadisəsinə son dərəcə sərt münasibət bəsləməsindən və belə münasibətin doğurduğu faciəvi sonluqdan danışmaq daha doğrudur. Dış Oğuzun digər bəyləri ilə bir sırada Basat da faciəvi sonluğu düşünmədən Alp Aruzun sərt qərarına, yəni Qazan xana qarşı çıxmaq qərarına tərəfdar olur və məhz bunun nəticəsidir ki, Beyrək Basatın hücumundan ehtiyat edib Qazan xanı gözlənilən təhlükəyə qarşı tədbir görməyə çağırır. Tədbir görüləndən – İç Oğuzla Dış Oğuzun qanlı döyüşü başlanıb sona yetəndən sonra, çox güman ki, Basat da əvvəlki mövqeyinə qayıtmalı olur. Çox güman ki, Dış Oğuzun başqa igidləri ilə bir sırada Basat da Qazan xana tabe olur və bununla əvvəlki birliyin bərqərar olmasında iştirak edir.

#### 4. Yalançı qəhrəman

Biz bu başlıq altında komik yalançı qəhrəmandan yox, “ciddi” yöndə təqdim edilən yalançı qəhrəmandan danışmağı nəzərdə tuturuq. Nəzərə alırıq ki, “ciddi” yöndə təsvir edilən yalançı qəhrəman komik yalançı qəhrəmandan fərqli olaraq, müsbət yox, mənfi əvəzedici kimi özünü göstərir. Bizim bəhs etdiyimiz mənfi əvəzedicilərdən birinin “Dədə Qorqud” eposunda Yalançı oğlu Yalancıq adlanması təsadüfi deyil. Obrazın adındakı “Yalançı oğlu” ifadəsi göstərir ki, ozan həmin obrazı həqiqi bahadır yox, uydurma bahadır hesab edir. Məlum olduğu kimi, Yalançı oğlu Yalancıqın uydurma bahadır hesab edilməsi onun eposda həqiqi bahadırın (Bamsı Beyrəyin) qismətinə sahib çıxmaq fikrinə düşməsi ilə bağlıdır. Bu cəhət (yəni yalançı bahadırın həqiqi bahadırın qismətinə sahib çıxmaq istəməsi) folklorlarda müxtəlif süjet xətlərində öz ifadəsini tapır. Yalançı qəhrəmanın folklorlarda kifayət qədər geniş yer tutması həmin obraz barədə xüsusi danışmaq zərurətini ortaya çıxarır.

Müxtəlif süjet xətlərindən danışmadan əvvəl qeyd edək ki, “yalançı qəhrəman” istilahındakı “qəhrəman” sözü “obraz” mənasında başa düşülməlidir. Nəzərə alınmalıdır ki, folklorlarda yalançı bahadır süjetləri səciyyəvi olduğu kimi, yalançı adaxlı süjetləri də səciyyəvidir. Başqa sözlə desək, “yalançı qəhrəman” istilahı yalnız yalançı bahadırları yox, həmçinin yalançı adaxlıları da əhatə edir.

Yalançı qəhrəmanın xüsusi təqdim olunduğu folklor süjetlərindən biri üç qardaş süjetidir. Bu süjet bir sıra nağıllarımızda, o cümlədən “Məlikməmməd” nağılında özünü qabarıq şəkildə göstərir. “Məlikməmməd” nağılındakı məşhur süjetin qısa məzmunu belədir: Padşah sıra ilə oğlanlarına gecə səhərəcən dirilik almasının keşiyini çəkmək tapşırığı verir. Böyük və ortancıl qardaşları səhərə yaxın yuxu tutduğundan tapşırığın dalınca kiçik qardaş – Məlikməmməd gedəsi olur. Barmağını kəsib yarasına duz basan Məlikməmməd dirilik almasını oğurlamaq istəyən divi yaralayır. Div gedib bir quyuya girəndən sonra qardaşların

qarşısında daha çətin bir iş dayanır: quyuya girib (yəni yeraltı dünyaya gedib) yaralı divi öldürmək. Quyuya girməyə nə böyük, nə də ortancıl qardaş cəsarət edir. Quyuya girib yeraltı dünyaya daxil olan Məlikməmməd bir divi yox, üç divi öldürəsi və divlərin əlində əsir olan üç bacını xilas edəsi olur. Bacıların kimə veriləcəyində heç bir çətinlik yoxdur: böyük bacı böyük qardaşın, ortancıl bacı ortancıl qardaşın, kiçik bacı isə kiçik qardaşın (Məlikməmmədin) qismətidir. Amma böyük və ortancıl qardaşlar kiçik bacının daha gözəl olduğunu görüb, Məlikməmmədin qismətinə sahib olmaq fikrinə düşürlər. Nəticədə ip kəsilir və Məlikməmməd təzədən quyunun dibinə düşür. Məlikməmməd öz qardaşlarından təkə şücaətinə görə yox, həm də xeyirxahlığına görə fərqlənir. O, xeyirxahlıq göstərüb Zümrüd quşunun balalarını əjdahanın əlindən qurtardığına görə Zümrüd quşu da onu (Məlikməmmədi) qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya çıxarır. Qaranlıq dünyadan xilas olandan sonra Məlikməmməd qardaşlarının hər ikisini öldürüb öz qismətinə qovuşur (31, 190-200).

Bu süjetdə böyük və ortancıl qardaşların yalançı bahadırılığı ilk növbədə kiçik qardaşın şücaətini öz adlarına çıxmalarındadır. Düzdür, biz nağılda böyük və ortancıl qardaşların səfərdən qayıdandan sonra atalarına nə dediklərini, necə cavab verdiklərini görmürük. Amma hadisələrin gedişatı, xüsusən də toya hazırlıq epizodları göstərir ki, böyük və ortancıl qardaşlar divlərin öldürülməsini, üç gözəlin qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya çıxarılmasını məhz öz şücaətlərinin nəticəsi elan ediblər. O ki qaldı Məlikməmmədə, yəni padşahın verəcəyi “Bəs Məlikməmməd harda qaldı?” – sualına, bu suala, oxşar folklor süjetlərində asanca cavab tapmaq olar. Oxşar folklor süjetlərinin birini “Məlikməmməd” süjetindən əvvəl xatırlatmışıq. Bu, Bamsı Beyrək – Yalançı oğlu Yalancıq süjetidir. Məlumdur ki, həmin süjetdə yalançı bahadır (Yalançı oğlu Yalancıq) qara niyyətini həyata keçirmək üçün məhz yalana əl atır və həqiqi bahadırın (Bamsı Beyrəyin) ölüm xəbərini gətirir. “Məlikməmməd” nağılında yalançı bahadırların (böyük və ortancıl qardaşların) bu cür hiyləyə əl atdıqları və həqiqi bahadırın (Məlikməmmədin) ölüm xəbərini

gətirmələri mətndən kənar qalır. Amma oxucu və ya dinləyici şübhə etmir ki, “Məlikməmməd” nağılındakı böyük və ortancıl qardaşlar da eynilə Yalançı oğlu Yalancığın atdığı addımı atırlar və Məlikməmmədin div əlində həlak olması yalanını uydururlar. Bunu “Məlikməmməd” nağılı ilə səsləşən başqa nağil süjetləri də təsdiq edir. Belə süjetlərdən biri “Üç şahzadə” nağılındakı süjetdir. “Üç şahzadə” nağilinin əsas qəhrəmanları Əhməd, Hümmət və Məhəmməd adlı qardaşlardır. Üç qardaşa atalarının tapşırığı iki sehrlı quşu tapıb gətirməkdən ibarətdir. Sehrlı quşları gətirməyə gedən yol gedər-gəlməz yoldur. Bu yolu böyük və ortancıl qardaşlar yox, kiçik qardaş Məhəmməd seçir. Məhəmməd üç divin ixtiyarında olan sehrlı quşları əldə etməklə yanaşı, həm də üç bacını divlərin zülmündən qurtarır və onları özü ilə götürüb geri qaydır. Məhəmmədin bu şücaəti Əhməd və Hümməti narahat etməyə başlayır: “Əhməd Hümmətə dedi: – Qardaş, fikrin nədi? Əli ətəyindən uzun atamızın yanına necə qayıdaq?”

Hümmət qardaşının cavabında dedi: – Qardaş, elə mən də səhərdən onun fikrini eliyirəm. Belə getsə, atamızın yanında Məhəmmədin hörməti birə-beş qalxacaq. Günümüz olmayacaq. Bəs nə eləyək?” (9, 91). Qardaşlar beləcə götür-qoy edib Məhəmmədi aradan götürmək qərarına gəlirlər. “Məlikməmməd” nağılında olduğu kimi, bu nağılda da böyük və ortancıl qardaşların xəyanət edəcəyini kiçik qardaşa divlərin zülmündən qurtaran bacıların kiçiyi qabaqcadan xəbər verir. Amma hər iki nağılda kiçik qardaş bu xəbərdarlığa məhəl qoymur və heç bir ehtiyat tədbirinə əl atmır. Kiçik qardaşın ipinin kəsilib quyunun dibinə düşməsi onun gözlənilən təhlükədən çəkinməməsinin nəticəsidə baş verir. “Məlikməmməd” nağilinin mətnindən kənar qalan epizod (kiçik qardaşın ölüm xəbərinin uydurulması epizodu) “Üç şahzadə” nağılında belə təqdim olunur: «Bir müddətdən sonra bunlar (böyük və ortancıl qardaşlar – M.K.) öz atalarının torpağına yetişdilər. Radşaha muştuluqçu getdi, bəs deməzsənmi oğlanların gəlib çıxdı. Padşah min büsatla oğlanlarının qabağına çıxıb onlara xoş gəldin elədi. Qucaqlayıb öpüşəndən sonra

oğlanlarından xəbər aldı: – Məhəmməd hardadı? Heç gözümə dəymir?

Əhməd atasına kəməli-ehtiramla baş əyib dedi: – Qibleyi-aləm, divlə davada həlak olub” (9, 91-92). Göründüyü kimi, bu epizod Yalançı oğlu Yalancığın öz dostu Beyrəyin ölüm xəbərini gətirməsi epizodu ilə yaxından əsləşir. Amma əsləşmə bununla bitmir və yalançı qəhrəmanların aqibətinin təsvirini də əhatə edir: “Bamsı Beyrək boyu”nda olduğu kimi, “Üç şahzadə” nağılında da əsl qəhrəman sonda yalançı qəhrəmanı öldürmür. Bu cür sonluq “Məlikməmməd” nağılının sonluğundan, təbii ki, fərqlənir. Amma həmin fərq zahiri səciyyə daşıyır. Əslində “Bamsı Beyrək boyu” və “Üç şahzadə” nağılında da yalançı qəhrəmanlar ölümə düçar olurlar. Sadəcə olaraq bu ölüm fiziki yox, mənəvi ölümdür. “Üç şahzadə” nağılında Məhəmməd sehrli qüvvələrin köməyi ilə öz vilayətlərinə qayıdandan sonra atası dərhal Əhmədlə Hümətə dair ağacından asdırmaq qərarına gəlir. Bu məqamda Sam (Məhəmmədə yaxından kömək etmiş adam) belə deyir: “Qibleyi-aləm, oğlanlarını əfv et! İndi ki, işin üstü açıldı, bu, onlara ölümdən də betərdi” (9, 96). “Ölümdən də betər” olan nədir? Yalançı qəhrəmanın əsl xislətinin üzə çıxması və camaat içində onun xar olması. Qəhrəmanın xar olması ilə onun öldürülməsi, qəhrəmanlıq eposu və bahadırlıq nağılının məntiqinə görə, eyni mahiyyət daşıyır. “Məlikməmməd” nağılında, yaxud “Vəfalı at” (167<sup>a</sup>, 38-52), “Tilsim padşahının qızı” (9, 42-55), “Qara kəkil” (9, 77-85) tipli nağıllarda öldürülən yalançı qəhrəman nə dərəcədə mənfi obrazdırsa, “Üç şahzadə” tipli nağıllarda da bir o qədər mənfi obrazdır. “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda Dirsə xanın namərdlik edən qırx silahdaşı vahid obrazın ifadəçisi olduğu kimi, göstərilən nağıllarda da yalançı qəhrəman funksiyası daşıyan böyük və ortancıl qardaşlar vahid obrazın ifadəçiləridir. Böyük və ortancıl qardaşların Əhməd və Hümət kimi ayrı-ayrı adlarla təqdim olunması formal səciyyə daşıyır. Əslində onlar kiçik qardaşın mənfi əvəzedicisi funksiyasını ayrı-ayrılıqda yox, məhz bir yerdə ifadə edirlər.



Qardaşların əlbir olduğu, ağıl, fərasət və bahadırlıq funksiyasını birlikdə ifadə etdikləri nağıllarda tam başqa mənzərə ilə qarşılaşırıq. Başqa mənzərə ondan ibarətdir ki, qardaşların birlikdə müsbət mövqedə dayandıqları məqamlarda yalançı qəhrəman sifətində kənar adamların təsvir edildiyini görürük. “Yetim qardaşlar” nağılında (9, 75-77) böyük qardaşın başına şahlıq quşu qonur, kiçik qardaşa şəhərə qan udduran əjdahanı öldürür. Bu, o deməkdir ki, qardaşların hər ikisi qeyri-adi xüsusiyyətləri olan qəhrəmanlardır. Şahlıq quşunun (yəni sakral aləmə, ilahi başlanğıca məxsus olan quşun) böyük qardaşın çiyinə qonması, yenilməz bir əjdahanın kiçik qardaşın əlində ölməsi məhz qeyri-adiliyin göstəricisidir. Qeyri-adi xüsusiyyətləri ilə bir-birini tamamlayan bu qardaşlardan kiçiyinin qismətinə sahib çıxmaq istəyən öz qardaşı yox, kənar bir adam – Qara pəhləvandır. Kiçik qardaş əjdahanı öldürəndən sonra yorulub yatarkən Qara pəhləvan onu (kiçik qardaşı) ölümcül yaralayır və padşaha xəbər verir ki, «şəhərimizə qan udduran əjdahanı mən öldürmüşəm». Bu sözlərə inanan padşah Qara pəhləvana xeyli ənam verir. Amma yalançı qəhrəmanla bağlı başqa süjetlərdə gördüyümüz sonluq, təbii ki, bu nağılda da özünü göstərir: əsl həqiqət üzə çıxır və yalançı qəhrəman öz cəzasına çatır.

“Gül və Nəstərən” nağılında (34, 200-206) bir qardaşın qismətinə sahib çıxan iki yalançı qəhrəmana rast gəlirik. Bu nağılda da qardaşlar müsbət keyfiyyətlərinə görə bir-birlərinin oxşarıdırlar. Ögey ana ucbatından evdən didərgin düşən və taleyin hökmü ilə bir-birlərindən ayrılmağa məcbur olan bu qardaşlardan biri (Gül) padşah seçilir, o biri (Nəstərən) isə böyük çətinliklərdən keçəsi olur. Belə çətinliklərdən biri şəhəri zəlil və ziyyətinə salan əjdaha ilə qarşılaşmaqdır. Nəstərən əjdahanı öldürsə də, qələban bu igidliyi öz adına çıxır. Nəstərənin qarşılaşdığı ikinci böyük çətinlik deryadakı naqqə balığı öldürməkdən ibarətdir. Bu dəfə yalançı qəhrəman sifətində bir taciri görürük. Tacir heç də bu igidliyi öz adına çıxmaq fikrinə düşmür. Tacir Nəstərənin sevgilisinə göz dikir və onun halal arvadını əlindən almaq istəyir.

“Yetim qardaşlar” nağılındakı Qara pəhləvan, “Gül və Nəstərən” nağılındakı qələban və tacir obrazları yalançı qəhrəman anlayışının bir cəhətini daha aydın şəkildə başa düşməyə kömək edir. Həmin cəhət ciddi yöndə təqdim olunan yalançı qəhrəmanın şəri təmsil etməsidir. Əgər “Yetim qardaşlar” nağılındakı qələban, eləcə də “Gül və Nəstərən” nağılındakı tacir mahiyyətə “Məlikməmməd”, “Üç şahzadə”, “Vəfalı at” nağıllarındakı böyük və ortancıl qardaşlarla eyniyyət yaradırsa, deməli, onlar da (yəni göstərilən nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar da) məhz şəri təmsil edirlər. Eyni ata-anadan törəyən qardaşların xeyir və şər qütblərinə ayrılması və bu ayrılmanın kəskin münaqişə ilə nəticələnməsində isə təəccüblü bir şey yoxdur. Məlumdur ki, belə münaqişə folklorun ən geniş yayılmış motivlərindəndir. Motivin geniş yayılmasını qardaşlardan bəhs edən folklor nümunələri açıq-aydın göstərdiyi kimi, bacılardan bəhs edən folklor nümunələri də açıq-aydın göstərir.

“Üç bacı” nağılında (31, 121-127) bacılar arasındakı münaqişənin əsas səbəbi paxıllıqdır. Böyük və ortancıl bacıların paxıllığı kiçik bacının gözdən düşməsinə, əri Cəlal şahın sarayından qovulmasına və ağır işgəncəyə məruz qalmasına gətirib çıxarır. Kiçik bacının bu cür acınacaqlı vəziyyətə düşməsi böyük və ortancıl bacıların əl-qolunu açır və sarayda daha böyük hörmət-izzət qazanmalarına şərait yaradır. Amma bu tipli nağıllarda böyük və ortancıl bacıları yalançı qəhrəman adlandırmaq özünü o qədər də doğrultmur. Ona görə ki, üç qardaş süjetlərindəki böyük və ortancıl qardaşlardan fərqli olaraq, üç bacı süjetlərindəki böyük və kiçik bacılar müəyyən fərasət və qabiliyyət sahibidirlər. Məsələn, böyük bacı elə bir gəbə toxuyur ki, bir şəhərin əhalisi həmin gəbənin üstündə yerləşə bilər. Ortancıl bacı yumurta qabığından elə aş bişirir ki, bir şəhərin əhalisi yeyib doyur, hələ aşdan bir az artıq da qalır. Paxıllığın kökündə kiçik bacının böyük və ortancıl bacılardan daha fərasətli və qabiliyyətli olması durur. İş burasındadır ki, kiçik bacı birçəyinin biri qızıl, biri isə gümüş olan oğlan uşağı doğa bilər. Böyük və ortancıl bacılara kiçik bacını aradan götürmək öz qabiliyyətlərini

daha qabarıq şəkildə nümayiş etdirmək üçün lazımdır. İndiki halda böyük və kiçik bacılar yalançı qəhrəman kimi təqdim olunmur. Böyük və ortancıl o halda yalançı qəhrəman sifətində təqdim oluna bilərdi ki, onlar kiçik bacının dünyaya gətirdiyi qeyri-adi uşağı öz adlarına çıxmış olaydılar, belə bir uşağın doğulmasını öz hünərləri kimi qələmə verəydilər. Belə bir xətt, haqqında danışdığımız nağıl üçün, eləcə də üç bacıdan bəhs edən digər nağıllar üçün səciyyəvi deyil.

Baş qəhrəmanı qızlar olan nağıllarda, adətən, yalançı qəhrəman sifətində qulluqçunun, yaxud başqa bir adamın təqdim edildiyini görürük. Bu nağıllarda yalançı qəhrəman adı qızın yox, qeyri-adi xüsusiyyətləri ilə seçilən, sakral aləmə bağlı olan bir qızın qismətinə sahib çıxmaq istəyir. “Nar qızı” nağılında (31, 116-120) baş qəhrəman narın içində yaşayır. Dara düşəndə, ətrafda özünə qarşı təhlükə hiss edəndə bu qız dönüb gül kolu, yaxud çinar ağacı olur, o tərəf, bu tərəfə üfürməklə şahzadənin atından ötrü arpa-saman əmələ gətirir. “Balıqlar padşahi ilə Yaqub” nağılına (31, 223-228) daxil olan süjetlərdən birindəki qız (yəni kontaminasiya olunan süjetlərdən birinin baş qəhrəmanı) bir il sərəsər padşah oğlunun keşiyini çəkməyi bacaran bir qızıdır. Qulluqçu qızın baş qəhrəmanın qismətinə sahib çıxması bir çox başqa nağıllardakı kimidir. Ölüm yuxusuna getmiş padşah oğluna keşik çəkməyin son məqamında baş qəhrəman şahzadənin yanından ayrılmalı və öz yerinə qulluqçunu qoymalı olur. Və şahzadə ölüm yuxusundan elə bu məqamda – başı üstündə qulluqçu qız keşik çəkəndə ayılır. Qulluqçu qızın yalançı qəhrəman sifətində özünü göstərməsi belə baş verir: “Oğlan ayılıb öz-özünə dedi: – Nə çox yatmışan.

Gördü ki, başının üstündə bir qız var, dedi: – Ay qız, sən kimsən?

Qulluqçu dedi: – Mən iki ildir ki, sənin milçəyini qovuram, hələ sənin üçün bir qulluqçu da tutmuşam.

Bu söhbətlərin içində padşahın qızı gəldi. Gördü oğlan qıza (qulluqçuya – M.K.) deyir: – İndi ki sən mənə iki il zəhmətimi çəkmisən, gərək mən səni alam.

Qız (qulluqçu – M.K.) padşah qızını (şahzadənin keşiyini çəkən baş qəhrəmanı – M.K.) görüb dedi: – Bu da bizim qulluqçumuz” (31, 227). Burada yalançı qəhrəmanın yalançılığı həqiqi qəhrəmanın gördüyü işi büsbütün və şişirdilmiş şəkildə öz adına çıxmağa yönəlib. Oxşar nağıllarda müşahidə etdiyimiz səciyyəvi bir cəhət burada da müşahidə olunur: həqiqi qəhrəman (ölüm yuxusuna getmiş oğlanın başı üstündə günlərlə, aylarla keşik çəkən gözəl) öz qismətinin əldən getməsinə səssiz-səmirsiz qarşılayır və ilk baxışda belə təsəvvür yaranır ki, o, acınacaqlı, taleyi ilə barışmaqdadır. Şübhəsiz, baş qəhrəman bu nağıllarda acınacaqlı taleyi ilə barışmır. Qeyd etdiyimiz “səssiz-səmirsizlik” sadəcə olaraq baş qəhrəmanın daşdığı funksiya ilə bağlıdır. Burada baş qəhrəmanın funksiyası heç də bahadırlıqdan ibarət deyil. Burada baş qəhrəmanın mühüm bir funksiyası səbir və dözümlü nümayiş etdirməkdir. Səciyyəvi epizoddur ki, “Balıqlar padşahı ilə Yaqub” nağılının nəzərdən keçirdiyimiz süjetində baş qəhrəman (şahzadəyə keşik çəkən qız) bazardan özünə bıçaqla bərabər, səbir daşı da aldırır. Yəni baş qəhrəman heç də Məlikməmməd tipli qəhrəmanlar kimi hərəkət etmir. Əgər Məlikməmməd və ona oxşar digər qəhrəmanlar sonda yalançı qəhrəmandan qisas alırlarsa, onu (yalançı qəhrəmanı) fiziki, yaxud da mənəvi ölmə məruz qoyurlarsa, şahzadənin keşiyini çəkən qız dərindən səbir daşına söyləyib bıçaqla özünü öldürmək qərarına gəlir. Əsl həqiqətdən hali olan şahzadə baş qəhrəmanı ölümdən xilas edir və ədalət bərpa olunur.

“Nar qızı” nağılında baş qəhrəmanın padşah oğluna qovuşması bir az fərqli şəkildə baş verir: Padşah oğlu yuxuda Nar qızı görüb ona aşıq olur və sehrkar vəzirə tapşırır ki, yuxuda vurulduğu qızı tapıb gətirsin. Vəzir üç divin ixtiyarında olan Nar qızını tapıb gətirir. Göründüyü kimi, bu süjetdə padşah oğlunun keşiyini çəkmək xətti yoxdur. Bu süjeti “Balıqlar padşahı ilə Yaqub” nağılindəki məlum süjetə yaxınlaşdıran xətt həlledici məqamda qulluqçunun peyda olması və özünü padşah oğluna “sırması”dır. Qulluqçunun fürsətdən istifadə edib özünü padşah oğluna “sırması” padşah oğlu ilə Nar qızının qovuşmasının düz

bir addımlığında baş verir: vəzir Nar qızını bir çınarın başında qoyub ona paltar gətirməyə və əhvalatı padşah oğluna xəbər verməyə gedir. Əhvalatdan başqa adamlarla birlikdə vəzirin evindəki qulluqçu qız da xəbərdar olur. Qulluqçu qız hamıdan qabağa düşüb dərhal özünü Nar qızına çatdırır və onu itələyib çınarın başından quyunun dibinə salır. Quyu öz semantikasına görə başqa nağıllarda (məsələn, «Məlikməmməd»də) gördüyümüz quyudur. Amma quyudan çıxıb öz səadətinə qovuşmağın yolu “Nar qızı” nağılında bahadırlıq nağıllarındakı kimi deyil. Təhlükədən yaxa qurtarmağın əsas vasitəsi bahadırlıq nağılında qılıncaqalxana əl atmaqdır, “Nar qızı” nağılında gülə-çiçəyə, kolağaca çevrilməkdir. Bahadırlıq nağılında baş qəhrəman silah qurşanıb, at sürüb açıq meydanda davaya başlayırsa, “Nar qızı”nda baş qəhrəman öz varlığını padşah oğluna uzaqdan-uzağa, işarələrlə çatdırır. “Padşah oğlunun qismətinə yazılan qız mə-nəm!” – deyib səsini qaldırmaq Nar qızının işi deyil. Nar qızının işi zəriflik, incəlik nümunəsi göstərib padşah oğlunu əvvəl-axır məsələdən halı etməkdir. Zəriflik, incəlik nümunəsi göstərməyin bir məqamı şahzadə səfərə gedəndə yaranır. Səfər ərəfəsində şahzadəyə xüsusi paltar tikilməli, paltarın üstü inci-muncuqla bəzənməlidir. Bu işi yoluna qoymaq üçün şəhərdə paltar ustası olan nə qədər qız-gəlin varsa, saraya cəm olur. Nar qızı da inci-muncuq düzənlərin arasındadır. Nar qızı inci düzə-düzə oxuyur:

Mən bir Nar qızı idim, incim, düzül, düzül!  
Almadan qırmızı idim, incim, düzül, düzül!  
Qarabaş gəldi, aftafanı doldurdu, incim, düzül, düzül!  
Aftafanı vurdu daşdan-daşa, incim, düzül, düzül!  
Çıxdı, qondu ağac başına, incim, düzül, düzül!  
Məni ağacdən saldı quyuya, incim, düzül, düzül!  
Bitdim, oldum gül ağacı, incim, düzül, düzül!  
Məndən bir dəstə gül dərdilər, incim, düzül, düzül!  
Məni şah evinə gətirdilər, incim, düzül, düzül!  
Otaqdan məni tulladılar küllüyə, incim, düzül, düzül!  
Qalxdım oldum çinar ağacı, incim, düzül, düzül!

Mənim taxtamdan qarı apardı, incim, düzül, düzül!  
İndi gəldim inci düzməyə, incim, düzül, düzül! (31, 219-220).

Bu nəzm parçasını başdan-başa misal çəkməkdə iki məqsədimiz var. Birincisi budur ki, misal çəkdiyimiz parçanın həm quruluş, həm də ahəngcə “Dədə Qorqud” şeirləri ilə səsleşdiyini nəzərə çarpdırmaq istəyirik. İkincisi isə Nar qızının (o cümlədən ona oxşar başqa nağıl qəhrəmanlarının) yalançı qəhrəmanla toqquşmada necə davrandığını və hansı yolla hərəkət etdiyini əsaslandırmağa çalışırıq. “Dədə Qorqud” şeirləri ilə müqayisələr aparmaq ayrıca bir söhbətin mövzusudur. İndiki halda biz, təbii ki, qeyd etdiyimiz ikinci məsələ üzərində dayanmalıyıq. İkinci məsələnin üzərində düşündükcə gəldiyimiz qənaətin doğruluğuna bir daha əmin oluruq. Qənaət ondan ibarətdir ki, nar qızı (o cümlədən ona oxşar nağıl qəhrəmanları) sonda bahadırlıqla yox, sadəcə olaraq əsl həqiqəti açıb söyləməklə öz funksiyasını başa çatdırır. Yalançı qəhrəmanın cəzasını vermək nar qızının yox, başqasının (burada şahzadənin) öhdəsinə düşür. Maraqlıdır ki, “Gülnar xanım” (29, 70-78) tipli bəzi nağıllarda qisməti əlindən alınan qız bahadırlıq xüsusiyyətləri olan bir qızıdır. Bu qız sevdiyi oğlanı ölümün pəncəsindən qurtarmaq üçün əsl bahadırlar kimi gedər-gəlməzə yollanası olur. Həllədiçi məqamda qulluqçu qız onun qismətini əlindən alandan sonra vəziyyət dəyişir və hadisələr o biri nağıllarda (məsələn, “Nar qızı”nda) gördüyümüz şəkildə davam edir. Yəni qisməti əlindən alınan qız təzədən öz qismətinə heç də bahadırlıq yolu ilə qovuşmur, əksinə, xatırladığımız o biri qızlar (məsələn, Nar qızı) kimi səbir və təmkin nümunəsi göstərir. Məhz səbir və təmkinin nəticəsidir ki, Gülnar xanım qoca bir dəyirmançının evində qiymətli xalçalar toxumaqla və həmin xalçalar üzərində başına gələn əhvalatların tarixçəsini nəqş etməklə məşğul olur. Əsl həqiqət üzə çıxandan sonra isə eynilə “Nar qızı” nağılında olduğu kimi, “Gülnar xanım” nağılında da yalançı qızı baş qəhrəman (Gülnar xanım) yox, başqası cəzalandırması olur. Yalançı qız dəli qatırın quyruğuna məhz padşah oğlunun hökmü ilə bağlanır.

Bu ənənəvi sonluq bir daha Nar qızının, Gülnar xanımın əvəzedicisinin mənfi obraz olmasından xəbər verir. (Yeri gəlmişkən deyək ki, «Nar qızı» nağlında qulluqçu qızın tez-tez “qara qarabaş” adlandırılması da təsadüfi detal sayılmamalıdır. Çox güman ki, nağıl söyləyicisi “qara qarabaş” adı altında qulluqçu qızın məhz qaranı – şəri təmsil etməsini diqqətə çatdırmaq istəyir.) Nar qızının, Gülnar xanımın qismətinə sahib çıxmaq istəyən qulluqçunun mənfi obraz olduğunu həmin nağıllarla səsləşən başqa nümunələrdən də görmək mümkündür. Məsələn, “Yetim qızla cadugər qarı” adlı nağılda (9, 156-159) cadugər qarı «Nar qızı» nağılındakı qara qarabaşın funksiyasını daşıyır. Əlbəttə, cadugər qarı yetim qızı (nağılın baş qəhrəmanını) aradan götürmək istərkən heç də onun qismətinə sahib çıxmaq niyyəti güdmür. Cadugər qarı sadəcə olaraq, bir şər qüvvə kimi yetim qızın səadətini qarşısını almaq niyyəti güdür. Bu nağıldakı cadugər qarını funksiyaca “Nar qızı” nağılındakı qara qarabaşa yaxınlaşdıran da onun xeyirə qarşı çıxmasıdır. “Nar qızı” nağlında olduğu kimi, “Yetim qızla cadugər qarı” nağlında da baş qəhrəman ağac başında oturub təzə paltar gözlədiyi məqamda şər qüvvə özünü yetirir. Şər qüvvə (cadugər qarı) cadu oxuyub yetim qızı göyərçinə döndərir, sonra isə həmin göyərçinin başını bədənindən ayırır. Göyərçinin yerə düşən bir damcı qanından çinar ağacı əməl gəlir. Çinarın kəsilmiş budaqlarından biri kasıb qarının həyatına düşür. Budaq çömçə olub qarının evinə girir və möcüzələr göstərir. Möcüzə ondan ibarətdir ki, çömçə təzədən qıza çevrilir və qarının ev işlərini sahmana salır. Nəhayət, padşah oğlu qızdan (baş qəhrəmandan) xəbər tutur, hadisələr məlum nikbin sonluqla tamama yetir və cadugər qarı “Nar qızı” nağılındakı qara qarabaş kimi cəzalandırılır. Cadugər qarı yetim qızın qismətinə sahib çıxmaq istəməsə də, yetim qızın səadətini qarşı çıxmasına görə “Nar qızı” nağılındakı qara qarabaşla eyni məzmun və mahiyyət daşıyır.

Qisməti, müvəqqəti olsa da, əlindən alınan gözəl qız süjetlərində bəzən yalançı qəhrəmanın köməkçisinə də rast gəlirik. Bu köməkçi bəzi nağıllarda baş qəhrəmanın ögey anası, bəzi

nağıllarda bibisi, dayəsi, yaxud başqa bir qohumudur. Qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qız süjetlərində ögey ana surəti daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. “Göyçək Fatma” adlı nağılda (32, 19-26) ögey ana Fatmaya öz qızının rəqibi kimi baxır. Ögey ana öz qızına da Fatma adı qoymaqla Göyçək Fatmanı sıradan çıxarmaq, doğma qızını irəli vermək məqsədi güdür. Amma bu məqsədə çatmaq ögey ana üçün xeyli çətindir. Çünki ögey ananın öz qızı həm fərasətsiz, həm də sifətcə çirkindir. Çirkinliyin nəticəsidir ki, ögey ananın öz qızı Keçəl Fatma adı ilə tanınır. Keçəl Fatmanı hər yerdə Göyçək Fatma kimi qələmə verməkdən ötrü ögey ana dəridən-qabıqdan çıxır, müxtəlif tədbirlərə al atır. Belə tədbirlərdən biri Göyçək Fatmanı toya-düyünə buraxmamaqdır. Padşah oğlunun toyuna gəlib öz gözəlliyi ilə diqqəti cəlb etməsin deyə Göyçək Fatmaya çətin iş tapşırılır: “Analıx bir çanax darını yerə töküüb, bir boş cam qoydu, dedi: – Mən gələne kimi bu darını yığarsan çanağa, bu camı da göz yaşınnan doldurarsan, əgər dediklərimi eləməsən, vay gününə” (32, 23). Göyçək Fatma sehrli qüvvələrin köməyi ilə nəinki çətin işin öhdəsindən gəlir, həm də gözəl libas, qızıl başmaq geyib padşah oğlunun toyuna gedir. Toydan qayıdanda bir tay qızıl başmağın çaya düşməsi və həmin başmağın padşah oğlunun rastına çıxması ögey ananı daha da fəallaşdırır. Padşah oğlunun Göyçək Fatmaya vurulduğunu görən ögey ana Keçəl Fatmanı Göyçək Fatma ilə əvəz etmək qərarına gəlir: “Fatmanın analığı paxıllığından az qaldı çatlasın, odu ki, Fatmanın əl-ayağını kəndirənən bağlayıb saldı təndirə, üstünü də örtüdü. Öz qızı Keçəl Fatmanı da bəzəndirib qoydu Göyçək Fatmanın yerində. Yengələr, sağdışlar, solduşlar gəldilər ki, qızın başını bəzəyib aparsınlar, gördülər ki, qız o qız deyil. Dedilər: – Ay balam, bu qız niyə belə qaralıb?

Qızın anası nırx deyib durdu ki, elə həməən Göyçək Fatmadı, günün altında durub, gün qaraldıb. Yengə tez başmağı gətirib qızın ayağına taxdı, gördü yox, olmadı... Yengə qızın tez başına baxıb gördü qart keçəldi” (32, 25). Ögey ananın Göyçək Fatmanı Keçəl Fatma ilə əvəz etmək işində birinci cəhd beləcə



baş a çıxır. Göyçək Fatma padşah oğluna ərə gedir. Amma ögey ana sakitləşmək, taleyin hökmü ilə barışmaq istəmir. Və qızına fitnə-fəsad təlimi keçib onu saraya – Göyçək Fatmanın yanına göndərir. Göyçək Fatmanı itələyib çaya yıxan Keçəl Fatma dərhal saraya can atır: “Keçəl qız Fatmanın paltarını geyinib oğlanın evinə gəldi. Axşam oldu, qız üz-gözünü gizlədə-gizlədə bir təhər gecəni saldı. Yatmaq vaxtı gələndə oğlan gördü ki, Fatmanın saçını əlinə dəymir. Odu ki, dedi: – Ay Fatma, sən saçın heç gözümə dəymir.

Qız dedi: – Başımı yumuşam deyən yığılıb bir yerə, sabah quruyar, genə uzanar” (32, 26). Göründüyü kimi, yalançı qızın fəaliyyətində köməkçi obraz mühüm rol oynayır və nağılda yalançı qıza aid bir çox hərəkətlər eyni zamanda köməkçi obrazın hərəkətləri kimi təqdim olunur. Bu hərəkətlər sırasına, söz yox ki, yalançı qızın sonda uduzması da daxildir. Yalançı qız sonda uduzursa, bu, o deməkdir ki, onun köməkçisi də uduzur. Yalançı qız sonda cəzalanırsa, demək, onun köməkçisi də cəzalanır. Təsadüfi deyil ki, qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qəhrəmandan bəhs edən “İncilər saçır, güllər açır” nağılında (167<sup>a</sup>, 143-155) yalançı qızla birlikdə onun anası da dəli qatırın quyruğuna bağlanır.

Bildiyimiz kimi, folklorda baş qəhrəmanın köməkçisi, əsasən, müsbət obraz olur və o, baş qəhrəmanla eyni bir funksiyanın daşıyıcısı kimi təqdim edilir. Belə olduğu halda, qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qəhrəman sərgüzəştlərindən bəhs edən süjetlərdə köməkçinin (ögey ana, bibi, dayə və başqalarının) mənfi planda təqdim olunması folklor poetikasına uyğun bir motiv sayılmalıdır? Əlbəttə, sayılmalıdır. Məsələn burasındadır ki, qeyri-adi mənşəli qız və yalançı qəhrəman süjetlərində ögey ana, bibi, dayə və s. kimi obrazlar şəri təmsil edən obrazların köməkçiləridir. Şəri təmsil edən obrazların köməkçiləri, təbii ki, müsbət yox, mənfi obrazlar kimi təqdim edilməlidir və belə də təqdim edilir.

Aydınlaşdırılması vacib olan məsələlərdən biri yalançı qəhrəmanın genezisi məsələsidir. Təəssüf ki, bu məsələ folklor-

şünaslıqda diqqətdən kənar qalıb. Yalançı qəhrəman probleminə ötrə toxunan V.Y.Propp belə hesab edib ki, bu obraz nə tarixi gerçəklikdən, nə mərasimlər, inamlar aləmindən, nə də miflərdən doğulub. Görkəmli folklorşünasın fikrincə, bu obrazı biz sırf nağıl obrazı, nağılın öz bətnindən doğulan obraz hesab etməliyik (228, 338). V.Y.Proppun bu fikirləri ilə razılaşmaq çətinidir. Əvvəla, ona görə ki, yalançı qəhrəman heç də yalnız nağıl üçün səciyyəvi deyil və bu obraz folklorun başqa janrlarında da özünəməxsus yer tutur. İkinci tərəfdən isə yalançı qəhrəman heç də mifoloji düşüncədən kənar qalan obraz deyil və bu obrazın da bir çox digər folklor personajları kimi, arxaik görüşlər sistemi ilə qırılmaz əlaqəsi var. Yalançı qəhrəmanın arxaik görüşlər sistemi ilə əlaqəsindən danışmadan qabaq bu obrazın nağıldan başqa daha hansı janrlar üçün səciyyəvi olmasına diqqət yetirmək lazım gəlir.

Yalançı qəhrəmana nağıllardan əlavə, dastanlar və xalq dramlarında da rast gəlirik. Xalq dramlarında rast gəldiyimiz yalançı qəhrəman (məsələn, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş” adlı xalq dramındaki tənbel qardaş) komik yöndə təqdim olunur və bu obrazdan ayrıca bir yazıda danışmağı daha məqsədəuyğun hesab edirik. Dastanlarda rast gəldiyimiz yalançı qəhrəmanlar isə ciddi yöndə təqdim olunur və həmin obrazlardan məhz bu yazı çərçivəsində bəhs etməyi vacib bilirik. Təsadüfi deyil ki, biz yalançı qəhrəman nümunələri sırasında, yeri gəldikcə, Yalançı oğlu Yalancığa – “Dədə-Qorqud” eposunun obrazlarından birinə az-çox toxunmuşuq. Belə obrazın bəzi başqa dastanlar üçün də səciyyəvi olduğunu əsaslandırmaq üçün “Aşiq Qərib” dastanındaki Güloğlan və Şahvələd obrazlarına nəzər salmaq yerinə düşər.

Bizim folklorşünaslıqda “Bamsı Beyrək boyu” ilə “Aşiq Qərib” dastanı “ər arvadın toyunda” süjeti baxımından əsaslı elmi müqayisəyə cəlb olunub (152). Təzədən geniş müqayisəyə ehtiyac görmədən “Aşiq Qərib” dastanındaki Güloğlan və Şahvələd obrazları ilə “Dədə Qorqud” dastanındaki Yalançı oğlu Yalancıq obrazının oxşarlığını qısaca da olsa, xatırlatmaq

istəyirik. Qeyd etməyi vacib bilirik ki, Yalançı oğlu Yalancıqda gördüyümüz yalançı qəhrəman funksiyası “Aşiq Qərib” dastanında Güloğlan və Şahvələd obrazları arasında paylanıb. “Bamsı Beyrək boyu”nda Yalançı oğlu Yalancığın atdığı addımların bəzisi “Aşiq Qərib” dastanında Güloğlanın, bəzisi isə Şahvələdin payına düşüb. Bu funksiyanın iki obraz arasında bu cür bölüşdürülməsi Aşiq Qəribin iki mühüm cəhət daşması ilə bağlıdır. Bu cəhətlərdən biri aşıqlıq, o biri isə aşıqlıdır. Güloğlan Qəribi aşiq kimi, Şahvələd isə Qəribi aşiq kimi özünə rəqib bilir. Ciddi yöndə təsvir edilən yalançı qəhrəmanlara məxsus bəd niyyət (Qəribi aradan götürmək niyyəti) Güloğlanla Şahvələdi bir araya gətirir.

Əlbəttə, Güloğlan və Şahvələd bir araya gəlməmişdən qabaq onlar Aşiq Qəriblə ayrı-ayrılıqda toqquşmalı olurlar: “Bu şəhərdə Güloğlan deyilən birisi vardı. Bu məğamda o, əli sazlı gəlib qəhvəxanaya çıxdı, bir-iki hətərən-pətərən dedikdən sonra dedi: – Görəsən, bu Tiflis şəhərində mənim qabağıma bir aşiq çıxıb bilərmi?”

Ellik yerbəyerdən qalxıb dedilər: – Güloğlan, sazını vur qoltuğuna, var get, sən Qəribin qabağında heç bir iş görə bilməzsən” (27, 174). Doğrudan da, camaat dediyi kimi olur – Güloğlan Aşiq Qəriblə deyişmədə çox tez məğlubıyyətə uğrayıb, meydanı tərk edir.

Şahvələdin aşıqlıyı da Güloğlanın aşıqlığı kimi, təsadüfi səciyyə daşıyır. Şahvələd əmisi qızı Şahsənəmin Qərib adlı bir oğlanı sevdiyini eşidəndən sonra əl-ayağa düşüb, əmisigilə elçilər göndərir. Tezliklə Şahsənəmi Şahvələdə nişanlayırlar. İlk baxışda hər şey Şahvələdin xeyrinə həll olur. Amma Şahsənəmin öz nişanlısı Şahvələdə biganəliyi və Qəribi sevməkdə davam etməsi məsələni qəlizləşdirir və Şahvələd vəziyyətdən çıxış yolu axtarır. Çıxış yolunu Qəribi öldürməkdə görə Şahvələd Güloğlanın köməyinə məhz bu məqamda ehtiyac duyur: «Bir gün Şahvələd eşitdi ki, Şahsənəm hələ də Qəribdən əl çəkməyib, gecə-gündüz Qəribin anasının evindədir, onlara əl tutur. Güloğlanı tapıb dedi: – Al bu pulu, get Qəribi harada görsən, vur

öldür, qanlı köynəyini gətir, ver anasına (27, 189). Güloğlan aşıqlıq sənətində nə qədər acizdirsə, vurub-tutmaqda da bir o qədər acizdir. Qəribi axtarmağa bir az vaxt sərf edəndən sonra Güloğlan qanlı köynək məsələsini həll etməyin çox asan yolunu tapır: bir ulağın qulağını kəsib öz köynəyini qana bulayır və qanlı köynəyi gətirib Qəribin anasına göstərir. Yalançı oğlu Yalançıqın qanlı köynək əhvalatını xatırladan bu addımı atmaqda Güloğlan təkcə pul qazanmaq məqsədi güdmür, həmçinin aşıq meydanında uduzduğu bir adamdan intiqam almaq istəyir. Vəs-salam. Dastanda Güloğlanın funksiyası bununla bitir. Yalançı qəhrəmana məxsus olan başlıca funksiyanın, yəni baş qəhrəmanın qismətinə sahib çıxmaq funksiyasının əsas daşıyıcısı dastanda Şahvələd obrazı olur. Şahvələd, Güloğlan vasitəsilə Qəribin ölüm xəbərini aləmə car çəkəndən sonra, başqa yalançı qəhrəmanlar kimi, öz niyyətinə qovuşmağın astanasında dayanır. Şahvələd əmin olur ki, Şahsənəmi Qəribin ölümünə inandıra bilib. Qəribin ölümü Şahvələdin Şahsənəmlə toyunun başlanması deməkdir. Və toy başlanır. Amma toyun başlanması, olsa-olsa, yalançı qəhrəmanın müvəqqəti uğurunun göstəricisi ola bilər. Müvəqqəti uğur tezliklə sona yetməli, hər şey öz yerini tutmalıdır. Yeddi illik ayrılıqdan sonra Qəribin Tiflisə qayıtması, doğrudan da, yalançı qəhrəmanın «sultanlığı»na son qoyur. Aşıq Qəribin yeddi illik ayrılıqdan sonra Tiflisə qayıtması müəyyən qədər Məlikməmmədin qaranlıq dünyadan, Bamsı Beyrəyin uzun dustaqlıqdan qayıtmasına bənzəyir. Bənzərlik qəhrəmanın ölüb-dirilmə mərhələsindən keçib yeni güc-qüvvət qazanmasındadır. Əvvəlcə “ağlaram, sızlaram, kimsəm yox mənim” deyib göz yaşı tökən Qərib yeddi ilik ayrılıqdan Tiflisə tam başqa əhvalda qayıdır:

Hər gecə, hər gündüz Hələb şəhərində  
Qüdrət şərəbini içdim də gəldim.  
Yar mənə göndərdi bir gözəl namə,  
Oxudum qarasın, seçdim də gəldim.

Axşam idi, mən də gəldim xanəmə,  
Sırrımı demişdim bacı, anəmə.  
Eşqin xəncərini vurdum sinəmə,  
Dərin yaralarım deşdim də gəldim.

Həftədə xəbəri verdilər bizə,  
Günorta vaxtında çıxdım mən düzə.  
Mədət deyib gəlib çıxdım Tiflisə,  
Mövlam qanad verdi, uçdum da gəldim.

Bir əl vurun, xublar girsin oyuna,  
Mən qurbanam qamətinə, boyuna.  
Aşiq Qərib Şahsənəmin toyuna  
Başımdan, canımdan keçdim də gəldim (27, 200).

Aşiq Qəribin dilindən söylənilən bu şeirdə “qüdrət şərabını içmək”, “eşqin xəncərini sinəyə vurub dərin yaraları deşmək”, “Mövlanın verdiyi qanadla uçub gəlmək” kimi ifadələr baş qəhrəmanın mübariz əhvali-ruhiyyəsiindən, haqq aşığı və haqq aşiqi qüdrətindən xəbər verir. Dastanın finalında bu cür qüdrət sahibi (əsl qəhrəman) aşıqlıq mərtəbəsiindən uzaq olan yalançı qəhrəmanla sonuncu dəfə qarşılaşdırılır. Qarşılaşdırmada başlıca məqsəd məhz baş qəhrəmanı daha qabarıq şəkildə təqdim etməkdən, haqqa bağlı eşqin qarşısının alınmaz olduğunu göstərməkdən ibarətdir.

Finalda Şahvələdin bağışlanması və onun Qəribin bacısı ilə evlənməsi isə təəccüb doğurmamalıdır. Yada salınmalıdır ki, finalda bağışlanmaq bir çox başqa yalançı qəhrəmanlara da aiddir və bu cür sonluq heç də onları, o cümlədən “Aşiq Qərib” dastanında Şahvələdi yalançı qəhrəman məzmun və mahiyyətiindən uzaqlaşdırmır.

Nağıl və dastanlarda xüsusi yer tutan və komik yox, “ciddi” yöndə təqdim olunan yalançı qəhrəmanın mifoloji kökünə gəlincə, ilk növbədə əkizlər mifini xatırlatmaq lazımdır. Fikrimizcə, nağıl və dastanlarda rast gəldiyimiz qəhrəman və

yalançı qəhrəman münasibətləri əkizlər mifində bir-biri ilə rəqabətdə olan qardaşların özünəməxsus münasibətinin törəməsi və davamıdır. Əkizlər mifində qardaşlardan biri müsbət planda təqdim edilib diqqət mərkəzində dayandığı kimi, nağıl və dastanlarda da baş qəhrəman yalançı qəhrəmanla müqayisədə qeyri-adi xüsusiyyətləri ilə daha çox seçilir və hadisələrin inkişafında aparıcı fiqura çevrilir. Əkizlər mifində mənfi planda təqdim edilən qardaş o biri qardaşın gücünü qabarıq şəkildə əks etdirmək üçündürsə, nağıl və dastanlarda da yalançı qəhrəman baş qəhrəmanın yenilməzliyini qabarıq şəkildə canlandırmaq üçündür. Mifdə şəri təmsil edən qardaşın məğlubiyyəti xeyiri təmsil edən qardaşın mütləq qalibiyyətinin əsasına çevrildiyi kimi, nağıl və dastanlarda da yalançı qəhrəmanın ölümü baş qəhrəmanın yenidən “dirilməsi”nin əsasına çevrilir.

# KOMİK YÖNDƏ İKİLƏŞMƏ

## 1. Hökmdar və təlxək

Mifoloji parodiyanın təməl xüsusiyyətlərindən biri ikiləşmə, obrazın iki formada özünü göstərməsidir. “Kəndirbaz” oyununda məhz obrazın ikiləşməsi hadisəsi ilə qarşılaşırıq. İkiləşən kəndirbazdır. Kəndirbaz obrazı “ciddi” və komik yöndə özünü göstərməklə ikiləşir. “Ciddi” və komik formalar eyni obrazı müxtəlif tərəflərdən işıqlandırsa da, tərəflər bir-birini tamamlaya bilir. Parodiya üçün səciyyəvi sayılan bu cür ikiləşmənin mifoloji kökünü O.M.Freydenberq məşhur inisiyasiya mərasimində axtarır, ikili mahiyyət daşımanı həmin mərasimdə “müvəqqəti ölüm” mərhələsindən keçib dəyişməyin təzahürü kimi qiymətləndirir. Son nəticədə yenilməz bir güc sahibinə çevrilsin deyə hökmdar “müvəqqəti ölüm” mərhələsində qul qiyyəsinə düşür. İnisiyasiya prosesindən keçib yeni mahiyyət qazanan hökmdarın keçid məqamındakı funksiyasından xüsusi bir obraz doğulur. Bu obraz hökmdarın oxşarı, “dvoynik”idir. Hökmdar ciddi, onun “dvoynik”i olan qul isə gülməlidir. Bu gülüş hökmdarı yıxmaq yox, qaldırmaq üçündür. Bu gülüş hökmdarı ələ salmağa, ifşa etməyə yox, onu dirçəltməyə doğru yönəlir (246, 82-83; 246, 283). Eyni bir obrazı bu cür ciddi və gülməli planda təqdim etməkdə qədim insan hansı niyyəti güdür? Bir az sonra yenidən qayıdacağımız bu suala qısaca olaraq belə cavab vermək olar: arxaik ikiləşmədə başlıca məqsəd hökmdarı şərdən-yamandan qorumaq və onun həyatvericilik qüdrətini artırmaqdır. Hökmdarın oxşarı, ikinci “nüsxə”si olmaqla qul ona (hökmdara) yeni həyat bəxş edir. Bu ideya qədim türk yazılı mənbələrində də qabarıq ifadəsini tapır. Rəşidəddin “Oğuznamə”sindəki Arslan xan – qul əhvalatı dediyimizə misal ola bilər: Arslan xanın Suvar adlı bir qulu var. Çox hünərli və istiqanlı olan Suvar Arslan xana çox yaxındır. Elə yaxındır ki, bəylərin və vəzirlərin yanında xanın qulağına söz pıçıldaya bilir. Hacıblər və inaklar Suvara paxıllıq edirlər və onu aradan götürmək istəyirlər. Xana deyirlər ki,

Suvar səni öldürüb taxt-tacına sahib olmaq fikrindədir. Arslan xan Suvarı iş dalınca başqa bir yerə göndərir və özünü ölülyə vurub tabuta uzanır. Hacıblər Arslan xanı ölmüş bilib, onun var-dövlətinə sahib çıxırlar. Suvar səfərdən qayıdır. Böyük yas məclisi qurur, göz yaşı töküüb özünü öldürəcəyini bildirir. Onun ağlamağını eşidən Arslan xan tabutu sındırıb ayağa qalxır. Arslan xanın bu məqamdakı hiss-həyəcanı “Oğuznamə”də belə ifadə olunur: “Qara Arslan Suvarı bərk-bərk qucaqlayıb öpdü”. Onun qəlbi sevinc və razılıqla dolu idi: “Uca tanrı mənə yenidən dirilik bağışladı və həyata qayıtdı” (130, 53-54). Əlbəttə, bu əhvalatı inisiasiya mərasiminin təsviri adlandırmaq fikrindən uzağıq. Sadəcə olaraq belə qənaətdəyik ki, əhvalatda qədim inisiasiya mərasiminin əlamətləri gizlənilib. Başlıca əlamət hökmdarın qul vasitəsilə yenidən dirçəlməsi, yeni güc-qüvvət qazanmasıdır. Gülüş elementləri olmayan Arslan xan – Suvar əhvalatını parodiya adlandırmaq olmaz. Amma həmin əhvalatda parodiya üçün bir zəmin var. Zəmin hökmdarın ikiləşməsi – qul və hökmdar libaslarında meydana çıxmasıdır. Suvar hünərvərliyi ilə əslində Arslan xanın özünü ifadə edir. Başqa sözlə desək, Suvarın igidliyində Arslan xan həm də özünü görür, Suvarın igidliyi Arslan xanın igidliyinin təcəssümünə çevrilir. Gülməli məzmun daşıyıb-daşımamasından asılı olmayaraq, Arslan xan – Suvar tipli əhvalatların, yəni hökmdarın ikiləşməsi ilə bağlı tariximifoloji faktların araşdırılması arxaik parodiyanın mahiyyətini açmağa kömək edir.

Mifoloji parodiyada hökmdar obrazının xüsusi yer tutması təəccüb doğurmamalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, qədim dünyagörüşə görə, hökmdar cəmiyyətdə məhsuldarlıq, ümumiyyətlə, həyat rəmzidir. Həyat rəmzi sayılan hökmdarın müqəddəsləşdirilməsi, onun şərdən-yamandan qorunması və ona güc-qüvvət arzulanması isə tamamilə təbii bir haldır. Qədim türk dünyagörüşünə görə, xaqan Göyün (Tanrının) yerdəki təmsilçisidir (178, 573). Tanrının yerdəki təmsilçisi olmasına başqa xaqanlar kimi Çingiz xan da möhkəm inam bəsləyir və bu inamı, o, özünün Ulu Yasasında qabarıq şəkildə nəzərə çatdırır: “Qiyamçılara



məktub və ya elçi göndərəndə onları ordunun böyüklüyü və xaqana sədaqəti ilə qorxutmaq lazım deyil. Sadəcə olaraq onlara bildirmək lazımdır ki, əgər tabe olsanız, yaxşılıq və əmin-amanlıq görəcəksiniz. Əgər müqavimət göstərsəniz, biz nə bilirik nə olacaq? Yalnız Ulu Tanrı bilir ki, sizi nə gözləyir (156, 18). Göründüyü kimi, Çingiz xan özünün hər hansı bir hərəkətini böyük Yaradanın adı ilə bağlayır, gördüyü işi Allahın buyruğu sayır. Hökmdar – Allah bağlılığına inam türk dünyagörüşündə yüzilliklər boyu yaşayır. Belə olmasaydı bu sözlər Rəşidəddin “Oğuznamə”sində əsas ideya istiqamətlərindən birinə çevrilməzdi: “Padşahlıq taxtı yalnız Ulu Tanrının taxt-tac üçün seçdiyi adamlara layiqdir” (130, 47).

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

Bir sıra xalqlarda hökmdarın baş kahin sayıldığı da elm aləminə çoxdan məlumdur. Baş kahin sayılan hökmdar, inama görə, fiziki cəhətdən tam sağlam olmalı idi ki, günün çıxmasına, yağışın yağmasına, insanların, heyvanların və əkin-biçinin azarbezardan uzaq olmasına, bir sözlə, məhsuldarlığa əsaslı təsir göstərə bilsin. Başqa insanlardan fərqli olaraq, baş kahin xəstələnməməli və yorğan-döşəyə düşüb xəstəlikdən ölməməlidir. Baş kahinin sağlamlığında azacıq nasazlıq aşkar oldumu, məsələn, dişinin düşdüyü, saçının ağardığı, yaxud cinsi qabiliyyətinin zəiflədiyini üzə çıxdımı, onda hökmdar öldürülməli idi ki, o dünyaya sağlam halda getsin və bu yolla öz gümrahlığını “axıracan saxlasın” (243, 307). Bu məsələni ətraflı araşdıran C.C.Frezer ayrı-ayrı xalqların həyatından götürülmüş zəngin materiallar əsasında hökmdarı qorumağın müxtəlif yolları üzərində

dayanır. Bu yollardan ən başlıcası, heç şübhəsiz, hökmdarın yalançı (uydurma) hökmdarla əvəz olunmasıdır. Ölüm vasitəsilə hökmdarın sağlamlığını, başqa sözlə, gücünü-qüdrətini qoruyub saxlamaq inamı uydurma hökmdar variantında da qalmaqda davam edir. Fərq bundadır ki, bu dəfə öldürülən hökmdarın özü yox, onun əvəzedicisi, yəni uydurma hökmdar olur. Məsələn, qədim Babilstanda ildə bir dəfə beşgünlük bayram keçirilirdi. Həmin bayram günlərində ağalar və nökərlər öz yerlərini dəyişirdilər: nökərlər buyruq verir, ağalar verilən buyruğu yerinə yetirirdilər. Ölümə məhkum olunmuş bir caniyə hökmdarın libası geydirilir və o, hökmdar taxtında əyləşdirilirdi. Ona ixtiyar verilir ki, hökmdarın yediklərindən yesin, içdiklərindən içsin, hökmdarın cariyələri ilə eyş-işrətdə olsun. Bayram başa çatan kimi beşgünlük hökmdar taxtdan salınır, təmtəraqlı libası əynindən çıxarılır və öldürülürdü. Beşgünlük hökmdarın əsl hökmdara məxsus səlahiyyətlər daşması, hətta qısqanc taxt-tac sahibinin cariyələri ilə cinsi əlaqədə olması yalnız bir məqsədə xidmət edirdi: müvəqqəti hökmdar əsl hökmdarın əvəzinə öldürülməli idi (243, 317). C.C.Frezer hökmdarın bir neçə günlüyə yalançı hökmdarla əvəz olunması məsələsindən danışarkən 1591-ci ildə baş vermiş Şah Abbas – Yusif əhvalatına da toxunur. Bu, həmin əhvalatdır ki, M.F.Axundov onun əsasında "Aldanmış kəvakib" povestini yazıb. Təbii ki, böyük maarifçi, Şah Abbas – Yusif əhvalatına cəhalət, nadanlıq və rəzaləti tənqid etmək məqsədilə üz tutub. Azərbaycan ədəbiyyatşünasları bunu nəzərə almaqla bərabər, tarixi faktın mifoloji köklərinə də toxunmağı vacib biliblər. A.Əmrahoglu (60, 26-30) və M.Seyidov (138, 39) kimi ədəbiyyatşünaslar "Aldanmış kəvakib"dəki Şah Abbas – Yusif əhvalatında yalançı hökmdar vasitəsilə həqiqi hökmdarı ölümdən qorumaq inamının ifadəsini görüblər.

Bu inam "Xan bəzəmə" adlı xalq tamaşasında öz izlərini indi də saxlamaqdadır. Naxçıvan bölgəsindən toplanmış bir variantda həmin tamaşa belə təsvir edilir: "Yeddiləvin günü sübh tezdən hamı böyük meydana yığışır. Şənlik başlanır. Cəngi çalınır, zorxana qurulur... Pəhlivanlar güləşib qurtarandan sonra

zoxxana yığışdırılır... Meydana Kosa çıxır... Bundan (“Kosa-kosa” tamaşasından – M.İ.) sonra ağsaqqallardan biri meydana yığılanlara üz tutub deyir:

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

Adamlar yer-yerdən deyirlər:

– Xanımız olsun başmaqçı Mərdan.

...Xanı təmtəraqla meydanın yuxarı başında qurulmuş taxtda oturdurlar. Vəzir-vəkil də gəlib taxtın sağ-solunda əyləşir. Yaraqlı-yasaqlı fərtaşlar xanın hüsurunda əmrə müntəzir dayanırlar. Cəllad qırmızı libas geyib, əlində balta meydanın aşağı başında gözləyir. Xan gözlənilməz əmrlər verir, adamları da onun buyruqlarını can-başla yerinə yetirirlər. Kosayla təlxək də tez-tez meydana girib xanı güldürməyə çalışır. Min bir hoqqadan sonra xanı güldürüb taxtdan yendirirlər, aparıb suya basırlar” (19, 18-21). Bu xalq oyunu müxtəlif ölkələrdə qeydə alınan yalançı hökmdar mərasimi ilə səsləşir. Yalançı hökmdar mərasimi kimi, “Xan bəzəmə” də ilin xüsusi günündə keçirilir. Mətnə “yeddiləvin günü” adlandırılan həmin gün bayram günüdür, köhnə ilin tamam olub, yeni ilin başladığı bir vaxtdır. Ə.Şamilov tərəfindən yazıya alınmış başqa bir variantından da gördüyümüz kimi, “Xan bəzəmə”də yalançı xanın gülməsinə yasaq qoyulur (17, 165). Yuxarıda misal çəkdiyimiz mətnə xan seçiləcək adamın “qaşqabaqlı, sözü ötkəm” olmasına xüsusi işarə edilməsi məhz yasağa münasib əlamətlərin sadalanması deməkdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, xalq mədəniyyətində gülməyinə yasaq qoyulmuş xan obrazına oxşar “qaradinməz” adlı qız obrazı da vardır. Bu obraza Novruz qabağı, yaxud Novruzun ilk günü keçirilən mərasimlərdə rast gəlirik. M.Həkimov “Dan atma” mərasimi barədə yazır: “Dan atma” mərasiminin sonunda, yəni yeni il gecəsinə keçərkən başçı, qızlardan iki nəfərini qaradinməz edib iri qabla axar sudan su gətirməyə göndərir... Qaradinməz gedib-gəlincə bir kəlmə belə heç kəslə danışmamalıdır. Adətə görə, o, danışarsa, su pak sayılmır və həmin suda üzük oynatmaq olmaz.

Qaradinməz pak suyu gətirib başçının qarşısına qoyduqdan sonra qaradinməz azad olur” (85,143). Hamının deyib-güldüyü bir məqamda qaradinməzin qətiyyəni dinib-danışmaması ilə “Xan bəzəmə”də xanın gülməməsi, çox güman ki, eyni mifoloji qaynaqdan qidalanıb. Mifoloji qaynağın eyniliyi iki mühüm fakt arasındakı oxşarlığın başlıca səbəbi kimi özünü göstərib. “Xan bəzəmə”də xanın gülməyinə, “Dan atma”da isə qaradinməzin danışmağına yasaq qoyulmasını müxtəlif cür izah etmək olar. Ağlabatan cavab, bircə, budur: xanın gülməməsi və qaradinməzin danışmaması ciddi olmağın, özünü əsl hökm sahibi kimi apara bilməyin işarədir. Çal-çağırın, məzəli oyunların, gülməcələrin, atmacaların müqabilində yalançı xanın böyük bir ciddiyyətlə öz vəzifəsini icra etməsi Babil mərasimində beşgünlük hökmdarın həqiqi hökmdar səlahiyyətlərini mənimsəməsini yada salır. Şah Abbas – Yusif əhvalatından danışarkən M.Seyidovun diqqətini cəlb edən Babil mərasimi də (138, 39) “Xan bəzəmə” kimi başdan-başa xalq gülüşü ilə müşayiət olunur və bu mərasim camaatın küçə və meydanlara çıxması, şadlanıb-əylənməsi şəraitində keçirilir. Həm Babil mərasimində, həm də “Xan bəzəmə”də min cür oyundan, hoqqadan çıxan camaata qoşulub gülməmək sadəcə olaraq mümkün deyil. Beşgünlük Babil hökmdarı güldü, gülmədi – onsuz da ölümə məhkumdur. “Xan bəzəmə”nin baş qəhrəmanı isə gülmədikdə onu cəzalandırmağa ehtiyac qalmır. Görünür, ona görə ehtiyac qalmır ki, hədsiz gülməli əhvalatlara soyuqqanlı yanaşmaqla xan öz qüdrətini nümayiş etdirmiş olur. Uydurma xanın bu əzmkarlığı isə, inama görə, həqiqi xanın gücündən xəbər verir. Mərasim keçirməkdə də insanlar elə bu niyyəti güdmürlərmi? Mərasim iştirakçılarının məqsədi xanı güclü görmək deyilmi? Əgər belədirsə, onda gülməkdən özünü saxlayıb yasağı pozmayan xanı cəzalandırmağın, doğrudan da, mənası yoxdur.

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

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

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

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

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

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

Başqa xalqların folkloru ilə müxtəsər müqayisə bəs edir ki, “Qodu-qodu” tamaşasının sonunda Qodunun sındırılması, yəni yalançı ilahənin “öldürülməsi” ilə bağlı gümanın əsassız olmadığına inanaq. Amma müqayisəyə keçməmişdən qabaq qeyd edək ki, hökmdar obrazının ikiləşməsindən danışılan yerdə ilahə obrazının ikiləşməsindən söhbət açmağımız təbii sayılmalıdır. Çünki hökmdar obrazı kosmoqonik miflərlə, o cümlədən bu miflərdən ana xətt kimi keçən Allah, yaxud ilahə obrazları ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. Bu bağlılığın hesabınadır ki, dünya xalqlarının mifologiyasında hökmdar və təlxək arxetipinə xeyli dərəcədə bənzəyən Allah və insan arxetipinə rast gəlirik. Təsadüfi deyil ki, C.C.Frezer də uydurma hökmdar – həqiqi hökmdar mövzusunun davamı olaraq uydurma Allah – həqiqi Allah məsələsinə geniş yer verir. Xalq bayramlarında müqəvvaların bəzədilməsinə diqqət yetirən tədqiqatçı həmin müqəvvaları təbiət kultu ilə, məsələn, Meşələr çarı adlandırılan ilahi varlıqla əlaqələndirir. C.C.Frezer ilahi varlığın rəmzi olan müqəvvanın təbiət bayramlarında mərkəzi yer tutmasına Avropa xalqlarından xeyli misal çəkir. Misalların biri İtaliyada keçirilən Maslenitsa bayramına aiddir: şən musiqi sədaları altında camaat prefektura və başqa dövlət idarələrinin yerləşdiyi meydana axışır. Meydanın tən ortasında dörd atın qoşulduğu, hər yanından rəngarəng gülçiçək dəstələri asılmış böyük bir araba dayanır. Arabanın

üstündə boyu iki mertdən çox olan qırmızı və gülümsər sifətli bir müqəvvə yerləşdirilir. Kütlə arabanın dövrəsində böyük bir coşqu ilə hərəkətə gəlir. Varlılar kasıblarla birlikdə ucadan hay-qışqırıq sala-sala rəqs edirlər. Bir azdan iştirakçıların sırasına prefekt, məhkəmə işçiləri və başqa məmurlar da qoşulurlar. Şəhərin bütün mərkəzi küçələrindən keçdikdən sonra araba təzədən meydana gətirilir və orada camaatın hay-qışqırıq sədaları altında nəhəng müqəvvə yandırılır (243, 839-840). Maslenitsa bayramının buna oxşar nümunələrini V.Y.Propp da xüsusi araşdırmaya cəlb edir. V.Y.Proppun da araşdırmalarında təbiət kultu ilə bağlı olan müqəvvənin “öldürülməsi və dəfn olunması” diqqət mərkəzindədir (225, 72-73). Uydurma hökmdarın müxtəlif formalarda (hərfi və məcazi mənada) qurban verilməsi ilə müqəvvənin sındırılması, yaxud yandırılması əslində eyni mahiyyətli hadisələrdir. Hökmdarın əvəzedicisi öldürülərkən, inama görə, hökmdara yeni ruh gəlir və onun gücdən düşməkdə olan bədəni təzədən dirçəlir. Oxşar vəziyyət təbiət kultuna münasibətdə də özünü göstərir. Məsələn çarının və ya hansısa başqa təbiət kultunun əvəzedicisi sındırılıb-yandırılarkən, inama görə, təbiətin qocalığına son qoyulur və ilahi ruh təbiətdəki növbəti cavanlaşma mərhələsinə rəvac verir. Bu sözləri, təbii ki, bizim “Qodu-qodu”, “Çömçəxatun”, “Çəmçələ qız” oyunlarının da semantikasına aid etmək olar. Qodu, Çömçəxatun, Çəmçələ qız fiqurları ona görə sındırılmalıdır ki, təbiətin azar-bezarı çəkilib getsin və təbiət lazımı olanda günəşli gün, lazımı olanda yağışlı gün əmələ gətirmək gücünü il boyu göstərə bilsin. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, əşyanın sındırılması ilə fəvqəltəbii qüvvələrə təsir göstərmək inamı bu gün məişətimizdə yaşamaqda davam edir. Toy günü təzə gəlinin ayaqları altında qab-qacaq sındırırıq. Yaxud adi günlərdə təsadüfən qab əlimizdən düşüb sınıda: “Zərər yoxdu, qada-balanı apardı”, – deyib ata-anamız bizə təskinlik verir. Ata-anamız inanır ki, sınıan qab hamı ruhlara, tutalım, ev əyəsində verilən qurban kimidir. Qurban ev əyəsində bizə rəğbət və məhəbbətini artırır, sınıan qabla qada-bələmiz gedir, evimizə bərəkət gəlir.

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

Dar mənada təlxək saray xidmətçilərindən birinin adıdır. Bu xidmətçinin üzdə görünən əsas işi hökmdarı əyləndirməkdən, qanının qara vaxtlarında hökmdarın eynini açmaqdan ibarətdir. Sarayda xüsusi yeri olan təlxəklər xalq arasında da məşhur olublar. Məsələn, Lotu Qulunun adı Qarabağda bu gün də dillər əzbəridir. Lotu Qulu Qarabağ xanlığının əsasını qoyan Pənahəli xanın təlxəyi olub. Əvvəllər meşədən odun yığıb satmaqla məşğul olan Qulunun hansı cəhəti Pənahəli xanın diqqətini cəlb edib ki, xan onu özünə təlxək götürüb? Təkcə baməzə olmasını? Atmacalar deyib, əhvalatlar danışib adamları güldürməsimi? Əlbəttə, yox. Pənahəli xana gərək olan Qulunun adamları yamsılamaq qabiliyyəti idi. Bəli, adamları yamsılamaq ustası olan Lotu Qulu Pənahəli xanı da təqlid etməli və yeri gələndə onun məzəli əvəzedicisi – dublyoru olmalı idi. Bunu Lotu Qulu haqqındakı rəvayətlər də sübut edir. Həmin rəvayətlərin biri belədir: “Lotu Qulu xanın bütün danışığı və hərəkətlərini elə təqlid edirdi ki, görün deyərdi, bəs elə Pənah xanın özüdür ki, var. Bir saray adamı Quluya yaxınlaşıb Ərdəbildən gəlmiş varlı bir tacirin Pənah xana qiymətli hədiyyələr bağışlamaq istədiyini söyləyir. Tərs kimi xan da o gün şəhərdə olmur. O adam Qulunu dilə tutub yola gətirməyə çalışır ki, hədiyyələr əldən çıxmasın deyər Qulu bir neçə saatlığa xanı əvəz etsin... Qulu xanın rolunu məharətlə oynayıb Pənah xan olmasına ərdəbilli taciri tam inandırır. Tacir gətirdiyi qiymətli Xorasan kürkünü gümüş toqqa və xəncərlə birlikdə ona bağışlayır... Xan şəhərə qayıdandan sonra Qulu əhvalatı ona olduğu kimi söyləyib... üzr istəyir. Pənah xan... əhvalını dəyişmədən:

– O axmaq ki, təlxəklə xana fərq qoya bilməyib, onun malı da, pulu da halaldır, – deyir” (112, 11-12). Bu rəvayət bizə iki



cəhətdən maraqlı görsənir: bir yandan təlxəyin yüksək təqlid-  
etmə qabiliyyətindən xəbər verir, o biri yandan aydın olur ki,  
təlxək hökmdarı nə qədər böyük ustalıqla yamsılasa da, ağılı  
üstündə olan hər bir kəs onu (təlxəyi) asanca tanımalıdır. Çünki  
təlxək, bildiyimiz kimi, hökmdarın gülməli “nüxsə”sidir. Ciddi  
ilə qeyri-ciddini, vahiməli ilə məzəlini bir-birindən ayırmaq isə  
elə bir hünər tələb etmir.

Məzə çıxarıb hökmdarı əyləndirmək təlxəyin üzdə görünən  
əsas vəzifədirsə, bu komik fiqurun alt qatdakı funksiyası  
hökmdar cildinə girib bədxah ruhların diqqətini özünə cəlb et-  
mək və hökmdara gələcək bəlanı bu yolla sovuşdurmaqdır.  
Amma unutmaq olmaz ki, həm birinci, həm də ikinci funksiyayı  
birbaşa “təlxək” adlanmayan hər hansı başqa saray adamı da  
yerinə yetirə bilər. Başqa sözlə, təlxək sözünü dar mənada işlət-  
diyimiz kimi, geniş mənada da işlədə bilərik. Geniş mənada  
təlxək sözünü məşhur hökmdarların ətrafındakı baməzə adamların  
hər hansı birinə aid etsək, səhvə yol vermərik. Məşhur hökmdarların  
baməzə adamlarla sərgüzəştlərinə həsr olunmuş rəvayətlər məhz həmin qənaətə gəlməyə əsas verir. Belə rəvayətlərin  
bir qismi Çingiz xan bərədədir. Çingiz xan rəvayətlərdə qeyri-  
adi mənşəli bir qəhrəman kimi təqdim edilir. İlahi qüdrətlə  
əlaqələndirilən Çingiz xanın taxtda oturmasından və hökmdarlıq  
fəaliyyətinə başlamasından danışılarkən mətndə komik fiqur  
görünməyə başlayır. Bir rəvayətdə deyilir: ögey qardaşlarının  
əлиндən qaçıb Kurlen çayının sahilində gizlənən Çingizi taxtda  
oturtmaq üçün onun dalınca on iki adam gedir. Onlardan biri  
Maykı adlı axsaq bir kişidir. Maykı deyir ki, axsaq olduğuma  
görə mən gərək Çingizlə birlikdə arabada oturam, arabanı apararı  
on bir adama yol görsədəm. Gəlib mənzil başına çatırlar. Or-  
talığa bir məsələ çıxır: Çingizin dalınca xan iqamətgahına birinci  
kim girməlidir? Maykı Çingiz xana üz tutub soruşur ki, arabanı  
çəkib apararı öküzlər qapıdan birinci keçməlidir, yoxsa onlara  
başçılıq eləyən ağa? Çingiz xan gülümsünüb: “Əlbəttə, ağa”, –  
cavabını verir. Bundan sonra Maykı Çingiz xanın yanında  
birinci adam olur (202, 64-65). Rəvayətdə axsaq Maykı heç də

birbaşa şəkildə “təlxək” adlandırılmır. Amma o, məhz təlxək funksiyasını daşıyır. Əvvəla, təlxəklər kimi Maykının da zahiri görkəmində eybəcərlik, çirkinlik əlaməti (topallıq) var və o, bu əlamətdən ətrafındakıları güldürmək vasitəsi kimi istifadə edir. Digər tərəfdən, Maykı da təlxəklər kimi iti ağılı, hazırcavablığı ilə diqqəti cəlb edir və hökmdarın ən yaxın adamlarından birinə çevrilir.

Baməzə adamın sarayda xüsusi yer tutmasını xaqanın deyib-gülüb əylənmək şəkəri ilə məhdudlaşdırsaq, əlbəttə, məsələnin məğzinə gedib çıxma bilmərik. Məsələnin məğzi gülüşün ilahi gücünə inanmaq, gülüşü dirilik və həyat simvolu kimi qəbul etməkdədir. Gülüş bir kult səviyyəsinə qaldırılmasaydı, onda türkün övliya saydığı Dədə Qorqud kimi kişilərdə baməzə adamlara məxsus hərəkətlərə qətiyyənlə rast gəlməzdik. Bəli, “Dədə Qorqud” eposunda (xüsusən eposun Dəli Qarcar süjetində), eləcə də bir çox rəvayətlərdə Dədə Qorqudun hərəkətləri bir trikster hərəkətinə bənzəyir. Dədə Qorqud Əzrayıldan və Dəli Qarcardan məhz bir kələkbaz kimi yaxa qurtarır. Orası da diqqətdən kənardə qalmamalıdır ki, Dədə Qorqud hökmdarın ən yaxın adamıdır, Rəşidəddin və Əbülqazi “Oğuznamə”lərinə görə, İnal xanın sayılıb-seçilən bir vəziridir (130, 42-43; 50, 77). Maykı Çingiz xana gərək olduğu kimi, müdrik və baməzə vəzir də İnal xana (yaxud başqa hökmdara) lazımdır. Çünki Çingiz xan kimi İnal xan da müdrik və baməzə vəzirdə özünün başqa libasda ifadəsini görür.

Belə münasibət Hüseyn Bayqara ilə Əlişir Nəvai arasında da müşahidə olunur. Əlişir Nəvai Hüseyn Bayqaranın vəziridir. Vəzirlikdən əvvəl mütəfəkkir bir şair kimi tanınan Nəvai haqqındakı rəvayətlərin bir çoxu didaktik məzmunadadır. Didaktikanı bəzi rəvayətlərin başlığından da görmək olar: “Azad olmayan şahdan azad dilənçi yaxşıdır”, “Həddini aşsan, qəbiristanlığa get”, “Ayağını yorğanına görə uzat”, “Yaxşıdan bağ qalar”, “Təndir tikə bilməyən ev tikə bilərmimi?”, “Birini kəssə, onunu ək”. Rəvayətlərdəki didaktika, təbii ki, Nəvai ilə, onun kəlamları və aqılanə hərəkətləri ilə bağlıdır. Ağıllı adamlarla oturub-duran

Nəvainin axmaq və boşboğaz adamlardan xoşu gəlmir, belə adamlara rast gələndə: “Sizinlə bir yerdə olmaqdan, yüz il zindanda oturmaq yaxşıdır”, – deyir (54, 34). Ə.Firdovsinin qanmaz bir adamla zindan yoldaşı olub dad-fəğan eləməsini yada salan bu cür nəsihətamiz əhvalatlar Nəvai obrazının yalnız bir tərəfini işıqlandırır. Obrazın başqa bir tərəfə məhz gülməli əhvalatlar əsasında üzə çıxır. Nəvai Hüseyn Bayqaraya köməyini ağıllı məsləhətlərlə ifadə etdiyi kimi, bəməzə hərəkətlərlə də ifadə edir. Beş yüz qoyunu camaata nisyə paylayan Əlişir: “Qoyunların pulunu sizdən padşah ölən gün alacam”, – deyir. Bu bəməzə hərəkət hökmdarın ömrünü uzatmaq məqsədinə yönəlir – nisyə qoyun alanlar gecə-gündüz dua edirlər ki, padşah ölməsin və onlar pulu ödəməsinlər (54, 22-23).

Dədə Qorqud, Maykı, Əlişir Nəvai kimi epos və rəvayət qəhrəmanlarının timsalında komik müdrikliyin güc-qüdrət əlaməti kimi özünü göstərməsi faktı ilə qarşılaşırıq. Yalnız epos və rəvayətlərdə yox, ümumiyyətlə, folklorda insan gücü daha çox iki şəkildə öz əksini tapır – qəhrəman başqasına ya qılıncla, ya da sözlə üstün gəlir. Nağıllarda baş qəhrəman qılinc-qalxan sınağına çəkildiyi kimi, söz sınağına da çəkilir və öz istəyinə çətin suallara doğru cavab verməklə çatır. Bu fikir, təbii ki, hökmdar obrazına da aiddir. Hökmdar həm qılinc, həm də kəsərli sözü ilə güclüdür. Xalq müsbət planda təsvir etdiyi şahzadələri nağıllarda gedər-gəlməz imtahanından keçirdiyi kimi, müdriklik imtahanından da keçirir. Bizə belə gəlir ki, hazırcavab təlxək məhz müdrik hökmdarın parodiyasıdır. Maykı məhz Çingiz xan kimi iti ağıl nümayiş etdirir. Fərq ondadır ki, Çingiz xanın iti ağılı bizə ciddi planda təqdim edilir, Maykının iti ağılı komik planda. Əlbəttə, Dədə Qorqud və Əlişir Nəvaini sözün hərfi mənasında təlxək adlandırmağın özü gülünc olardı. Amma orası da danılmazdır ki, Dədə Qorqud və Əlişir Nəvai ilə bağlı mətnlərin bir qisminə sözün geniş mənasında hökmdar və təlxək motivinin səciyyəvi elementlərini görürük.

Hökmdar və təlxək motivinin araşdırılması baxımından Teymurləng – Molla Nəsrəddin sərgüzəştlərindən bəhs edən

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

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

Molla Nəsrəddin lätifələrində Teymurləngi yamsılaşdırmağın tipik bir forması ayrı-ayrı saray adamlarının cildinə girməkdir. Molla Teymurləngin ayrı-ayrı hərəkətlərini zarafat hədəfinə

çevirdiyi kimi, müxtəlif vəzifə və sənət sahiblərinin də roluna girməyi, onları təqlid etməklə gülüş effekti yaratmağı bacarır. Orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyətindən, bu mədəniyyət sistemində möhkəm yeri olan Molla Nəsrəddin obrazından danışan N.Mehdiyevin sözləri ilə desək “orta əsrin məzəli adamı ən göz-lənilməz halda başqasının davranışı ilə hərəkət edən, başqalaş-malarda müxtəlif görünüşə düşən və öz obrazını bununla yara-dan artist naturası idi” (107, 89). Molla Nəsrəddinin yamsıladığı vəzifə adamları bilavasitə sarayla bağlı adamlardır – məsələn, vergi məmurudur, hakimdir, münəccimdir, şairdir. Vergi işlərinə baxan Molla öz vəzifəsini peşəkarcasına yerinə yetirmək əvə-zinə, yazı-pozunu çörək üzərində aparmaq barədə düşünür. Çün-ki işin öhdəsindən gələ bilməyən vergi məmuruna Teymurləngin qəzəblənib kağız yedirdiyi Mollaya yaxşı məlumdur (48, 124). Hakim Molla hökm çıxarıb gündüz oğurluq edəni həbsə aldırdığı halda, gecə oğurluq edəni azadlığa buraxır. Mollanın məntiqinə görə, gecə oğurluğunda elə bir qəbahət yoxdur (48, 166-167). Molla sarayda Teymurləngə münəccimlik etməyə razıdır, amma bir şərtlə: həmin vəzifəni arvadıyla birlikdə icra etsin. Ona görə ki, arvad həmişə Molla dediyinin tərsini deyir. Molla: “Yağış yağacaq”, – deyəndə arvad: “Yağmayacaq”, – deyir. Nəticədə ya arvadın sözü düz çıxır, ya Mollanın (48, 183). Mollanın şairliyi də münəccimliyi kimi başdan-ayağa məsxərədir. Teymurləngin farsca şeir demək tələbinə Molla belə cavab verir:

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

Fərasətsiz vergi məmuru, səriştəsiz hakim, naşı münəccim və istedadsız şair donuna girəndə də Molla Nəsrəddin bacarıqlı bir təlxək səviyyəsində özünü göstərir. Bacarıq ondan ibarətdir ki, Molla ayrı-ayrı sənət və vəzifə sahiblərinin hər birinə aid ko-mik mənzərə yarada bilir. Əslində qabiliyyətsiz saray adamlarını

yamsılayanda Molla Nəsrəddin, dolayı da olsa, Teymurləngin özünü yamsılayır. Yəni saray adamlarından söhbət açılan məqamlarda zarafat hədəfi yenə Teymurləngin özü olur. Molla Nəsrəddin Teymurlənglə zarafatlaşdığı kimi, Teymurləng də hərdən Molla Nəsrəddinlə zarafatlaşır. Qarşılıqlı zarafat isə düşmənçiliyin yox, ərkyana münasibətin sayəsində baş tutur. Molla Nəsrəddin Teymurləngi məhz ərkyana münasibət çərçivəsində tənqid edir, turalım, onun zülmkarlığını, allahlıq iddiasına düşməsinə, özündən zəif adamları ətrafına yığmasını ərkyana gülüş hədəfinə çevirir. Deməli, Molla Nəsrəddin parodiyası yalançı pəhləvan parodiyasından tənqidi mahiyyət daşımasına görə fərqlənir. Bu isə tamamilə təbiidir. Çünki komik folklor nümunələrində, xüsusən də lətifələrdə arxaik parodiya müasir parodiya ilə qaynayıb-qarışır. Hətta bir qisim lətifələrdə (məsələn, dərvişlik ideologiyasından qidalanan bəktəşi lətifələrində) müasir parodiyayaxas tənqid etmə xüsusiyyəti daha qabarıq nəzərə çarpır.

Yeri gəlmişkən deyək ki, təlxəyin hökmdara ərkyana münasibəti və bu münasibət çərçivəsində hökmdarın nöqsanlarını tənqid hədəfinə çevirməsi folklordan yazılı ədəbiyata da keçib və görkəmli sənətkarlar bu üsuldan məharətlə istifadə ediblər. Özü barədə yalnız xoş sözlər, təmtəraqlı təriflər eşitməyə vər-dişkar olan, sözü üzə demək üstündə doğmaca balasını gözünə göstərmək istəməyən Kral Liri məzəmmət edəcək bircə adam var – o da təlxəkdir: “İndi sən rəqəmsiz sıfır kimsən. Mən mən-liyimlə səndən yaxşıyam. Mən təlxəyəm, sən heç nə” (146, 237). Təlxəyin dili ilə hökmdarı tənqid etmək üsuluna “Baqıf” əsərində S.Vurğun da üz tutur (161, 585). H.Cavidə “Topal Teymur” əsərində təlxək obrazını yalnız gülüş yox, həm də qorxu, vahimə yaratmaq vasitəsinə çevirir. Yıldırım Bayazidin göstərişi ilə Topal Teymuru yamsılamalı olan Cücə adlı təlxək Yıldırım Bayazid və onun yaxın adamlarında qorxu hissini məhz Əmir Teymurun dilindən söylədiyi sözlərlə yaradır: “Mənə xaqanlar xaqanı, Turağay oğlu Teymur derlər... Mənəm yaralı aslan, mə-nəm Topal Qapla” (43, 123). Hər üç sənətkar folklordan gələn

obraza yeni cizgilər əlavə edir, onu əsərdəki konkret hadisə və qəhrəmanlara uyğunlaşdırır. V.Şekspirin təlxəyi filosofu xatırladır, S.Vurğunun təlxəyi kəskin atmacaları, sərrast eyhamları ilə yadda qalır, H.Cavidin Cücəsi məzəli atmacalarla kifayətlənməyib baş qəhrəmanın obrazını yaradan mahir aktyor kimi çıxış edir. Bu misalları çəkməkdə əsas məqsədimiz təlxəyin hökmdara tənqidi münasibətinin dərəcəsini götür-qoy etməkdir. Yazılı ədəbiyyat nümunələri də göstərir ki, təlxəyin hökmdara tənqidi münasibəti hökmdarla toqquşma səviyyəsinə qalxmır. Nə qədər kəskin atmaca və sataşmalara məruz qalsa da, hökmdar təlxəyin tənqidi sözünü məhz oyunbazın, hoqqabazın sözü kimi qəbul edir və təlxəyin dediyinə baş qoşub dərinə getməyə lüzum görmür. Topal Teymur roluna girib bir vahimə əmələ gətirən Cücəni Yıldırım Bayazid: "Haydı, yetişər, dəf ol! Sən bu axşam zəhərli bir tikən, sərsəm eşşək arısı, quduz bir köpəksən!" – deyib məclisdən qovmaqla kifayətlənir, təlxəyi asıb-kəsmək Yıldırım Bayazidin ağına da gəlmir (43, 127). K.Əliyev "Topal Teymur" əsərində hökmdar – təlxək münasibəti haqqında yazır: "Xalq dramlarında... məsxərə oyunları vasitəsilə hökmdarların özünü də məsxərəyə qoyurlar... "Topal Teymur" pyesindəki Cücənin Teymura və Bəyazidə işarə ilə dediyi: "o, dəlidir, sən də abdal", – sözləri də məhz belə səciyyə daşıyır" (55, 31). Təlxək Topal Teymuru və Sultan Bayazidi tənqid edir, amma bu tənqiddə düşmənçilik məzmunu yoxdur. Təlxəklə hökmdar arasında düşmənçilik nöqtələri tapmağa və həmin nöqtələri əks etdirməyə az-çox "Vaqif" əsərində imkan var idi. Çünki bu əsərdə sinfi mübarizə xətti ön plandadır. Həmin xəttə əsasən təlxəyi qaçaqlarla əlbir olub İbrahim xana qarşı gizli iş aparən aşağı təbəqə nümayəndəsi kimi təsvir etmək mümkün idi. Amma müəllif bu "imkan"dan istifadə etmir və təlxək obrazının xalq ədəbiyyatından gələn mahiyyətinə üstünlük verir. Beləliklə, aydın olur ki, hökmdar – təlxək toqquşması bədii ədəbiyyat üçün səciyəvi mövzu deyil.

Hökmdar – təlxək konfliktinə yazılı ədəbiyyatda nümunə tapmaq çətindir, folklorlarda nümunə tapmaq ondan da çətindir

(konflikti ağa və nöqə rərəfləri arasında daha çox izləmək olar ki, bu, ayrıca bir mövzudur və biz yeri gəldikcə həmin mövzuya da toxunacağıq). Folklorda hökmdar və təlxək qarşılışması bir-birini söz imtahanına cəkməkdən o yana getmir. İkibaşlı, əllaməçi söz üzərində qurulan komik sual-cavab hökmdar – təlxək münasibətinin səciyyəvi göstəricisi kimi qarşımıza tez-tez çıxır. Hökmdar cətin bir sual verməklə, təlxək də sualın cavabını özünəməxsus şəkildə tapmaqla ağıl (güc) nümayiş etdirmiş olur: “Teymurləng bir gün Mollaya deyir:

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

Molla deyir:

– Bizi işə götürəndə sənin bizə təyin elədiyən maaş” (48, 173). Bu dialoqda hökmdarla təlxək arasında "deyişmə" dolaşiq sual və atmacalı cavab üzərində qurulub. Təlxəyin cavabında tənqid var, amma münəqişə əlaməti yoxdur. Hökmdarın köntöy sualına təlxək bəzən sözlə yanaşı, həm də köntöy hərəkətlə cavab verir. “Üzr bedtər əz günah nə deməkdir?” Teymurləngin bu sualına cavab vermək məqsədilə Molla hökmdarın böyründən möhkəm bir çimdik götürür. Hirslənib bu “nanəcib” hərəkətin səbəbini soruşan Teymurləngə Molla belə deyir: “Üzr istəyirəm, qibleyi-ələm, elə bildim evimizdəyəm, sən də bizim arvadsan” (48, 182). Buna oxşar epizodlara Hüseyn Bayqara – Əlişir Nəvai sərgüzəştlərində də rast gəlirik. Hüseyn Bayqara gödək yorğanı başına cəkib uzanır, ayaqları dizdən aşağı açıqda qalır. Verilən cətin tapşırıq bundan ibarətdir: elə edilsin ki, yorğan sökölüb-düzəldilməmək şərtilə sultanın ayaqlarını örtün. Əlişir Nəvai sultana yaxınlaşıb onun yorğandan qıraqla qalan ayağına bir təpik vurur. Sultan ağırdan dərhal ayağını yorğanın altına cəkir (54, 24-25). Əlişir Nəvaiyə üstün gəlsin deyə Hüseyn Bayqara özü də bəzən hoqqabazlığa əl atmalı olur. Ova çıxmaq ərafəsində sultan gedib Əlişirin atının alt dodağını kəsir. Bundan xəbər tutan kimi Əlişir də sultanın atının quyruğunu kəsir. Atının quyruğunun kəsilməyindən xəbərsiz olan sultan vəzirdən soruşur:



“Əlişir, atın bayaqdan nəyə gülür?” Əlişir deyir: "Sultanım, atım atının quyruğuna baxıb gülür" (54, 25-26).

Hüseyn Bayqara – Əlişir Nəvai sərgüzəştləri Teymurləng – Molla Nəsrəddin lətifələri ilə yaxından səsleşdiyi kimi, Şah Abbas – Kəlniyyət rəvayətləri ilə də yaxından səsleşir. Elə əhvalatlar var ki, özbək və Azərbaycan variantları arasında fərq hiss olunmayacaq dərəcədədir. Kəlniyyət vəzir deyil. Şah Abbasın folklorda tez-tez adı çəkilən vəziri Allahverdi xandır. O, həmin Allahverdi xandır ki, Şah Abbas tez-tez təğyir-libas olub onunla vilayəti gəzməyə çıxır. Allahverdi xan da bir çox başqa vəzirlər kimi, ağıllı bir vəzirdir. O, pinəçilikdən vəzirlik mərtəbəsinə ağıl və dərrakəsinə görə yüksəlib. Vəzir Allahverdi xanla Şah Abbas arasında, əgər belə demək mümkünsə, aqillik, müdriklik oyunu oynanılır. Məsələn, vəzir Allahverdi xan Şah Abbasın qızının kasıb bir oğlana qismət olacağını bildirir. Şah Abbas oğlanı öldürmək istəsə də, bir nəticə hasil olmur və vəzirin dediyi düz çıxır (24, 270-271). Bu tipli süjetlərdə padşahla vəzir arasındakı didaktika oyunu, əsasən, ciddi planda təqdim edilir, vəzir Allahverdi xanın hərəkətləri heç də hoqqabazlıq üzərində qurulmur. Şah Abbasın hoqqabaza, hoqqabazlıq oyununa ehtiyacını məhz Kəlniyyət ödəyir. Şah Abbas əllaməçi suallarını vəzir Allahverdi xana yox, Kəlniyyətə verir. Vəzir Allahverdi xan dünyanın hər hikmətindən baş çıxarsa da, əllaməçilikdən o qədər də baş çıxara bilmir. Bicəngə və cüvəllağı adam onu çox asanca aldada bilir. Məsələn, bir lətifədə vəzir Allahverdi xanın kələkbaz qoca əlində aciz qaldığının şahidi oluruq. Şah Abbasla him-cimleşən qoca, vəzir Allahverdi xanı “qaz kimi yolur” – axmaq yerinə qoyub onun xeyli pulunu alır (24, 347-348). Yaxud “Bostançı və Şah Abbas” nağılında yenə Şah Abbas kələkbazla asanca dil tapsa da, vəzir Allahverdi xan kələkbazın hiylə torundan yaxa qurtara bilmir. Dolaşlıq sual verib bostançını çəşdırmaq istəyən vəzir özü gülünc vəziyyətə düşür: "Allahverdi vəzir dedi:

– Allah hardadır?

Bostançı dedi:

– Atdan düş, minim deyim. Eşşək üstündə Allahın yerini demək biədəblikdir".

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

Dünyada ləzzətli yemək çoxdur. Yeməyə münasibətdə zövqlər də müxtəlifdir. Birinin ləziz yemək saydığını başqa biri ömründə dilinə vurmaya bilər. Belə olan halda: “Ən yeməli şey nədir?” sualı adamı dolaşdırmaqdan qeyri bir məqsəd və məna daşımır. Amma Şah Abbasın səfər zamanı qəfildən verdiyi həmin dolaşmaq sualı Kəlniyyəti qətiyyənlə çaşıra bilmir və Kəlniyyət zərrə qədər də tərəddüd etmədən: “Yumurta”, – cavabını verir. Şah Abbasın yeməklə bağlı əlləm-qəlləm sualı bununla bitmir. Üç il yol gedirlər, gəzib-dolanıb səfərdən qayıdanda Şah Abbas yenə müqəddiməsiz-filansız dillənir: “Nəyənlər?” Kəlniyyət də o qaydada – müqəddiməsiz-filansız deyir: “Duznan” (24, 349). Özbək variantı da olan Kəlniyyət lətifələrindən biri budur. Özbək variantında Əlişir Nəvainin, Azərbaycan variantındasa Kəlniyyətin: “Yumurtanı duzlayıb yemək dünyada ən ləzzətli nemətdir”, – deməsi eyni kömik süjetin müxtəlif ölkələrdə

yayılmasına bir sübutdur. O komik süjet ki, hökmdarla təlxək arasındakı baməzə söz oyununu əks etdirir və bu oyunda həmişə qalib gələn təlxək olur.

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

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

Bu sözlərlə Şah Abbasın nə istədiyini Kəlniyyət göydə tutur, bazara yollanıb ət, yumurta və bir torba da süzmə qatıq alır (24, 350). Lətifə Şah Abbasla Kəlniyyətin baməzə işarələrlə – “qarğa dili”ndə danışmasına növbəti bir nümunədir. Bu, öz yerində. Lətifədə bizi maraqlandıran başqa bir məsələ də var: sərkərdəliklə təlxəklik arasında komik təzad. Sərkərdəlik fiziki gücün, təlxəkliklə gülüb-güldürmək məharətinin (başqa sözlə, gücünün) əlamətidir. Fiziki güc göstərəsi adam təlxəklik edirsə, bunun özü parodiyanın bir nümunəsinə çevrilir və qarşımızda hökmdar-təlxək mövzusunun başqa bir səhifəsi açılır.

## 2. Pəhləvan və yalançı pəhləvan

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

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

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

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

“Hambal Əhməd”, “Ustacan Əhməd” kimi Azərbaycan, “Qarabatur” kimi türkmən, “Çoban batır” kimi qazax nağılları əsasında xatırladığımız bu süjet iki cür yozula bilər:

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

2. baş qəhrəman yalançı pəhləvandır.

Yozumların hər birini mifoloji görüşlərlə əlaqələndirmək olar. Birinci yozumun mifoloji dünya ilə ən mühüm bağlılığı on-

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

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

Tənbəllik və qorxaqlığın da bir pərdə, bir gizlənmək vasiyyəti olduğu məhz bu faktlara görə güman edilir. Faktlar yan-yanaya qoyulduqda belə qənaət yaranır ki, tənbəllik və qorxaqlıq inisiyasiya mərasimindəki keçid – “müvəqqəti ölüm” mərhələsidir. Bu mərhələni keçəndən sonra qəhrəman yeni mahiyyət qazanır və dönüb əsl bahadır olur. “Ustacan Əhməd” nağılında tənbel və qorxaq qəhrəmanın “müvəqqəti ölüm” mərhələsindən keçib yeni mahiyyət qazanması ilə səsləşə biləcək bir epizod var – tabut epizodu. Bu epizodda baş qəhrəman padşahın hüzuruna tabut içində aparılır və “dirilib” tabutdan çıxandan sonra o, hamını heyrətə salan “igidlik”lər göstərir. (33, 127-128). Komik məzmun daşıyan tabut əhvalatı “müvəqqəti ölüm” mərhələsi keçib yeni qüc-qüvvət qazanmaq inamı ilə bağlı ola bilər. Amma qarşıya sual çıxır: tənbəllik və qorxaqlıq mərhələsindən keçib yeni

mahiyyət qazanan qəhrəman (əgər, həqiqətən, o, yeni mahiyyət qazanırsa) nəyə görə nəticədə tənbellik və qorxaqlıqdan uzaqlaşma bilmir və ümidini yalnız təsadüflərə bağlamalı olur? Əgər nağılın sonunacan biz baş qəhrəmanı pəhləvanlıqda aciz və naşı adam kimi görürüksə, onda hansı dəyişmədən, yeni mahiyyət qazanmadan danışa bilərik? Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, qorxaq nağıl qəhrəmanının qorxaq olaraq qalmasını türkiyəli araşdırıcı E.Aslan da: “qorxaqlıq masalın sonuna qədər yoğunlaşaraq davam edir”, – şəklində təsdiq edir (166, 41).

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

Diqqət yetirilməli incəliklərdən biri həmin nağıllardakı qadın obrazlarıdır. Bu obrazlardan ikisi daha səciyyəvidir: baş qəhrəmanın arvadı və evdən kənardə baş qəhrəmana kömək edən qız. Hər iki qadın baş qəhrəmanla müqayisədə çox çevik və fəaldır. O dərəcədə fəal ki, aciz adamdan bəhs edən nağıllardan birinin adı (“Ağıllı qız”) aciz adamla – baş qəhrəmanla yox, ona kömək edən qızla bağlıdır. Bizcə, bu fəallığın başlıca səbəbi baş qəhrəmanın acizliyini qabarıq nəzərə çatdırmaqdır. Baş

qəhrəmanın acizliyi qadının qoçaqlığı müqabilində daha çox hiss olunur. Qoçaqlıqla, özü də qadın qoçaqlığı ilə yan-yan təsvir edildiyindən qorxaqlıq göz önünə böyüdülmüş şəkildə gəlir. Qorxaqlıqdan bəhs edən əhvalatlar ailə-məişət zəminində başlandığından əvvəlcə qəhrəmanın arvadı ilə tanış oluruq. Bu qadın qaxılıb evdə oturan ərinin tənbelliyindən təngə gəlir. Başqa qadınlarla məsləhət-məşvərətdən sonra arvad: “Göydən çörək yağır”, – deyib tənbel ərini aldadır, onu evdən çölə çıxarıb qapını bərk-bərk bağlayır. Qadının hərəkəti göstərir ki, narazılığa əsas səbəb kişinin evə qazanc gətirməməsidir. Səbəbi nəzərə alıb hadisələrin sonrakı gedişatını düşünəndə bizim təsəvvür etdiyimiz nəticə ilə nağıllarda faktiki təsvir olunan nəticə arasında xeyli fərq yaranır. Biz (oxucu) düşünürük ki, narazılıq evə qazanc gətirilməməsi üstündə başlandığına görə hadisələrin sonrakı gedişatında bütün diqqət məhz kişinin hardasa bir işlə məşğul olub var-dövlət əldə etməsinə yönəldilməlidir. Düzdür, qəhrəman son nəticədə, həqiqətən, var-dövlət qazanır, amma nağılı heç də qəhrəmanın hansısa bir sənətə yiyələnməsindən və var-dövlətə bu yolla sahib olmasından danışmır. Nağılçının danışdığı, üstündə dayandığı əsas məsələ evdən qovulan qəhrəmanın yalançı pəhləvanlığı, bu pəhləvanlıqla bağlı məzəli əhvalatlardır. Aciz adamlardan danışılan nağıllarda yalançı pəhləvanlığın başlıca mövzu olmasını “Hambal Əhməd” və “Çoban batır” nağılları daha aydın göstərir. Bu nağıllar süjet xəttinə görə “Ustacan Əhməd” və “Qarabatır” nağıllarına çox yaxındır. Yaxınlığın mühüm göstəricilərindən biri yel atına minib köklü-köməcli ağacı kökündən çıxaran qəhrəmanın qorxaq olaraq qalmasıdır. “Hambal Əhməd” və “Çoban batır” nağıllarının göstərdiyimiz o biri nağıllardan əsas süjet fərqi isə baş qəhrəmanın tənbellikdən uzaq olmasındadır. Varlı bir tacir hambal Əhmədin çox güclü olduğunu görüb onu padşahın yanına aparır ki, padşah onu pəhləvanlığa götürsün (30, 23). Çoban batır da gününü çobanlıqda keçirdiyindən, bir dəfə də olsun qılınc qurşanmadığından, kiminləsə qurşaq tutub güləşmədiyindən batırlıq (bahadırlıq) fikrinə düşür (163, 60). “Hambal Əhməd” və “Çoban batır”

nağıllarının lap əvvəlindən qeyd olunan pəhləvanlıq, batırlıq, bahadırlıq məsələsi tənbellik mövzusunun təsviri ilə başlayan “Ustacan Əhməd” və “Qarabatır” nağıllarında da, çox çəkmir ki, ana xəttə çevrilir. Aydın olur ki, nağıl məişət zəminində başlasa da, əslində söhbətin məğzini ömründə qılınc-qalxan üzü görməyən, at belinə qalxmayan adamın döyüşə atılması təşkil edir. Özü də bu adam döyüşə sıravı bir döyüşçü kimi yox, padşahın baş pəhləvanı, sərkərdəsi kimi atılır. Padşahın baş pəhləvanı olmaq, hətta padşahın öz atını minmək (155, 67) bu nağıllarda təsadüfi detaldır mı? Bizcə, yox. Məsələ burasındadır ki, təlxək kimi bu qəhrəman da hökmdarın parodiyasıdır. Təlxək, hökmdarın aqilliyini imitasiya edirsə, qorxaq nağıl qəhrəmanı da hökmdarın bahadırlığını imitasiya edir. Daha doğrusu, qorxaq adamın yalançı bahadırlığından bəhs edən nağıl süjetinin kökündə hökmdarın qəhrəmanlığını yamsılamaq və bu yolla hökmdarı belədən, təhlükədən qorumaq inamı durur.

Quldurlarla, div, əjdaha, aslan kimi qeyri-adi qüvvələrlə, düşmən qoşunu ilə qarşılaşdırılan qorxaq nağıl qəhrəmanının hərəkətləri ətrafdakı adamlara cəsur bir adamın hərəkətləri kimi görünür. Nağıl qəhrəmanı ata minməkdən qorxduğuna görə xahiş edir ki, onun ayaqlarını atın qarnı altında bir-birinə bağlasınlar. Padşah bunun səbəbini soruşanda qəhrəman belə cavab verir: “Mən and içmişdim ki, şəhid olmayınca atdan düşməyəcəm” (30, 77). Padşah bu sözlərə tam inanır. Yaxud qorxaq nağıl qəhrəmanı yel atına minib özünü düşmən qoşununa vuranda vahimələnib atın boynunu qucaqlayır: “Cilov! Cilov!” – deyib atı saxlatmaq istəyir. Düşmən qoşununun Çilovxan adlı sərkərdəsi elə bilir ki, Əhməd öldürmək üçün onu axtarır. Canının dərdindən qoşunu da götürüb qaçır (30, 77). Qorxaq nağıl qəhrəmanının bu cür hərəkətləri lətifə qəhrəmanlarının sərgüzəştlərini xatırladır. Yaraqlı-yasaqlı Molla Nəsrəddin zərrə qədər müqavimət göstərmədən bütün pullarını yolkəsənə təhvil verir, amma özünü və arvadını inandırmağa çalışır ki, udan heç də yolkəsən yox, o, özüdür – Molla Nəsrəddindir (48, 250-251). Teymur-ləngin yanında Molla nə qədər ox atırsa, heç biri hədəfə dəymir.



Amma hər dəfə ox hədəfdən yan keçdikcə: “Filankəs oxu belə atardı”, – deyib vəziyyətdən çıxır. Neçə oxdan sonra, axır ki, bir ox gedib hədəfə tuş olanda Molla Nəsrəddin də oxu belə atardı”, – deyir (48, 93-94). Molla Nəsrəddinin bu sərgüzəştləri ilə qorxaq nağıl qəhrəmanlarının silsilə hərəkətləri üst-üstə düşür. Dediymiz nağıl qəhrəmanları da özlərini və başqalarını böyük şücaət sahibi olduqlarına inandırırılar. Belə inandırma məqamlarının birincisi məşhur milçək əhvalatıdır. Qorxaq nağıl qəhrəmanlarının ilk “bahadırılığ”ı məhz milçək öldürmək əhvalatından başlayır. Ustacan Əhməd qırx milçək öldürəndən sonra usta yanına gedib özünə dəmir papaq düzəlt-dirir və papağın üstünə bu sözləri yazdırır: "Bir şapalağa qırx əjdaha öldürən... Ustacan Əhməd mənəm" (33, 126). Sağ əliylə yetmiş, sol əliylə altmış milçək öldürən Qarabatır da gümüş dəstəkli bir bıçaq düzəlt-dirir və bıçağın sapında bu sözləri həkk etdirir: "Solda altmışını, sağda yetmişini qırıb-tökən Qarabatır" (155, 65). Ustacan Əhməd və Qarabatırların milçəyi əjdaha sayması Bəhlul Danəndənin qarğı at minməsi, bəktəşi dərvişinin taxta qılınc taxması ilə də yaxından səsləşir. Əsas yaxınlıq qəhrəmanların az və ya çox dərəcələ oyunbazlıq nümayiş etdirməsindədir. Bəli, Bəhlul Danəndə və bəktəşi dərvişindəki oyunbazlığın müəyyən əlamətləri qorxaq nağıl qəhrəmanlarında da müşahidə olunur. Milçəyin əjdaha olmadığını Ustacan Əhməd və Qarabatırlar da çox yaxşı bilirlər. Amma bahadırılıq oyununa başlamaqdan ötrü milçək əjdahaya dönməli, adlı-sanlı pəhləvanlar bir zərbəyə neçə-neçə “əjdaha” öldürən bu adamdan qorxmalı, onun səsi-sorağı padşaha gedib çatmalı və əsas hadisələr bundan sonra cərəyan etməlidir. Əsas hadisələr dedikdə biz, əlbəttə, qorxaq adamın sərkərdəlik sərgüzəştlərini nəzərdə tuturuq. Qorxaq adamın sərkərdəliyi “Kəndirbaz” oyunundakı yalançı pəhləvanın kəndirbazlığı ilə eyni mahiyyət daşıyırmı? Eyni mahiyyət daşıyırsa, demək, Ustacan Əhməd və Qarabatırlar da yalançı pəhləvanlardır. Bu obrazların başlıca funksiyası əsl pəhləvanlığı yamsılamaqdır.

Qorxaq nağıl qəhrəmanlarının sərkərdəliyi Kəlniyyətin də sərkərdəliyi ilə müqayisə oluna bilər. Biz Kəlniyyətin sərkərdəliyini görmürük, yəni onun qılınc qurşanıb, nizə-qalxan götürüb at belinə qalxmağının, döyüşə atılmağının şahidi olmuruq. Şahidi olduğumuz Kəlniyyətin Şah Abbasla məzəli oyunlar çıxarmasıdır. Bu oyunların mövzusu, artıq qeyd etdiyimiz kimi, sərkərdəlikdən yox, ailə-məişət məsələlərindən götürülür və başlar kəsib, qanlar tökəcək bir adamın ailə-məişət zəminində oyunlar çıxarması gülüş effektini artırmağa xidmət edir. Oxşar vəziyyət qorxaq nağıl qəhrəmanlarının da fəaliyyətində ortaya çıxır. Qorxaqların, tənbellərin əsas işi çörək pulu qazanmaqdan ibarət olduğu halda, onlar “sərkərdəlik”lə məşğul olurlar. Bu dırnaqarası sərkərdəlik əsl sərkərdəliyin karikaturasına çevrilir və gülüb-güldürmək məqsədi daşıyır. Əsas funksiyası gülüb-güldürməkdən ibarət olduğuna görə qorxaq və tənbel nağıl qəhrəmanları Kəlniyyət və Molla Nəsrəddin kimi komik fiqurlar sırasına qoşulur. Qorxaq və tənbel nağıl qəhrəmanlarının da qoşulduğu komik fiqurlar hökmdar və təlxək arxetipinin aparıcı obrazlarına çevrilir. Oyunbazlıq xüsusiyyətinə görə birləşən bu obrazlar arasında başlıca fərq, bəlkə də, oyunbazlığın tematikasında, mövzu dairəsindədir. Gətirdiyimiz nümunələrdə lətifə qəhrəmanları (Molla Nəsrəddin və Kəlniyyət) hökmdarın aqilliyini, qorxaq və tənbel nağıl qəhrəmanları isə daha çox hökmdarın sərkərdəliyini gülüş hədəfinə çevirirlər. Mövzudan asılı olmayaraq, hər iki halda gülüş həyatvericilik mahiyyətini saxlayır. Molla Nəsrəddin və Kəlniyyətin hökmdara gülməyində, hökmdarın ciddiliyini məsxərəyə qoymağında ifşaçılıq əlaməti yoxdursa, belə bir əlaməti tənbel və qorxaq nağıl qəhrəmanının yalançı pəhləvanlığında axtarmaq özünü heç doğrultmur. Tənbel və qorxaq nağıl qəhrəmanının sərkərdəliyində olsa-olsa padşahın avam yerinə qoyulması var. Yəni nağıl qəhrəmanı pəhləvanlığına, sərkərdəliyinə özünü inandırdığı kimi, hökmdarı da inandıra bilər. Bu inandırma isə qəhrəmanın kələkbazlığından daha çox hadisələrin təsadüfi gedişi əsasında baş verir. İş bərkə düşəndə, çətin bir iş dalınca göndəriləndə nağıl qəhrəmanı bir çox hallarda öz qor-

xaqlığını gizlətmir. “Hambal Əhməd” nağılının baş qəhrəmanı qorxaqlığını libas dəyişməklə bildirir. Padşah onu əjdahanı öldürməyə göndərəndə Əhməd pəhləvan libasını soyunub hambal paltarını geyinir və bununla göstərir ki, əjdaha ilə vuruşmaq onun işi deyil (30, 70-77). “Ustacan Əhməd”, “Qarabatır” nağıllarında baş qəhrəman çətin bir iş dalınca getməkdən qorxduğunu yeddi qardaş (yaxud iki qardaş) pəhləvanların bacısından gizlətmir (33, 127; 30, 66). “Çoban batır” nağılında qəhrəmanın qorxaqlığından hökmdarın özü xəbər tutur (163, 63). Maraqlıdır ki, qorxaqlığı məlum olandan sonra da nağıl qəhrəmanının pəhləvanlıq sərgüzəştlərinə son qoyulmur. Xatırladığımız epizodlara əsasən deyə bilərik ki, birinci halda nağıl qəhrəmanının yerinə çətin tapşırıq dalınca yeddi (yaxud iki) qardaş pəhləvanların bacısı gedəsi olur. İkinci halda nağıl qəhrəmanını çətin tapşırıq dalınca padşah qızı göndərir. Üçüncü, bəlkə də, daha maraqlı halda isə nağıl qəhrəmanını dilə tutub çətin tapşırıq dalınca göndərən padşahın özü olur. Padşah özü nağıl qəhrəmanının qorxaqlığından xəbərdar olursa, demək, padşahın baş qəhrəman tərəfindən axmaq yerinə qoyulmasını göstərdiyimiz nağıllar üçün səciyyəvi cəhət sayə bilmərik.

Haqqında danışdığımız nağıllarda tənbel və qorxaq qəhrəmanların, həqiqətən, bir parodiya nümunəsi kimi meydana çıxmasını parodiyanın nağıllardakı başqa nümunələri də təsdiq edir. Başqa nümunələr dedikdə tacirliyin, rəmmallığın, quldurluğun parodiyasını nəzərdə tuturuq. Bəli, nağıllarda bahadırlıqla yanaşı, tacirliyin, rəmmallığın, quldurluğun da parodiya mövzusunə çevrilməsinin şahidi oluruq. Məsələn, “Məhərin nağılı” (34, 82-93) arvadın zülmünə dözməyib evdən gedən pinəçinin yalançı tacirliyindən, “Dad Xanpərinin əlindən” nağılı (31, 241-247) arvadın hökmünə tabe olan kişinin yalançı rəmmallığından bəhs edir. Ticarətdən bixəbər olan bir adamın dünyanın ən varlı taciri kimi, rəmmallıq barədə heç bir anlayışı olmayan bir adamınsa ən bilici rəmmal kimi tanınması qorxaq və tənbel adamın sərkərdə kimi tanınması ilə eyni mahiyyət daşıyır. Qorxağın qoçaqlığı bir oyun olduğu kimi, pinəçinin tacirliyi də bir oyuna çevrilir.

Qorxaq qoçaq oyunu oynadığı kimi, savadsız da rəmmal oyunu oynayır. Belə oyunbazlıqla “Məhəmməd” nağılında da (29, 310-315) qarşılaşırıq. Həmin nağılda əsas mövzu quldurluğu imitasiya etməkdir. Arvadın: “Qızdan ötrü əlli dəvə yükü cehiz gətirməlisən!” – deyib evdən qovduğu Məhəmməd xaraba hama-ma getməli və qırx quldur qabağında özünü quldur Məhəmməd kimi qələmə verməli olur. Maraqlıdır ki, nağılda ümumiyyətlə quldurluq yox, konkret bir şəxs – Bağdadda ad çıxarmış quldur Məhəmməd imitasiya edilir, bir Məhəmməd o biri Məhəmmədin parodiyası kimi ortaya çıxır:

– “Kimdi sizin başçınız, gəlsin mənim qabağıma. Mən məşhur quldur Məhəmmədəm. Eşitdim ki, siz burda quldurluq eləyirsiniz. Odu ki, gəlmişəm görüm nə təhər quldursunuz”.

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

– Ay belə aşmışam, ay belə kəsmişəm, ay belə dam yarıb dana çıxartmışam, belə buz yarıb buzov çıxartmışam, daha nə bilim burda mənəm, Bağdadda kor xəlifə” (29, 312). Bağdad-dakı quldur Məhəmməd asıb-kəsməyin, xəzinələr yarmağın, mal-mülk talayıb aparmağın ustasıdır. Arvadın evdən qovduğu Məhəmmədinə basıb-bağlamağı sadəcə olaraq əsl quldurun əməllərinə bir karikatüradır.

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

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

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

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

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

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

Beyrəyin dilindən verilən hər iki parçada Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın neçə-neçə oğlanla oturub-durması diqqət mərkəzindədir. Boğazca Fatma qırq oynaşlı olduğu kimi, Qısırca Yengə də az aşın duzu deyil – onun ardınca sarvanların baxıb bıldır-bıldır göz yaşı axıtması hansısa hingilimdən, mazaxdan xəbər verir. Qarşıya cavab verilməsi vacib olan sual çıxır: O.Ş.Gök-yayın sözləri ilə desək: “qızlığında işlədiyi bir xətdən dolayı” xüsusi ləqəb qazanmış (171, CLXXXIII) Boğazca Fatmanın, dalınca sarvanları əsir-yesir eləmiş Qısırca Yengənin mötəbər məclisdə – Banıçiçək, Burla xatun yanında nə işi var? Axı Burla xatun o Burla xatundur ki, doğmaca balasının ətindən bişirilmiş qara qovurmanı yemək dəhşətinə razıdır, amma namusunun bircə damcı belə ləkələməyinə yox. Banıçiçək həmin Banıçiçəkdir ki, on altı il oturub adaxlısı Bamsı Beyrəyin yolunu gözləyir və bu müddət ərzində başqa bir oğlana gözüünün ucu ilə də baxmır, başqa bir oğlana könül verməyi ağına belə gətirmir. Tamamilə normal və məntiqə uyğun bir haldır ki, Burla xatun naməlum bir ozanın (Bamsı Beyrəyin) qızlar məclisinə gəlməsini etirazla qarşılayır: “Bunu gördü, Qazan bəgin xatunu Boyu uzun Burla qaqqdı, aydır: Mərə, qavat oğlu dəli qavat, sana düşərmi bitəkəllüf bənim üzərimə gələsən? – dedi” (94, 63). Burla xatun dəli ozanın məclisə Qazan xanın icazəsi ilə gəldiyini biləndən sonra sakitləşir və Qazanın razılığı “yad” bir adamın məclisə gəlməsini normal hala çevirir. İlk baxışda normal təsir bağışlamayan və məntiqə sığmayan hal “ayağı sürüşkən” qadınların Burla xatun və Banıçiçəklə çiyin-çiyinə bir məclisdə oturmasıdır. Bu faktı doğru-dürüst qiymətləndirmək üçün komik fiqurların folklordakı bəzi tipik xüsusiyyətləri nəzərə alınmalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, komik

fiqurların əsas xüsusiyyətlərindən biri – ciddi ilə (burada Banuçi-çəklə) tərs mütənasibliq yaratmaq Qısırca Yengə və Boğazca Fatma üçün də səciyyəvidir. Bu obrazların komikliyi, təbii ki, Qısırca və Boğazca ayamaları ilə bitmir və ayamalar öz təsdiqini onların gülməli davranışlarında tapır. Bəli, Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın hərəkətləri “ciddi” yox, komik yöndə təsvir edilən hərəkətlərdir. Həmin hərəkətlərə, yəni onların dərələrdə neçə-neçə oyundan çıxmasına bir zarafat göstəricisi kimi baxmaq lazımdır. Necə ki, folklordakı başqa komik fiqurların da hər hansı “tərbiyəsiz” hərəkətinə məhz bu cür baxırıq. Molla Nəsrəddinin “əxlaqa zidd” hoqqalarını yada salsaq, nə demək istədiyimiz aydın olar:

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

Arvadı Mollaya ərə gələndən cəmi-cümlətən üç ay sonra doğur və arvad təəccüblənən Mollanı hesabı yaxşı bilməməkdə günahlandırır: “A kişi, sən necə adamsan? Deyəsən, heç hesab da bilmirsən. Üç ay sənin məni aldığıın, üç ay da mənim sənə gəldiyim. Üç aydır ki, bu uşağı qarnımda gəzdirirəm. Bu da elədi doqquz ay”. Molla arvadın məntiqi ilə razılaşmalı olur (48, 64).

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

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

“əxlaqsızlığı” – hoqqabazlığı ilə dəmir əxlaq və ismət sahiblərinin – Banıçığək və Burla xatunun dayağıdır. Belə olmasaydı, eposda Banıçığəklə ilk tanışlığımızda Qısırca Yengəni onun otağından çıxan və Banıçığəyin adından Beyrəklə kəlmə kəsən görməzdik: “Baqdı gördü bu otağ Banıçığək otağıymış ki, Beyrəğin beşikərtmə nişanlısı-adaxlısıydı. Banıçığək otaxdan baqırdı. Mərə, dayələr, bu qavat oğlı qavat bizə ərləkmi göstərir, dedi. Varın, bundan pay dilən, görün nə der, dedi.

Qısırca Yengə derlər, bir xatun vardı. İləri vardı, pay dilədi” (94, 55). Qısırca Yengə Banıçığəyin adicə dayəsi yox, komik “dvoynik”idir. Qırx oynaşlı Boğazca Fatma Beyrəkdən başqa bir adaxlı tanımaq istəməyən Banıçığəyin parodiyasıdır. Təsadüfi deyil ki, “Dədə Qorqud” eposunda “yalançı dünya” modelini araşdırarkən S.Rzasoy tutuşdurmalar aparıb Boğazca Fatmanı Banıçığəyin “yalançı əvəzedicisi” adlandırır (132, 375). Qısırca Yengə və Boğazca Fatmanın: “Ərə varan qız mənəm”, – deyib toyda Banıçığəyin yerinə oynamaqları yalançı əvəzediciliyi göstərən səciyyəvi bir epizoddur. Maraqlıdır ki, Boğazca Fatma qol götürüb oynayarkən Banıçığəyin paltarını geyinib oynayır: “Qızın qaftanını geydi. Çal, mərə, dəli ozan! Ərə varan qız mənəm, oynayım, – dedi” (94, 63). Banıçığəyin paltarını geyib toyda onun yerinə oynayan Boğazca Fatma, eləcə də Qısırca Yengə yalançı adaxlı rolunda çıxış edirlər, başqa sözlə, Banıçığəyin parodiyasına çevrilirlər. “Kəndirbaz” oyununda yalançı pəhləvan hoqqa çıxarıb əsl pəhləvanı yaman gözdən qoruduğu kimi, yalançı adaxlının da başlıca funksiyası əsl adaxlını şərdən-yamandan qorumaqdır.

Macar tədqiqatçısı İmre Adorjan “Bamsı Beyrək” boyunda “Təqlidi gəlin” (“Yalançı gəlin”) oyununun izlərini axtarır. Tədqiqatçı Macarıstanın türk kəndlərindən yazıya alınmış həmin oyunu belə təsvir edir: “Bu adətə görə, toyda bəyə həqiqi gəlini verməzdən əvvəl qoca, çirkin, şikəst bir qadını göstərib zaraflaşırılar” (180<sup>a</sup>, 57). İmre Adorjan haqlı olaraq “qoca, çirkin, şikəst” libaslı yalançı gəlinlə Qısırca Yengə obrazı arasında bir əlaqə görür. Macar tədqiqatçısının öz qənaətində haqlı olduğunu



yalnız Qısırca Yengə və Boğazca Fatma obrazları yox, “Bamsı Beyrək” boyundakı Yalançı oğlu Yalancıq obrazı da təsdiq edir. Fərq ondadır ki, Yalançı oğlu Yalancıq obrazında yalançı adaxlı inamı öz ifadəsini birbaşa yox, dolayısı şəkildə tapır.

Boyda Yalançı oğlu Yalancıq Bamsı Beyrəyin parodiyası sayə bilərikmi? Əgər libas dəyişmə başqasını müvəqqəti əvəz etməyin mühüm göstəricisidirsə, belə göstərici Yalançı oğlu Yalancıq və Bamsı Beyrək münasibətində də mühüm bir amil kimi təzahür edir: Beyrək haçansa Yalancığa bir köynək bağışlayıb. Özü də bu köynəyi Beyrəyə başqa birisi yox, Banıçıçək tikib. Sevgilisinin tikdiyi köynəyi Yalancığa bağışlamasından görünür ki, Beyrək onu (Yalancıqı) özünə yaxın bilirmiş. Komik əvəz etmədə yaxınlıq, doğmalıq, məhrəmlilik mühüm şərtidir. Yadımıza salaq ki, yalançı pəhləvan əsl pəhləvanı özünə qardaş bilir; Molla Nəsrəddin Teymurləngi tənqid etsə də, bu tənqid ərkyana münasibət, qarşılıqlı zarafat üstündə qurulur. Beyrək və Yalancıq münasibətində bu cür qarşılıqlı ərkyanalıq varmı? Yalancıq da Beyrəyi özünə yaxın bilirmi? Bu suallara müsbət cavab vermək çətinidir. Beyrək – Yalancıq münasibətində olsa-olsa yalançı adaxlı ritualının solğun cizgilərini tapmaq olar. Yuxarıda xatırlatdığımız “Yalançı gəlin” oyunundan görüldüyü kimi, dünyanın müxtəlif xalqlarında yalançı adaxlı ritualları da olub. Rituallarda yalançı hökmdar həqiqi hökmdarı müvəqqəti olaraq əvəz etdiyi kimi, yalançı adaxlı da həqiqi adaxlıni simvolik şəkildə əvəz edib (244, 492). Çox güman ki, Yalançı oğlu Yalancıqın yalançı adaxlı ritualı ilə müəyyən bağlılığı var. Xüsusən Beyrəyin öz köynəyini – Banıçıçəyin əli ilə tikilmiş bir köynəyi Yalancığa bağışlaması ritualla bağlılıq ehtimalını daha da artırır. Amma Yalancıqın Beyrəyə qarşı düşmən mövqə tutması “Dədə Qorqud” eposunda bu obrazı (Yalançı oğlu Yalancıqı) komik yalançı adaxlı modeli ilə izah etməyə imkan vermir. Əgər Qısırca Yengə və Boğazca Fatma Banıçıçəyə qarşı düşmən mövqə tutsaydı, təbii ki, onların da komik əvəzediciliyindən danışmaq mümkün olmazdı. Bu fikri əsaslandırmaq üçün folklordan istənilən qədər misal çəkmə bilərik. Təfsilata ehtiyac görmədən “Göyçək Fatma” nağılını (32, 19-26)

bir daha yada salırıq. Bu nağıldakı Keçəl Fatma ilk baxışda komik əvəzediciyə uyğun gəlir. Əvvəla, Keçəl Fatma Göyçək Fatmanın, ögey də olsa, bacısıdır və onlar bir yerdə yaşayırlar. Yəni bu fakt zahirən onların bir-birinə yaxın olmaqlarının əlaməti kimi götürülə bilər. Digər tərəfdən, Fatmanın hədsiz gözəlliyi müqabilində ögey bacının hədsiz çirkin olması ilk baxışda komik əvəzedicinin xarici görünüşü barədəki arxaik təsəvvürlərlə üst-üstə düşür. Yəni ilk baxışda adama elə gəlir ki, “Göyçək Fatma” nağılında ögey qızın çirkinliyi, o cümlədən keçəlliyi folklorda komik fiqurların keçəllik, kosalıq, topallıq və s. kimi xüsusiyyətləri ilə eyni mahiyyət daşıyır. Nağılla hərtərəfli tanışlıq ögey bacı barədəki ilkin təəssüratı alt-üst edir. Aydın olur ki, Göyçək Fatmanın bacısı olmaq Keçəl Fatmaya çirkin niyyətini həyata keçirmək üçün lazımmış. Çirkin niyyət isə Göyçək Fatmanın qismətinə sahib çıxmaq, onun adaxlısına ərə getməkdən ibarətdir. Öz niyyətini həyata keçirmək üçün Göyçək Fatmanın ölümünə belə razı olan keçəl qızı komik əvəzedici adlandırmaq, söz yox ki, mümkün deyil. Keçəl qızı komik əvəzedici, başqa sözlə, Göyçək Fatmanın parodiyası necə adlandırmaq olar ki, bu obraz nağılda xeyiri yox, şəri təmsil edir?!

Keçəl Fatma kimi Yalançı oğlu Yalancığı da xeyirin təmsilçisi hesab etmək çətindir. Qəhrəmanın sevgilisini ələ keçirmək niyyətində olması ilə Yalançı oğlu Yalancıq bədxah qüvvələr cərgəsində dayanır və öz mənşəyinə görə folklordakı məşhur div, əjdaha və s. kimi mifoloji obrazlarla səsleşir. Təsadüfi deyil ki, ozan epos boyu düşmən barədə işlətdiyi “yarımasın, yarçıməsən” qarğışını Yalançı oğlu Yalancıq barədə də işlədir (94, 58). Yalancığın Oğuz əxlaq normalarına zidd mövqe tutub, əsirlikdə olan dostunun sevgilisini ələ keçirmək fikrinə düşməsi və Beyrəyin qayıtması ilə bu niyyətin alt-üst olması boyda diqqət mərkəzində dayandığından M.H.Təhmasib haqlı olaraq həmin boyu “Ər arvadın toyunda” adlı beynəlxalq süjet əsasında araşdırır. Qəhrəmanın eposda öz arvadının yox, adaxlısının toyuna gəlib çıxması özünəməxsusluğunu nəzərdən qaçırmayan folklorşünas “Bamsı Beyrək”lə Homerin “Odissey”i arasında süjet yaxınlığı görür (152, 197-198). M.H.Təhmasibin qeyd etdiyi bu

tipoloji yaxınlığı qəhrəmanın sevgilisini ələ keçirmək istəyənlərin xarakterində də axtarmaq olar. “Bamsı Beyrək”dəki Yalançı oğlu Yalancıq kimi, Homerdə də Odisseyin arvadını ələ keçirmək istəyən cavanlar mənfi planda təsvir edilir. Odissey tərəfindən öldürülmələri həmin cavanların mənfi planda təsvir edilməyinin təbii yekununa çevrilir. Yalançı oğlu Yalancığın sonda öldürülməyib bağışlanmasına gəlincə, bu epizod, görünür, ozana Beyrəyin bir igid kimi alicənablığını göstərmək üçün gərək olub.

Bəli, Yalançı oğlu Yalancıq boyda tənqid hədəfidir və bu tənqiddə müəyyən qədər gülüş elementləri var. Xüsusən boyun axırında Yalancıq barədə söhbət gedərkən ozanın təhkiyəsində ironiya açıq-aydın duyulur. Ox yarışında Yalançı oğlu Yalancığa məxsus yayın iki paraya bölünüb Beyrəyin əlində qalması bir yandan ozanın Beyrəyə azman igid kimi yanaşmasının əlamətidirsə, bir yandan da ozanın Yalancığı igidlikdən uzaq bir adam kimi təqdim etməsinin əlamətidir. Ozanın nəzərində Yalancıq igidlərə məxsus yay əvəzinə, oyuncaq yay gəzdirir. Elə bir yay ki, düzdə torağay vurmaqdan başqa bir işə yaramır (94, 62). Yalancığın fərasətsizliyi necə gülüş doğurursa, sondakı çarəsizliyi də o cür gülüş doğurur: “Yalançı oğlu Yalancıq bunu (Beyrəyin qayıtmağını – M.K.) eşitdi. Beyrəğin qorqusundan qaçdı, özünü Dana sazına saldı. Beyrək ardına düşdü, qova-qova saza düşürdü. Beyrək aydır: Mərə, od gətirin! Gətirdilər. Sazı oda urdular. Yalancıq gördü kim, yanar, sazdan çıxdı. Beyrəğin ayağına düşdü” (94, 65). Göründüyü kimi, Yalançı oğlu Yalancıq gülüş hədəfi olsa da, gülüş kultunun daşıyıcısı deyil. Gülüş kultunun daşıyıcısı olsaydı, ozan onun fərasətsizliyini və çarəsizliyini dostu xilaf çıxan bir adamın halı kimi bəzəyə qoymazdı.

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

### 3. Doğru və yalan

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

Folklor mətninin doğru, yaxud yalan üstə qurulması söyləyicinin mətnə münasibətindən bəlli olur. Mətn söyləyicisi danışdığı əhvalatın məhz yalan olduğunu açıq-aşkar bildirir: “Altıyox qazanda dovşanın ətinə qovurdum. Hamımız yedik, doyduq, hələ artıq da qaldı. Artığını da bağladıq qurşağımıza, bir xoruz əmələ gəldi. Bu xoruzu mindik, yola düzəldik. Qabağımıza bir çay çıxdı. Çaydan tapdıq bir palan. Palanı sökdük. İçindən bir kitab çıxdı. Oxuduq, gördük hamısı yalan” (26, 262). Söyləyici “hamısı yalan” ifadəsini işlətməsə belə, danışdıqlarının yalandan ibarət olmasına mətn boyu dönə-dönə işarə edir. Altıyox qazanda yemək bişirmək, çaxmaqsız tüfənglə dovşan vurmaq, tiyəsiz bıçaqla dovşan soymaq danışılanın yalan olmasına işarədir. Bu cür işarələrlə söyləyici həqiqətdən baş verən yox, baş verməsi qeyri-mümkün olan hadisələrdən söhbət açdığını bildirir. A.Nəbiyevin sözləri ilə desək: “həyat faktını yalan donuna salıb təqdim etmək... mətndə başlıca tələb və xüsusiyyət” (121, 346) kimi ortaya çıxır.

Yalan üstündə qurulan nağıl və qaravəllilər hansı məqsədlə danışılır? Bu suala cavab vermək üçün əvvəlcə gərək bu cür

nağıl və qaravəllilərin mənşəyini götür-qoy edək, folklor mətnindəki yalanın haradan və nədən qidalanmağını aydınlaşdırmaq üçün mövcud nəzəri fikirlərə münasibət bildirək. Münasibət bildirilməsi vacib olan nəzəri fikirlərdən biri E.D.Tursunova məxsusdur. E.D.Tursunov uydurma nağıl (сказка– небылица) mətnində təsvir edilən əhvalatları o dünya barədəki təsəvvürlərlə əlaqələndirir. Məsələn, “altıyoх” qazan əhvalatları ilə qəbir üstünə qabın sındırılıb qoyulması inamı arasında bir bağlılıq görünür (239, 98). Həmçinin folklorşünas uydurma nağılın birinci şəxsin dilindən söylənməsinə xüsusi diqqət yetirir və belə hesab edir ki, bu nağıllar inisiasiya mərhələsindən keçən, ölüb təzədən dirilən yeniyetmənin o dünya barədəki, o dünya sakinlərinin qeyri-adi zahiri görkəmi və davranışı barədəki “xatirələri”ni əks etdirir (239, 109). Bu komik məzmunlu “xatirələr” o dünyanın sehrli nağıllardakı təsviri ilə yaxından səsləşir. Sehrli nağıllarda o dünyanın bu dünya ilə tərs mütənasib olması, yəni o dünyada aslanın qabağına ot, atın qabağına ət qoyulması uydurma nağıllarda altıyoх qazanda yemək bişirilməsindən, çaxmaqsız tufənglə dovşan vurulmasından məzmun və mahiyyətə bir o qədər də fərqlənir. Nağıllarda yalan danışmağın, daha doğrusu, yalan əhvalatlar söyləməyin gedər-gəlməzə yollanmaq qədər çətin bir tapşırıq sayılması da çox şeydən xəbər verir. Belə bir nağıl süjeti diqqəti xüsusi cəlb edir: padşah bildirir ki, qızını div yanında ovsun öyrənən oğlana verəcək. Bir oğlan gedib qırx gün divin yanında qalır və ondan ovsun öyrənir. İndi o, ovsun oxuyub istədiyi heyvanın və quşun cildinə girə bilir. Amma padşah öz qızını həmin oğlana vermək istəmir və oğlanın qarşısında yeni bir şərt qoyur. Şərt ondan ibarətdir ki, oğlan qırx uydurma əhvalat danışmalıdır (239, 106-107). Bu süjet açıq-aydın göstərir ki, doğrudan da, uydurma əhvalatlar danışmaq div yanında (o dünyada) olmaqla eyni semantik məna daşıyır, qırx ağlagəlməz əhvalat söyləmək qırx gün sakral aləmdə olmağın davamına çevrilir. Deməli, sakral aləm güc-qüvvət mənbəyi sayıldığı kimi, sakral aləmin davamı olan uydurma əhvalatlar danışa bilmək də güc-qüdrətin əlaməti sayılır. Padşah yeganə qızını o oğlana verir ki,

bu dünyada baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışsın, başqa sözlə, özünün o dünya sərgüzəştlərini nağıl etsin. Azərbaycan folklorundakı bir sıra nağıl və qaravəllilər də uydurma əhvalatlar danışmağın məhz güc-qüvvət simvolu olmağını açıq-aydın göstərir. “Ya qızı ver, ya da qızılı” adlı nağılda (19, 266) Əhməd yalan danışmaq məharəti göstərdikdən sonra padşah qızına qovuşa bilir. “Doğruçul oğlan” nağılında (23, 151-153) qəhrəmana çərəyi uydurma əhvalat söylədikdən sonra verirlər. “Keçəl” adlı nağılların birində (32, 192-201) keçəlin tacirlə, “Keçəlnən kosa” adlı qaravəllidə (135, 44-45) keçəlin kosa ilə yarışı yalan demək yarışıdır. Yarışın şərtinə görə, kim daha böyük yalan desə, o, güclü sayılmalıdır. Aşıq Hüseyn Saraclıdan yazıya alınan “Keçəlnən kosa” qaravəllisində rəqiblər arasındakı mübahisəni “quyruqsuz” yalan kəsir və şərqli çörək belə yalan deməyi bacaran keçələ çatır: “Gördük körpüyü sel aparıf. Fikirləşdim ki, Arazı nətəəri keçim. Oana-buana baxdım, gördüm baldırı qırax bir örümçəh var, onu tutuf xurcunu belinə aşırıdım, özüm də örümçəyi minif Arazı keşdim. Bilmirəm örümçəh suyamı, yükəmi dayanmadı, yıxılıf öldü. Baxdım qarnı çox yekədi. Dedim, bunun qarnını yarım, görüm nə var. Pıçağı çıxardıf qarnını yardım, bir dəvə çıxdı. Dəvənin qarnını yardım, bir fil çıxdı. Filin qarnını yardım, bir tülkü çıxdı. Tülkünün qarnını yardım, bir parça kağız çıxdı. Gördüm kağızda yazılıf ki, kosa qələt eləyir, kömbə keçəlini” (135, 45). Bu nümunədə, eləcə də yuxarıda xatırlatdığımız “Keçəl” nağılında yalanın keçəl tərəfindən danışılmasına təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Əgər keçəli mənşəcə o dünya barədəki təsəvvürlərlə bağlı bir obraz hesab ediriksə, onda bu dünyada baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışmasını keçəl üçün tipik bir cəhət kimi qiymətləndirməliyik. E.D.Tursunova arxalanıb deyə bilərik ki, keçəlin “quyruqsuz” yalanının kökündə bu obrazın o dünya “təəssüratı” durur. Təbii ki, zaman keçdikcə bu “təəssürat” ilkin kökündən aralı düşür və yeni mahiyyət qazanır. Keçəlin, yaxud başqa bir obrazın danışdığı qeyri-real əhvalatlar bu gün də o dünyaya aid “gerçəklik” sayılsaydı, onda xatırlatdığımız nağıl-

larda söyləyici "böyük yalan", "quyruqsuz yalan" ifadələrini işlətməz, danışalının yalan olduğuna işarə etməzdi. Bəli, nağıl söyləyicisi də, baş qəhrəman da belə hesab edir ki, hörümçəyə minib çayı keçmək, hörümçəyin qarnından dəvə çıxarmaq uydurmadır. Bəs söyləyici uydurmanı nə məqsədlə danışır? "Yalan-palan" adlı qaravəllidə söyləyici bu suala belə cavab verir: "Nə ki, söz danışdım, hamısı oldu yalan. Siz yalandan feyziyab oldunuz, mən də çənə yordum" (26, 261). Deməli, çənəsini yorub uzun və məzəli yalan uydurmaqda söyləyicinin məqsədi qulaq asanları feyziyab etməkdir. Qaravəllidəki yalanın kökündə o dünya barədəki ibtidai təsəvvürlərin durmasından xəbərsiz olsa da, söyləyici qədim çağlara məxsus bir inamı özündə saxlamaqdadır. Bu, baş verməsi mümkün olmayan əhvalatlar danışmağın, məzəli yalan quraşdırıb söyləməyin magik gücünə, həyatvericilik gücünə inamdır. Söyləyici (geniş mənada xalq) inanır ki, bahadırın gedər-gəlməzə yollanıb qara qüvvələrlə vuruşması barədə tam ciddi yöndə əhvalatlar danışmaq nə qədər vacibdirsə, Hadı ilə Hudunun çaxmaqsız tufənglə, tiyəsiz bıçaqla ova çıxmasından, altıyox qazanda yemək bişirməsindən söhbət açmaq da bir o qədər vacibdir.

Nağıl və qaravəlli paralelindən ətraflı bəhs etməmişdən qabaq nağıl janrı haqqındakı bir fikrə münasibət bildirmək lazım gəlir. Nüfuzlu folklorşünasların irəli sürdüyü həmin fikir nağılın bir yalan kimi danışılıb-danışılmaması ilə bağlıdır. V.Y.Propp nağılı "məqsədyönlü və poetik uydurma" adlandırır (226, 87) və fikrini əsaslandırmaq üçün bu janrı eposla müqayisə edir. Onun fikrincə, epos dinləyiciyə nağıldan fərqli şəkildə çatdırılır; nağıldan fərqli olaraq eposun ifası zamanı söyləyici danışdığı əhvalatların gerçəkliyinə qətiyyən şübhə ilə yanaşmır və dinləyicinin şübhəsinə heç bir əsas vermir (226, 101). Bu fikrə M.H.Təhmasibdə də rast gəlirik. M.H.Təhmasib nağıl və dastanın başlıca fərqlərini dastanın olmuş bir hadisə kimi, tarixi həqiqət kimi, nağılın əsl olmayan "uydurma", "yalan", "quraşdırma" kimi danışılmasında görür və belə hesab edir ki, "biri vardı, biri yoxdu",

“göydən üç alma düşdü” kimi formulları işlətməklə söyləyici nağılda məhz “uydurma” danışdığına işarə edir (152, 60-61).

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

Bir çox dillərdə “nağıl” sözünün “yalan” və “uydurma” sözləri ilə sinonim olması da (226,149) nağıla bir “fiksiya” kimi baxılmasına əsas vermir. Ona qalsa, müasir dildə “dastan” və “mif” sözlərinin də “yalan”, “uydurma” mənalarında işlənməsi faktlarına rast gəlmək mümkündür. “Əsli-Kərəm” dastanında Kərəmin dilindən söylənilən uydurma milçək əhvalatına “Milçəyin dastanı” adının verilməsini (27, 95) belə faktlardan saymaq olar. Bu nümunədə “dastan” sözünün “yalan” mənasında işlənməsini M.H.Təhmasib xüsusi qeyd edir (152, 58). Dastan janrının adlandırılmasında M.H.Təhmasibin diqqətini cəlb etməyən, amma bu məqamda bizə əhəmiyyətli görünən bir məsələ də var. Məsələ ondan ibarətdir ki, xalq arasında, o cümlədən peşəkar aşıqlar arasında dastana “nağıl” da deyilir. Əslən göyçəli olub, sonralar Gədəbəydə yaşayan Aşıq Şahsuvar Fərzəliyevdən götürüb AMEA Folklor İnstitutunun arxivinə verdiyimiz dastanlar dəftərində həmin aşiq dastanları məhz “nağıl” adlandırır: “Qurbaninin nağılı”, “Abbasla Gülgəzin nağılı”... V.Y.Proppun “nağıl uydurmadır” tezisində əsaslaşsaq, onda gərək peşəkar bir aşığın “nağıl” adlandırdığı dastan janrını da “uydurma” sayaq və “Əsli-Kərəm”də uydurma milçək əhvalatına “dastan” deyilməsinə səciyyəvi bir



fakt kimi baxaq... “Mif” sözünə gəlincə, belə bir faktı xatırlatmaq yerinə düşər ki, hansısa hadisənin həqiqətdən uzaq olmasını bildirmək məqamında bu gün biz: “Mifdir” (yəni “yalandır”), – deyirik və “mif” sözünü “yalan” sözünün sinonimi kimi işlədirik. Amma bu faktlara istinad edib dastan və mifi uydurma kimi danışılan janrlar adlandırmaq mümkündürmü? Xeyr, mümkün deyil. Mümkün deyilsə, onda “nağıl uydurmadır” tezi də inandırıcı görünür və bu məsələ ilə bağlı mübahisəli nöqtələrə aydınlıq gətirmək zərurəti yaranır. Belə bir zərurəti hiss edən N.V.Novikov çoxsaylı toplama materialı və söyləyici fikirlərinə əsaslanıb məsələni fərqli mövqedən şərh edir: “Şübhə yoxdur ki, XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində Şərqi slavyanların nağıla münasibəti təzadlıdır – nağıla inanırlar da, inanmırlar da. Heç şübhəsiz, keçmişə getdikcə nağıla, nağıl qəhrəmanlarına inam daha çox hiss olunur və bu inam daha geniş miqyas alır (219, 22). N.V.Novikovun araşdırmaya cəlb etdiyi toplama materiallarından bir qismi XIX əsrdə Şərqi slavyanların nağıla magik təsir vasitəsi kimi baxmağından xəbər verir. Nağılın magik gücünə inanan ukraynalılar belə hesab edirlər ki, yay vaxtı nağıl danışmaq olmaz; bu yasaq pozulsa (yəni yay vaxtı nağıl danışılarsa), qoyunların məhsuldarlığı azalar (219, 20). XIX əsrdə Ukraynada qeydə alınan bu inam dünyanın müxtəlif xalqlarında, o cümlədən azərbaycanlılar arasında nağılın gündüz danışılmasına tabu kimi baxılması ilə üst-üstə düşür. Karellər inanırlar ki, gündüz nağıl söyləmək olmaz, gecə isə nağıl söyləməklə bəd ruhlardan qorunmaq mümkündür. Çünki gecə söylənilən nağıl evi qapalı bir haləyə bürüyür və bəd ruhlar bu halədən içəri keçə bilmirlər. Karellər milad gecələrində nağıl söyləməyi xüsusən vacib sayırlar (205, 75). Folklorşünas A.Xürrəmçızı gündüzlər nağıl danışmağın azərbaycanlılar arasında da tabu sayılmasını tutarlı nümunə ilə əsaslandırır bilir:

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

Gecə dırnaq tutmaq kimi, gündüz nağıl deməyin də yolve-rilməz sayılması, heç şübhəsiz, nağılın magik təsir vasitəsi sayıl-masından xəbər verir. Aydın olur ki, xalq nağıla adicə baş qatmaq, gün keçirmək, vaxtı öldürmək vasitəsi kimi baxmırmış. Xalq nağıla şərdən-yamandan qorunmağın, məhsuldarlığı artır-mağın, uğur qazanmağın vasitəsi kimi baxırmış. Nağıl süjetləri-nin qədim çağlarda magik funksiya daşdığı V.Y.Propp da qeyd edir (226, 150). Və bu qeyd nağılı “poetik uydurma” adlan-dırmış bir folklorşünas qələmindən çıxdığına görə xüsusi maraq doğurur. Görünür, V.Y.Propp belə hesab edir ki, qədim çağlarda magik mahiyyət daşıyan süjetlər zaman keçdikcə nağıla – “poetik uydurma”ya çevrilməklə magik mahiyyətini itirməyə başlayıb. Folklorşünas nağılların arxaik xüsusiyyətlərindən ki-fayət qədər ətraflı danışsa da, “nağıl uydurmadır” tezisindən im-tina etmir. Əgər belədirsə, onda bir az da diqqətli olmaq, nağıl-larda doğru və yalanın ümumi sərhədinin müəyyənləşdirilməsinə daha böyük həssaslıqla yanaşmaq lazım gəlir.

Nağıllarda uydurma kimi danışılan parçaları müəyyən-ləşdirmək o qədər də çətin deyil. Bir də görürsən tam ciddi plan-da danışılan nağılın sonunda söyləyici özünü əhvalatların şahidi kimi təqdim edir: “Tapdıq... qızları da götürüb evlərinə gəldi. Üç gözəldən kiçiyi ilə evləndi. Üç gün, üç gecə toy çaldırdı. Mən özüm də orada idim, bir yaxşıca kef elədim” (9, 75).

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

Söyləyicinin nağılı bu cür bitirməsi, yəni özünü danışılan əhvalatların şahidi kimi təqdim etməsi rus nağıllarında da müşa-hidə olunur. A.N.Afanasyevin toplayıb tərtib etdiyi nağılların bir çoxunda söyləyici qəhrəmanın toyunda şəxsən iştirak etdiyini, orada şərab içdiyini, amma şərabın bığ-saqqalla süzülüb yerə tö-küldüyünü, bir damcı da olsun ağıza getmədiyini bildirir (216, 169-405). Həm Azərbaycan, həm də rus nağıllarının sonundakı bu cür söyləyici cümlələrinin yalan üstündə qurulduğu heç kim-də şübhə doğurmur. Ağıl üstündə olan hər dinləyici çox yaxşı

baş a düşür ki, uzaq zamanlarda baş vermiş əhvalatlarda söyləyicinin iştirak etməsi mümkün olmayan bir işdir. “Mən də onların toyunda idim, bu gün isə bura gəlmişəm” tipli cümlələr işlətmək, eləcə də yeyib-içdiyinin qarınına getmədiyini bildirmək söyləyiciyə ona görə lazımdır ki, dediyinin, yəni nağılın sonunda işlətdiyi sözlərin yalan olduğunu qabarıq nəzərə çatdırsın və gülüş effekti yaratsın.

Bu cür gülməli parçaya nağılların başlanğıcında daha çox təsadüf edilməsi hamımıza bəllidir. Bəllidir ki, pişrov, yaxud qaravəlli adlanan həmin başlanğıcın nağılla, nağılın süjet xətti ilə birbaşa bağlılığı yoxdur: “Badi-badi giriftar, hamam hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik elər köhnə hamam içində. Hamamçının tası yox, baltaçının baltası, burdan bir tazı keçdi, onun da xaltası yox. Qarışqa şillaq atdı, dəvənin budu batdı. Milçək mindik, Kür keçdik, yabaynan doğa içdik. Günlərin bir günündə, Məmməd Nəsir tinində, biri vardı, biri yoxuydu, bir Ovçu Pirim vardı” (32, 8). Ovçu Pirim söhbətinə qədərki parçada – pişrovdə dəvənin dəlləklik elməsi, qarışqanın şillaq atıb dəvənin budunu batırması, milçək minib çay keçmək, yaba ilə dovğa içmək yalanın, uydurmanın göstəriciləridir. Bəzən söyləyici bu göstəricilərlə də kifayətlənmir və pişrovdə yalan danışdığını “yalan” sözünün özünü işlətməklə bildirir: “Ömrümdə çox şiləşi yemişəm, heç belə yalan deməmişəm” (34, 94). Məgər pişrovların bu cür yalan üstündə qurulması nağıl süjetinin də uydurma kimi danışılmağına işarə etmək üçündürmü? Nağıl danışan məgər öz dinləyicisini pişrovlar vasitəsilə yalana hazırlayır mı? M.H.Təhmasib bu suala belə cavab verir: “Nağıl danışanlar özləri əsli olmayan “uydurma” danışdıqlarını bildikləri kimi, dinləyənlər də “uydurma”ya qulaq asdıqlarını bilirlər. Hətta ustad nağılçılar nağıla başlamazdan, yəni hələ “biri var imiş, biri yox imiş” deməmişdən qabaq qəsdən xüsusi “pişrov” deyir, öz dinləyicilərini fantaziya, fantastika, xəyal aləminə aparmaq üçün bir növ zəmin, şərait yaradırlar” (152, 60). Bizcə, pişrovlar heç də uydurmaya, yəni bütövlükdə nağılın bir uydurma kimi danışılmasına işarə sayıla bilməz. Bizə belə gəlir ki,

yalanın sərhədi pişrovdə – qaravəllidə bitir və söyləyici nağılın əsas hissəsini yalan yox, bir həqiqət kimi danışmağa başlayır. Belə olmasaydı, nağılı hansı vaxtda, ilin və günün hansı vədəsinə danışımağın fərqi varılmaz, yay mövsümündə, yaxud günün günorta vaxtı nağıl danışılmasına qadağa qoyulmazdı. Konkret nümunələrə gəlicə, qeyd etməliyik ki, yuxarıda misal çəkdiyimiz pişrovların birincisi “Ovçu Pirim” nağılından, ikincisi isə “Əyyar” nağılındandır. “Ovçu Pirim” ənənəvi sehrli nağıl nümunəsidir və bu nümunədə mifoloji görüşlər, xüsusən ilanla bağlı ibtidai təsəvvürlər qabarıq şəkildə öz əksini tapır. Mifoloji görüşlərin, ibtidai təsəvvürlərin əks olunduğu sehrli nağılın söyləyicilər tərəfindən bir uydurma kimi danışılması inandırıcı görünür. “Əyyar” nağılı da, adından bəlli olduğu kimi, kələkbazlıq motivi üzərində qurulan bir nağıldır. Dünya folkloru zəifin, gücsüzün, çarəsizin kələk qurub güclüyə qalib gəlməsi əhvalatlarından bəhs edən süjetlərlə doludur və bu süjetlər də bir zamanlar hadisələrə (məsələn, ovda uğur qazanmağa) magik təsir vasitəsi kimi danışılıb. Zəifin kələk işlədib qələbə çalması barədə nağıllar danışmaqla insan öz gücünü artıracağına, öz qələbəsini təmin edərək biləcəyinə inam bəsləyib. Müasir insanın nağıla inanıb-inanmaması heç də janrın poetikasına əsaslı təsir göstərə, məsələnin əsl mahiyyətini dəyişə bilməyib. Məsələnin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, nağıllarda uydurma və həqiqəti biz yox, nağıl yaradıcısı və nağıl yaradıcısı ilə genetik bağlılığı olan söyləyici müəyyənləşdirir. Dinləyici (yaxud oxucu) xüsusi nağıl başlanğıc və sonluqlarında, eləcə də “Hadı və Hudu” tipli bütöv süjetlərdə yalanın əsas mövzuya çevrildiyini çətinlik çəkmədən ayırd edə bilir. Müşahidələr göstərir ki, pişrov nağılın əsas hissəsindən seçildiyi kimi, uydurma nağıl da başqa nağıllardan açıq-aydın seçilir. Belə seçilməyin nəticəsidir ki, “Hadı və Hudu” kimi uydurma nağıllar Azərbaycan folklorşünaslığında qaravəlli adı ilə təqdim edilir. “Hadı və Hudu” kimi nümunələrin başqa qaravəllilərlə başlıca oxşarlığı gülməli məzmun daşımadaşdır. Amma folklorşünaslarımız qaravəllilər sırasına hər gülməli nağılı yox, “Hadı və Hudu” üslublu nağılları daxil edirlər. Ona görə ki, bu

nümunələr başdan-başa uydurma və yalan üstündə qurulması ilə nağıl çərçivəsindən kənara çıxır və xüsusi yanaşma, qiymətləndirmə və adlandırma tələb edir. Əgər nağıl bir uydurma kimi danışılan janr olsaydı, onda başdan-başa yalan üstündə qurulan “Hadı və Hudu” bu janrın ən səciyyəvi nümunələrindən sayılar və belə nümunələri qaravəlli adı ilə xüsusi fərqləndirməyə ehtiyac qalmazdı.

Bir həqiqət kimi danışılan nağıllarda uydurma kimi danışılan pişrov-qaravəlli hansı ehtiyacdən ortaya çıxır? Suala inandırıcı cavab vermək üçün xatırladaq ki, qaravəlli mətnləri təkcə nağıllara yox, dastanlara da artırılır. Aşıq dastanının gərgin bir yerində əhvalatı yarımçıq saxlayıb qaravəlli danışmağa başlayır. Dastan arasında danışılan qaravəlli yuxarıda Aşıq Hüseyn Saracılıdan gətirdiyimiz “Keçəlnən kosa” nümunəsi kimi yalan üstündə qurula da bilər, adı lətifə məzmunu daşıya da bilər. Hər iki halda dastan qaravəllisini nağıl qaravəllisinə yaxınlaşdıran ən başlıca cəhət gülməli olması, dinləyicini güldürmək üçün danışılmasıdır. Dinləyicini güldürən aşıq həmin aşıqdır ki, məhəbbət dastanlarına ustadnamələrlə başlayır. Dinləyicini güldürən aşıq həmin sənətkardır ki, “Dədə Qorqud”un “Müqəddimə”sində bizə öyüd-nəsihət verir, eposun hər boyunu xeyir-dua ilə bitirir:

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

Bizcə, “Dədə Qorqud”dakı öyüd-nəsihət və xeyir-dualarla nağıl və dastanlardakı qaravəlli parçaları arasında bir funksiya yaxınlığı var. Yaxınlıq ondan ibarətdir ki, öyüd-nəsihət və xeyir-dualarda olduğu kimi, nağıl və dastanlara daxil edilən qaravəlli parçalarında da söyləyicinin əsas məqsədi dinləyiciyə güc-qüvvət aşılamaq, onu qəm-qüسسə və qaramatdan uzaqlaşdırmaqdır. Öyüd-nəsihət və xeyir-dualarda əsas təsir vasitəsi ciddi söz, qaravəllilərdə əsas təsir vasitəsi gülməli sözdür. Nağıl və dastan

ifaçısı bu fikirdədir ki, danışılan əhvalatları daxilən yaşayan dinləyicilərin “könlünü açmaq və faciənin (nağıl və dastanlardakı gərgin hadisələrin – M.İ.) ağır təsirini yüngülləşdirmək üçün” (13, 57) qaravəlliyə ehtiyac var. Qaravəllilərdən bir çoxunun yalan və uydurma üstündə qurulması gülüş effektini, gülüşün həyatvericilik təsirini artırmağa xidmət edir. Maraqlıdır ki, yalan və uydurma üstündə qurulan bir çox qaravəllilər başqa bir obrazın yox, məhz yalançı pəhləvanın dilindən danışılır:

Getdik şikara,  
Bir dəstə şikar vurduq...  
Əlimi saldım cibimə,  
Gördüm bir bıçaq var –  
Sapı var, tiyəsi yox.  
Sapı ilə şikarın başını kəsdim.  
Üç-dörd dağ aşandan sonra  
Dedim, bunu harda yuyum?  
Gördüm üç arx var –  
İkisi quru, birinin də suyu yox.  
Suyu yoxda şikarın başını yudum.  
Dedim, bunu harda bişirək?  
... Gördüm üç nəfər adam var –  
İkisi ölü, birinin də canı yox.  
Dedim, ay canı yox qardaş, bardağın var?  
Dedi, üç bardağım var –  
İkisi sınıq, birinin də altı yox.  
Altı yoxda şikarı bişirdim (22, 380).

Yalançı pəhləvanın dilindən söylənilən bu qaravəlli hadisələrin ciddi yöndə təsvir edildiyi hər hansı nağıl və dastanla paralellik yarada bilər. Təbii ki, bəhədirlə nağılları və qəhrəmanlıq dastanları ilə paralellik daha qabarıq və daha effektivdir. Təbii ki, yuxarıda nümunə gətirdiyimiz qaravəlli “Məlikməmməd” tipli nağıllardan əvvəl, yaxud sonra danışılarsa, əsl bəhədirlə yalançı bəhədirlər, doğru ilə yalan qarşılaşdırılır, ciddi yöndə təsvir

edilən qəhrəmanlıqla komik yöndə təsvir edilən “qəhrəmanlıq” bir-birini tamamlayar. Müşahidələr göstərir ki, söyləyicilər qaravəlli danışarkən qeyd etdiyimiz sonuncu cəhətə, yəni ciddi ilə gülməlinin qoşalaşdırılmasına daha çox fikir verirlər. Nağıl və dastandan mütəəssir olan dinləyicinin eynini açmaq qaravəlli söyləməkdə əsas amilə çevrilir.

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

#### 4. Ağillı və axmaq

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

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

Ağıllı və axmaq parodiyasında əvvəlcə qəhrəmanlarımızı tanımalı və onların nəyi və kimləri imitasiya etdiyini müəyyənləşdirməliyik. Özünü axmaq yerinə qoyanlardan başlayaq və qeyd edək ki, belə qəhrəmanlara daha çox lətifələrdə rast gəlirik. Bir lətifədən yox, neçə-neçə lətifədən tanıdığımız Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə kimi komik fiqurlar barədə bizdə ümumi



təsəvvür yaranır. Təsəvvür ondan ibarət olur ki, bu qəhrəmanlar gah ağıllı, gah da səfeh adamlar kimi hərəkət edirlər. Bəhlul alim mənasını verən Danəndə adı ilə tanındığı kimi, Divanə adı ilə də tanınır. Teymurləngin ən dolaşlıq, ən köntöy suallarına ustalıqla cavab verən Molla Nəsrəddin bəzən iki eşşəyin arpasını bölə bilməyən aciz və ağılsız adam kimi təqdim olunur. Ləti-fələrdə Molla Nəsrəddinin səfehliyindən danışılması onu büt-bütün axmaq adam hesab etməyə əsas vermir. M.H.Təhmasib bu məsələni belə izah edir: “Deyirlər ki, Molla bəzən tizfəhm, ağıllı filosof, bəzən isə ağlabatmaz dərəcədə axmaq olur. Bizcə, bu fikir müəyyən dərəcədə izaha möhtacdır. Axmaq onun tənqid hədəfinə çevirdiyi adamlardır. O, əksər hallarda böyük bir məharətlə tənqid etmək, ələ salmaq istədiyi adamlara çevrilə bilir. Məhkəmədə heç kəsin həll edə bilmədiyi məsələni çox gözəl həll etmək qabiliyyətinə malik olan bir adamın birdən-birə öz qulağını dişləyən axmaq qazıya çevrilməsində, şübhəsiz ki, məqsəd vardır. Burada axmaq, bizcə, Molla Nəsrəddin deyil, onun tənqid etmək məqsədi ilə qəsdən roluna girmiş olduğu qazıdır” (151, 3-16). İbrət dərəsi vermək istədiyi adamın roluna girib axmaqlıq etmək Bəhlul Danəndə üçün də xarakterikdir: bir kişi Bəhlulə “Danəndə” adı ilə müraciət edib soruşur ki, nə alıb-satsa varlanır? Bəhlul deyir: “Get dəmir al, kömür al, vur anbara, üstünə də su səp, bir il qalsın, sonra çıxart sat”. Kişi Bəhlulun dediyinə əməl edib yaxşıca varlanır. Var-dövləti görüb quduran, heç kimi adam yerinə qoymayan həmin kişi bir müddətdən sonra yenə Bəhlulun yanına gəlir və bu dəfə ona “Divanə” adı ilə müraciət edib qazancı artırmağın yeni yollarını soruşur. Bəhlul deyir: “Soğan al, sarımsaq al, vur anbara. Üstünə də su səp. Bir il qalsın, sonra apar sat”. Təbii ki, bu məsləhətdən sonra kişi külli miqdarda ziyana düşür (48, 24). Deməli, Bəhlulun özünü axmaqlığa vurub Divanə məsləhəti verməsi ətraf mühitin ona münasibətinin nəticəsidir. Axmaq və qudurqan kişinin dərəsini vermək üçün Bəhlul həmin adamın roluna girib axmaqcasına hərəkət etməli və sağlam məntiqə sığmayan bir məsləhət verməli olur.

Buna bənzər əhvalatlar Molla Nəsrəddin lətifələrində daha çoxdur. Molla Nəsrəddin – Teymurləng münasibətindən, Molla Nəsrəddinin Teymurləngi və onun saray adamlarını yamsılama-sından danışanda biz onun (Mollanın) başqalaşmaq, özgənin donuna girmək məharətinə toxunmuşduq. Bir daha xatırladaq ki, dona girib saray adamlarının fərasətsizliyini, səriştəsizliyini nümayiş etdirərkən Molla müəyyən qədər axmaqlıq, heyvərəlik elementlərinə də yer verir, amma öz rolunu başdan-başa məntiqsizlik üstündə qurmur. Halbuki özünü axmaq yerinə qoyan komik fiqur adı məntiqin tələblərindən kənara çıxmalı, körpə uşağın da əməl etdiyi gündəlik davranış qaydalarını pozmalıdır. Bəhlul Danəndənin divanəliyi konkret səbəblərlə bağlı olduğu kimi, Molla Nəsrəddinin də məntiqsiz hərəkət eməsi bəzən hansısa hadisəyə cavab səciyyəsi daşıyır. Qonşu qapını döyür. Molla qapının dalından dillənir: “Mən evdə yoxam”. Bu cavabın anormal cavab olduğunu Molla özü də bilir, qapını döyən qonşu da. Amma Mollanın bu cür anormallığı, sən demə, qonşuya qulaqburması vermək üçünmüş: “Vallah, ay qonşu, bu dünya ki, var, gör-götür dünyasıdır. Bir neçə vaxt bundan qabaq mən sizə gəldim. Sən nökrəni öyrətdin ki, desin ağam evdə yoxdu. Mən də sənə kimi elədim. Ancaq nökrəm olmadığına görə məcbur oldum ki, evdə olmadığımı özüm deyəm. Neyləyim, sənə kimi dövlətli deyiləm ki, nökrə saxlayam. Mən özüm özümə həm nökrəm, həm ağa” (48, 191). Göründüyü kimi, Molla Nəsrəddinin axmaqlığı ətraf mühitə uyğunlaşmağın, ətraf mühitə münasibət bildirməyin bir formasıdır. Ətrafdakı adamların səciyyəvi cəhətlərindən biri dəliliq və axmaqlıqdırsa, onda Molla da özünü dəli və axmaq kimi aparmalıdır ki, adamlarla dil tapa, mühitlə qaynayıb-qarışa bilsin. Ətrafdakı adamlarla Molla Nəsrəddinin qarşılıqlı səfehliyinə həsr olunan lətifələrin birində deyilir ki, bir kəndli Allahdan min baş qoyun diləyir, başqa bir kəndlisə min canavar arzulayır ki, həmin qoyunları yesin. Canavarların qoyunları “yeməsi” üstündə onların davası düşür. Molla Nəsrəddin gəlib kəndlilərdən birinin doşab tuluğunu bıçaqla cırır: “Əgər sizdə zərrə qədər ağıl varsa, bu tuluq kimi mənim qarnım

cırılısın”, – deyir (48, 142). Bu misalda kəndlilərin hərəkətləri ciddi və ağıllı adamların yox, qeyri-ciddi və ağılsız adamların hərəkətləridir. Başqa sözlə, ciddi və ağıllı hərəkətlərə bir məsxərədir. Bu məsxərə dairəsindən kənara çıxan, “mən ağıllıyam”, “mən ciddiyyəyəm” deyənlər ikiqat gülüş hədəfinə çevrilirlər. Kəndlilərə: “Sizdə zərrə qədər ağıl yoxdur”, – deyən Molla Nəsrəddin ağıl yox, ağılsızlıq nümayiş etdirmiş olur. Çünki kəndlilərin səfehliyini sübut etmək üçün onun yol verdiyi hərəkət özü səfehlik və dələduzluq əlamətidir. Əlbəttə, oyunbazların başçısı olan Molla Nəsrəddin ağılsızlıq çərçivəsindən kənarda dayanmaq iddiasında bulunmur və kəndlilərə “ağılsız” deyərkən çox yaxşı bilir ki, onlar əsl oyun adamıdırlar, Mollaya yoldaşdırlar. Odur ki, “mən ağıllıyam”, “mən ciddiyyəyəm” iddiasını başqa adamların, xüsusən də rəsmi dairələrin nümunəsində axtarmaq daha çox yerinə düşür. Xana saray adamlarından bir neçəsinin dəli olduğunu xəbər verirlər. Xan Molla Nəsrəddinə əmr eləyəndə ki, saraydakı dəlilərin kimlərdən ibarət olduğu barədə məlumat versin, o deyir: “Xan sağ olsun, sən saraydakı ağıllıların neçə nəfər olduğu barədə məlumat verməyi mənə tapşır, çünki belələri azdır və onları tez saymaq olar. Dəliləri mən hardan saya bilərəm? Həddi yox, hesabı yox” (115, 11). Özünü dəli saymayan xan gülünc vəziyyətdə qalır. Molla Nəsrəddin eyham və məsxərə ilə onun özünü də dəlilələr sırasına qoşur və belə təsəvvür yaradır ki, ağıllısı barmaqla sayılan bir sarayın başçısı ağıllı ola bilməz. Molla Nəsrəddinin rəsmi dairə nümayəndələrini lağa qoyması, qazı, 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 oyunudur.

Təlxəklik kimi ağılsızlığın da inisiasiya mərasimi ilə bağlılığı, yəqin ki, var. İnisiasiya zamanı neofit (dəyişmə prosesindən

keçən adam) müxtəlif tədbirlər (ac qalma, işgəncə, ağrı, əzab, yaxud narkotik içki qəbul etmə və s.) sayəsində dəliyə xas ağılsızlıq vəziyyətinə düşür. Ağılsızlıq vəziyyəti ilahi ruha qovuşmaq, dəyişib xüsusi qabiliyyətə yiyələnmək anı kimi özünü göstərir (228, 89). Tədqiqatçılar xüsusi qabiliyyət göstəricisi olan bu cür ağılsızlıq vəziyyətini şaman mərasimlərində də müşahidə edirlər. Sibir şamanizmi üzrə maraqlı tədqiqatların müəllifi olan D.K.Zeleninin qənaətinə görə, ən kəskin, ən ağır ürək-keçmə xəstəliyi olan xüsusi adamlar Sibirdə ruhlar aləminə daha yaxın adamlar hesab edilir (248, 361-362). İnsanın ağır xəstəlikdən sonra dəyişib yeni qabiliyyət qazanması ilə bağlı inam öz izini Azərbaycan məhəbbət dastanlarında açıq-aydın saxlamaqdadır: “Buta alıb badə içən... oğlan mütləq xəstələnir. Bu xəstəlik bəzən bir müddət, bəzən həтта bir neçə gün yatmaq, bəzən ağızından-burnundan köpük gəlmək şəklində olur” (152, 74). Azərbaycan məhəbbət dastanlarında qəhrəman məhz bu xəstəlik vəziyyətini keçdikdən sonra haqq aşığına çevrilir. Lətifələrdə və nağıllarda rast gəldiyimiz axmaq obrazlarını, söz yox ki, məhəbbət dastanlarındakı haqq aşıqları ilə eyniləşdirmək olmaz. Axmaqlıq haqq aşığının keçdiyi xəstəlik mərhələsi ilə müəyyən paralellik təşkil etsə də, axmaqlıqda tam dəyişmə, dəyişib bambaşqa bir obraza çevrilmə əlaməti yoxdur. Obrazın əvvəl axmaq olub, sonra ağıllanması – belə bir xətt axmaqlardan bəhs edən lətifələr və nağıllar üçün səciyyəvi deyil. Səciyyəvi olan budur ki, axmaq obrazı təlxək və yalançı pəhləvan kimi, ikiləşmə məhsuludur, “dvoynik”dir. Axmaq tərsinə çevrilmiş ağıllıdır. Ağıllı özünü axmaqlığa vurmaqla böyük bir sərbəstlik qazanır. Sərbəstliyin əlamətlərindən biri tərsinə iş tutmaqdır. Bu tərsinəlik ağıllının hərəkətinə nəzərən müəyyənləşir. Axmağın tərsinə iş tutmasına baxıb: “Ağıllı belə hərəkət etməz”, – deyirik.

Tərsinəlik baxımından Molla Nəsrəddin lətifələri diqqəti daha çox cəlb edir. Lətifələrdə Mollanın tərsinə iş görməsinə tez-tez rast gəlirik. Bu xasiyyət Mollada lap uşaqlıqdan özünü göstərir. Atasının buyurduğu işi balaca Nəsrəddin öz bildiyi kimi yerinə yetirir. Balaca Nəsrəddinin gördüyü iş atasının buyruğu

ilə daban-dabana zidd olur (48, 72). Uca bir qayanı göstərib Molladan soruşurlar ki, bu, nədir? Deyir: “Quyudur, qurumaq üçün içini bayıra çeviriblər” (48, 92). Mollaya quyunu göstərsələr, yəqin ki, ona da qaya deyəcək. Çünki o, hər şeyi kəlləmayallaq görür. Kəlləmayallaqlıq “qaydası” ilə ev quran Molla tavanı döşəməyə, döşəməni tavana vurur (48, 112). Övladına ad qoymaq məsələsi ortaya çıxanda da Molla tərsinə iş tutmağından qalmır və oğluna qız adı qoyur – Əntiqə (48, 163). Qoçaqlıqda heç kimdən geri qalmadığını aləmə car çəkən Molla tələsiyə düşəndə atı tərsinə minir (48, 212). Molladan burnunun yerini soruşurlar, boynunun dalını göstərir. Deyirlər: “Ay Molla, bura ki, burunun əks tərəfidir”. Molla söz altda qalmır: “Əksi olmasa, əslini tapmaq olmaz” (48, 84). Mollanın bu cavabında axmaq və ağıllı əlaqəsinin bir hikməti gizlənilib. Hikmət ondan ibarətdir ki, tərsinə düzü başa düşmək, düzün məğzinə varmaq üçün bir vasitədir. Axmaq ağıllının tərsinə çevrilməsidirsə, deməli, axmaq ağıllını hərtərəfli görüb duymağın bir vasitəsi, formasıdır.

Molla Nəsrəddinin tərsinə iş tutmasının mifoloji kökündə, heç şübhəsiz, o dünyaya məxsus varlıqların davranış tərzidir. Nağılların magik funksiyasını araşdıran və dünyanın müxtəlif xalqlarının ibtidai dünyagörüşünə əsaslanan D.K.Zelenin doğru qeyd edir ki, o dünya sakinləri bu dünya sakinlərindən fərqli şəkildə danışıq, dirilərə məxsus sözləri onlar əks mənada başa düşür və əks mənada işlədirlər (200, 228). Azərbaycan sehrli nağıllarını araşdıran Ə.Əsgər tərsinəliyin demonik varlıqların adında da ifadə olunmasına diqqəti cəlb edir: Adı ərsiz, özü ərli; Adı ərli, özü ərsiz; Adı var, özü yox; Özü var, adı yox (63, 89). Sözü tərsinə başa düşən və tərsəməzhəb adlar daşıyan o dünya sakinləri tərsinə də iş görürlər. O dünyaya ayaq basan nağıl qəhrəmanının orada gördüklərinin bir çoxu məhz tərsinəliyi ilə yadda qalır: “Burada bir at var idi, yanında iki balası, bir zümrüd quşu var idi, yanında iki balası. Bir də bir aslan var idi, yenə yanında iki balası. Ancaq atın qabağına ət qoyulmuşdu, quşun qabağına bir az ot qoyulmuşdu, aslanın qabağına da bir az arpa. Məlik Cümşüd baxdı ki, bu yazıqların heç birisi bir şey yeyə

bilmir. Götürüb yeməklərin yerini dəyişdirdi. Əti qoydu quşla aslanın qabağına, otla arpanı da tökdü atın qabağına. At işi belə görəndə dedi: – Məlik Cümşüd, neçə vaxtdı ki, bu dərviş bizi beləcə saxlayır, indi ki, sən bunları dəyişdirib hərəyə öz xörəyini verdin, al mən də öz balamın birini verirəm sənə” (29, 95-96). “Gül Sənavərə neylədi...” nağılından götürdüyümüz bu parçada tərsinəlik o dünyaya məxsus varlıq olan dərvişin əməli kimi təqdim olunur. Bu əməllə dərviş zümrüd quşuna və heyvanlara işgəncə verir. Nağıl qəhrəmanı ata yardımçı olub bu işgəncəyə son qoyduğuna görə at da ona yardımçı olur. Yeməklərin tərsinə yerləşdirilməsi nağılda bir işgəncə tədbiri kimi təsvir edilsə də, hər halda bu cür yerləşdirmə dərvişin tərsinə iş tutmasının da əlaməti olaraq qalır.

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

Molla Nəsrəddinin tərsinə iş tutmasının səbəbini artıq qeyd etmişik – normadan kənara çıxmaq. Molla cüvəllağlıq edib bu dünyanın davranış qaydalarına məhəl qoymursa, təbii ki, hər addımda məzhəkə qurmuş olur. Tərsinə iş tutan və bizi güldürən Molla ilə tərsinə iş tutan, amma bizi güldürməyən cin arasında

paralellik yaranır. Bəli, bu paralellik gülməli ilə ciddinin, axmaqla ağıllının paralelliyidir. Molla bu dünyanın axmağı, yaxud özünü axmaqlığa vuran oyunbazı, cin isə o dünyanın “ağıllı”sı, yaxud normal nümayəndəsidir. Cin kimi tərsinə iş tutmaqla Molla Nəsrəddin parodiyanın maraqlı bir nümunəsini yaradır.

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

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

axmaq yerinə qoymağın vasitəsinə çevrilir. Maraqlıdır ki, bu məsələdə ən çox axmaq yerinə qoyulan Mollanın özü olur. Molla bazardan bir eşşək alır. Noxtasından tutub eşşəyi dalınca çəkə-çəkə evinə aparır. Lotular sözü bir eləyib Mollanın dalınca düşürlər. Dalda küçələrin birində yavaşca noxtanı eşşəyin başından çıxarıb eşşəyi bazarda satmağa qaytarırlar. Lotuların biri isə noxtanı öz başına keçirib Mollanın arxasınca gedir. Evə çatan Molla eşşəyin yerində adam görüb təəccüblənəndə lotu deyir: “Molla əmi, nadinclik elədiyim üçün anam mənə qarğıdı ki, görüm dönüb eşşək olasan. Mən də o saat dönüb oldum eşşək. İndi sənəin əməlisalehliyindən yenə də adam olmuşam”. Bu işdən Molla özü də xoşhal olur. Sabahısı bazara gedir ki, özünə təzə eşşək alsın. Dünənki eşşəyi yenə bazarda görəndə tez eşşəyin yanına gəlib onun qulağına pıçıldayır: “Ay təbriyəsiz, yenə ananın sözünə baxmayıb nadinclik eləmişən?” (48, 28-29)

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

Mif nədir? Mif hər şeydən qabaq, ətraf ələmin canlı insan kimi təsəvvür edilməsidir. Dağın-daşın, çölün-çəməninin, suyun-



selin, ayın-günəşin insan kimi nəfəs almağına, dil açıb danışmağına bu gün inansaq da, inanmasaq da, əcdadlarımızın ən qədim çağlardakı sadələvhlüyünə, tutalım, günəşi, ayı canlı varlıq saymasına qətiyyənlə gülürük. Ayı canlı bir insan kimi danışdıran Molla Nəsrəddinə isə gülməmək mümkün deyil. Çünki Molla Nəsrəddin özünü məhz sadələvh ibtidai insan yerinə qoyur və oyun çıxarır. Aydın bir gecədə quyudan su çəkib aparmaq istəyən Molla Nəsrəddin ayı quyuda görüb deyir: “Ah, zalımlar, insafsızlar, gör necə gül kimi ayı tutub quyuya salıblar. Ay, heç darıxma, bu saat səni quyudan çıxararam”. Aya canlı bir adam, yaxın bir dost kimi müraciət edən Molla canı-dildən öz “dostu”nu quyudan çıxarmaq üçün əlləşməyə başlayır. Özü kəlləmayallaq aşıb arxası üstə yerə yıxılsa da, ayı göydə görüb sevinir ki, zəhməti hədəf getməyib və ayı əvvəlki yerinə qaytara bilib (48, 27-28). Molla Nəsrəddinin ibtidai insan donuna girib canlı, yaxud da cansız predmetləri danışdırması bəzən şəxsi mənfəət və başqasına gülmək naminə baş verir. Varlı bir adam Mollanı iftar süfrəsinə dəvət edir. Süfrəyə əvvəl şorba, sonra dolma və paxlava gəlir. Amma bu nemətlərdən dadmaq Mollaya nəsib olmur. Çünki ev sahibi bu yeməklərin hərəsinə bir qulp qoyub aşpazı danlayır və göstəriş verir ki, həmin yeməkləri dərhal süfrədən yığışdırsın. Vəziyyəti belə görən Molla qaşığı götürüb özünü bir tərəfdə qoyulmuş plovun üstünə salır. “Molla əmi, gəl otur, bu saat ləzzətli xörəklər gələcək”. Ev sahibinin bu sözünün müqabilində Molla belə cavab verir: “Amanın günüdür, mənə bir qədər möhlət verin, siz qalan xörəklərin taqsırlarını sayıb cəzasını verənə qədər mən də bu köhnə dostumla biz az söhbət eləyim” (48, 157-158). Plovla köhnə dost kimi “dil tapan” və ev sahibinə gülən Mollanın qazla “söhbəti” də şəxsi mənfəət məqamında ortaya çıxır. Xəsis qonşusunun qazını oğurlayıb çuxasının altında gizlədərəkən Molla qazın çapalamamasına və cıncırını belə çıxarmamasına məəttəl qalır. Çuxanın yaxasını qaldıraraq qaza baxır. Qaz o saat səsinə çıxararaq “sus-sus-sus” eləyir. Bunu görən Molla dillənir: “Afərin! Mən də sənə elə bunu deyəcəkdim” (48, 165). Böyük məsciddə günlərlə namaz qılarsa

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

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

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

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

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

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

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

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

Real dünyanın tez-tez qarşılaşdığımız işlərindən biri də, haqq-nahaqq, hökmdarın qəzəbinə gəlməkdir. Hökmdarın qəzəbinə gələn vəziri ölümdən qurtarmaqda da mif normaları Bəhlul Danəndəyə gərək olur. “Vəzir, mənə bir ağac tapmalısən, yüz arşın uzunluğu olsun, üstündə bir dənə də düyünü olmasın”. Xəlifənin bu əmrini axıracan yerinə yetirmək mümkün olmur. Vəzir yüz yox, əlli arşın uzunluğunda düyünsüz ağac tapıb gətirdiyinə görə ölümə məhkum edilir. Bəhlul meydana yığışan camaatın, vəzirə qəzəbi tutan xəlifənin gözü qarşısında əlli arşınlıq düyünsüz ağacla “söhbət”ə başlayır və ağacın “dedikləri”ni xəlifəyə çatdırır: “Mən ağacdən xəbər aldım ki, bu adamlar sənə niyə belə həvəslə baxırlar? Ağac cavab verdi ki, adamlar mənim düzlüyümə baxırlar. Sonra mən xəbər aldım ki, sən hardan gəlib bura çıxmısan? Ağac cavab verdi ki, bəs belə ədalətsiz xəlifənin zülmüylə vətənimdən didərgin düşmüşəm... Məni kəsdirdiyi bəs deyil, hələ yazıq vəziri də dar ağacından asdırır” (37, 35-36).

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

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

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

Kafirin donuz əti yeməyinə, saman döşəkdə, kərpic yastıqda yatmasına gülən Qazan xan “ağac tanrılı” dediyi kafirin bütə tapınmasına da gülür. Deməli, ən gərgin anda gülməyindən qalmayan Qazan xan hər gördüyünə “müqəddəs” deyib tapınmır. Onun tapındığı, iman bağladığı “ucalardan uca” Tanrıdır. Bununla yanaşı, Qazan xan mifoloji düşüncə tərzindən ayrılmayan

bir epos qəhrəmanı kimi, yurdun, suyun, qurdun və köpəyin onu eşidəcəyinə, eşidib duya biləcəyinə də inanır. Məhz bu inam əsas verir ki, Qazan xanın yurd, su, qurd və köpəklə “xəbərleşməsi” mümkün olacaq bir iş kimi tam ciddi planda təsvir edilsin.

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

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

– Bəhlul, bəs indi vəziri asdırmağıma nə deyirsən?

Bəhlul deyir:

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

Xəlifə görür bu uzunluqda ağac tapa bilməyəcək, odur ki, vəziri azad eləyir” (37, 36). Torpaq üstə də dava eləyən kəndliləri sakitləşdirmək onları torpağın “danışması”na inandırmaq mümkün olduğu kimi, padşahı insafa gətirmək də ağacın “danışması”ndan sonra baş tutur. Bəhlul Danəndə özünü axmaqlığa vurub ağacla “həmsöhbət” olarkən xəlifəni də axmaq yerinə qoymuş

olur. Bəhlulun başladığı axmaqlıq oyunu ona görə uğurla başa çatır ki, xəlifə ona qarşı çıxıb bilmir, camaatın gözü qarşısında başlanan bu oyuna qoşulmalı və öz fərmanını geri götürüb vəziri azad etməli olur.

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

Mətdə komizm gücləndikcə mifologizmin meydanı daralır və mif öz yerini mifin məzəli yamsılanmasına verir. Bu cəhət özünü bəzən “Dədə Qorqud” eposunda da göstərir. Eposda

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

O dünyanın bu cür komik mənzərəsi “Dədə Qorqud” epusunda Qazan xanın təkur arvadına söylədikləri əsasında yaradılır. Kafirə əsir düşüb dərin bir quyuya salınan və təkur arvadına kələk gələn Qazan xan bu məqamda mif normaları ilə hərəkət edən yox, mif normalarına gülən bir qəhrəman kimi təqdim olunur. Qazan xan kafirin “ağac tanrısı”na gülməklə kifayətlənmir, həm də kafirin yeraltı dünya barədəki təsəvvürünə – quyunu o dünya saymasına gülür. Bəli, yurda, suya, qurda, köpəyə tam ciddi yöndə müraciət edən, bu predmetlərin söz eşidib dil qanaçağına sidq-ürəkdən inanan Qazan xan kafirin (bəli, məhz kafirin) dini-mifoloji təsəvvürünü avamlıq əlaməti hesab edir və bu avamlığı istehza hədəfinə çevirir. Mif norması ilə davranan



obrazın bəzən mif normasına qarşı çıxması mətn yaradıcısının obraza həvalə etdiyi konkret bədii funksiyadan irəli gəlir. Allahın, Məhəmmədin adını tez-tez çəkən və qazi ərənlərin kilsə yıxıb, məscid ucaltmasını dönə-dönə yada salan ozan, söz yox ki, qəhrəmanın kafirlə mifoloji tərəfdaşlığından söhbət açma bilməzdi. Ozan din davası aparan qəhrəmanın kafirlə toqquşmasından danışmalı idi və danışır da. Amma başa düşür ki, toqquşmanın at oynadıb, qılınc çalıb kafirin gözünün odunu almaq mənzərəsi bu məqamda yerinə düşmür, çünki qəhrəmanı əsir götürüblər, atını, qılınc-qalxanını əlindən alıblar. Bu məqamda yerinə düşən mənzərə kələkbazlığın təsviri ola bilər. Dastançı məhz bu təsvirə üz tutur. Quyuya salınan Qazan xan yeraltı dünyada ölümlərin yeyib-içməsinə, at belində gəzməsinə inanan kafirə heç də açıq şəkildə: “Yeraltı dünya söhbəti cəfəngiyyatdır”, – demir, əksinə, özünü həmin dünyadan xəbər verən bir adam kimi göstərir. Təkur arvadının: “Yer altında nə yeyirsən, nə içirsən, nə minirsən?” – sualına Qazan xan: “Ölümlərinizin yeməyini yeyib, ölümlərinizin yorğasını minirəm”, – cavabını verir. Təkur arvadı yeddi yaşında ölən qızına Qazan xanın divan tutduğunu Qazanın öz dilindən eşidib və eşitdiyinə inanıb ərinə yalvarır ki, qızığızın xatirinə dustağı quyudan çıxarsın (94, 104). Bu parçanı komizmə misal çəkərkən K.Məmmədov və B.Nəbiyev təkur arvadının o biri dünya ilə bağlı təsəvvürünün gülüş hədəfinə çevrilməsi üzərində xüsusi dayanırlar (110, 42-49; 122, 20). Biz də belə hesab edirik ki, quyunun yeraltı dünya sayılması ilə bağlı mifoloji inam eposdan gətirdiyimiz yuxarıdakı parçada ironik yöndə təqdim olunur. İroniya ümumən o dünya inamına qarşı yox, konkret olaraq kafirin o dünya təsəvvürünə qarşı yönəldilir. Oğuz etiقادını canında-qanında gəzdiren Qazan xan kafirin dini görüşlərinə inanmağı ağına da gətirmir. Amma bu inamsızlığı dilə gətirmək quyudakı Qazan xana hələ ki, sərf etmir. Təkur arvadının sorğusualı müqabilində Qazan xan özünü elə göstərir ki, guya yeraltı dünyada ölümlərlə bir yerdədir və bu dünyada olduğu kimi, o dünyada da kafirlərə qarşı amansızdır. Kafir ölümləri ilə amansız davrandığını söyləmək Qazan xana ona görə lazımdır ki,

uydurduqlarına kafiri inandıra və quyudan sağ-salamat çıxa bilsin. Quyudan can qurtarmaq üçün dona girib oyun oynayarkən Qazan xanla Molla Nəsrəddin arasında o qədər də böyük fərq olmur.

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

İbtidai təsəvvürlər əsasında yaransa da, mifin qəhrəmanı ağıllı qəhrəmandır. Onun ətraf aləmi canlı insan timsalında görməsini və dağı-daşı, suyu-seli insan kimi danışdırmasını qətiyyənlə ağılsızlıq əlaməti saymaq olmaz. Qazan xan və Uruzun mifoloji düşüncəsinə dastançı özü də tam şərikdirsə, burada axmaqlıq elementi axtarmaq çətindir. Dastançının tam şərik olduğu bir şeyə oxucunun axmaqlıq prizmasından baxıb qiymət verməsi böyük yanlışlığa gətirib çıxara bilər. Bəli, Qazan xanın yurda, suya, qurda, köpəyə müraciəti təkcə öz arvad-uşağının yox, həm

də böyük bir elin yolunda qılınc çalan, dərin dərrakəli bir sərkərdənin müraciətidir. Uruzun ağaclarla danışması ata-anasının və Oğuz elinin şərəfi naminə canından keçməyə hazır olan ağıl və əqidə sahibinin danışmasıdır. Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndənin də böyük zəka sahibi olduqlarını sübut etməyə ehtiyac yoxdur. Sadəcə olaraq nəzərə almalıyıq ki, bu komik fiqurların dərin zəkası bir çox hallarda axmaqlıq libasında ortaya çıxır.

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

Bəs ciddi və gülməli, ağıllı və axmaq tərəflərinin bir-birinə münasibəti sadələvh, sadədil olub səfehçəsinə hərəkət edən qəhrəmanlarda hansı şəkildə özünü göstərir? Özünü axmaqlığa vuran Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndələr sırasına daxil etmədiyimiz bəzi lətifə və nağıl qəhrəmanlarının zəka sahibi olmadığına bəri başdanca – mətnin başlığında işarə edilir. Söyləyici məhz ağıl-zəka yiyəsi olmayan bir adamdan danışdığını vurğuladığından tərtibçi də həmin adam barədəki mətnə “Axmaq kişi” (33, 188-191), “Axmaq padşah” (127, 181), “Ağılsız padşah”, “Səfeh şahzadələr” (155, 212-213) və s. kimi adlar qoymalı olur. Yəni başlıq özü söhbətin məhz ağılsız adamdan gedəcəyini bildirir. Bu nağıllarda söyləyici ağılın insan üçün vacib olduğunu nəzər-diqqətə çatdırmaq istəyir. Bu məqsədlə o, ağılı bəxt, qismət kimi anlayışlarla qarşılaşdırır. “Axmaq kişi”, “Ağıl və bəxt” tipli nağıllarda dediyimiz tərəflərin qarşılaşdırılmasında üstünlük məhz ağıla verilir. “Axmaq kişi” nağılında öz bəxtini tapıb xoşbəxt olmaq istəyən bir kişinin başına gələnlərdən söhbət açılır. Bəxtini axtarmağa gedəndə kişi əvvəlcə bir şirə, sonra bir bağbana, bir padşaha, daha sonra isə dəryadan başını çıxaran bir balığa rast gəlir və məlum olur ki, onların da bəxti yatıb. Yayda tük götürən, qışda tükünü tökən aslan soyuqdan zülm çəkir. Yazda ağacları yaxşıca çiçək açan bağban payızda meyvə üzünə

həsərət qalır. Taxt-tac, var-dövlət sahibi olan padşahın qəm-qüs-sədən nə üzü gülür, nə könlü açılır. Dərya içində ömür sürən balıq isə sudan doymaq bilmir. Nağılın qəhrəmanı bəxtlər olan yerə çatır, böyrü üstə düşüb qalan bəxtini qaldırıb ayaq üstə qoyur. Sonra gedib şirin, bağbanın, padşahın və balığın bəxtini tapır. Məlum olur ki, xoşbəxt olmaq üçün şir axmaq bir adamın beynini yeməlidir, bağban ağacların dibindəki xəzinəni qazıb çıxarmalıdır, padşah qız olduğunu sirr kimi saxlamaqdansa bir oğlana ərə getməlidir, balıq isə boğazındakı qiymətli daşdan canını qurtarmalıdır. Arzusuna çatan balıq qiymətli daşı, bağban ağacların dibindən qazıb çıxardığı xəzinənin yarısını nağıl qəhrəmanına versə də, o: “Mənə öz bəxtim lazımdır”, – deyib yoluna davam edir. Nağıl qəhrəmanı hökmdar qızın ona ərə getmək arzusuna da məhəl qoymur və şirin yanına yollanır. Və şir: “Səndən axmaq adam tapmayacam”, – deyib onu yeyir (33, 188-191).

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

Qısa məzmununu xatırladığımız bu nağıllarda axmaqlıq əsas tənqid hədəfidirsə, ağıl bəxtdən üstün tutulursa, onda bu nağılların qəhrəmanlarını “ağıllı” adamların parodiyası saymaq mümkün deyil. Axmaqlığın cəzasını çəkənlərdən misal çəkməyimizin başlıca səbəbi müqayisələr aparıb komik axmaqlığın mahiyyətini bir az da ətraflı izah etməkdir. Belə bir müqayisəni axmaqlığın bəhrəsini görəndə nağıl qəhrəmanları üzrə aparmaq, söz yox ki, daha səmərəlidir.

Axmaqlığın bəhrəsini görəndə qəhrəmanlar dedikdə “Dəlisov arvad”, “Hillilimnən Güllülüm” kimi nağılların baş qəhrəmanlarını nəzərdə tuturuq. Bu qəhrəmanların axmaqcasına gördüyü iş, atdığı addım təsadüfən uğurla nəticələnir. Hər iki nağılda ər var-

dövləti arvadının ağılsız hərəkəti hesabına qazanır. Çay qırağında paltar yuyub-sərən dəlisov arvad paltarlara göz-qulaq olmağı qurbağalara tapşırıb evə gedir. Qayıdıb paltarları yerində görmədikdə arvad qurbağalara möhkəm qəzəblənir: “Mən də sizin evinizi başınıza uçuracam”, – deyib bel-kürəklə çayın qırağını qazmağa başlayır və xeyli qızıl tapıb evə aparır. Ərinin: “Ramazan gələndə bu qızilları xərcələrək”, – sözünü yadında saxlayan arvad qızilları Ramazan adında bir zoğalsatana verib vər-dövlətin axırına çıxır. Bu cür axmaqlıq üstündə arvad əri tərəfindən döyülsə də, nağıl dəlisov arvadın cəzalanması epizodu ilə tamamlanmır və onun növbəti uğurundan söhbət açılır. Açıq edib evdən getmiş arvad bir azdan evə padşahın qızıl yüklü dəvəsi – “löh-löh bacı” ilə qayıdır. Kişi qızilları gizlədib dəvəni kəsir. Sabahısı arvad bu sirri açıb evə gələnlərə danışdığına görə padşah dəvənin kim tərəfindən oğurlandığını bilir və kişini zindana saldırır. Padşahın dəvəsini oğurlamaq üstündə dara çəkiləndə kişini ölümdən qurtaran yenə də arvadın axmaqcasına hərəkət etməsi olur. Ərinin: “Qapı-bacadan müğayət ol”, – sözlərinə can-başla “əməl edən” dəlisov arvad evin qapı-pəncərəsini yerindən çıxarıb dalına alır və padşahın divanxanasına məhz bu şəkildə gedir. Padşah inanır ki, arvad, doğrudan da, dəlidir və onun dəvə barədə dediyinə inanıb kişini dar ağacından asmaq olmaz (31, 248-251).

Məzmunca bu nağıla çox yaxın olan “Hillilimnən Güllülüm” nağılında kişi axmaqlıq sarıdan heç də arvaddan geri qalmır. Danışığını bilməyən kişi toyda yasin, yasda toyun sözünü işlədir. Balıq tutana deyiləsi: “İrili-xırdalı onu, on beşi birdən” – sözünü yasda ölü sahibinə deyir. Yasda ölü sahibinə deyiləsi: “Ölən bircə bu olsun, daha heç kim ölməsin”, – kəlməsini toyda gəlinin ünvanına söyləyir (32, 174-180). Aydın olur ki, kişinin axmaqlığı torpaq susuzluqdan yanmasın deyə bəhməzi yerin çatdağına tökən, qarğa üşüməsin deyə çarıqları qarğaya verən, ağac soyuqdan donmasın deyə kələfi ağacın belinə dolayan arvadın axmaqlığını tamamlayır. Nağılda kişinin ağıl-dərrəkəsi arvadın səfehliyinə qarşı qoyulsaydı, güman etmək olardı ki,

söyləyici səfehliyi pisləmək, səfehliyin insana bəlalar gətirdiyini bildirmək fikrindədir. Amma arvadla yanaşı, kişinin də ağılsız hərəkətlərindən danışılması və bu hərəkətlərin son nəticədə qəhrəmanlara var-dövlət gətirməsindən bəhs olunması məsələyə başqa yöndən yanaşmağı tələb edir. Başqa yön ondan ibarətdir ki, axmaqlıq nağılda tənqid hədəfinə çevrilmiş, əksinə, müəyyən qədər təqdir edilir və bu axmaqlıq Molla Nəsrəddin axmaqlığına yaxın bir mahiyyətdə meydana çıxır. “Hillilimnən Güllülüm” nağılında təsvir edilən axmaqlığın Molla Nəsrəddin axmaqlığına oxşar bir mahiyyət daşıdığını göstərən faktlardan biri hərdən kişinin arvadı, arvadın da kişini axmaq hərəkət üstündə məzzəmət etməsidir. Yersiz danışması, yasda toyun, toyda yasin sözünü işlətməsi üstündə ərini danlayan arvad bəhməzi torpağın çatdağına tökürsə, çarığı qarğaya verirsə, kələfi ağacın belinə sarıyrsa, deməli, bu hərəkətlərdə özünü axmaqlığa vurmağın əlamətləri var. Özünü axmaqlığa vurmaq isə, bildiyimiz kimi, oyun çıxarmağın, məzə verməyin bir göstəricisidir. Bizə belə gəlir ki, Hillilim və Güllülüm tipli axmaq obrazlarında ağıl-dərrakəyə çağırmaqdan daha çox oyun çıxarıb insanları güldürmək və bu yolla insanların yaşayib-yaratmaq ehtirasını artırmaq ideyası ifadə olunub. Alt qatda gizlənən oyunbazlıq əlaməti Hillilim və Güllülüm kimi nağıl qəhrəmanlarının da bir parodiya nümunəsi sayılmasına əsas verir.

Sadələvh, sadədil olub axmaqcasına hərəkət edən folklor qəhrəmanlarından danışarkən Ayrım bəzəmələrindən, bu bəzəmələrin əsas qəhrəmanları olan Ayrım Tağıdan və Ayrım qadınlardan bəhs etməmək çətindir. Çünki avamlıq, korafəhmlik, natarazlıq Ayrım bəzəmələrinin baş mövzusu, davranış normalarından kənara çıxmaq, ağıllı yanında axmaq, axmaq yanında ağıllı görünmək Ayrım Tağının və Ayrım qadınlının başlıca cəhətidir. İş yaxşı getsin deyə, canı rahat olsun deyə, ən çox da meşədəki heyvandan fərqli bir məxluq olduğunu göstərsin deyə bəşər övladı dünyada hər gün bir şey icad edir, texniki-tərəqqi yolunda iri addımlarla irəliləyir. Ayrım Tağı bütün bunlardan xəbərsizdir. O, öz aləmindədir, dağlar qoynunda öz bildiyi, öz

istədiyi kimi ömür sürür. Amma Tağı neyləsin ki, bəşər övladının dünyada icad elədiyi şeylər bir gün öz ayağı ilə gəlib Ayrım kəndlərinə də çıxır. Ayrım tərəfə təzəcə gəlib çıxan samovarda su qaynadıb, pristava çay dəmləmək Tağıya tapşırılanda Tağı samovarın od yerinə su, su yerinə od tökəsi olur (16, 7). Ömründə ilk dəfə güzgüyə rast gələndə güzgüdə gördüyü adamın rəhmətlik atası olduğuna Tağı qətiyyənlə şübhə eləmir və hər gün “atası”na baxıb göz yaşı axıdır (16, 17). Paroxodu yeməli bir şey kimi təsəvvür edən Tağı ayda-ildə bir dəfə Arana enməli olanda qərribə əhvalatlarla daha çox üzləşməli olur: dəmir yolunun hansı məzhəbə qulluq eləməsindən baş açma bilmir (16, 32); şəhər bazarında satılan qarpızın at yumurtası olduğuna əməlli-başlı inanır (16, 23). Amma bütün bunlara görə Ayrım Tağının səfeh adam, gicbəsər adam adlandırmaq olmur. Ayrım Tağının hərfi mənada gicbəsərliyindən necə danışmaq olar ki, o, ən bəz adamı sözlə susdurmağı bacarır. Ayrım lətifələrində Tağının tez-tez Molla Kətəş adlı xudpəşənd və dünyagir bir adamla qarşılaşdırılması, görünür, baş qəhrəmandakı hazırcavablıq cəhətini daha aydın diqqətə çatdırmaq üçündür. Molla Kətəşlə qarşılaşmalardan həmişə qalib çıxan Ayrım Tağıda avamlıq ayıqlıqla, giclik bicliklə qaynayıb-qarışır və bu nöqtədə o, bir çox digər axmaqlar kimi, Molla Nəsrəddin obrazına yaxınlaşır. Bəlli olur ki, sadələvh, sadədil və nataraz adamlardan danışan Ayrım bəzəmələri də parodiya elementlərindən xali deyil. Ayrım Tağının Molla Nəsrəddinlə yaxından səsleşdiyini və Molla Nəsrəddin barədə ətraflı danışdığımızı nəzərə alıb Ayrım bəzəmələrindəki qadın obrazlarına – ağıllı qadınların parodiyasına toxunmağı, bu parodiyanın nədən doğduğunu və hansı mahiyyət daşıdığını aydınlaşdırmağı daha məqsədəuyğun sayırıq. Düzdür, Ayrım lətifələrində ağıllı işlədib, kələk qurub şöngöz kişilərə qulaqburması verən qadın obrazlarına da tez-tez rast gəlirik. Amma bu obrazları ağıllı qadının parodiyası hesab etmək olmaz. Ağıllı qadının parodiyası məhz axmaqcasına hərəkət edən qadınlardır. Ayrım bəzəmələrində komik yöndə təsvir edilən axmaq qadın

ümumən folklorda didaktik yöndə təsvir edilən ağıllı qadının komik variantı kimi ortaya çıxır.

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



## 5. “Taraz” və nataraz

Folklorda axmaq obrazına yaxın olan dəli və nataraz obrazları da var. “Dədə Qorqud” və “Koroğlu” eposlarındakı dəli obrazı ilə bağlı ayrıca araşdırmamız (168<sup>a</sup>, 170-208) olduğuna görə burada dəli obrazı barədə bəzi qeydlərlə kifayətlənirik. Qeydlərdən biri axmaq və dəli obrazlarının bir-birindən fərqi. Bu fərq üzərində dayanan Y. Lotman belə hesab edir ki, axmağın hərəkətlərini qabaqcadan az-çox müəyyənləşdirmək olur, amma dəlinin nə edəcəyini qabaqcadan müəyyənləşdirmək mümkün olmur, dəli məhz hərəkətlərinin gözlənilməzliyi ilə seçilir (209, 41). Tərsinə iş tutmağın axmaq üçün səciyyəvi cəhət olduğunu nəzərə alıb təxmin edirik ki, axmaq toyda ağlayacaq, yasda güləcəkdir; “gəl” deyəndə gedəcək, “get” deyəndə gələcək. Dəlinin isə toyda və yasda necə davranacağını, “gəl” deyəndə gəlib-gəlməyəcəyini, “get” deyəndə hansı hoqqa çıxaracağını qabaqcadan söyləmək müşkül işdir.

Bəs nataraz kimdir? Nataraz – bədəncə və davranışca tarazlığı pozan, mövcud ölçü-biçilərə uyğun gəlməyən adamdır. Bu adam boy-buxunu və güc-qüvvətinə, atdığı addım və etdiyi hərəkətlərə görə başqalarından fərqlənir. “Dədə-Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarındakı dəlilər məhz nataraz adamlara misaldır. Amma bütün nataraz adamları ucdantutma dəli adlandırmaq olmur. “Dədə-Qorqud” dastanındakı Qaraca Çoban surəti nataraz və dəli münasibətini aydınlaşdırmağa yaxından kömək edir. Dəlilərlə, o cümlədən dəli igidlərin başçıları ilə Qaraca Çoban arasındakı oxşarlığa diqqət yetirərsək, görürük ki, dəlilər və onların başçılarının ən mühüm keyfiyyətlərindən biri yenilməz güc-qüvvətdir. Onlar öz gücünə o qədər güvənirlər ki, düşmən qoşunu ilə təkbaşına vuruşmaqdan belə çəkinmirlər. Qaraca Çoban da bu cür güc-qüvvət yiyəsidir. Qaraca Çoban o qədər güclü, qollu-biləkdir ki, sapandla atdığı daş yerə düşmür, düşsə də, həmin yerdə üç il ot bitmir; köklü-köməclə bir ağacı yerindən çıxarmaq Qaraca Çoban üçün çox asanca başa gəlir. Təsadüfi deyil ki, öz güc-qüvvəti ilə oğuz igidlərindən geri qalmayan

Qaraca Çoban eposun məlum boyunda baş qəhrəmanla – Qazan xanla qoşalıq, paralellik yaradır. Boyda Qazan xan və Qaraca Çoban oxşar detallarla təqdim edilir. Kafirlərin hücumu ərəfə-sində həm Qazan xan, həm də Qaraca Çoban “qara qayğulu va-qia” görür, onların hər ikisi yuxudan “sərmərib uru durur”. Ka-firlə döyüşdə iki qardaşını itirən Qaraca Çoban qəhərlənib ağla-dığı kimi, yurduunun yağmalandığını eşidən Qazan xan da köv-rəlib ağlayır. Bu cür qəhərlənib, kövrəlib ağlamaq nə Qazan xa-nın, nə də Qaraca Çobanın igidliyi və yenilməzliyi üzərinə kölgə salmır, əksinə, onların nəcib insani keyfiyyətlərinin ifadəsinə xidmət edir.

Qazan xan yuxarı, Qaraca Çoban aşağı təbəqənin nüma-yəndəsi olsa da, onlar arasında ərkyana münasibət var. Yurduunu xəbər alan Qazan xana Qaraca Çobanın cavabını yada salın: “Öl-müşmiydin, itmişmiydin, Qazan! Qanda gəzərdin, nədəydin a Qazan! Dün yoq, ötəki gün evin burdan keçdi” (94, 48). Ərk-yana münasibətin ifadəsidir ki, Qaraca Çoban Qazan xana “Qazan” deyə müraciət edə bilir, onu “ölmüşmiydin, itmişmiy-din” deyə məzəmmət edə bilir. Qazan xanın bəd xəbər eşidib Qaraca Çobanı qarğıməsi da məhz ərkyana qarğıməqdir: “Çoban böylə digəc Qazan ah etdi, əqli başından getdi. Dünya-aləm gö-zünə qaranqu oldu; aydır: – Ağzın qurusun, çoban! Dilin çürisin, çoban! Qadir sənə alnına qada yazsın, çoban! – dedi” (94, 49). Bu qarğıməq ərkyana qarğıməq olmasaydı, Qaraca Çoban müti-cəsinə susar, Qazan xana cavab qaytaraməğa cəsərət etməzdi. Halbuki Qaraca Çoban Qazan xanın qarğıməğının müqabilində çəkinmədən öz haqqını müdafiə edir: “Nə qaqırsan bana, ağam Qazan? Yoxsa köksündə yoqmudur iman? Altı yüz kafir dəxi mənim üzərimə gəldi. İki qardaşım şəhid oldu. Üç yüz kafir öldürdüm, gəza etdim; simiz qoyun, arıq toqlı sənə qapundan kafirlərə vermədim. Üç yerdə yaralandım, qara başım bunaldı, yalnız qaldım; suçum bumudur?” (94, 49) Qazan xanla Qaraca Çobanın bu söhbəti rəsmi ağa-nökər söhbətindən daha çox ata-oğul söhbətinə bənzəyir. Təsadüfi deyil ki, Qazan xan neçə dəfə Qaraca Çobana “oğul” deyə müraciət edir: “Oğul çoban, qanda

gedərsin?” (94, 49). Yaxud: “Oğul çoban, qarnım acdır; heç nəsnən varmıdır yeməgə?” (94, 49). Gətirdiyimiz bütün bu misallar Qazan xanla Qaraca Çoban arasındakı məhrəmanə münasibəti və bu obrazların bir-biri ilə qoşalıq yaratmasını əsaslandırmağa kifayət edir. Amma bu məhrəmanə münasibət və qoşalıq Qazan xan və dəli igidlər arasındakı münasibət və qoşalıqla eyniyyət yaradırmı? Xeyr, eyniyyət yaratmır. Əgər Qazan xan – Qaraca Çoban münasibəti Qazan xan – dəli igidlər münasibəti ilə eyni mahiyyətdə olsaydı, onda Qazan xan Qaraca Çobanla birlikdə kafir üzərinə döyüşə getməyi özünə ar bilməzdi: “Əgər çobanla varacaq olursam, Qalın Oğuz bəgləri mənim başıma qaqınc qaxarlar; çoban bilə olmasa, Qazan kafiri alamazdı, deyərlər” (94, 49). Qazan xanın belə düşünməsinin səbəbi var. Səbəb budur ki, Oğuz elində Qaraca Çobanın işi qılinc çalmaq yox, qoyun-quzu saxlamaqdır. Missiyası qoyun-quzu saxlamaqdan ibarət olan bir adamı döyüşə aparmaq, Qazan xanın nəzərində, Oğuz elinin qayda-qanununu pozmaqdır. Bunu söyləyici – ozan da nəzərə alır və Qaraca Çobanı başlıca missiyası el yolunda qılinc çalmaqdan ibarət olan döyüşçülərdən fərqləndirir. Düşmənlə döyüşmək lazım gələndə Qaraca Çoban dəli igidlərdən fərqli olaraq, qılinc-qalxandan yox, yuxarıda xatırladığımız kimi, sapandan istifadə edir, sapanın daşı qurtaranda kafir başına qoyun-keçi yağdırır. Qılincsiz-qalxansız vuruşan Qaraca Çoban düşmən qarşısında özünü sındırmır, öz “silahı”nı düşmənin silahından üstün tutur:

Altındağı alaca atın nə öyərsin,  
Ala başlu keçimcə gəlməz mana!  
Başındağı tuğulğanı nə öyərsən, mərə kafir?!  
Başımadağı börkümçə gəlməz mana!  
Altmış tutam göndərini nə öyərsin, mərə kafir,  
Qızılıq dəgənəgimcə gəlməz mana!  
Qılincünü nə ögərsən, mərə kafir,  
Əgri başlı çovkanımca gəlməz mana!  
Biləgündə doqsan oqun nə öyərsən, mərə kafir,  
Ala qollu sapanımca gəlməz mana! (94, 47)

Düşmən başına sapand daşı və qoyun-keçi yağdırmaq çoban hərəkətləri kimi yerindədirsə, bir döyüşçü hərəkətləri kimi yerində deyil. Döyüşçüyə qılınc-qalxan, yay-ox, kəhər at lazımdır. Qazan xanın qarğımağı müqabilində Qaraca Çoban ondan məhz döyüş silahı və at istəyir:

Qonur atın vergil mana,  
Altmış tutam göndərüni vergil mana.  
Aq-alaca qalqanını vergil mana,  
Qara polat üz qılıcın vergil mana,  
Sadağında səksən oqun vergil mana.  
Ağ tozluca qatı yayın vergil mana,  
Kafirə mən varayın,  
Yenidən toğanın öldürəyin,  
Yenümlə alnum qanın mən siləyin,  
Öldürsəm, sənin uğruna mən öləyim,  
Allah Taala qorsa, evini mən qurtarayım!  
– dedi. (94, 49)

Qazan xan döyüş silahı və at verib Qaraca Çobanı dəli igidlər cərgəsinə qoşurmu? Xeyr, qoşmur. Qazan xan sadəcə olaraq Qaraca Çobana əmiraxur vəzifəsi boyun olur, yəni çobanlar cərgəsində onu yuxarı başa keçirmək istəyir.

Folklorda nataraz adam obrazının səciyyəvi əlamətlərindən biri “hır-zır” qanmamaq, yaxud özünü qanmaz və zırrama kimi aparmaqdır. Bu əlaməti tam mənada Qaraca Çobana aid etmək çətindir. Çünki ozan dastanda Qaraca Çobanın ölçüyəgəlməz fiziki gücündən danışmaqla bərabər, həm də onun iti ağılından söhbət açır. Qazan xandan “kafirə varmaq” icazəsi ala bilmədikdə və köklü-köməcli bir ağaca sarındıqda Qaraca Çoban məhz iti ağıl işlədəsi olur: “Qazan baxdı gördi çoban ağacı arxasına almış, gəlir. Qazan aydır: – Mərə çoban, bu ağac nə ağacdır?”

Çoban aydır: – Ağam Qazan, bu ağac o ağacdır kim, sən kafiri basarsan, qarnın acığır, mən sana bu ağacla yemək bişürərin – dedi.

Qazana bu söz xoş gəldi. Atından endi; çobanın əllərini çözdü, alnından bir öpdü” (94, 49). Qazan xanın düşmənlə üstünə onunla birlikdə getmək istəmədiyini başa düşdüyünə görə Qaraca Çoban söhbətin mövzusunun dəyişir. Əvvəlcə Qazan xandan at və silah istədiyi halda, bu dəfə Qaraca Çoban ağacın budaqlarından ocaq çatıb yemək bişirəcəyindən və döyüşüb acmış Qazan xana qulluq göstərəcəyindən söhbət açır. Nəticədə “kafirə varmaq” məqsədinə ağıl işlətməklə çatır.

Nataraz adam üçün səciyyəvi saydığımız zırramalıq əslində folkloradakı əksər çoban obrazlarında müşahidə olunur. Qaraca Çobanda qabarıq müşahidə olunmaması heç də o demək deyil ki, zırramalıq “Dədə Qorqud” eposundakı hər çobandan yan keçir. Zırramalığın eposdakı hər çobandan yan keçməməsinə inanmaq üçün “Təpəgöz boyu”ndakı çobanı xatırlamaq kifayətdir. Həmin boydakı Qonur qoca Sarı çoban zırramalıq edib rastına çıxan pərilərdən birinə qarşı zina işlətməklə tabunu pozur. Tabunun pozulması Oğuz elinə fəlakət gətirir: pərinin Qonur qoca Sarı çobandan doğulan oğlu Təpəgöz neçə-neçə insanın ölümünə səbəb olur. Qəbahəti ucbatından Oğuz elini müsibətə düşür edən Qonur qoca Sarı çobanı şər qüvvə saymaq olarmı? Əlbəttə, yox. Qonur qoca Sarı çoban şər qüvvə sayılısaydı, Alp Aruz qoyun sürülərini ona etibar etməz, el yayalağa köçəndə “Oğuzun önün-cə” hamıdan qabaq getmək ona nəsih olmazdı. Qonur qoca Sarı çoban şər qüvvə sayılısaydı, Təpəgözü dünyaya gətirib, Oğuz elini fəlakətə salan bir adam kimi ölümə məhkum edilərdi. Halbuki boyda Qonur qoca Sarı çobanın cəzalandırılmasından söhbət belə getmir. Məntiq əsasında müəyyənləşdirmək olur ki, birlərəkdən yox, bilməyərəkdən törədildiyinə görə əməl (pəriyə qarşı zina işlətmək əməli) bağışlanır və Oğuz elində Qonur qoca Sarı çobana güzəştə gedirlər. Qaraca Çoban Qazan xanın köməkçisi və oxşarı olduğu kimi, Qonur qoca Sarı çoban da Alp Aruzun köməkçisi və oxşarı olaraq qalır.

Tək “Dədə Qorqud” eposunda yox, bütövlükdə folklorumuzda çoban, əsasən, xeyiri təmsil edən bir obraz kimi təqdim olunur. Çünki bu obrazın kökündə çoban ata kultu durur. Çoban

ata bütün heyvanların qoruyucusudur. İnama görə, dan ulduzu (yaxud tatarlarda deyildiyi kimi, Çolpan ulduzu) çobanlara hamilik edir (180<sup>a</sup>, 85). Səya adlı hamı ruhun olmasına inam, həmin inama uyğun olaraq xüsusi səyaçı bayramlarının keçirilməsi və səyaçı sözlərinin oxunması bir daha göstərir ki, Azərbaycan türklərinin, eləcə də başqa türk xalqlarının inanclar sistemində çoban kultu geniş yer tutur. Çoban kultundan qidalanan çoban obrazlarının müsbət yöndə təqdim olunması tamamilə təbiidir.

Folklorda çoban obrazı ilə bağlı məşhur süjetlərdən biri təhlükə qarşısında qalan qəhrəmana çobanın yardımçı olmasıdır. Ətraf adamlardan gələcək təhlükədən qorunmaq istəyən qəhrəman öz libasını dəyişmək məcburiyyətində qalır və bir çox hallarda çobanın verdiyi qoyun dərisini başına keçirməklə özünü tanınmaz şəkllə salır. Maraqlıdır ki, çobanın verdiyi qoyun dərisi hesabına libas dəyişmə üsulundan yalnız oğlanlar yox, həm də qızlar istifadə edirlər. Məsələn, “Naşükür qız” nağılında yekə bir quşun götürüb apardığı və qalın bir meşədə yerə saldığı padşah qızı məhz çobanın köməyi ilə nicat yolu tapa bilir: “Bir gün ağaşdan baxıf görür kü, uzaxda, dağın döşündə bir çoban qoyun otarır. Cənni tişinə tutuf gedir çovanın yanna. Salam verif deyir: – Ey çovan qardaş, əjam, maa bir az süd verərsənmi içəm?”

Çovan o saat bir səniş süd sağıf qıza verir. Qız südü içif, bir az gözünə işix gələnən sonra deyir: – Çovan qardaş, sənnən bir xaişim var, köhnə-kürüş paltarrarınnan varsa, bir dəsinə maa ver. Əvəzində bu bazubəndimi saa verərəm. Qız bazubəndini açıf çobana verir. Çovan köhnə paltarının birini çıxardıf qıza verir. Bir qoyun dərisini də yumurruyuf qıza papax düzəldir. Qız çovannan çox razılığ eliyif, başdıyır şəhərə tərəf gəlməyə” (32, 256). Bazubənd məsələsi göstərir ki, bu nağıldakı çoban xeyirini, zərərinə qanan çobandır. Belə olmasaydı, padşah qızının verdiyi bazubəndi məmnuniyyətlə götürməzdi. Amma bazubəndi məmnuniyyətlə padşah qızından qəbul etməsi çobanın xeyirxahlığına zərrə qədər şübhə oyatmır. Çoban xeyirxah yox, mərdimazar adam olsaydı, həmin mərdimazarlığı o, bazubəndi padşah qızından alandan sonra da edə bilərdi. Dağın döşündə tək-tənha

və köməksiz bir qıza qarşı hər hansı nanəciblik göstərmək o qədər də çətin olmazdı. Amma “Naşükür qız” nağılı, eləcə də neçə-neçə digər folklor nümunəsi göstərir ki, çobanın qərib və köməksiz adama pislik etməsi yox, yaxşılıq etməsi daha səciyyəvi süjetdir. Başqa sözlə desək, çoban obrazını folklorumuzda daha çox köməkçi surətlər, yardımçı qüvvələr sırasında görürük. “Dədə Qorqud” eposunda çoban rəsmən tabe olduğu adamlara (Qazan xana və Alp Aruza) kömək edirsə, “Naşükür qız” tipli folklor nümunələrində çoban təsadüfən rastlaşdığı adamlara kömək edir.

Əlbəttə, unutmaq olmaz ki, çobanın xeyrixahlığı nataraz adamın xeyrixahlığıdır. “Naşükür qız” nağılında bu natarazlığa xüsusi işarə edilməsə də, həm söyləyici, həm də dinləyici, çoban obrazını məhz ölçü-biçiyə gəlməyən, hər şeydən baş çıxarmaq həvəsində olmayan adam obrazı kimi təsəvvür edir. Heç nədən baş çıxarmayıb zırrama olaraq qalmaq folklorlarda mənfi hal kimi təqdim edilə bilər. Amma çoban zırramalıqlığının mənfi hal kimi təqdim edilməsi folklor üçün səciyyəvi sayıla bilməz. Folklor üçün səciyyəvi olan budur ki, çoban zırramalıqlığı çobanın özünə-məxsusluğunu göstərməyin bir formasıdır və bu forma bir çox məqamlarda gülüşlə müşayiət olunur. Ən qəmli dastanlarımızdan olan “Əsli-Kərəm”də dinləyicinin eynini açmağa ehtiyac duyan aşiq, Kərəmi çobanla qarşılaşdırır. Kərəm Əslini çobandan xəbər almaq istədikdə Sofi bu işin faydasız olduğunu bildirir. Bildiyimiz kimi, Sofi Kərəmin əsas köməkçisi və yol yoldaşdır. Hər addımda Kərəmin yanında olan Sofi yalnız cəfakeşliyi ilə yox, həm də öz ağılı və düşüncəsi ilə seçilir. Aşiq bu cür ağıl sahibini və həssas qəlbli Kərəmi hər incəliyə varmaq həvəsində olmayan çobanla qarşılaşdırarkən az-çox gülüş effekti yaratmaq istəyir: “Kərəm çobanı görəndə Sofiyə dedi: – Hələ, qoy bu çobandan Əslinin köçünü soruşum.

Sofi dedi: – Ə, çoban nə qanır, gedək.

Kərəm dedi: – Yox, lələ, çobanlarda qanan çoxdur, qoy soruşum.

Sofi dedi: – Soruşursan, soruş, amma ondan bir mətləb almayacaqsan” (27, 103). Çoban, Kərəmin sualına cavab verməyinə verir, amma bu cavab vermək xeyli çək-çevirdən sonra baş tutur: “Kərəm dedi: – Əslini görmüsənmi?

– Ə, Əsli nədi, zad nədi? Məndən soruş, filənkəsin binəsi hardadır?

... Aldı Kərəm, sazla çobana dedi:  
Çoban, nə gözəldir qoyun duruşu...  
Bir ah çəksən, qarlı dağlar alışı.  
Sevgi sevgisiynən haçan görüşü?  
Çoban mənim xan Əslimi gördünmü?

Çoban dedi:

– Mənim qoyunumun duruşmağının sənə azarımı qalıb?.. Sözün var, sözünü de... De görüm kimin binəsini soruşursan?” (27, 104). Çobanın Kərəmlə bu şəkildə danışmağında az qanmağın əlamətlərindən daha çox özünü az qanan kimi aparmağın əlamətləri var. Çünki az qanan və sazla deyilən sözün “məmmədqulu”sunu başa düşməyən adam Kərəmə gəraylı ilə cavab verə bilməzdi:

Çobanam, dedim özümdən,  
Qanlı yaş tökdüm gözümdən.  
Görəndə getdim özümdən,  
Burdan bir natəvan keçdi. (27, 105)

Əvvəlcə “Əsli nədi, zad nədi? Məndən soruş filənkəsin binəsi hardadır?” deyən çobanın sonra Kərəmə sazla-sözlə cavab verməsi çoban obrazının bütövlüyünə xələl gətirmir və ikiləşmə faktı kimi ortaya çıxır. Yəni “Əsli-Kərəm”dəki epizodik çoban obrazı zırramalıqla huşyarlığı özündə birləşdirən bir obraz kimi təqdim olunur. Burada ikiləşmə həm də Kərəmlə çoban arasında özünü göstərir. Çünki çoban köməkçi surətdir və köməkçi surət, adətən, baş qəhrəmanın oxşarı, ikinci nüsxəsi kimi ortaya çıxır.



Kərəm – Sofi əlaqəsində müşahidə olunan ikiləşmə faktı müəyyən qədər Kərəm – çoban əlaqəsində də müşahidə olunur.

Komik ikiləşmədə çoban obrazının yerini müəyyənləşdirmək üçün “Yetim qız” tipli folklor nümunələri daha zəngin material verir. “Şəhla gözlü, şirin sözlü, hilal qaşlı, balınc döşlü, findıx burunlu, açıq alınlı” yetim qıza darğa, qazı və padşahın gözü düşür. Yetim qız bu şorgöz adamların caynağından yaxa qurtarmaq üçün hiyləyə əl atır: evin ortasında dərin quyu qazdırır və darğa, qazı və padşahı qonaq çağırır; qonaqları quyuya salıb, başlarına iki qazan qaynar su tökür; darğa, qazı və padşahın meyidini quyudan çıxarıb ağa bükür və onları necə basdırmaq barədə düşünməyə başlayır. Yetim qıza çoban bu yerdə lazım olur. Qız çobana deyir: “Çoban qardaş, mənim dədəm ölüb, aparıb onu basdırsan, sənə pul verərəm, amma dərin yerə basdır, yaman üzlü ölüdü, çıxıb qəbirdən gəlməsin” (32, 190). Çoban ölünü basdırıb qayıdanda qız növbəti meyidi göstərib ölünün dirilib evə qayıtmasına çobanı inandıra bilir. Bununla da çoban darğa, qazı və padşahın meyidlərini torpağa tapşırması və bu yolda əlavə olaraq bir molla ilə bir dəyirmançının da axırına çıxması olur. Komik məzmunlu bu süjetdə ölüm, ölüb-öldürmək, söz yox ki, gülüş effekti yaratmağa xidmət edən bir amildir. Bu komik süjetdə üç adam öldürməyə görə yetim qızı qınamaq mümkün olmadığı kimi, yetim qıza yardımçı olub ölənlərin izini itirməyə və mollanın, dəyirmançının axırına çıxmağa görə də çobanı qınamaq mümkün deyil. Mümkün olan budur ki, nağılda həm yetim qızı, həm də çobanı hoqqa çıxarıb məzə verən oyunçu sayırıq. Yetim qız darğadan padşahacan qudurğanların cəzasını verməyi bacaran ağıllı və cəsarətli bir adam oyunu, çoban isə ona yardım edən nataraz bir adam oyunu oynayır. Bu natarazlıq baş qəhrəmana yardım etməyə yönəldiyi üçün xeyiri təmsil edən natarazlıq məzmunu daşıyır. “Əsli-Kərəm” dastanındakı Kərəm və çoban münasibətinə oxşar bir mənzərəni “Yetim qız” nağılındakı yetim qız və çoban münasibətində müşahidə edirik. “Əsli-Kərəm”də çoban müəyyən qədər Kərəmin oxşarına çevriləndiyi kimi, “Yetim qız” nağılında da çoban yetim qızın oxşarına

çevrilir. “Əsli-Kərəm”də Kərəmə oxşarlıq sazla-sözlə danışib Əsliyə tərəf gedən yolu yaxın etmək tədbirində üzə çıxırsa, “Yetim qız”da yetim qıza oxşarlıq ölüm-itimdən qorxmayıb qudurğanların cəzasını vermək tədbirində üzə çıxır. “Əsli-Kərəm”də çoban ikiləşib özündə qanmaz və huşyar adamların obrazını birləşdirdiyi kimi, “Yetim qız”da da çoban ikiləşib özündə nataraz və “taraz” adamların obrazını birləşdirir. Başqa sözlə desək, çobanın natarazlığının arxasında bir ölçü-biçi dayanır. Belə olmasaydı, çoban yetim qıza münasibətdə həddini aşar, göstərdiyi yardım müqabilində “balınc döşlü” gözəldən kam almaq fürsətini əldən buraxmazdı. Halbuki çoban özünün göstərdiyi yardım müqabilində yetim qızın verdiyi qəpik-quruşla kifayətlənir və başqa bir təmənna güdmür.

Bəs folklorda çobanın məhəbbət macərələrindən söhbət açıldığı məqamlara rast gəlmirikmi? Əlbəttə, rast gəlirik. Məsələn, “Göyçək Fatma” nağılının bir variantında analığı əlindən müsibətlərə düçar olan, axırda itələnib dərin bir çaya salınan Göyçək Fatmanı ölümdən çoban xilas edir və Göyçək Fatma böyük məmnuniyyətlə öz xilaskarına ərə gedir (24, 141-144). Çobanın məhəbbət macərəsinin daha maraqlı mənzərəsi ilə “Gülqahqahın nağılı”nda qarşılaşırıq. Gülqahqah adı başlığa çıxsa da, əslində bu nağılın baş qəhrəmanı Bəxtiyar adlı bir çobandır. Maraqlıdır ki, Bəxtiyarda yalançı qəhrəmanaxas əlamətlər var. Bəxtiyarın yalançı qəhrəmanaxas olan ən başlıca əlaməti başqasının qismətinə sahib çıxmasıdır. Bəli, Bəxtiyar bir padşah oğlunun qismətinə sahib çıxıb, onun sevgilisinə qovuşur. Buna baxmayaraq, nağılın məzmunu Bəxtiyarı sözün tam mənasında yalançı qəhrəman adlandırmağa əsas vermir. Bilirik ki, yalançı qəhrəmandan bəhs edən nağıllar yalançı qəhrəmanın uğursuzluğu, baş qəhrəmanın isə qələbəsi ilə sona çatır. “Gülqahqahın nağılı”nda isə fərqli məzmunla qarşılaşırıq. Ən başlıca fərq yalançı qəhrəman cizgiləri olan Bəxtiyarın nağılda mərkəzi mövqə tutması və həmin obrazın sonda öz məqsədinə tam çatmasıdır. Belə olduğu halda nağılın başqa variantlarına üz tutmaq, məsələyə daha diqqətlə yanaşmaq lazım gəlir. Nağılın Qubadlı bölgə-

sindən yazıya alınmış bir variantında başqasının qismətinə sahib çıxmaqdan daha çox eyni ad daşıyan iki adamdan birinin öz qismət payını adaşına satmasından bəhs olunur (24, 134-140). Yuxarıda toxduğumuz və təzədən istinad edəcəyiniz Ağdaş variantının özündə də tez-tez qismət məsələsinə işarə olunur və belə təsəvvür yaradılır ki, Bəxtiyarın nağılda padşah oğlunun qismətinə sahib çıxması şəxsi istəkdən daha çox alın yazısından asılıdır. Belə olmasaydı, söyləyici Bəxtiyardan böyük rəğbətlə danışmaz və onu dinləyiciyə sevdirmək istəməzdi. Söyləyicinin bizə sevdirmək istədiyi Bəxtiyar sehrli nağıl qəhrəmanları kimi zahiri gözəlliyi olan bir oğlandır. Padşah qızı öz əmisi oğlu əvəzinə Bəxtiyara qoşulub getdiyini biləndə Bəxtiyarın gözəlliyinə valeh olub tale ilə barışır: “Qız görür əmisi oğlu döyül. Amma elə bir oğlandı ki, elə bil meşəyə işıx salıbdı. Diir, deməli, Allah-talanın yazısı yoxdu mənim əmim oğluna. Allaha pənah, gedəjəm bunnan” (169<sup>a</sup>, 200). Bəxtiyarın gözəlliyi yalnız padşah qızını yox, həm də Gülqahqah pərini heyran qoyur: “Gülqahqah... oğlana (Bəxtiyara – M.K.) baxdı...dedi, ya rəbbi, sən özün mənim taleyimi bunun taleyinə birrəşdir, yoxsa mən partdıyıf ölməliyəm” (169<sup>a</sup>, 205). Bəxtiyarı sehrli nağıl qəhrəmanlarına yaxınlaşdıran yalnız zahiri gözəllik yox, həm də gedər-gəlməzə yollanması, Qiyamət dağından ətir çiçəyini, göyün yeddinci qatından Gülqahqah pərini tapıb gətirməsidir. Amma nə zahiri gözəlliyini, nə də gedər-gəlməzdən qalib qayıtmağını nəzərdə tutub Bəxtiyarı sehrli nağıl qəhrəmanları ilə eyniləşdirmək olmaz. Sehrli nağıl qəhrəmanı bəlli ölçü-biçi çərçivəsində hərəkət edir, çətin tapşırıq dalınca bir bahadır kimi tərəddüd etmədən yollanır. “Saat nə deyən sözdü bilməyən”, günün vaxt-vədəsini çobansayağı müəyyənləşdirən Bəxtiyar bahadırlıq qaydalarını çox asanca pozur, gedər-gəlməzə yollanmaq şərti ortaya qoyulanda birinci növbədə ağına gələn aradan çıxmaq olur. Qiyamət dağından ətir çiçəyini gətirmək söhbətini eşitcək Bəxtiyar padşah qızına (sevgilisinə) yalvarmağa başlayır ki, gəl burdan çıxaq gedək. Yaxud Gülqahqahı gətirmək söhbətini eşitcək Bəxtiyar fikirləşir ki, sevgilisi razılaşmasa belə, tez-tələsik təhlükədən uzaqlaşmaq

lazımdır. Bəxtiyarı meydandan qaçmağa qoymayan padşah qızıdır. Qiyamət dağından ətir çiçəyini, göyün yeddinci qatından Gülqahqah pərinə Bəxtiyar məhz padşah qızının göstərdiyi yolla gətirir. Gedər-gəlməz söhbəti ortaya qoyulanda aradan çıxmasını nəzərə alıb, Bəxtiyarı qorxaq adam saymaq olarmı? Əlbəttə, yox. Əvvəla, ona görə ki, qorxaq adam padşah oğlunun sevgilisini əlindən almağa cəsəret edə bilməz. İkinci tərəfdən ona görə ki, yüz məsləhətçi yığıla, qorxaq adamı gedər-gəlməzə yollamaq baş tuta bilməz. Halbuki Bəxtiyar padşah oğlunun qismətinə sahib çıxmaq addımını heç kimin məsləhəti və köməyi olmadan atır; həmçinin ətir çiçəyi və Gülqahqah dalınca tək-tənha gedəsi olur. Bəs onda Bəxtiyarın meydandan qaçmaq istəməsini necə izah etmək, nə ilə əsaslandırmaq lazımdır? Məsələ burasındadır ki, Bəxtiyarın qəhrəmanlığı bahadır qəhrəmanlığı yox, məhz çoban qəhrəmanlığıdır. Bir çox digər çoban obrazları kimi, Bəxtiyarın qəhrəmanlığı da zırramalıq və qorxaqlıq libasında təqdim olunur. Zırramalıq və qorxaqlıq libasında təqdim olunmuş qəhrəmanlıq az-çox komik fon yaradır və bu fonda çobanın özünəməxsus obrazı ortaya çıxır.

“Gülqahqahın nağılı”nda bir cəhət də diqqəti cəlb edir. Bu, Gülqahqahın və padşah qızının möcüzələr göstərməsi, olacaqlardan xəbər verib hadisələri istiqamətləndirməsi və həmin istiqamətdə Bəxtiyara kömək etməsidir. Bəxtiyarın Qiyamət dağındakı ətir çiçəyi dalınca, yaxud göyün yeddinci qatındakı pəri dalınca göndəriləcəyini padşah qızı məhz qabaqcadan bilir və tədbir görür. Tədbir Bəxtiyarın göyərçinə döndərilməyindən, Qiyamət dağına və göyün yeddinci qatına göndərilməyindən ibarət olur. Olacaqlardan xəbər verib hadisələri istiqamətləndirmək, təbii ki, Gülqahqah pəriyə daha çox aiddir. Bəxtiyarın “o dünya”ya göndəriləcəyini Gülqahqah məhz qabaqcadan bilir və bunun əlacını quyu qazdırıb tonqal çatmaqda, sehdən istifadə etməkdə görür. Məlumdur ki, həm quş (burada göyərçin), həm də od-alov mifoloji düşüncədə o dünyaya, sakral aləmə qovuşmağın mühüm vasitələri sırasına daxildir. “Gülqahqahın nağılı”nda həmin vasitələrin ciddi və komik yöndə təqdim edilməsinin

şahidi oluruq. Bəxtiyarın göyərçinə döndərilməsi ciddi, od-alovdan salamat çıxması isə yarıciddi yəndə təqdim edilir. Padşahın rəhmətə getmiş ata-anasından xəbər gətirmək məsələsi ortaya çıxanda Gülqahqahın məsləhəti ilə qırx arşın uzunluğunda quyu qazılır və quyuya quru odun yığılıb od vurulur. Gülqahqah qanadını gərüb Bəxtiyarı quyudan sağ-salamat çıxarır. Bununla Bəxtiyar padşahın nəinki ata-anasından, həmçinin rəhmətə getmiş qardaşından “xəbər” gətirir. Məlum olur ki, qardaşı guya padşahı o dünyaya toya çağırır. Buna inanıb od-alov vasitəsilə o dünyadakı qardaşının toyuna yollanmaq həvəsinə düşən padşah, təbii ki, yanıb külə dönür və Bəxtiyar onun yerində taxta çıxır. Bəxtiyar göyərçinə sevgilisinin möcüzəsi sayəsində dönsə də, od-alovdan Gülqahqahın hesabına çıxsa da, bir fakta göz yummaq olmaz. Bu, Bəxtiyarın özünün sehlə, möcüzə ilə əlaqələndirilməsi faktıdır. Yeri gəlmişkən qeyd etmək ki, nağılda baş qəhrəmanın şahlıq taxtına çıxması da sakral ələmlə bağlılıq göstəricisidir. İnam görə, nağıl qəhrəmanı təsadüfən yox, məhz ilahi qüvvələrin istəyi ilə şah ola bilər. Bu inamın ifadəsidir ki, şahlıq quşu min adamın içində gəlib nağıl qəhrəmanının başına qonur. Nağıl qəhrəmanı qapısı bağlı köhnə dəyirməyə gizlədilsə belə, şahlıq quşu axtarıb onu tapır. “Gülqahqah nağılı”nın Qubadlı variantında da Bəxtiyar məhz şahlıq quşunun onu padşahlığa nişan verməsindən sonra taxt-taca çıxır. Həm şahlıq quşunun Bəxtiyarı padşahlığa nişan verməsi, həm də padşah qızı və Gülqahqahın köməkçi surətlər kimi özünü göstərməsi bəs edir ki, Bəxtiyarın şahlıq taxtına çıxmasının sakral ələmlə bağlı olmasından danışa bilək. Köməkçi surətin baş qəhrəmanla funksiya yaxınlığı qanunauyğunluğuna əsaslanıb belə bir fikrə gəlmək olar ki, padşah qızının və Gülqahqahın sehrkarlığı müəyyən mənada Bəxtiyarın özünə də aiddir. Çoban obrazının yeri gəldikcə sehlə, sakral ələmlə bağlı olmasını folklordakı bir çox başqa nümunələr də göstərir. Belə nümunələrdən biri “Altı yoldaş” nağılıdır.

“Hamam, hamam içində...” qaravəllisi ilə, “günlərin bir günündə, Məmmədnəsir tinində, göy imamın belində biri vardı, biri yoxdu” formulu ilə başlayan nağılın əsas məzmunu da kifayət

qədər gülməlidir. Nağıldakı köməkçi surətlər Palazqulaq, Dağı dağ üstə qoyan, Buzatan, Lüt və naxırçıdan ibarətdir. Palazqulaq bir qulağını altına salıb, o biri qulağını üstünə sərib yatır və dünyanın o başında danışılan söhbəti eşidə bilir. Dağı dağ üstə qoyan dağı yerindən oynadır, yaxud sapanda qoyub atır. Buzatan burnu ilə iri buz parçalarını götürüb ata, soyuq hava yarada bilir. Lüt ağzını dəyirmanın unluğuna dayayıb çıxan unun hamısını içəri ötürür, dəyirmanın novdanından gələn suyu son damcısına qədər sümürüb içir. Folklorda, xüsusən nağıllarda rast gəldiyimiz bu cür qeyri-adi köməkçi surətləri V.Y. Propp təbiətə təsir göstərən hamı qüvvələrlə əlaqələndirir. (228, 182). Doğrudan da, qeyd etdiyimiz surətlər təbiətə – havaya, suya, dağa-daşa... xüsusi təsir göstərməsi ilə seçilir və xalq bu surətləri yardımçı qüvvə mövqeyində təqdim etməklə nağıl qəhrəmanının qüdrətini göstərmək istəyir. Qeyri-adiliyi ilə seçilən yardımçı qüvvələr sırasında naxırçının da yer tutmasına təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Naxırçını qeyri-adi yardımçı qüvvələr sırasına qoşan onun sehrli tütək çalmağıdır. Palazqulaq, Dağı dağ üstə qoyan, Buzatan və Lüt öz hərəkətləri ilə təbiətə təsir göstərdikləri kimi, naxırçı da sehrli tütəyi çalmaqla təkə danaları yox, həmçinin cansız əşyaları yerindən oynadır. Padşah qızını aparmaq istəyənlər baş qəhrəman öz məqsədinə qeyri-adi yardımçı qüvvələrin, o cümlədən naxırçının möcüzəli fəaliyyəti sayəsində nail olur. Qızı vermək istəməyən padşahın birinci şərti altmış put dünyünün aşını altı nəfərin (yəni beş qəhrəman və onun beş yoldaşının) bir oturma yeməsindən ibarətdir. Bu işin öhdəsindən Lüt təkbaşına gəlir, neçə-neçə qazanın aşını həzmi-ramedən keçirib kəmərin altını bərkidir. İkinci şərt padşah imarətinin qarşısını kəsən dağı yerindən götürüb başqa yerə qoymaqdan ibarət olur. Bu işi Dağı dağ üstə qoyan yerinə yetirir. Vəziyyəti belə görən padşah altı yoldaşı aradan götürmək tədbirlərinə əl atır və şərt qoyur ki, onlar üç gün dalbadal isidilmiş hamama girib çimməlidirlər. Hamamdan salamat qurtarmaq Buzatanın xidməti hesabına mümkün olur. Buzatan buz əmələ gətirib hamamı buzxanaya döndərir və padşahın niyyətini gözündə qoyur. Əlacı kəsilən

padşah altı yoldaşı zəhərləmək qərarına gəlir. Padşahın bu qərarından yoldaşlarını xəbərdar edən Palazqulaq olursa, işə əncam çəkib özünü və yoldaşlarını zəhərlənməkdən qurtaran naxırçı olur: “Elə ki naxırçı tütəyi çaldı, bunların nimçəsi onların qabağına, onların nimçəsi bunların qabağına gəldi. Bunlar tez plovu yedilər. Padşah gördü ki, zəhərli aş öz qabağına gəlib” (31, 72). Naxırçının sehrlı tütək çalması çoban surətinin sakral aləmlə bağlılığını göstərən növbəti bir fakt kimi diqqəti cəlb edir. Belə faktlar xalq arasında çoban ata kultunun yaşamasından və bu kultun folklorda müəyyən iz buraxmasından xəbər verir. Məsələnin kökündə çoban ata kultu durduğuna görədir ki, xeyirxahlıq, hamilik, qorxmazlıq, sehrlı qüvvələrlə bağlılıq və s. folklorda çoban obrazının səciyyəvi əlamətləri kimi təqdim edilir. Amma bu təqdimətdə bir dolayılıq prinsipinin olduğu hökmən nəzərə alınmalıdır. Nəzərə alınmalıdır ki, folklordakı bir çox başqa obrazlar kimi, çoban obrazı da çoxqatlı, çoxmənalı obrazdır. Bir çox hallarda bu obrazın qeyri-adiliyi adilik, huşyarlığı zırramalıq arxasında gizlənir.

# FOLKLORDAN YAZILI ƏDƏBİYYATA

## *H.Cavid dramaturgiyasında ikiləşmə*

### **1. Hər kaşanədə, viranədə İblis...**

Mifoloji düşüncədə O dünya Bu dünya ilə qoşadır. Başı Bu dünyanın min cür oyununa qarışsa da, arxaik insan O dünyanı fikir-xəyalından çıxara bilmir və O dünyaya sirli-sehrli bir aləm kimi baxır. Aciz bəndə o sirt-sehrdən həm qorxur, həm də nicat umur. İnsanda belə təsəvvür yaranır ki, onun yenilməzlik qazanması, keçilməyən yolları keçib, açılmayan qapıları açması O dünyanın pəri, pay verən dərviş, yel qanadlı at və b. xeyirxah qüvvələri hesabına mümkündür. Mifoloji təsəvvürə görə, ölüb O dünyaya qovuşmaqla insan özü də dönüb qeyri-adi güc və hikmət sahibi olur: ölən adam Bu dünyadakı əzizlərinə yardım edə bilir; quru kəllə olacaqlardan xəbər verə bilir.

H.Cavid, bir romantik sənətkar kimi, O dünya ilə bağlı mifoloji təsəvvürü təsadüfdən-təsadüfə yox, ardıcıl olaraq nəzərə alır və bir sıra əsərlərində, ən çox da pyeslərində mifoloji obrazlara geniş yer verir. H.Cavidin ideal həqiqət axtaran və dərin daxili tərəddüd, təbəddülat içində çırpınan qəhrəmanları sövq-təbii mistik aləmə qapılmalı, İblis və Mələyin tərəf-müqabilinə çevrilməli olurlar.

Qəhrəmanın mistik qüvvələrlə tərəf-müqabil olması, yəni tək H.Cavid dramaturgiyası üçün yox, bütövlükdə dünya romantik ədəbiyyatı üçün səciyyəvi olan bir cəhət, hər şeydən qabaq, nağıllardan gəlir: nağılda qəhrəman o qədər gözəldir ki, onun dardan qurtarmasında pəri qızlar öz möcüzəsini əsirgəmir; nağılda qəhrəman o qədər ağıllıdır ki, dünyanı barmağına dolayan şeytan özü onun fənd-felinə mat-məttəl qalır. Amma nağıllarda pəri qızların əl uzatdığı bahadırlar da, şeytanın uduzduğu kələk-bazlar da hərəkət qəhrəmanlarıdır. Həm qılıncın, həm də ağılın



gücü nağılda (həmçinin epik folklorun başqa janlarında) məhz hərəkət və davranış vasitəsilə ifadə olunur. Folklorşünas V.Y.Proppun sözləri ilə desək, epik folklorlarda “söyləyici və dinləyicini yalnız hərəkət maraqlandırır, başqa bir şey maraqlandırmır” (226, 90). Dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi keçən qəhrəmanın hərəkətləri nağıla xüsusi dinamiklik verir.

Dram sənətinin mayası hərəkətdən yoxsulduğundan dinamiklik dramaturgiya üçün də səciyyəvi cəhət sayılmalıdır və sayılır. Amma bu dinamiklik içində statik səhnələr üçün geniş imkan var və sənətkar həmin imkandan öz üslubu çərçivəsində istifadə edir. H.Cavid üslubu romantik təbiətli düşüncə adamının daxili dünyasını açmağa yönəldiyindən H.Cavidin qələmə aldığı statik səhnələr özünü daha çox bu istiqamətdə göstərir.

H.Cavidin romantik qəhrəmanı ən çox nədən narahatdır? Qandan. Ölüb-öldürməkdən. H.Cavidin dramatik janrlar içərisində faciəyə tez-tez üz tutmasının da kökündə, görünür, həmin narahatlıq durur.

“Şeyda”, “İblis” və “Knyaz” faciələrində H.Cavid ölümü, qan-qadanı xüsusi bir mövzu kimi ön plana çəkib, məsələyə bəşəri problemlər yüksəkliyindən baxmaq istəyir. Bu əsərlərin yazıldığı XX əsrin əvvəllərində dünyanı düşündürən inqilab və müharibə problemi, təbii ki, H.Cavidə də düşündürür və o, “Şeyda” ilə “Knyaz”ı inqilab, “İblisi” isə müharibə mövzusuna həsr edir.

Həm “Knyaz”, həm də “Şeyda”da mistik səhnələr sarsıntı keçirən baş qəhrəmanın fikir-xəyalının ifadə forması kimi meydana çıxır. İnqilabın törətdiyi fəlakətlər barədə düşüncədən Knyazın gözüne xəyali yangınlar görünür. Ölümlə əlləşən Şeyda Qara geyimli mələyin – Əzrayılın həmsöhbətinə çevrilir.

Mifoloji düşüncədə ölüm mələyi heç də bədxah qüvvə deyil. Yaradanın buyruğunu yerinə yetirən bu mələk hardasa haqq-ədaləti bərpa edən bir qüvvədir. Yaxşı adamlarla yanaşı, pis adamların da canını alması ölüm mələyinin ədalətini göstərən bir cəhət kimi təsəvvür edilir. Ölüm mələyi bədxah qüvvə sayılısaydı, adamlarda düzlük, etibar görməyən nağıl qəhrəmanı

Əzrayılla kirvə olmaq (yaxud onunla yoldaşlıq, dostluq etmək) fikrinə düşməzdi. Ölüm mələyi bədxah qüvvə sayılısaydı, əcəl vaxtı Əzrayılın pis adamlara əzab-əziyyət verməsi, yaxşı adamlara isə gül iylətməsi ilə bağlı motiv mifoloji mətnlərdə bu qədər təkrar olunmazdı.

Heç “Dədə Qorqud” eposundakı “Dəli Domrul” boyunda da Əzrayıl bədxah qüvvə kimi təqdim edilmir. O süjetdə Dəli Domrulun Əzrayılla meydan oxuması, sadəcə olaraq, dəli igidi, yəni ipə-sapa yatmayıb yerlə-göylə əlləşən bir bahadırı mübaliğəli şəkildə təqdim etmək formasıdır. Dəli Domrulun Əzrayılla qarşılaşması bədxah qüvvə ilə qarşılaşma mənası daşısaydı, onda boyun axırı tərəflərin barışığı ilə bitməz və bu barışığın nəticəsi kimi, Dəli Domrula uzun ömür verilməzdi.

Ölüm mələyi ilə bağlı məlum mifoloji təsəvvür Şeydanın ölüm qabağı düşüncələrini qələmə almaqda müəllifə kömək edir. Ümid işığı itirən Şeyda Qara geyimli mələyi qorxulu qüvvə kimi yox, nəvazişkar bir varlıq kimi qarşılayır. Bu varlığın “dərin və durğun” baxışları nə qədər qorxunc olsa da, üzü mehribancasına gülür. Ən başlıcası da odur ki, bu müəmmalı varlıq Şeydanın gözünə cəndan artıq sevdiyi və vaxtsız itirdiyi Rozanın xəyalı (mistik kölgəsi) ilə eyni anda görünür. Roza adı geyimdə yox, gəlinlik paltarındadır. Üzündə duvaq, yaxasında ağ gül var. Qara geyimli mələk almaz üzük verib Rozanı “əbədi olmaq üzrə” Şeydaya nişanlamaq istəyir. Qara geyimli mələk: “Əvət... çox aşıqləri sevgilisinə həsrət qoydum. Lakin sizi ayırmaq deyil... sönməz bir məhəbbətlə qavuşturmaq istərim” deyib Rozanın yaxasını bəzəyən ağ gülü Şeydaya uzadır. Və Şeyda “cənnət fidanlarından dərilmiş” həmin gülü qoxlayıb həyatla vidalaşır, yaxud Rozaya qovuşur. Mifoloji mətnlərdə Əzrayılın ölüm qabağı yaxşı adamlara gül iylətməsi süjetini xatırladan bu səhnə romantik qəhrəmanın ikiləşməsini göstərən bir səhnə kimi xüsusi maraq doğurur.

İkiləşmə H.Cavid dramaturgiyasında folklordakı kimi, ayrı-ayrı obrazların qoşalığından başlayır. Qoşalıq yaradan obrazlardan biri o birinin (məsələn, oğul atanın, qardaş qardaşın, dost

dostun, nökr ağanın və s.) Oxşarına (“Dvoynik”inə) çevrilir. Mifdən, folklordan gələn bu bədii sistem yazılı ədəbiyyatda, o cümlədən H.Cavid dramaturgiyasında öz hüdudlarını genişləndirib həm zahiri, həm də daxili ikiləşmə şəklində ortaya çıxır. Zahiri ikiləşməni qəhrəmanların hərəkət və davranışları, daxili ikiləşməni isə qəhrəmanların duyğu və düşüncələri əsasında izləyirik. Amma xatırlatmağı lazım bilir ki, burada şərti olaraq işlədiyimiz “zahiri” sözü heç də “aldadıcı” mənasında başa düşülməməlidir. Nəzərə alınmalıdır ki, zahiri ikiləşmə də daxili ikiləşmə kimi, əsərdə əsl məzmun və mahiyyətdən xəbər verir. Yəni eyni əsərdə iki obrazın bir-biri ilə nə qədər paralellik yaratdığını hərəkət və davranışlar əsasında da üzə çıxarmaq mümkün olur.

“Şeyda” əsərində zahiri ikiləşməyə ən münasib nümunə Şeyda və Qara Musa əlaqəsindən doğan ikiləşmədir. Bu ikiləşmədə aparıcı tərəf, heç şübhəsiz, Şeydadır. Oxucu və tamaşaçı hadisələrin əvvəlində Şeydanı bir inqilabçı, Qara Musanı isə onun yaxın silahdaşlarından biri kimi tanıdığından Qara Musada Şeydaya oxşar cəhətlər axtarır. Oxşarlıq onların hər ikisinin mühiti dəyişdirmək istəməsində, əzilən məzlumların haqqını müdafiə etməsindədir. Şeydanın inqilabi məzmunlu çıxışlar edib silahdaşları üçün xüsusi marş yazması, Qara Musanın istismarçı zümrəyə qarşı barışmaz mövqe tutması onların əməl birliyini göstərən faktlardır. Əməl birliyi Qara Musanı Şeydanın Oxşarı saymağa əsas verir. Bəli, Qara Musa bir Oxşar kimi, Şeydaya məxsus bəzi cəhətlərin ifadəsinə və bununla da onun (Şeydanın) oxucu və tamaşaçıya hərtərəfli tanıtılmasına kömək edir. Qan tökmək məsələsində Şeyda ilə Qara Musanın tam fərqli mövqe tutmasına gəldikdə, qeyd etməliyik ki, burada da təəccüb doğuracaq bir şey yoxdur. Baş qəhrəmanla onun Oxşarının hansı məqamdası başqa-başqa yollar tutması həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatda qanunauyğun haldır. Kökü məşhur əkizlər mifinə gedib çıxan həmin qanunauyğunluğa görə, Oxşar, baş qəhrəmanın yalnız müsbət əvəzedicisi yox, həm də mənfi əvəzedicisi ola bilər. Məsələn, yunan mifində Epimetey Prometeyin, türk mifində Erlik Ülgenin məhz mənfi əvəzedicisidir. Bu baxımdan

yanaşdıqda silah götürüb neçə insanı qətlə yetirən Musanın (əsərdə ölüm mələyindən sonra “Qara” təyini ilə təqdim edilən ikinci obrazın!) sonda Şeydanın nifrət etdiyi bir qütbədə dayanması təbii sayılmalıdır. Əslində Oxşarla baş qəhrəman eyniyyət yaratsa, onda obrazın ikiləşməsindən danışmaq mümkün olmaz. İkiləşmə məhz ona görə ikiləşmədir ki, baş qəhrəmandan qopub ayrılan ikinci obraz fərqli cəhətlər əks etdirməklə baş qəhrəmanın görünməyən tərəflərinə işıq salır. Folklordan gələn bu ənənəni H.Cavid özünəməxsus şəkildə davam etdirir və baş qəhrəmanın təbiətindəki ziddiyyətli cəhətləri göstərmək üçün Oxşara xüsusi yer verir. İnqilaba tərəfdar olduğu halda, qan tökülməsi ilə qətiyyət barişə bilməyən Şeydanın xarakterindəki təzad məhz Qara Musanın atdığı son addımlardan sonra üzə çıxır. Şeyda ilə Qara Musa arasındakı paralellik və bu paralellikdən doğan zahiri ikiləşmə tədricən əsərdə daxili ikiləşməyə gətirib çıxarır. Əsərin sonunda Şeydanın Qara geyimli mələklə dialoqu daxili ikiləşmə faktı kimi ortaya çıxır. Qara geyimli mələk Şeydanın daxilindən qopan bir obrazdır. Bu obraz onun daxilindəki ikinci “mən”nin görümlü ifadəsidir.

Baş qəhrəman və onun Oxşarı arasındakı əlaqələrin bu istiqaməti H.Cavidin başqa pyesləri, eləcə də yuxarıda öləri toxunduğumuz “Knyaz” üçün də səciyyəvidir. Çörək verib oxutduğu Antonla Knyaz arasındakı münasibət oğul və ata münasibətidir. Amma inqilabi hərəkətin başlanması bu adamları bərişməz düşməmə çəvirir. Anton əsərdə müsbət əvəzədicidən mənfi əvəzədiciyə doğru dəyişən bir obraz kimi qələmə alınır. Daxili ikiləşmənin bir tərəfində Knyaz özü, o biri tərəfində Knyazın nifrətlə xatırladığı və bir an belə unuda bilmədiyi Anton dayanır. Antonun xatırlanması, yaxud Berlində peyda olması ilə Knyazın gözünə tez-tez xəyali yanğınların görünməsi eyni vaxta düşür. Bu xəyali yanğın səhnələrinin Antonla bir əlaqəsi yoxdurmu? Əlbəttə, var. Məsələ burasındadır ki, Anton Tiflisdə neçə-neçə evin oda qalanmasına bəis olan, fəlakətə sürüklədiyi bir çox başqaları kimi, Knyazı da qəbir evinəcən yandırıb yaxan bir adamdır. “Lənət, bana lənət, sana lənət, ona lənət! Kor şeytana lənət!” deyib

fəryad qoparan Knyazın gözündə Anton bir İblis misalındadır. Əsərdə Knyazın gözünə görünən xəyali yanğın səhnələri də, bircə, başqa bir şeyə yox, məhz İblisə işarədir. Birinci ona görə ki, evlər yandırmaq iblisənə bir əməldir. İkinci ona görə ki, İblis oddan yaranıb və od-alov rəmzidir. Od-alovun tez-tez gözə görünməsi İblisin Knyazı qarabaqara izləməsi deməkdir, onu insan kimi rahat nəfəs almaqdan məhrum etməsi deməkdir. Knyaz nə qədər sərt və amansız adam olsa da, İblis qarşısında duruş gətirmək onun imkanı xaricindədir. Əvvəl mal-dövləti, yurd-yuvası, sonra isə ömür-gün yoldaşı, heysiyyəti əlindən alınan Knyazın İblisə – uzaq Tiflisdən basa-basa gəlib Berlində də meydan sulayan Antona məğlub olması qaçılmazdır.

Əlbəttə, insan və İblis qarşılaşmasının daha geniş mənzərəsini “İblis” faciəsində görürük. Filosof təbiətli bir gənc olan Arifin İblislə tərəf-müqabil olmasının psixoloji kökü ondadır ki, Knyaz kimi Arif də dəhşətli yanğınların şahidi olub. Evi alovlar içində külə dönən Arifin bütün qohum-əqrəbası məhv edilib, qardaşı Vasif itkin düşüb. Müharibə dəhşətləri bitib-tükənmək bilmir, “qızıl qan sellər kimi axmaqda” davam edir. Top səslərinin qulaq batırdığı, yanğınların hər yanı bürüdüğü bir vaxtda hamıdan əvvəl İblis və Mələyin sözlərini dinləməli oluruq. Topların gurlamasından və dünyanın alışıb yanmasından İblis ləzzət aldığını, Mələk dəhşətə gəldiyini bildirir. İblis və Mələyin ardınca Arifin səhnədə görünməsi və Allahdan imdad diləməsi mifoloji obrazlara aydınlıq gətirməkdə açar rolunu oynayır. Aydın olur ki, İblis və Mələk əslində Arifin daxili ikiləşməsini əks etdirən obrazlardır. Arifin daxilindəki iki səsdən biri Mələyin, o biri İblisin səsidir. Mələk Arifə mərhəmət və məhəbbət, İblis isə “qəsvət” (rəhmsizlik) və “vəhşət” aşılayır. Eyni adamın daxilində həm Mələk, həm də İblisin baş qaldırması əsərdəki bəzi başqa obrazlara da aiddir. Vasif “Turana qılıcdan daha kəskin ulu qüvvət, Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət” deyib təcridi təkamül yolunu təqdir etsə də, vətənpərvər bir türk zabiti kimi, vuruşmalı, qan tökməli olur. Şəfqət bacısı Rəna insanlara yardım etməyi özünün başlıca vəzifəsi saysa da, atasının qatilindən inti-

qam almaq bir borc hissi kimi, onu bir an belə rahat buraxmır. Öz insanlığı ilə hamıdan seçilən İxtiyar Şeyx nəvəsi Xavərin ölümündən sonra hamıya və hər şeyə – “yırtıcı sərsəmlər”ə, “batmaqda olan qanlı günəş”ə nifrinlər yağdırır. İblis xislətli İbn Yəminləri, Tövrət və İncil pərdəsi altında casusluq və silah alveri ilə məşğul olan din xadimlərini qurşundan keçirib haqq-ədaləti bərpa etmək istəyən Elxan hansısa şeytani məntiqə əsaslanıb Xəstə qadını və onun çarəsiz uşağını da öldürməkdən çəkinmir. Bütün bu misallar obrazların ikiləşib gah Mələyə, gah da İblisə qulaq asmasının “İblis” əsəri üçün nə qədər səciyyəvi olduğunu göstərir və Arifin (aparıcı qəhrəmanın) timsalında Mələkdən İblisə (xeyirdən şərə) doğru dəyişmənin bəzi məqamlarına diqqət yetirmək zərurətini ortaya çıxarır.

Diqqət yetiriləsi cəhətlərdən biri insanı dəyişdirib şər əmələ qoşmaq istəyən İblisin özünün zahirən dəyişməsi, böyük ustalıqla cilddən-cildə girməsidir. Bu məsələdə də H.Cavid, təbii ki, mifoloji düşüncəyə əsaslanır. Romantik sənətkar nəzərə alır ki, mifdə demonik obrazlar hər şeyə qadir varlıqlar kimi təqdim olunur. Gah pirani qocaya, gah ağzı noxtalı qatıra, gah ceyrana, quşa, gül koluna, gah da bir ovuc darıya dönməsi demonik varlığın əlində su içmək kimi asan bir işdir. “İblis”, eləcə də “İblisin intiqamı” əsərlərində bu cür çevrilmə və dönərgəliyin neçə-neçə epizoduna rast gəlirik. “İblis”də yerdən alovlar içində çıxan, özünü Arifə “atəş, özüm atəş, yüzüm atəş, gözüm atəş” sözləri ilə tanıdan İblisi sonra xidmətçi ərəb qiyafəsində, yaxud ağsaqqal abid qiyafəsində görürük. Yaxud Elxanla dialoqunda İblis özünün abid, rahib, qazi, mürşid, papa, adi bir çoban olmaq qüdrətindən danışır. Belə dəyişmələrin əyani səhnələri “İblisin intiqamı”nda daha çoxdur. Həmin əsərdə şeytanların hökmdarı kimi dünya müharibəsi törətməyə çalışan İblis gah ispan faşisti, gah ixtiyar professor, gah da kübar bir papasdır. İblisin hər şeyə qadir olması dondan-dona girməklə bitmir. İblis həm də insanların istək və niyyətlərindən xəbər tuta bilir. Arifin Rənanı sevməsindən xəbərdar olan İblis Arifi ələ almaq və onu “lazımı” istiqamətə yönəltmək tədbirlərini həmin sevgi macərası üstündə qurur.

Nəticədə Rənaya məhəbbət Arifi ən doğma adamların (könüldaşı Xavərin və kiçik qardaşı Vasifin) qatilinə çevirir.

Min cür hiylə quran İblis yalnız diriləri yox, həm də ölüləri əlində oyuncağa döndərə bilir. Ölülər qol götürüb İblisin çaldırdığı həzin və “rəqsavər” havaya oynamağa başlayırlar. Rəqs edən ölülər arasında Arifin qətlə yetirdiyi Xavər və Vasif də var:

Eyvah, ölülər rəqs ediyor, iştə fəlakət!

Vasif belə, Xavər belə rəqs etmədə... heyrət! (170<sup>a</sup>, 115)

Arifin dilindən söylənən bu sözlər İblisin nə miqyasda güc sahibi olmasından xəbər verir. H.Cavid qələmində İblis elə bir güc sahibidir ki, hətta bəzən mif qaydalarına da xilaf çıxıb bilər. Mifoloji təsəvvürə görə, ata-ana ölüb O dünyanın sehrinə qovuşandan sonra hamı ruha çevrilir və Bu dünyadakı övladlarının ağ günə çıxmasında əvəzsiz rol oynayır. Nağıllardakı “xeyirxah ölü” motivi qeyd etdiyimiz mifoloji təsəvvürdən doğulan bir motivdir. “İblis” əsərində isə ölüləri “xeyirxah ölü” motivi ilə əlaqələndirmək yerinə düşür. Çünki bu əsərdə ölülər də dirilər kimi “qan, qan” deyir. Təsadüfi deyil ki, Rənanın qətlə yetirilmiş atası (daha doğrusu, atasının mistik kölgəsi) “İntiqam! İntiqam!” deyib qisasçılığını övladına bir borc kimi tələq edir. Bu cəhət eynilə Arifin boğub öldürdüyü Xavərə də aiddir. Rənanın atası kimi, Xavər də öləndən sonra kölgə-xəyal şəklində gözə görünüb ən əziz adamını (babası İxtiyar Şeyxi) intiqama səsləyir.

“İblis” faciəsində nahaq qan tökülməsinə müəllifin kəskin etiraz etməsi şübhəsizdir. Amma bu etiraz əsərdə öz ifadəsini xeyirin şərə məğlub olması şəklində tapır. Xeyirin şərə məğlub olması, sənətkar qənaəti kimi, dövrün ümumi əhvali-ruhiyyəsi ilə irəli gəlir. “İblis”in yazıldığı 1918-ci ildə Birinci Dünya müharibəsi düşüncə adamlarını vahiməyə salır və onlarda bədbinlik əhvali-ruhiyyəsi yaradır. Təkcə belə bir faktı qeyd etmək kifayətdir ki, başqa bir romantik şairimiz – M. Hadi “Əlvahi-intibah” poemasında insanı əli qanlı cəllada bənzədir, “bəşər” sözündəki “şər” hissəciyinin təsadüfi olmadığını söyləyir. Belə

bir vaxtda H. Cavid Ariflərin daxilində Mələyin İblisə məğlub olmasının pisoxoloji dərinliklərinə enir və qan tökməyin səbəblərini göstərməyə çalışır. İblisin Arifə verdiyi altun və tapança həmin səbəblərin sadə formada ifadəsidir. İblis altun və tapançanı uzun dilətməldən sonra Arifə verməklə onu inandırır ki, zəif adam ən nəcib, ən ali məqsədə belə çata bilməz. Məqsədə çatmaq üçün varlanıb, silahlanıb güc sahibi olmalısın. Güclü olmağı, təbii ki, müəllif özü də təqdir edir. Müəllifin etiraz etdiyi məsələ gücün iblisə şəkildə şərə yönəldilməsidir.

H.Cavidin tərəfdar olduğu güc haqq-ədalətə xidmət edən gücdür. H.Cavid haqq-ədalətə naminə çarpışan qəhrəmanlar barədə düşünüb Səyavuş obrazını yaradır.

“Səyavuş” faciəsində, hər şeydən qabaq, diqqətimizi ata-oğul münasibəti cəlb edir. Ata-oğul münasibətinin mifdəki modeli çox sadədir: oğul atanın rəqibidir. Bu rəqabət bəzən ölüm-dirim mübarizəsi səviyyəsinə qalxır, oğul atanı öldürür və onun yerini tutur. Yunan mifində Zevsin Kronu, türk mifində Oğuz xanın Qara xanı öldürməsi qeyd olunan modelin tipik nümunələridir. Ata-oğul qarşıdurmasının H.Cavid dramaturgiyasında mühüm yer tutduğunu “Xəyyam”dakı Cəllad və Yusif səhnəsi də göstərir: Alp Arslan üsyançı Yusifi öldürməyə Cəllad çağıranda məlum olur ki, Cəllad Yusifin doğmaca atasıdır; tale ata ilə oğulu öldürən və ölən tərəflər kimi qarşılaşdırır. “Səyavuş”da isə məsələ bir az fərqli şəkildədir. Bu əsərdə oğulun atanı öldürməsindən yox, oğulun faciə ilə üzləşməsindən bəhs olunur. Amma faciənin baiskarları sırasında Səyavuşun atası Keykavus da olduğuna görə ata-oğul toqquşmasını bu əsər üçün səciyyəvi xətt saymaq mümkündür. Anası öləndən sonra kənddə, sadə adamlar arasında təlim-tərbiyə alan Səyavuş atası Keykavusun sarayına azadfikirli bir bahadır kimi qayıdır. Keykavusla toqquşmanın kökündə də həmin azadfikirlik dayanır. Anahığı Südəbənin şərinə birtəhər yaxa qurtaran Səyavuş turanlılarla barışığa getdiyinə görə yenidən atasının hiddət və qəzəbinə tuş olur. Oxşar hadisələr Əfrasiyab sarayında da baş verir. Atası ilə toqquşub dayısı Əfrasiyabın sarayına gələn Səyavuş burada gülər üzlə



qarşılansa da, dayısı qızı Firəngizlə evlənsə də, bu mehribançılıq o qədər də uzun çəkmir və Əfrasiyab Səyavuşun – İran şahzadəsinin hərəkətlərinə şübhə ilə yanaşmağa başlayır. Haqsızlığa qarşı çıxan sadə xalq adamlarına Səyavuşun rəğbət bəsləməsi şübhələri daha da artırır. Analıqı Sūdabənin quraşdırıb Keykavus adından göndərdiyi məktub Əfrasiyab sarayında Səyavuşa olan inamı büsbütün öldürür, atası Keykavusla gizli sazişdə günahlandırılan Səyavuş ağır ittihamla qarşılaşır.

Bir-biri ilə ədavət aparan iki hökmdar (Keykavus və Əfrasiyab) Səyavuşa münasibətdə eyni mövqedə dayanırlar və əsərdə eyni bədii funksiya daşıyırlar. Başqa sözlə desək, Səyavuş – Keykavus münəqişəsi mahiyyətə Səyavuş – Əfrasiyab münəqişəsindən fərqlənir. Arifin daxilində Mələklə İblis qarşı-qarşıya gəldiyi kimi, Səyavuşun daxilində də ədalətlə ədalətsizlik, azadlıqla məhkumluq qarşı-qarşıya gəlir. Arif İblisin təsirindən yaxa qurtara bilmədiyini kimi, Səyavuş da ədalətsiz və zülmətsevər sarayların təsirindən yaxa qurtara bilmir. Nəticədə Arif İblisə məğlub olduğu kimi, Səyavuş da saraylara məğlub olur. Və bu yerdə “İblis”dən son səhnə yada düşür. İnsanlar bir ağızdan İblisə lənətlər yağdıranda o, istehza ilə deyir:

Bənsiz də, əmin ol, sizə rəhbərlik edən var –  
Qan püskürən, atəş savuran kinli krallar. (170<sup>a</sup>, 117)

Deməli, qanlar tökən, dünyanı odlara yaxan hökmdarlar H.Cavid qələmində İblislə müqayisə edilir, İblisə tay tutulur. Əgər belədirsə, yəni Keykavus və Əfrasiyabı İblis adlandırmaq mümkündürsə, onda Arif kimi Səyavuşun da məğlubiyətini İblisə məğlub olmaq kimi qiymətləndirə bilərik.

Keykavus və Əfrasiyab sarayının fitnə-fəsad və İblis yuvası olduğuna işarə etmək üçün H.Cavid bir Kosa obrazı da yaradır. Əsərdə mistik yox, real əlamətlərlə təqdim edilən bu obrazın folklordakı Göygöz Kosa ilə səsleşməsi şübhə doğurmur. Bildiyimiz kimi, folklorda O dünyaya bağlı obrazlar yalnız qeyri-adi gücünə görə yox, həm də qeyri-adi zahiri görkəminə

görə seçilirlər. Topallıq, təkgözlük, boyun bir qarış, saqqalın yeddi qarış olması, həmçinin keçəllik və kosalıq O dünyaya məxsus obrazların seçilən zahiri əlamətləridir. Konkret olaraq Göygöz Kosaya gəldikdə, qeyd edilməlidir ki, bu obrazı nağıllarda daha çox demonik varlıq, bədxah qüvvə kimi görürük. “Səyavuş” faciəsində rast gəldiyimiz Kosa obrazı da məhz bədxahlığı təmsil edir. Səyavuşu zəhərləyib öldürmək üçün göndərilən Kosa İblis xislətli bir adamdır. Səyavuş bu adamın caynağından yaxa qurtarsa da, sarayın sonrakı fitnə-fəsadından can qurtara bilmir.

H.Cavidin rəğbət və məhəbbətlə qələmə aldığı idrak adamlarını bu cür, yəni İblisə məğlub olan görürük. Məgər Topal Teymurun özünü H.Cavid mütləq qalib kimi təqdim edirmi? Belə olsaydı, müəllif Əmir Teymurun cahangirlik tarixindən başqa bir hadisəni seçərdi, onun Sultan Bayazidlə toqquşmasını “Topal Teymur” dramının əsas mövzusunə çevirməzdi. Müraciət olunan mövzu və ifadəsini tapan konkret məzmun açıq-aydın göstərir ki, əsərdə başlıca məqsəd heç də Topal Teymurun fəthlik qüdrətindən danışmaq deyil. Başlıca məqsəd Topal Teymurun, eləcə də Sultan Bayazidin qardaş qırğına rəvac verməsini, böyük bir faciənin baiskarı olmasını diqqətə çatdırmaqdır.

H.Cavidin, bir çox aparıcı obrazlar kimi, Əmir Teymuru da rəğbətlə qələmə almasına şübhə yoxdur. Rəğbətlə qələmə almağın əlamətidir ki, Topal Teymuru sadə bir kəndlinin, eləcə də elm və sənət adamlarının qayğısına qalan, qədir-qiymətini bilən bir hökmdar və sərkərdə kimi görürük. Amma o da var ki, nahaq qan tökülməsinin əleyhinə olan müəllif Topal Teymuru ideallaşdırmaq da istəmir. İdeallaşdırmadan mümkün qədər uzaq olmağın bir göstəricisi Topal Teymurun Sultan Bayazidlə toqquşmasının (yəni qardaş qırğının) əsas mövzu kimi seçilməsidirsə, başqa bir göstəricisi əsərdə bədii gülüş elementlərindən istifadə edilməsidir. H.Cavid dramaturgiyası üçün o qədər də səciyyəvi olmayan bədii gülüş elementlərindən məhz bu əsərdə nəzərə çarpacaq şəkildə istifadə edilməsi təsadüfi deyil. Məsələ burasındadır ki, “Topal Teymur” H.Cavidin qüdrətli bir hökmdarı baş

qəhrəman kimi qələmə aldığı yeganə pyesidir. Pyesdə baş qəhrəman mühitlə toqquşub sarsılan yox, öz gücünə güvənib mühitə əsaslı təsir göstərən adamdır. Belə bir adamın ziddiyyətli cəhətlərini göstərmək üçün müəllif həm komik, həm də qeyri-komik antiqəhrəmanlardan istifadə edir. Dramda Şair Kirmanı komik yox, ciddi yöndə təqdim edilmiş antiqəhrəman sayıla bilər. Ətrafda hamı hərbdən, türk qəhrəmanlığından danışdığı halda, Şair Kirmanı gül-bülbüldən, sevib-sevilməkdən danışır. Şərabdən bala-bala vurub “Teymurnamə” yazan Kirmanı laübalı bir adam kimi davranıb Topal Teymurun qanlı döyüşlərinə münasibət bildirmək imkanı qazanır: “... bən qan tökülməkdə heç bir haqq və ədalət görəmiyorum” (170<sup>a</sup>, 312). Qardaş qırğımına bais olan Topal Teymura etiraz öz ifadəsini komik antiqəhrəmanın – Cücənin dediklərində də tapır.

Cücə “Topal Teymur”da heç də göydəndüşmə obraz deyil. Bu obrazın mifoloji əsası var. Məlumdur ki, folklorlarda qəhrəmanın Oxşarı ciddi yöndə təqdim edildiyi kimi, komik yöndə də təqdim edilə bilər. Mifoloji baxımdan yanaşsaq, meydan tamaşalarında yalançı pəhləvan kəndirbazın, tənbel qardaş qoçaq qardaşın, eposda Keçəl Həmzə Koroğlunun komik Oxşarıdır. Mifoloji düşüncədəki bu modeldən, həmçinin V.Şekspir dramaturgiyasındakı təlxək obrazından yararlanan H.Cavid “Topal Teymur”da komik paralellərə müraciət edir.

Belə paralellərin birincisi Orxanla Dəmirqaya arasındadır. Orxan Topal Teymurun adlı-sanlı sərkərdələrindən biri, Dəmirqaya isə Orxanı müşayiət edən əsgərdir. Özünü Orxanın “kölgəsi” sayan Dəmirqaya “nəmə lazım, mən qarışman” sözlərini tez-tez işlətməklə gülüş ovqatı yaradır, Orxanın (dolayısı ilə Topal Teymurun) hərəkətlərinə bəmərə münasibət bildirir. Komik paralelliğin ikinci nümunəsi Topal Teymurla Birinci növbətçi arasındadır. Şam döyüşündə ayağına ox dəyən Birinci növbətçi axşamından (ümumiyyətlə, müharibə əzab-əziyyətindən) gileyli-gileyli danışanda İkinci növbətçi ona deyir: “Zərər yox, saf mal sahibinə bənzər. Teymur da aqsaqdır, sən də... Yalnız aranızda bir fərq var ki, sən qarğasan, o qaraquş” (170<sup>a</sup>, 354).

Axsaq növbətçi ilə Topal Teymur arasındakı komik Qarğa – Qaraquş paralelliyi bir az fərqli şəkildə Cücə ilə Teymur arasında özünü göstərir. Balacaboy və sısqa Cücənin “geniş omuzlu”, dəmir bədənli Teymur qiyafəsində səhnəyə çıxması gülüş doğurur. Cücənin Topal Teymur dilindən Topal Teymurun şanlı hərbi tarixi barədə danışdıqları və dediyi “bənim cihangiri-dahi” sözləri acı kinayəyə çevrilir, çünki bu cahangirlik, yuxarıda xatırladığımız kimi, qardaş qırğınına yönəlir. Cücə öz kinayəsində Topal Teymurun Yıldırım Bayaziddən ayırmır. Topal Teymur “dəli” adlandırılan Cücə Yıldırım Bayazidi də “abdal” adlandırır. Yıldırım Bayazidin atmacalardan dilxor olmasını görəndə Cücə deyir: “Nə yapayım, məclis boş qalmaz a... Bu yerdən mələk çəkilincə şeytan girməli”. Yəni Cücə məsxərəni Mələyin üzə gülməsinə, kin-küdurət və qəzəbi isə Şeytanın fitnə-fəsad törətməsinə bərabər tutur. Cücə də Şair Kirmani kimi, qan tökməsinə, başqa sözlə desək, İblisin at oynatmasına dolayı şəkildə öz etirazını bildirir.

Topal Teymurun sarsıntılar keçirən bir obraz kimi təqdim edilməsinin inandırıcı olmayacağını nəzərə alan H.Cavid İblis və Mələk qarşılaşmasını “Topal Teymur” dramında daha çox əks mövqeli obrazların qarşılaşması şəklində qələmə alıb, Mələyin İblisə məğlubiyyətinin unudulmaz səhnələrini yaradır.

## 2. Hər baxışda bir Mələk...

Qədim insan yaxşı ilə pisi nəinki bir ananın övladları, həm də əkiz övladları kimi təsəvvür edir. Bu təsəvvürün qabarıq ifadəsidir ki, zərdüştlük dünyagörüşündə Hörmüzlə Əhrimən (xeyir və şər allahları) məhz əkiz qardaşlardır. Yaxşı ilə pisi əkizlər kimi qavramağın qabarıq ifadəsidir ki, dilimizdə “şər deməsən, xeyir gəlməz”, “xeyirlə şər qardaşdır” deyimləri var. Bu cür deyimlərə H.Cavid dramaturgiyasında da rast gəlirik. Məsələn, “Topal Teymur” dramında Divanbəyi Topal Teymura deyir: “Bana qalırsa, xeyir və şər ikizdir. Məhəbbətlə ədavət bir-birinə bağlıdır. Lüzumundan fəzlə məhəbbət nifrət doğurduğu kibi, həddən aşırı qan tökülməkdə də bir fəzilət yox” (171<sup>a</sup>, 312). Yaxud “İblis” faciəsində İblis ondan qaçmaq istəyən Arıflə Rənaya deyir:

Siz nə qadar bəndən uzaqlaşsanız,  
Yer deyil, əflakə uçub qaçsanız,  
Qarşılaşıb birləşiriz daima,  
Ayrı deyil, çünki biriz daima. (171<sup>a</sup>, 177)

H.Cavid ayrı-ayrı obrazların dilindən verdiyi bu cür fikirləri sadəcə kəlam səviyyəsində saxlamır, fikirlərin hadisələrdə ifadə olunmasına xüsusi diqqət yetirir, mərhəmətin zalımlığa, aqilliyin nadanlığa... çevrilməsinin rəngarəng səhnələrini yaradır. H.Cavid ən əziz qəhrəmanlarının belə atdığı addımları mütləq mənada xeyirin göstəricisi saymaqdan çəkinir. Müəllif xoş niyyətlə atılan addımın başqa bir məqamda bəd niyyətlə atılacağını nəzərə alır, bu cür təzadları əks etdirən əhvalat və obrazları qələmə almağa xüsusi maraq göstərir.

Xeyirlə paralel şəri də diqqətə çatdırmaq meyli H.Cavidin məhəbbətə münasibətində daha aydın hiss olunur.

H.Cavid pyeslərindəki məhəbbət səhnələrini Mələksiz təsəvvür etmək çətindir. Həmin səhnələrdə Mələk obrazı ən azı təşbeh və metafora tərkibində tez-tez gözə (yaxud qulağa) dəyir.

Müəllif qadın gözəlliyindən danışarkən “sən mələksin”, “nazənin mələk”, “dilbər mələk” tipli təşbeh və metaforalara təkrar-təkrar qayıdır. Bəzi pyeslərində isə müəllif məhəbbətdən bəhs edərkən Mələyi hadisələrin iştirakçısı, süjet xəttinə əsaslı təsir göstərən surət kimi qələmə alır.

H.Cavid dramaturgiasındakı Mələk surəti, söz yox ki, nağıllardakı Pəri surəti ilə səsləşir. Səsləşmə hər iki surətin mərhəmət və məhəbbət motivinə bağlı olmasındadır. Nağıllardakı Pəri həm qəhrəmanı çıxılmaz vəziyyətdən qurtaran xeyirxah qüvvə kimi, həm də qəhrəmanın vurulduğu, bəzən də evləndiyi sakral mənşəli gözəl kimi yadda qalır.

“İblis”dən fərqli olaraq, “Peyğəmbər”də Mələyi düşüncə adamı ilə daha sıx təmasda görürük. Peyğəmbərin duyğu və düşüncələrinin görümlü ifadəsi kimi ortaya çıxan Mələyin Peyğəmbərə təlqin edəcəyi məlum mətləb var: Tanrıya tapınmaq və insanları Haqq yoluna səsləmək. Bəs insanlarda Haqqa inam yatarmağın sirri nədədir? Peyğəmbəri düşündürən bu sualı da Mələk cavabsız qoymur: məhəbbət, yalnız məhəbbət!

“Peyğəmbər” dramında baş qəhrəmanın şəxsi məhəbbət macərasına rast gəlmirik. Hadisələr başlayanda Peyğəmbərin artıq evli olmasından xəbər tuturuq və əsərdə bu evliliyin intim tərəflərindən bəhs edilmir. Əksinə, Peyğəmbəri istəməyən adamlar Peyğəmbər – Xədicə münasibətinin qarşılıqlı məhəbbət yox, təmənna üstündə qurulmasına işarə edirlər:

Altun versəm, heç şübhə yox  
Sən də əsirimsin həməən.  
Nasıl ki, altınla öncə  
Satın aldı qarın səni.  
Yaşı keçmiş dul Xədicə  
Söndürdü kəndi nəfsini. (171<sup>a</sup>, 197-198)

Peyğəmbərin Xədicəni sevməsinə əsərin bir yerində birçə kəlmə ilə öləri toxunan yalnız Şəmsadır. Xədicəni qısqaanan Şəmsa Peyğəmbəri dəlicəsinə sevsə də, bu sevgiyə müsbət cavab

ala bilmir. Ona görə ki, Peyğəmbərin insana məhəbbətində başlıca meyar həmin insanın Tanrıya inanıb-inanmamasıdır. Şəmsanın “Bən istərim qəlbindəki Tanrı eşqi unutulsun; Könlümdə çırpınan sevgi O eşqin yerinə dolsun” sözləri Peyğəmbərin hiddətinə səbəb olur və Şəmsaya “çəkil, dəf ol, çünki şeytan bir mələksin” cavabını verir. Dramdakı Peyğəmbər – Şəmsa xətti baş qəhrəmanın məhəbbət fəlsəfəsinin əsas məğzini dəqiqləşdirməyə kömək edir. Aydın olur ki, Mələyin Peyğəmbərə aşladığı məhəbbət ümumilikdə insanlığa məhəbbətdir. Bu məhəbbət öz ifadəsini insanlara söylənən hikmətamiz kəlamlarda tapmalıdır. Peyğəmbər məhz öz kəlamları ilə insanların rəğbətini qazanmalı və onları imana gətirməlidir.

Peyğəmbər məhəbbət məsələsində israrlıdır, dünyanı məhəbbətlə dəyişə biləcəyinə tam inanırmı? Əlbəttə, yox. Ətrafdakı adamların sərt müqaviməti ilə üzləşən Peyğəmbər qılınc barədə düşünməli olur. Və əsərdə Skelet obrazı həmin düşüncələrin ifadəsi kimi ortaya çıxır. Skelet Peyğəmbərə deyir:

Eyləməz yardım incə hikmətlər,  
Həp sönər busələr, məhəbbətlər.  
Əvət, ancaq qılıcdadır qüvvət!  
Bundadır haq, şərəf və hürriyyət! (171<sup>a</sup>, 177)

Skelet hikməti, yəni məhəbbəti bir kənara qoymağı və qılıncdan yapışmağı sadəcə tövsiyə etməklə kifayətlənmir, həm də “rida”sının (libasının) altından sıyrılmış bir qılınc çıxarıb Peyğəmbərə təqdim edir. Peyğəmbər qılıncı almıdıqda Skelet acı qəhqəhələrlə çəkilib gedir. Bu acı qəhqəhələr bizə təzədən İblisi xatırladır. İblisin Arifə silah verməsi ilə Skeletin Peyğəmbərə sıyrılmış qılınc təqdim etməsi arasında bir oxşarlıq görürük. Skeletlə İblis arasında başqa oxşarlıqlar da var. İblis yerin altından çıxdığı kimi, Skelet də boş məzardan baş qaldırır. İblis hər yeri atəşlərə yaxdığı kimi, Skelet də yangınlar törədir. Arif İblisdən qorxub qaçdığı kimi, Peyğəmbər də Skeletdən çəkinir. Nəticədə Arif İblisə təslim olduğu kimi, Peyğəmbər də Skelete tabe

olur. Bəli, daxilində Mələklə Skeletin qarşıdurmasını yaşadan, uzun müddət bu daxili qarşıdurmanın sarsıntısından yaxa qurtara bilməyən Peyğəmbər hadisələrin sonunda Skeletə qulaq asmalı və qılınc götürməli olur. Özünü Peyğəmbərə “piri-nədim”, “rəmzi-tarix”, “feyləsufi-qədim” sözləri ilə təqdim edən Skelet əslində kimdir? Nağıllardakı Quru kəllə kimi “qan, qan” deyən Skeleti şər simvolu saymaq olarmı? İblisin təsiri ilə silah götürüb doğmaca qardaşını öldürməsinə Arifin şərə uduzması saydıgımız kimi, Peyğəmbərin Skeletdən qılınc alıb döyüşlər aparmasını da xeyirin şərə məğlubiyyəti adlandırıra bilərikmi? Bu suallara “bəli” cavabını vermək çətindir. Çünki Arifdən fərqli olaraq, Peyğəmbər tarixi şəxsiyyətdir və müəllif bu şəxsiyyətin tarixi rolunu, xüsusən də silahlı döyüşləri hansı məqsədlə aparmasını nəzərə alır. Düzdür, müəllif əsərdə Peyğəmbərə müəyyən tənqidi münasibət ifadə edir. Məsələn, çoxarvadlılıq və qadının əl-qolunun bağlanması hallarının əsərdə Peyğəmbər əleyhdarları dilindən xatırlanması Peyğəmbərə tənqidi münasibət detalları sayıla bilər. Amma bu cür detallar, söz yox ki, Peyğəmbərdən şərə uduzan qəhrəman kimi danışmağa tam əsas vermir.

“Peyğəmbər”dəki Skeletin şər simvolu kimi nəzərdə tutulmadığını “Xəyyam”dakı Skelet də göstərir. “Xəyyam” dramında Skelet başqa bir adamın yox, Xəyyamın sevdiyi Sevdanın xəyali görüntüsüdür. Sevdanın əvvəl üzüduvaqlı gəlin qiyyəfəsində, sonra isə Skelet şəklində gözə görünməsi Xəyyamın bədii portretini tamamlamağa xidmət edir. Aydın olur ki, Sevda Xəyyamın unuda bilmədiyi və son nəfəsəçən xatırladığı bir insandır. Xəyyam Sevdanı gördüyü ilk anda “Bir Tanrıya lazımsa tapınmaq, Zevq əhli tapınsın sana ” deyib heyərtlənir. Amma Xəyyamın Sevdaya qovuşması müşkül işdir. “Cibi boş, qarnı boş və kədərindən sərxoş” Xəyyamın Alp Arslan sarayında yaşayan Sevdaya qovuşması Sevdanın mətanəti sayəsində mümkün olur. Alp Arslanın “məndən nə dilərsin?” sualına Sevda “Xəyyam!” cavabını verir. “Şən könlünü” azadə görmək, sarayın “altun qəfəs”indən qurtarmaq istəyən Sevda səadətini Xəyyamla bir yerdə olmaqda tapır. Dünya malında, vəzifə və mənəbdə gözü olmayan, “yox işimiz



şah ilə, sərdar ilə” deyən Xəyyamdan ötrü Sevda vüsalından əziz, bəlkə də, heç nə yoxdur. Amma bu vüsalın ömrü çox qısa olur. İblis xislətli adamlar Sevdanın ölümünə, Xəyyamın isə nandanlar mühitində qol-qanadsız yaşamasına bais olurlar. Sevdanı öldürənlərin başında Xəyyamın mədrəsə yoldaşı durur, Xəyyama qarşı xurafat yürüşü yapanların ön cərgəsində Xəyyamın öz tələbəsi gədir.

Xurafatın amansız təzyiqi ilə üzləşib daş-qalaq edilmək Xəyyamı Peyğəmbərə yaxınlaşdırır. Amma bu obrazlar arasındakı yaxınlığın daha mühüm göstəricisi məhəbbət məsələsində ortaya çıxır. “Məhəbbətdir ən böyük din” deyən Peyğəmbər kimi, Xəyyam da məhəbbəti ibadətdən üstün tutur.

Qılınca münasibətdə isə Peyğəmbərlə Xəyyamın yolları ayrılır. Peyğəmbərdən fərqli olaraq, Xəyyam “minlərcə şəhər ya qala almaqdan bir sadə çoban könlünü almaq daha məqbul” deyir və qan-qadanın əleyhinə olduğunu bildirir. Peyğəmbər və Xəyyam arasında fərqli cəhətin romantik ifadəsidir ki, Skelet Peyğəmbərə qılıncdan danışdığı halda, Xəyyama məhəbbətdən danışır.

Mələyin “yalnız sevgili, tatlı busələr” tövsiyəsinin müqabilində Skeletin Peyğəmbərə dediyi bunlar olur:

Busə pək tatlıdır mələklər için,  
Sevgi xoşdur duyan yürəklər için...  
Busədən xoşlanırmı hiç canavar?  
Vəhşi insan da öylə həp qəddar... (171<sup>a</sup>, 249-250)

Gözəl qızların Xəyyamın yanına mələklər kimi gəlməsi müqabilində Skeletin Xəyyama dediyi isə bunlardır:

Bir söylə, niçindir bu çiçəklər?  
Hər qönçəsi bir busəni bəklər.  
Bir busə ki, ta qəlbinə işlər... (171<sup>a</sup>, 157)

Əlbəttə, Skeletin Peyğəmbərə qılınca, Xəyyama isə bu-sədən danışması bu obrazlar arasındakı mütləq yox, nisbi fərq-dən bəhs etməyə əsas verir. Çünki Skeletin Peyğəmbərə qılinc təklif etməsi heç də məhəbbətin inkar edilməsi demək deyil. Əgər məhəbbət inkar olunsaydı, onda Skelet öz sözünü “busə is-tərmisin, silaha sarıl” şəklində tamamlamazdı. Sözün bu şəkildə tamamlanması göstərir ki, Peyğəmbər qılınca insanlar arasında məhəbbətin bərqərar olmasının bir yolu kimi baxır. Bu yolda tökülən qan, Peyğəmbərin nəzərində, sabah açacaq qızıl qönçə deməkdir. Haqq yolunda törənən yangınlar, Peyğəmbərin nəzə-rində, iblisənə yangınlara son qoymaq üçündür. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Haqq atəşi (yangısı) ilə İblisanə atəşin (yangının) poetik qarşılaşdırılması H.Cavid dramaturgiyası üçün səciyyəvi detallardandır. Belə detallar “İblis” və “Şeyx Sənan” faciələrin-də daha qabarıq nəzərə çarpır. “İblis”də ölüm saçan atəşlərlə pa-ralel “nuri-həqiqət”dən söhbət açılır. “Şeyx Sənan”da Şeyx Sə-nanın yaşadığı evin yandırılması ilə paralel sönməz eşq atəşin-dən söhbət açılır.

İstər ayrıca bir fərdə, istərsə də bütövlükdə insanlığa mə-həbbətdə H.Cavid düşündürən ən başlıca məsələ mənəvi yük-səliş məsələsidir. Başqa sözlə desək, H.Cavid qəhrəmanlarının mənəvi yüksəlişi daha çox məhəbbətlə bağlıdır. Xurafat girda-bından çıxıb mənən yüksəlməkdə Sevda Xəyyama, Mələk Pey-ğəmbərə qol-qanad verir:

Yıq xurafatı, əski bütləri qır,  
Kim yol azmışsa, haqqa doğru çağır.  
Mərdivənlər yapıb könullərdən,  
Parla, yüksəl vücudi-mütləqə sən. (171<sup>a</sup>, 175)

Mələyin Peyğəmbərə dediyi bu sözlərdə “vücudi-mütləq”, heç şübhəsiz, Tanrıdır. Amma H.Cavid Tanrıya yüksəlmək de-yəndə heç də dar mənada dini təbliğ etmək niyyəti güdmür. Ək-sinə, H.Cavid dini təlim və təriqətlərin insanı Tanrıdan uzaq-

laşdırmasına dəfələrlə işarə edir. Məsələn, “Peyğəmbər”də Skeletin dilindən deyir:

İnan! Fəqət tapdığın ulu Tanrı  
Sən kəndinsin, deyil o səndən ayrı...  
O uzaqdır rənglərdən, sifətlərdən,  
Uzaq... həp dinlərdən, təriqətlərdən. (171<sup>a</sup>, 203)

Dindən çox məhəbbət sayəsində yüksəlmək! Bu fikir “Peyğəmbər” və “Xəyyam”dan əvvəl bədii ifadəsini məşhur “Şeyx Sənan” faciəsində tapır. Mələk obrazının H.Cavid yaradıcılığında, o cümlədən onun “Şeyx Sənan” faciəsində məhz yüksəlmək ideyası ilə bağlılığına xüsusi diqqət yetirən ədəbiyyatşünas Kamran Əliyev yazır: “Mələk də göylər övladıdır, “Tanrı qoynunda bəslənən bir qızıdır”. Ona görə də H.Cavidin bir çox əsərlərində Mələk öz müsahibini göylərə səsleyir, göylərə qaldırmaq istəyir. “Mələk qişafətli” Xumarın Şeyx Sənanı səsləməsi məhz bu qəbildəndir” (174<sup>a</sup>, 244).

H.Cavid öz poetikasına uyğun olaraq, “Şeyx Sənan”da da mənəvi yüksəlişi qəhrəmanın gərgin daxili tərəddüd və ziddiyyəti əsasında qələmə alır. Peyğəmbərin daxilində söz adamı ilə qılınc adamı toqquşduğu kimi, Şeyx Sənanın da daxilində mürşidlə aşiq toqquşur. Fərq ondadır ki, “Peyğəmbər”də rəmzi obrazların (Mələk və Skeletin) hərəsi bir qütbdə dayanırsa, “Şeyx Sənan”da rəmzi obrazların (Mələk və Dərvişin) hər ikisi eyni bir qütbdə dayanır. Yəni Şeyx Sənanın bir mürşid kimi daxilindən ucalan səs həm Mələk, həm də Dərvişin səsi ilə toqquşmalı olur:

Mənəvi bir günəş də var...  
O da islam dinidir, parlar. (170<sup>a</sup>, 158)

Bu, dindar Sənanın səsidir. Bu səsin sahibi qeybdən gələn səs qarşısında acizdir:

Durma, yüksəl, ənisi-ruhum, gəl!  
Mütərəddid görünmə! Gəl, yüksəl! (170<sup>a</sup>, 129)

Bu, Mələk qiyafətli Xumarın səsidir. Bu səsin əsiri olmaq müşkül işdir. Çünki Sənan Mələk qiyafətli Xumarı real həyatda görməmişdən xeyli qabaq sehrlı bir rüyada görür. Dastan qəhrəmanlarına buta verilməsini xatırladan bu röya əhvalatından sonra özünə yer tapmaq, soyuq ağılla düşünüb gündəlik dindar qayğıları ilə yaşamaq çox çətindir. Amma nə qədər çətin olsa da, gərgin ruhi hallar keçirsə də, Şeyx Sənan öz müvazinətini itirməməyə, müqəddəs saydığı mürşidlik missiyasını yerinə yetirməyə çalışır. Ərəbistanda sehrlı röya görməkdən başlanan daxili toqquşma özünün kulminasiya nöqtəsinə Gürcüstanda çatır.

Gürcüstanda hadisələrin sakit axardan çıxıb qəflətən gərginləşməsinə Xumarla yanaşı, Dərviş də əsaslı təsir göstərir. Çünki Xumar kimi, Dərviş də əsərdə yarı real, yarı mistik şəkildə (yəni sakral varlıq biçimində) təqdim olunur. Mələk qiyafətli Xumar mifoloji mətnlərdəki pəri qızları xatırladığı kimi, gizli mətləblərdən xəbər verən Dərviş də mifoloji mətnlərdəki pay verən dərvişləri, bir alma ilə sonsuz adamlara övlad bəxş edən dərvişləri xatırladır. İlk görüşdəcə Dərvişin Sənanı “sədaqət-sizlik”də günahlandırması və eşqi ideallaşdırıb dinə qarşı qoyması Sənanın Gürcüstanda yaşadığı daxili böhranın başlanğıc nöqtəsi olur:

Həqiqət istərim, yalnız həqiqət!  
Yetər artıq şəriət, ya təriqət.  
Qulaq verməm bən əsla bir xitabə,  
Pərəstiş eyləməm hiç bir kitabə. (170<sup>a</sup>, 172)

“Həqiqət” dedikdə Dərviş, təbii ki, ilahi eşqi nəzərdə tutur, qarşıda görünən təriqət və eşq yollarından ikincisini nişan verir.

Yol ayrıcında qalıb daxili ikiləşmə əhvali-ruhiyyəsi yaşayan həm də Xumardır. Sənan mürşidi Şeyx Kəbirin “sənə fəlakət qadından gələcək” xəbərdarlığını unuda bilmədiyi kimi, Xumar

da anasının “erkekəldən uzaq ol, monastıra könül bağla” vəsiyətini unuda bilmir. Amma Sənan kimi, Xumar da başlanan eşq macərəsinin ilahi bir eşq macərəsi olduğuna inanandan sonra bütün tərəddüdlərə son qoyur. Papasın (xristian ruhanisinin) qoyduğu ağır şərtə əsasən, Sənanın şərab içməsi, boynundan xaç asması, Quranı yandıрмаğa razılıq verməsi və iki il donuz otarması; həmçinin Xumarın birdən-birə xristian qaragüruhunu ayaqlayıb Sənanla əl-ələ verməsi tərəddüdün sona çatması, bütövlükdə ilahi eşq dastanının tamamlanması deməkdir.

Eşq əhlinin daxili ikiləşməsini mistik obrazlarla əlaqədə göstərən H.Cavid mifoloji düşüncənin başqa bir modelindən də ustalıqla istifadə edir. Bu, yalançı qəhrəman modelidir. Yalançı qəhrəmanı qızlar arasında izləsək, həqiqi gözəllə yalançı gözəlin qoşa təqdim edilməsini mifoloji mətnlərdə bir sistem kimi görə bilərik. Yalançı gözəl özünə bəzək-düzək vurub həqiqi gözəlin yerini tutmaq, bir rəqib kimi həqiqi gözəlin qismətinə sahib çıxmaq, şahzadəyə ərə getmək istəyir. Bu məşhur mif modelini dəyişilmiş biçimdə H.Cavid dramaturgiyasında da müşahidə edirik.

Təsadüfi deyil ki, “bir aşiqin iki sevgilisi” H.Cavidin neçə-neçə pyesindən keçib gedən bir motivdir. Bu motiv “Şeyx Sənan”da Şeyx Sənanın Xumar və Zəhraya; “İblis”də Arifin Rəna və Xavərə; “İblisin intiqamı”nda Arifin Sima və Rənaya münasibətində özünü daha qabarıq göstərir. Bu nümunələrdə bir oğlanın iki qıza münasibətində mifoloji düşüncədən gələn ümumi xətt belədir: şahzadə adidən qaçır və qeyri-adiyə can atır. Mifoloji mətnlərdə şahzadə aldanıb yalançı gözəllə evlənsə belə, əsl gözəli unuda bilmir və möcüzələr göstərən bu qızı əvvəl-axır axtarır tapır. “Şeyx Sənan”da Zəhranın, “İblis”də Xavərin mifdəki yalançı gözələ oxşarlığı adilik məsələsindədir. Bəli, Şeyx Sənanın gözündə Zəhra, Arifin gözündə Xavər adi qızlardan biridir. “Şeyx Sənan”da Xumarın, “İblis”də Rənanın mifdəki əsl gözələ oxşarlığı isə qeyri-adilik məsələsindədir. Bəli, Şeyx Sənanın gözündə Xumar, Arifin gözündə Rəna insanı xurafat və “vəhşət”dən ayırır ilahi mərtəbəyə qaldıran gözəldir. Maraqlıdır ki, “İblisin intiqamı” əsərində əsl gözəl – yalançı gözəl motivi

baxımından Rənanın funksiyası tamam dəyişir. Bu əsərdə Arifin artıq Rənaya yox, Simaya könül bağladığının şahidi olur. Arif Rəna ilə evlənsə də, xəyallar dalınca Rəna ilə bir yerdə “qoşmaq” ona (Arifə) mümkünsüz görünür. Nəticədə adi gözəli qeyri-adi gözəl əvəz edir və Arif “sülh pərisi” Simanın əsirinə çevrilir.

Deməli, H.Cavid romantik qəhrəmanın daxili ikiləşməsini göstərmək üçün Mələk və Skelet, Qeyri-adi və Adi qarşılaşdırmaalarına xüsusi yer verir. Amma H.Cavid dramaturgiyasında daxili ikiləşmə modelləri heç də bunlarla bitmir və müəllif kökü mifə, folklorla gedib çıxan yalançı qəhrəman motivinin başqa variantlarına da üz tutur.

Folklorda yalançı qəhrəmanla bağlı süjetlərin ən geniş yayılanlarından biri üç qardaş süjetidir. Bu süjetin əsl qəhrəmanı kiçik qardaş, yalançı qəhrəmanları böyük və ortancıl qardaşlardır. Böyük və ortancıl qardaşlar kiçik qardaşdan qat-qat fərasətsizdirlər. Fərasətsizliyi ört-basdır etmək üçün onlar kiçik qardaşı gözdən salmağa, onun şücaətini öz adlarına çıxmağa çalışırlar. Kiçik qardaşın yeraltı dünyadan gətirdiyi qızlardan ən gözəlini böyük qardaş ələ keçirmək istəyir və bu işdə ortancıl qardaş ona yardımçı olur. Böyük və ortancıl qardaşlar birlikdə kiçik qardaşdan əks qütbə dayanırlar, ayrı-ayrı adlar daşısalar da, onlar əslində eyni bir obraz kimi təqdim olunurlar.

“Şeyx Sənan”da Şeyx Sənan, Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim; həmçinin Şeyx Sənan, Anton və Simon; “İblis”də Arif, İbn Yəmin və Çavuş; həmçinin Arif, Vasif və Kiçik zabit; “Xəyyam”da Xəyyam, Sabbah və Əbu Tahir obrazlarının qarşılıqlı əlaqəsində folklordan gələn “üç qardaş” modeli açıq-aydın hiss olunur. Hərfi mənada götürsək, qardaşlıq əlaqəsi adı çəkilən obrazlardan yalnız Arif və Vasifə aiddir. Kiçik zabitlə tərəfdaş olan Vasif bilmədən öz qardaşının rəqibinə çevrilir. Bu dolayı rəqabət tərəflərin qarşılaşması və toqquşması şəklində cəmi bircə dəfə əyaniləşir. Toqquşma Vasifin ölümü ilə nəticələnsə də, Vasif bu ölümdə heç bir günah sahibi deyil. Ona görə ki, Vasif (eləcə də onun tərəfdaşı olan Kiçik zabit) Arifə qarşı heç bir mərdima-

zarlıq etmir. Vasifin “günah”ı Rənanı sevməyindədir. Rənanı sevən və bu baxımdan Arifə rəqib olan İbn Yəmin və Çavuş tərəfdaşlığı isə mərdimazarlıq üstündə qurulub. Ordu və dövlətə xəyanət etməklə milyonlar qazanan İbn Yəmin İblis xislətli adam olduğu kimi, müəllifin əsərdə “zənci” (yəni “qara”) təyini ilə təqdim etdiyi Çavuş da Şeytana qulluq göstərən bir adamdır. Şeytana qulluq göstərməyin nəticəsidir ki, İbn Yəmin Rənanın atasını məhz Çavuşla əlbir öldürür. Ciddi maneə sayılsa, Arifin özünü aradan götürmək İbn Yəmin və Çavuşdan ötrü asanca bir işdir.

Şeyx Mərvanın Şeyx Sənanə qarşı çıxması, hər şeydən qabaq, Zəhraya görədir. Sifətə eybəcər olan Şeyx Mərvan Zəhranın açıq-aşkar Şeyx Sənanə rəğbət və məhəbbət bəslədiyini görəndə daxilən də eybəcərləşir. Şeyx Mərvanın daxili eybəcərliyi Şeyx Sənanın hərəkətlərinə pis niyyətlə yanaşmasında, addım-başlı Şeyx Sənanın kölgəsini qılınclamasında daha çox üzə çıxır. Nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar kimi, “Şeyx Sənan” əsərindəki Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim də əlbirdirlər. Şeyx Mərvan hardadırsa, Şeyx Nəim də ordadır. Şeyx Mərvan nə deyirsə, Şeyx Nəim də onun dediyini təsdiq edir. Musiqiyə qulaq asmağı haram sayan və musiqi səsi eşitcək qulaqlarını tıxayan bu adamlar Şeyx Sənan həqiqətini anlamaqdan qat-qat uzaqdırlar və onların Şeyx Sənanə düşmən kəsilməyi nadanın arifə, cahilin huş-yara düşmən kəsilməyi kimi bir şeydir. Təkgöz Mərvanın obrazlarından birinin dili ilə “kor şeytan” adlandırılması da göstərir ki, Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim tərəfdaşlığı din pərdəsinə bürünmüş qaragüruh tərəfdaşlığıdır. Ehkamları son nöqtə və vergülünəcən mühafizə edən bu tərəfdaşlar Xeyirin hərdən hissə qapılıb dar qəfəsdən çıxmaq və qanadlanıb uçmaq istəməsini heç cür dərk və qəbul edə bilmirlər.

“Şeyx Sənan” faciəsində Anton və Simon paralelliyinin özünəməxsusluğu onların hər ikisinin Xumarı sevməsindədir. Xumara münasibətdə bir-birinə rəqib olan bu iki adam birlikdə Şeyx Sənanə rəqib və düşməndir. Simonun muzdlu qatil tutub Şeyx Sənanı aradan götürmək istəməsi, Antonun adam göndərüb

Şeyx Sənanın yaşadığı evi yandırması qeyd olunan düşmənçiliyin qabarıq ifadəsidir.

Bu cür iblisanə əməllər “Xəyyam”dakı Sabbah və Əbu Tahirə də aiddir. Nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar ipi kəsib kiçik qardaşı quyunun dibinə saldıqları kimi, Sabbah da xidmətçisi Əbu Tahirin köməyi ilə Xəyyama qarşı hər cür fitnə-fəsad törətməyə hazırdır. Əsərin əvvəlində özünü Sevdaya Xəyyam kimi tanıtməsi və “yapma” Xəyyam şəklində hərəkət etməsi Sabbahın cilddən-cildə girmək “məharət”indən xəbər verir. Doğrudan da, əsərin sonrakı səhnələrində biz Sabbahı gah yolçu, gah vəzir, gah da ovçu libaslarında görürük. Bu məkr ustası Xəyyama arxa-dayaq olan Xacə Nizamın və Xəyyama qol-qanad verən Sevdanın ölümünə səbəb olur. Yaxın adamlarına xain çıxmasına və iblisanə addımlar atıb qətlər törətməsinə görə Sabbah, yuxarıda adlarını xatırladığımız yalançı qəhrəmanlardan İbn Yəminlə daha çox səsləşir. Xacə Nizam keçmiş mədrəsə yoldaşlarına qənim kəsilən Sabbah barədə Xəyyama deyir:

Son zamanlarda sapıtmış o hərif.  
Yeri gəldikdə, inan, çıldıracaq,  
O da Yusif kimi bütələr qıracaq.  
Sanma yalnız bəni izlər, hətta  
Qıyacaqdır o şərəfsiz sana da. (173<sup>a</sup>, 97)

İbn Yəmin Rənaya görə Arifi düşmən saydığı kimi, Sabbah da, hər şeydən qabaq, Sevdaya görə Xəyyamı düşmən sayır. Amma İbn Yəmin və Sabbahın ətrafdakı adamlara düşmən münasibəti Arif və Xəyyamla bitmir. Həm İbn Yəmin, həm də Sabbah çevrədəki adamların az qala hamısını düşmən gözündə görür.

“Yapma” Xəyyamlığını xatırladıb, yalançı qəhrəman saydığımız Sabbahla bağlı bir cəhəti də aydınlaşdırmaq lazım gəlir. Bu, Sabbahın Yusiflə müqayisə edilməsi, Yusif kimi onun da “bütələr qıracağı”na Xacə Nizamın dilindən işarə edilməsidir. Sabbah hökmdara qarşı qiyam qaldıran Yusifə bənzədilsə, bu o deməkdir ki, Sabbah və onun köməkçisi olan Əbu Tahirə nağıl-



lardakı böyük və ortancıl qardaşlarla eyniləşdirmək özünü doğrultmur. Nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar birmənalı şəkildə şəri təmsil etdikləri halda, Sabbahla Əbu Tahiri, eləcə də H.Cavidin Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim, Anton və Simon, hətta İbn Yəmin və Çavuş kimi obrazlarını mütləq şər rəmzi saymaq çətinləşir. Belə bir çətinliyin qarşıya çıxması nə ilə bağlıdır? Əlbəttə, H.Cavidin şərdə xeyir iştirakı axtarılması ilə! Hər qararıqda bir işıq gizləndiyinə inanan H.Cavid Sənanlara, Ariflərə və Xəyyamlara qarşı bəd əməllər törədən adamların özündə belə o işıqdan bir zərrə də olsa, tapmaq istəyir. Şeyx Mərvan, Anton, Simon, Sabbah, hətta İbn Yəmin kimi iblisənə əməl sahiblərində H.Cavidin tapdığı və bizə göstərdiyi işıq zərrəsi məhəbbətdir. Şeyx Mərvanın Zəhraya, Anton və Simonun Xumara, Sabbahın Sevdaya, İbn Yəminin Rənaya məhəbbəti...

## *C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasında ikiləşmə*

### **1. Ölü kimdir, diri kim?**

C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında ölülərin bir obraz kimi xüsusi yer tutması ədəbiyyatşünaslarımızın diqqətindən yayınmayıb. Ədəbiyyatşünaslarımız bu obrazı ətalətin, geriliyin, daxili şikəstliyin ifadəsinə yönəlmiş obraz kimi qiymətləndiriblər. Belə qiymətləndirməyə heç bir etirazımız yoxdur. Biz sadəcə olaraq məsələyə yazıçı və folklor çərçivəsində baxmaq, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında çoxmənalı ölü (o cümlədən dəli) obrazının mifdən, folklordan gələn bəzi cəhətlərinə toxunmaq istəyirik.

Mifoloji təsəvvürə görə, əkiztayının, oxşarın (“dvoynik”in) ölməsi qəhrəmanın yenidən doğulması, yəni qeyri-adi güc-qüvvət qazanması deməkdir. Məsələn, yunan eposunda yaxın dostu (və oxşarı) Patroklun ölümü ilə Axilles yenidən «doğulur» – yeni güc sahibinə çevrilir. Türk eposunda Beyrəyin ölümü Qazan xanın Aruz Qoca üzərindəki qələbəsində başlıca səbəbə, həmçinin qeyz, hiddət və güc mənbəyinə çevrilir. Amma ölüb-dirilmənin bu mifoloji qaydası heç də həmişə fiziki ölümə müşayiət olunmur və ölümün saysız-hesabsız məcazi ölüm variantlarını meydana çıxarır, həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatda o dünyanın, ölüm səltənətinin rəmzi olan müxtəlif obrazlar yaranır.

Arxaik kökünə görə ölümün rəmzi olan ənənəvi obrazlardan biri təlxəkdir. Onun magik funksiyası hökmdarı şərdən, sözün geniş mənasında ölümdən qorumaqdır. Hökmdarı ölümdən qorumağın ən başlıca yolu isə təlxəyin özünün “ölməsi” və bununla padşaha ölümsüzlük qazandırmasıdır. Təlxəyin “anormal” hərəkətləri məhz ölümün işarəsi, ölüm səltənətinin göstəricisidir. “Anormal” hərəkətlərə yol verib ölümü ifadə etməklə təlxək hökmdarın ölüb yenidən dirilməsi mərasimini həyata keçirmiş olur və inama görə, hökmdara yeni güc-qüvvət bəxş edir.

Mifdən və mərasimdən uzaqlaşdıqca təlxək obrazının ilkin mifoloji mənası yaddan çıxmağa və əsas diqqət bu obrazın başlıca funksiyası olan həyatvericiliyə yönəlməyə başlayır. Zaman keçdikcə biz yavaş-yavaş unuduruq ki, təlxəyin həyatvericiliyinin göstəricisi olan gülüşün mayasında “ölüm” durur. Bu gün bizim aqlımıza da gəlmir ki, təlxəyin “anormal” hərəkətlərindən doğulan gülüş, arxaik mənasına görə, ölümdən doğulan gülüş deməkdir.

Yaşamaq rəmzi olan gülüşün mühüm bir mənbəyinin ölüm olduğuna inanmaq üçün xalq gülüş mədəniyyətindən istənilən qədər misal çəkmək olar. “Tülkü, tülkü, tünbəki” tipli nağılları, keçəldən bəhs edən komik folklor nümunələrini yada salın. Görəcəksiniz ki, komik folklor nümunələrində kələk qurub kiminsə başını “yemək”, axırına çıxmaq, ümumiyyətlə, ölüb-öldürmək şən gülüş yaratmağın səciyyəvi səhnələridir. Folklor üçün səciyyəvi olan bu ənənədən – ölümü gülüş mənbəyinə çevirmək ənənəsindən yumoristik yazılı ədəbiyyatda, o cümlədən C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında özünəməxsus şəkildə istifadə edilir. Əsas mövzumuz – ikili mahiyyət daşıyıb özündə ölüm və həyat amillərini, dəli və ağıllı komponentlərini birləşdirən baş qəhrəman mövzusunə bir az ara verib, yardımçı mövzuya – C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında ölümün, ölü adam obrazının komizm mənbəyi olması məsələsinə qısaca nəzər salaq.

C.Məmmədquluzadənin ilk əsərlərindən olan “Kişmiş oyunu” pyesində oyun nəyin üstündə qurulur? Adam “öldürməy”in üstündə. Bərgüşadlı Vəlisoltan ağa qonşu kənddən gələn və borclarını istəyən Karapet və Sərkiz adlı iki ermənini növbəti dəfə necə əliboş yola salacağını götür-qoy edərkən oyunbaz Nurəli çıxış yolunu dərhal tapır: Nurəli Vəlisoltandan icazə alıb bir neçə kəndli ilə karvan qabağı kəsməyə yollanır. Bir azdan qiylüqal düşür. Məlum olar ki, Nurəligil İrandan bu taya kişmiş gətirən dəvəçilərdən birini öldürüblər və indi onun meyidini yekə bir kisəyə salıb içəri gətirirlər. Meyidi xəlvət yerdə basdırıb izi itirmək lazımdır ki, hökumət adamları məsələdən xəbər tuta

bilməsinlər. Amma tərslikdən ermənilərin burda olması işləri korlayır və sirrin açılmasına təhlükə yaradır. Təhlükəni sovuşdurmağın çarəsi Karapet və Sərkizi aradan götürməkdir. Nürəligil əllərində tüfəng yavaş-yavaş Karapetlə Sərkizə tərəf yeriyirlər. Ermənilər pəncərədən qaçıb canlarını qurtarırlar və hər şey öz yoluna düşür... Lap sonda aydın olur ki, karvan qabağı kəsmək də, dəvəçilərdən birinin öldürülməsi də, erməniləri aradan götürmək söhbəti də uydurma imiş. Əsas məsələ kişmiş oyunu düzəldib Karapetlə Sərkizi qorxutmaqdan və onları əliboş yola salmaqdan ibarət imiş.

Ruh etibarilə lətifələrə, komik nağıllara, M.F.Axundovun komediyalarına yaxın olan və tamahkarlığın, dünyagirliyin məzəli bir tarixçəsinə əks etdirən “Kişmiş oyunu”nda məsxərənin ölüm üstündə qurulmasının təsadüfi bir məsələ olmadığını C.Məmmədquluzadənin başqa əsərləri də göstərir. “Konsulun arvadı” hekayəsində komik situasiya məhz ölən arvadından yana konsula başsağlığı vermək əhvalatına əsaslanır. “Poçt qutusu” və “Buz” hekayələrində süjet xətti öz başlanğıcını xəstə qadınlar (ölümün göstəricisi kimi təqdim edilən adamlar) haqqındakı bədii informasiyadan götürür.

“Buz” hekayəsində təsvir edilən uşaq, məntiqə görə, xəstə qadınlardan tam əks qütbə dayanmalıdır. Çünki ölüm ərəfəsində olan xaləsindən fərqli olaraq, uşağın qəlbi həyat eşqi ilə doludur. O, evdən çıxan kimi, yəni xəstənin yanındakı ölüm ab-havasından uzaqlaşan kimi hər şeyi unudub dərhal öz aləminə qapılır – məhəllə uşağı Şirəli ilə söyüşməkdən, onların itini və darvasını daşa basmaqdan özünü heç cür saxlaya bilmir. Təhkiyəçi heç də uşağı qınamaq fikrində deyil. Onun fikrincə, buzun istidən əriməsi nə qədər təbiidirsə, uşağın xəstəni unudub öz aləminə qapanması da bir o qədər təbiidir. Amma bu təbii əhvalatın arxasında laqeydlik adlı insan mərzinin (müasir dünya ədəbiyyatında geniş yer verilən bir problemin) ifadəsi də yoxdurmu? Var. Və bu mərz ölüm yatağında olan bir insanın hərfi mənada təqdim edilən xəstəliyi ilə paralellik yaradır.

Hərfi və məcazi xəstəliyin paralelliyi “Poçt qutusu” hekayəsi üçün də səciyyəvidir. Hərfi mənada xəstə – xanın arvadı, məcazi mənada xəstə – xanın kəndlisi Novruzəlidir. İrəvana – dostu Cəfər ağaya məktub yollamaqda, qalacaqları mənzili səliqə-sahmana saldırmaqda xanın bir niyyəti şəhəri gedib bəzi vacib işlərini başa çatdırmaqdırsa, bir niyyəti də “havanı dəyişmək”lə xəstə arvadının əhvalını yaxşılaşdırmaqdır. “Məktubu aparıb poçt qutusuna kim salsın?” sualı ortaya çıxan kimi müəllif Novruzəlidən danışmağa başlayır. Və aydın olur ki, xanın arvadının naxoşluğu bəhanədir, hekayədə əsas məsələ Novruzəlinin “naxoşluğ”unu – dünyadan bixəbərliyini qələmə almaqdır. Əlbəttə, öz mühitində Novruzəli diribaş adamdır. Əkin əkir, biçin biçir, özünü haqlı bildiyi yerdə yumruq davasına çıxmaqdan belə çəkinmir. Novruzəlinin bədbəxtliyi öz mühitindən birçə addım kənara çıxanda başlayır. Məktubların yazıldığı, teleqramların vurulduğu mühitdə Novruzəli bir uşaq kimi acizdir. Öz mühitindən kənarında bu uşağı aldatmaq çox asandır.

Bəs “Ölülər”də vəziyyət necədir? Bu əsərin “ölü” adlandırılan personajlarının Novruzəli ilə ortağ və fərqli cəhətləri nədədir? Bu əsərin “ölü” adlandırılan personajları – “diri ölülər” “Poçt qutusu”ndakı Novruzəlidən fərqli olaraq, poçt, teleqraf nədir az-çox bilirlər. Hətta “diri ölülər”dən biri – Heydər ağa teleqrafçıdır. Novruzəli İtqapan kəndinin sırayı bir sakini olduğu halda, “Ölülər”in eyni ad (“ölülər” adı) altında birləşən personajları bir şəhərin sayılıb-seçilən adamlarıdır. Amma poçtdan-teleqrafdan az-çox baş çıxarmaq, hacı, məşədi və kərbəlayı olmaq bu adamların Novruzəlidən zahiri fərqi. Novruzəlidəki daxili şikəstlik “Ölülər”in hacı, məşədi və kərbəlayılarında daha müdhiş şəkildə özünü göstərir. Daxili şikəstlik Novruzəlini poçt əhvalatı qarşısında aciz uşağa döndərdiyi kimi, Hacı Həsənləri də Şeyx Nəsrullahın əlində oyuncağa çevirir. Dünyanın işlərindən az-çox baş çıxaranda Hacı Həsənlər Novruzəlidən qat-qat diribaşdırlar. Novruzəlinin diribaşlığı əkin əkib, biçin biçib öz ailəsinin ruzisini qazanmaqla bitirsə, Hacı Həsənlərin diribaşlığı öz çərçivəsini genişləndirib nə qədər desən şər əməlləri də əhatə

edir. “Ölülər”dəki hacı, məşədi və kərbəlayılar ölən qardaşlarının var-dövlətini ələ keçiriblər, ölən qardaşlarının arvadlarını siğə eləmək kimi mənəviyyatsızlıq oyunlarından çıxıblar. Bu adamlar yalnız o zaman acizləşirlər ki, daha böyük fırldaq və məkr sahibi ilə qarşılaşmalı olurlar. Şeyx Nəsrullah adlı həmin fırldaq və məkr sahibinin ölü diriltmək əhvalatı Hacı Həsənlərin daxili şikəstliyini bütün çılpıqlığı ilə üzə çıxarır.

“Ölülər” əsərində müəllif mühafizəkar mühitlə İskəndər arasındakı münasibətin bənzərsiz mənzərəsini yaradır. Bənzərsizlik, hər şeydən qabaq, İskəndərin əhli-kef adam mövqeyində dayanması ilə əlaqədardır. M.F.Axundovun Hacı Nurusu hadisələrin başlanğıcında Molla İbrahimxəlilin iksir məsələsinin fırldaq olduğunu açıq şəkildə bildirib bir kənara çəkilsə, İskəndər başqa məsələlər kimi, Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək məsələsinə də lağlağı yanaşıb bir əhli-kef adam kimi əvvəldən axıracan hadisələrin içində olmaq imkanı qazanır. Belə hesab edirik ki, son dərəcə huşyar adamın ölülər və böyük məkr sahibləri arasında əhli-kef adam kimi davranmasının bir kökü xalq gülüş mədəniyyətinə, bu mədəniyyətin Molla Nəsrəddin adlı əvəzsiz komik fiquruna gedib çıxır.

C.Məmmədquluzadə “Molla Nəsrəddin” jurnalının nəşrinə icazə almaq üçün Qafqaz canişinliyinin idarəsinə yazdığı ərizədə Molla Nəsrəddini “əfsanəvi təlxək” (“ləqendarnıy şut”) adlandırır. Əlbəttə, bu heç də C.Məmmədquluzadənin Molla Nəsrəddini təlxək obrazı ilə eyniləşdirməsi kimi başa düşülməməlidir. Sadəcə olaraq belə başa düşülməlidir ki, Molla Nəsrəddin obrazında “əfsanəvi” təlxək obrazından gələn ədəbi model var və C.Məmmədquluzadə həmin modeldən özünəməxsus şəkildə istifadə edir. Mifdən, folklordan gələn modelin başlıca mahiyyəti bir obrazda bir-birinə zidd olan iki cəhətin – olüvaylıqla diribaylıqın, dəliliklə aqilliyin birləşməsində üzə çıxır. Öz sözünü demək üçün Molla Nəsrəddin başqalarının gözündə sıradan da sırası görünməli, özünü dünyanın ən əfəl, ən maymaq adamı kimi aparmalıdır. Ətrafdakı adamlar görməlidirlər ki, Molla Nəsrəddin onlarla yaxın tay-tuş, dost-müsaibdir. Əks halda Molla

Nəsrəddinlə ətraf adamların ünsiyyəti istənilən səviyyədə alınmaz və Molla Nəsrəddinin ətraf adamlara təsir imkanları xeyli dərəcədə məhdudlaşar. Uşaqla uşaq, böyüklə böyük ola bilməsi, ölüvay adamlar arasında özünü dünyanın ən ölüvay adamı kimi aparması və özünü gülmək istədiyi adamlar cərgəsindən ayırmaması Molla Nəsrəddinə intəhəsiz bir sərbəstlik verir. Molla Nəsrəddinin bir obrazda iki obraz ifadə etməsi ən çox «anormal» hərəkətlərə yol vermək hesabına mümkün olur. Evin döşəməsini tavana, tavanını döşəməyə vuran; qaçmış dananın yerinə mıxdakı dananı döyən; evində oğurlanası qiymətli bir şey olmadığını görüb utanan və dolaba girib oğrudan gizlənən; hacıleyləyin uzun qılçalarını və nataraz dimdiyini kəsib onu «əsl» quşa oxşatmaq fikrinə düşən Molla Nəsrəddinin bütün bu sayaq hərəkətləri məhz davranış normalarından kənara çıxmaq nümunələridir. Normadan kənara çıxmaqla Molla Nəsrəddin axmaq adam libası geymiş olur. Axmaq adam libası geymək məsxərəçi Molla Nəsrəddinə hava və su kimi lazımdır. Çünki normalar çərçivəsində davranmaqla, özünü ağıllı və tərbiyəli adam kimi aparmaqla hoqqa çıxarmaq, məzə qurmaq baş tutmayan bir işdir.

Molla Nəsrəddinlə müqayisə edilərkən “Ölülər”dəki İskəndərdə diqqət yetiriləsi başlıca cəhət onun ətraf mühitə zahiri bərisiqlik nümayiş etdirməsi, özünü zahirən çevrəsindəki adamların cərgəsindən ayırmamasıdır. Bu iş İskəndərin araqla içib sərxoş hala düşməsi ilə mümkün olur. Araqla içmək, yəqin ki, dərddini dağıtmaq istəyindən başlayır. Avropada yüksək təhsil alıb vətənə qayıdandan sonra mühafizəkar hacılar, məşədilər, kərbəlayılar mühitində tək-tənha olduğunu və mühitə təsir göstərmək gücündə olmadığını başa düşüb ümitsizliyə qapılan İskəndər içkiyə carəsizlikdən meyl etməli olur. Yazıçı Anarın sözləri ilə desək, “İskəndərin kefliliyi – ağrıdan, çıxılmazlıqdandır, gücsüzlükdən, dərddəndir” (181<sup>a</sup>, 202). Amma o da var ki, içməyin dərəcəsi artdıqca keflilik tədricən davranış tərzinə çevrilir və bu davranış tərzini İskəndəri mühitə “yaxınlaşdırın” bir vasitə kimi özünü göstərir. Düzdür, qatı bir müsəlman mühitində araqla içmək şəriət qaydalarından kənara çıxmaq kimi qiymətləndirilir və bunu biz

əsər boyu İskəndərin ata-anasının, qardaş-bacısının, həmçinin başqa adamların sərxoşluğa mənfi münasibətindən açıq-aydın hiss edirik. Amma orası da unudulmamalıdır ki, bütün günü kefli olmaqla İskəndər əməli iş görmək imkanını itirir. Məhz bu mənada götürəndə İskəndərin arağa qurşanması hacı, məşədi və kərbəlayılara sərf edir. “Diri ölümlər” bu qənaətdədirlər ki, Kefli İskəndər Allahın qəzəbinə gəlib zəlil vəziyyətinə düşən və heç kəsə lazım olmayan bir adamdır. İskəndərin kefli olması ətraf mühitdə belə bir fikir əmələ gətirir ki, İskəndər heç bir cəhətinə görə hacı, məşədi və kərbəlayılardan üstün deyil və üstün ola da bilməz. Həmyerlilərinin fikrincə, İskəndərin yeri yuxarıda yox, məhz aşağıdadır. Onların İskəndər sarıdan elə bir narahatlığı yoxdur və əmindirlər ki, heç nəyə qadir olmayan İskəndər sıradan çıxmış adamdır. “Siztək camaatın da igidi mənimtək olar” deyən İskəndər özü də özü haqqında yüksək fikirdə deyil. Və İskəndərin kefliliyi ətraf adamlara sərf etdiyi kimi, müəyyən mənada onun özünə də sərf edir. Çünki ətraf ölümlər mühiti ilə İskəndərin zahiri barışıqı məhz onun kefliliyi hesabına baş tutur. Allahın qəzəbinə gəlmiş bir adamın hərəkəti kimi qarşılıanan keflilik İskəndərin asudəliyinə az-çox imkan yaradır. Keflilik hesabına müəyyən sərbəstlik qazanan İskəndər davranış normalarından kənara çıxıb, məzə qurub dərdini az-çox dağıda bilir. Sərbəstlik ilk növbədə onda özünü göstərir ki, İskəndərin ayrı-ayrı adamlara sərxoş adam dilində dediyi tənəli sözlərə nə “diri ölümlər”, nə də Şeyx Nəsrullah baş qoşur. Lazımsız adamın sayıqlamaları kimi qarşılıanan həmin tənəli sözlərin fərqi yalnız oxucu və tamaşaçı varır. Yalnız oxucu və tamaşaçı hiss edir ki, İskəndərin kefliliyinin alt qatında sərt bir ittihamçılıq yatır və bu ittihamçılıq haçansa baş qaldıra bilər.

C.Məmmədquluzadə “Ölümlər”in nümunəsində faciə yox, faciəvi komediya yaratdığına görə fərdlə kütlənin kəskin qarşıdurmasını əsərin əsas əksətdirmə obyektini kimi götürür, fərdin kütləyə kəskin etiraz etməsinə əsərin yalnız sonunda yer verməklə kifayətlənir. Fərdin kütlə içərisində artıq adama çevrilməsinin ağrı-acısını əks etdirən “Ölümlər” tragikomedyasında



İskəndəri xalq gülüş mədəniyyətindəki baş qəhrəmanlara bağlayan başlıca cəhət bir obrazda iki obraz ifadə etməsidir. İskəndərin ifadə etdiyi bu obrazlardan birincisi ayıq-sayıq ziyalı obrazıdır. Ayıq-sayıqlıq İskəndəri “diri ölümlər”dən ayırır və onun tək-tənhalığının əsas səbəbinə çevrilir. İskəndərin ifadə etdiyi obrazlardan ikincisini biz əsərin məzmununa əsaslanıb ölü adam adlandırırıq. Ayıq-sayıq İskəndərin araq içib sərxoş vəziyyətə düşməsi və əməli bir iş görmək iqtidarını itirməsi əslində ölü libası geymək, müəyyən mənada «diri ölümlər»in gününə düşməkdir. Oxucu və tamaşaçıdan fərqli olaraq, hacı, məşədi və kərbəlayılar İskəndərin ayıq-sayıq adam olduğunu hiss etmirlərsə, İskəndər ətrafdakı adamların nəzərində zəlil və lazımsız adam təsiri bağışlayırsa, onda İskəndərin ölü adam qiyafəsində görünməsindən danışmaq yersiz və əsassız sayılmamalıdır. İskəndərin ölü adam qiyafəsindən danışmaq necə yersiz və əsassız sayıla bilər ki, Şeyx Nəsrullahın ən dözülməz əməli belə İskəndəri hərəkətə gətirə bilmir. Hadisələrə İskəndərin gözü ilə baxsaq, qeyd etməliyik ki, Şeyx Nəsrullahın ən dözülməz əməli azyaşlı Nazlını siğə etmək niyyətində olmasıdır. Başqa azyaşlı qızların dalınca bacısı Nazlının da İsfahan lotusuna ərməğan edilməsini bilən İskəndərin bu dözülməz hadisəyə etirazı tüpürüb otaqdan çıxmaq olur. Bizcə, İskəndərin passivliyinin bu cür ifrat dərəcəyə çatması onun ruhdan düşüb sınması, yalnız zahirən yox, həm də daxilən müəyyən qədər “diri ölümlər” aləminə yuvarlanması kimi qiymətləndirilməlidir. Ayıq-sayıq bir ziyalı olan İskəndərin mahiyyətcə də müəyyən qədər “diri ölümlər” aləminə yuvarlanıb ifrat passiv mövqə tutması müəllifə hacı, məşədi və kərbəlayılar mühitinin hansı miqyas və hansı dərinlikdə ölüm girdabı içində olduğunu göstərmək üçün lazımdır. Ölüm girdabı o miqyasda və o dərinlikdədir ki, ondan yaxa qurtarmaq müşkül işdir. Ayıq-sayıq ziyalı olub girdaba ürəyində gülə bilərsən, amma mühitin girdab içində olduğunu heç kimə başa sala bilməzsən. Qol çırmayıb təmizlik işi görmək bir yana qalsın, bu girdabı açıq-aşkar lənətləməyin özü belə baş tutmayan işdir.

İskəndərin içkiyə qurşanması və yarı ölü vəziyyətinə düşməsi qeyd olunan çarəsizliyin acınacaqlı nəticəsi kimi meydana çıxır.

“Diri ölümlər”i diqqət mərkəzinə çəkən müəllif dolayı şəkildə həqiqi ölümləri də hadisələrin “iştirakçısı”na çevirir. Təsədüfi deyil ki, “Ölümlər”də hadisələr ilk təkanı həqiqi ölüdən – Kərbəlayı Fətullahdan alır. Kərbəlayı Fətullahın “yazdığı” məktub Hacı Həsənlər arasına çaxnaşma salır və Şeyx Nəsrullah Hacı Həsənlər mühitinə məhz həmin çaxnaşmanın dalğası üstündə gəlir. Həqiqi ölümlərin hadisələrdə “iştirakı” heç də Kərbəlayı Fətullahın “yazdığı” məktub məsələsi ilə bitmir. Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək möcüzəsinə tam inanan Hacı Həsənlər ölən qohum-əqrabaları barədə düşünməyə başlayırlar. Bunu biz – oxucu və tamaşaçılar Hacı Həsən ağanın evində gedən söhbətlərdən hiss edirik. Hacı Həsən ağanın arvadı Kərbəlayı Fatmanın, qızı Nazlının sözlərindən bizə məlum olur ki, onlar dünyadan nakam getmiş Saranın (Hacı Həsən ağanın böyük qızının) diriləcəyini necə böyük həyəcan və təlaşla gözləyirlər. Hacı Həsən ağanın ailəsində, xüsusən də Hacı Həsən ağanın özündə müşahidə etdiyimiz təlaşın başqa səbəbi də var. Bu səbəb bizə məşhur qəbiristanlıq səhnəsində aydın olur. Məlum olur ki, Hacı Həsənlər bəzi ölümlərinin diriləcəyini düşünüb sevinc hissi keçirdikləri kimi, bəzi ölümlərinin də diriləcəyini düşünüb möhkəm narahatlıq və qorxu hissi keçirirlər. Məsələn, Hacı Həsən ağa atası Hacı Mehdi, anası Səkinə, oğlanları Cəfər və Heydər, qızı Saranın dirilməyini istədiyi halda, qardaşı Hacı Rzanın dirilməyini qətiyyənlə istəmir, çünki bir çox başqa hacı, məşədi və kərbəlayılar kimi, Hacı Həsən ağa da ölən qardaşının “yanında” böyük günah sahibidir (çox güman ki, ölən qardaşının mal-dövlətini ələ keçirib). “Yanında” üzüqara olduğu qardaşının dirilmək məsələsi ortaya çıxdığına görədir ki, Hacı Həsən ağa təşviş içində qarabasma halı keçirir və onun gözünə ağ kəfənlə ölü görünür. Həqiqi ölü hadisələrin bu cür dolayı iştirakçısı olmaqla “diri ölü”nün rahatlığına haram qatır. Deməli, əsərdə həqiqi ölümlərin xatırlanması “diri ölü”lərin mənəviyyatsızlığını komik şəkildə açıb göstərməkdə müəllifə gərək olur.

“Diri ölü”lər arasında – mənəviyyatsızlıq şəraitində tək qalan İskəndər həqiqi ölümlərin “incidilmə”sinə heç də biganə qalır. “Diri ölü”lər arasında həmdəm və həmdərd tapa bilməyən İskəndər həqiqi ölümlərə böyük bir məhrəmliklə müraciət edir: “...and olsun sizin əziz canınıza, elə ki, başınızı qəbirdən çıxarıb durdunuz ayağa, lap peşman olacaqsınız.... Gəlin bu kefli İskəndərin sözünü eşidin və necə ki, yatıbsınız, yatın! Allah sizə rəhmət eləsin...” (175<sup>a</sup>, 417)

Oxucu və tamaşaçı İskəndərin həqiqi ölümlərə bu cür məhrəmanə müraciətinə səciyyəvi bir detal kimi baxır və İskəndərlə “incidilən” ölümlər arasında ortaq cəhətlər axtarır.

Bəlli olur ki, əsərdə xüsusi yer tutan ölü obrazı yalnız Hacı Həsənlərin çirkin əməllərini (məsələn, ölən adamların var-dövlətini ələ keçirib, onların ailəsini ac-yalavac qoymaqlarını) açıb göstərməyə xidmət etmir, həm də başqa bədii funksiyalar daşıyır. Həmin bədii funksiyalardan biri düşünməkdən və hərəkət etməkdən məhrum ölümlərlə müqayisədə Hacı Həsənlərin özünü dərk hissindən uzaq olduğunu (məhz bu səbəbdən “ölülər” adı aldığı) göstərməkdirsə, digər bir funksiya da incidilmək məsələsində İskəndərin bir çox ölümlərlə eyni nöqtədə birləşdiyini, həmçinin passivləşib ölü adam vəziyyətinə düşdüyünü göstərməkdir.

Ağıllı olmağın, özünü və dünyanı dərk etməyin müsibətini yaşayan İskəndərdə idrak ölümlüyü axtarmaq məntiqsizlik olardı. Hərəkətsizlik, fəaliyyətsizlik məsələsinə gəldikdə isə ölü və diri müqayisəsini Hacı Həsənlərlə məhdudlaşdırmaq, hərəkətsizliyi yalnız mühafizəkar mühitə aid etmək çətinidir. Obyektiv və subyektiv səbəblər üzündən əməli fəaliyyətini son dərəcədə zəiflədən, bacısının namusunun tapdanmasına belə kəskin etiraz edə bilməyən İskəndərin özü də müəyyən mənada ölüdür, L.Tolstoyun Protasovu kimi canlı meyitdir. Ölüyə bənzərliyini İskəndərin özü də etiraf edir. Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək məsələsi ortaya çıxanda İskəndər atasına deyir: “Dadaş... qonaqdan təvəqqe elə ki, əvvəl qabaqca məni diriltsin; çünki elə mən də ölü kimi bir şeyəm” (175<sup>a</sup>, 401).

İskəndərlə “incidilmiş” ölümlər arasında bu cür məcazi oxşarlıq İskəndər obrazının ikili səciyyə daşmasının əlamətlərindən biri kimi ortaya çıxır. Yəni ayıq-sayıq İskəndər diriliyi ifadə etdiyi kimi, əl-qolu bağlanıb passiv vəziyyətə düşmüş İskəndər ölümlüyü ifadə etmiş olur.

Bəs final səhnəsində necə, bu səhnədə hər şey ayıq-sayıq İskəndərin xeyrinə dəyişirmi? Xeyr, əsaslı bir dəyişmə baş vermir. Sadəcə olaraq, Hacı Həsənlər təhqiramiz vəziyyətə şərait yaratdıqlarını görüb susmağa məcbur olurlar. Həmyerlilərinin günahkarcasına susması İskəndərin, nəhayət ki, açıq-aşkar, yəni atmacanı – filanı bir qırağa atıb birbaşa danışmasına, danışib ürəyini boşaltmasına imkan yaradır. Atmacaları bir kənara qoyub tam açıq danışmaq ölü adam, zəlil adam qiyafəsini çıxarıb bir kənara atmaq deməkdir. Açıq ifşa o deməkdir ki, bir tərəfdə özünü dərk edən fərd, o biri tərəfdə özünü dərk hissindən məhrum olan kütlə dayanıb. Bu mənzərədə tənqid edən fərdin tənqid olunan kütlə ilə bir yerdə, bir müstəvidə olmağından danışmaq mümkün deyil. Bəli, bu səhnədə İskəndər artıq ayıq-sayıq ziyalı görkəmindədir və onun “diri ölü”lərə müraciəti məhz huşyar adamın müraciətidir. Bu müraciətdə kefli adam “sayıqlama”larından əsər-əlamət yoxdur. Amma orası da var ki, hadisələrin yaxşılığa doğru mütləq dəyişməsi baş vermirsə, onda İskəndərin yenidən “ölü” adam qiyafəsinə qayıdacağı şəksiz-şübhəsizdir.

Tragikomik şəkildə ölü qiyafəsinə girmək Molla Nəsrəddin üçün səciyyəvi əlamət sayıla bilməz. Çünki tragizm lətifələr üçün, bütövlükdə xalq gülüş mədəniyyəti üçün yad elementdir. Komik şəkildə ölü qiyafəsinə girmək isə – başqa məsələ. Bu məsələdə Molla Nəsrəddindən nə qədər desən misal çəkmək olar. Nəzərdən keçirilən misallarda Molla Nəsrəddinin həm hərfi, həm də məcazi mənada ölü qiyafəsinə girdiyinin şahidi oluruq. Canının soyuyub buza döndüyünü görən Molla Nəsrəddin öldüyünü zənn edib əl-ayağını uzadır və əsl ölü “pozası” alır. Amma saqqız çeynəməyindən də qalmır. Camaatın “ölü də saqqız çeynəyərmi?” sualına Molla Nəsrəddinin cavabı da, yəqin ki, yadı-nızdadır: “Molla o qədər ölü oldu ki, bir saqqızı da çeynəyə

bilmədi?” Bu, hərfi mənada ölü qiyafəsinə girməyin komik bir mənzərəsidir. Məcəzi mənada ölülük məsələsinə gəldikdə isə, ilk növbədə, Molla Nəsrəddinin ən maymaq adam kimi hərəkət etməsi ilə bağlı sərgüzəştləri xatırlatmaq lazım gəlir. Dünyanın hər kələyindən baş çıxaran Molla Nəsrəddinin ən maymaq adam kimi hərəkət etməsi (məsələn, mindiyi və qabağına qatıb apardığı eşşəkləri doğru-düzgün saymağın təhərini bilməməsi və zülüm-zülüm ağlaması) məcazi mənada ölü donuna girmək nümunəsi sayılmamalıdır mı? Əlbəttə, sayılmalıdır. Əgər belədirsə, onda İskəndərin istər-istəməz “ölü” qiyafəsində görünməsi ilə Molla Nəsrəddinin “ölü” qiyafəsində görünməsi arasında genetik bağlılıqdan danışmaq tamamilə təbiidir. Genetik bağlılığın əsasında isə obrazın (Molla Nəsrəddin və İskəndərin) ikili səciyyəyə daşması, dirilikdə ölülüyü, ölülkədə diriliyi ifadə etməsi dayanır.

## 2. Ağılı kimdir, dəli kim?

C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında dəlilik mövzusu öz təməlini müəllifin əvvəl yazılmış bəzi əsərlərindən, xüsusən də “Ölülər”dən götürür. Bu fikri əsaslandırmaq üçün akademik İsa Həbibbəylinin bir mülahizəsini xatırlatmaq yerinə düşür. İ.Həbibbəyli yazır: “Atası Hacı Həsən, anası Kərbəlayı Fatma xanım, şəhər sakinləri Məşədi Oruc, Hacı Kərim, Hacı Kazım, Mir Bağır ağa kimi “diri ölülər” İskəndərə dəli kimi baxırlar” (177<sup>a</sup>, 15). İskəndərin dəli hesab edilməsinin səbəbi məlumdur: İskəndər Hacı Həsənlərin davranışını tənzimləyən mövcud qaydaların bir çoxuna etiraz edir, Cəlal və Nazlı kimi uşaqların köhnə və çürük qaydalarla təlim-tərbiyə alıb Hacı Həsənlərin, Kərbəlayı Fatmaların davamçısına çevrilməsini narazılıqla qarşılayır. Yəni İskəndərin mövcud qaydaları, o cümlədən təlim-tərbiyə qaydalarını qəbul etməməsi Hacı Həsənlərə məhz dəlilik kimi görünür. Ətraf mühitdə özü haqqında yaratdığı dəli, anormal adam təsəvvürünü İskəndər şərab içib, sərxoş olmaqla daha da gücləndirir. Qəbiristanlıq səhnəsində İskəndərin Şeyx Nəsrullaha dediyi sözlərə diqqət yetirək: “Əgər mən şərab içməsəm, aqlım başımda olar; aqlım başımda olanda birdən gözümü açıb görərəm ki, aha, bizim şəhərimizə bir müctəhid gəlib, adını qoyub ölü dirildən və mömin bacılarımızın başını ricət məsələsilə piyləyə-piyləyə hər gecə bir balaca qız alır” (175<sup>a</sup>, 416). Deməli, sərxoşluqdan İskəndərin umacağı həm də budur ki, “ağlı başında olmayan” adam şəklinə düşsün, hər şeyi bütün çılpıqlığı ilə görmək əzabından bir az yaxa qurtara bilsin. Əgər belədirsə, onda konkret vəziyyətdən asılı olaraq geydiyi “ağılsız adam libası” İskəndərin dəli sayılmasının əsas səbəbinə çevrilməlidir və çevrilir də.

Hacı Həsənlər İskəndəri dəli hesab etdikləri kimi, İskəndər də Hacı Həsənləri dəli hesab edir. Ölü diriltmək fənd-felinə uyub evində İsfahan lotusuna hər cür şərait yaradan və yaranmış vəziyyətin əcaibliyindən vahiməyə düşüb özünü itirən atası Hacı Həsən ağaya İskəndər belə deyir: “Qorxma, heç bir şey deyil, ancaq adam dəli olanda elə bir azca gözləri qaralır. Dəxi bundan

başqa bir şey yoxdu. Qorxma, bircə bu var ki, sənin başına hava gəlib” (175<sup>a</sup>, 419). İskəndərin Hacı Həsən ağanı “dəli” adlandırması ilə Mir Bağır ağanı “eşşək”, teleqrafçı Heydər ağanı, həmçinin Hacı Bəxşəlini, Hacı Kərimi «uzunqulaq», bütövlükdə ətraf hacı, məşədi və kərbəlayılar dəstəsini “ölülər” adlandırması eyni məzmun və məna kəsb edir. İskəndərin dilində səslənən “eşşək”, “uzunqulaq”, “ölü” sözləri kimi, “dəli” sözü də nadanlığın və mənəviyyatsızlığın adına, işarəsinə çevrilir. “Dəli yığıncağı”nda nadanlığın və mənəviyyatsızlığın dəlilik adı altında ayrıca qələmə alınması müəllifə imkan verir ki, mövzunun özünəməxsus bədii ifadəsinə nail olsun. Özünəməxsusluq, hər şeydən qabaq, həqiqi dəlillərlə “ağıllı dəlilər”in qarşılaşdırılmasında ortaya çıxır.

“Dəli yığıncağı”nda biz əsl dəlilərdən qabaq “ağıllı dəlilər”lə tanış oluruq. Və bu tanışlıq “Ölülər”də “diri ölülər”lə tanışlığının ilk səhnəsini xatırladır. “Ölülər”də olduğu kimi, “Dəli yığıncağı”nda da qəfil xəbər öz kefində olan və kefinin pozulmasına qətiyyənlə imkan vermək istəməyən hacı, məşədi və kərbəlayılar mühitini təlatümə gətirir. Qəfil xəbər ondan ibarətdir ki, Əmristan vilayətindən (yəni əmlər və hökmlər vermək gücündə olan bir vilayətdən) Lalbyuz adlı bir həkim gəlib. İmkanlı adamlardan pul yığılmalıdır ki, dəlixana açılsın və Lalbyuz şəhərin dəlilərini orada (dəlixanada) müalicə etsin. Təlatüm şəhər hakimi Həzrət Əşrəfin hüzurunda başlayır. Həzrət Əşrəfin hüzuruna çağırılan tacirlər “Pul! Pul!” deyib qışqıran hakimin qorxusundan girməyə siçan deşiyi axtarırlar və rəzilliyin səciyyəvi mənzərəsi yaranır. Məlum olur ki, “Poçt qutusu”ndakı Novruzəlinin köləliyi “Dəli yığıncağı”nda “bari, pərvərdigara, belə hakimlərin sayəsini biz aciz bəndələrin başının üstündən əskik eləmə” deyən Hacı Məhəmmədəlilərin köləliyinin yanında toya getməlidir. Heç şübhəsiz, Hacı Məhəmmədəli, o cümlədən digər imkanlı adamlar dəlixanadan ötrü qəpik də qoymağa razı deyillər. Amma kölə xisləti ürəklərdə və beyinlərdə o qədər dərin kök salıb ki, Həzrət Əşrəfin “pul!” hökmünə qarşı çıxmaq heç kimin ağına belə gəlmir. Hacı Məhəmmədəlilər nəinki Həzrət Əşrəfə,

həm də onun “dəstəklədiyi” doktor Lalbyuza təzim etməyi özlərinə borc bilirlər. Hökm sahibləri qarşısında müti qula dönən bu adamların əsas məsələyə – dəlilərin sağalması məsələsinə münasibəti necədir? Onlar dəlilərin sağalmasını istəyirlərmi? Bu sual “Ölülər”dəki məlum vəziyyəti yada salır. “Ölülər”dəki “diri ölülər” heç də ölülərin hamısının dirilməyini istəmədikləri kimi, “Dəli yığıncağı”ndakı “ağıllı dəlil” də əsl dəlilərin hamısının sağalmasını istəmirlər. Çünki ortada dəli qardaşın canıslu arvadını siğə eləmək kimi böyük bir maraq var. Və bu məsələyə heç bir hakim qadağa qoymur. Marağın təmin edilməsi tədbirlərinin başında isə kifayət qədər səlahiyyəti və nüfuzu olan Fazil Məhəmməd İbn Yaqub Küleyni durur. Fazil Məhəmməd olsa-olsa qardaşı arvadı Pırpız Sonanın ağıllanmasını istəyir. Qardaşı Molla Abbasın sağalıb “normal” adamlar cərgəsinə qoşulması Fazil Məhəmmədin, söz yox ki, ürəyindən deyil. Molla Abbasın sağalıb “normal” adamlar cərgəsinə qoşulması yar-yaraşlıq Pırpız Sonanı siğə eləmək tədbirinin baş tutmaması və bununla da Fazil Məhəmmədin istəyinin ürəyində qalması deməkdir.

Molla Abbas, aydın məsələdir ki, İskəndərə yaxın obrazdır. Amma bu yaxınlıq yalnız onların idrak sahibi olmalarında deyil, həm də idrak sahibi ola-ola özgə bir qiyafədə görünmələrindədir. Obrazın özgə qiyafədə görünməsinin ümumilikdə C.Məmməd-quluzadə yaradıcılığı üçün səciyyəvi poetika amili olduğunu nəzərə alan ədəbiyyatşünas Qorxmaz Quliyev yazır: “Azərbaycan (bəlkə də dünya?!) ədəbiyyatında Şekspirin üzvi maska, mahiyyət-maskə bədii konsepsiyasını Məmmədquluzadə qədər yaradıcı şəkildə özününküləşdirən ikinci bir sənətkara təsadüf etmək müşkül məsələdir” (178<sup>a</sup>, 148). Ayıq-sayıq İskəndər sövq-təbii “ölü” qiyafəsində göründüyü kimi, ağıllıdan ağıllı Molla Abbas da istər-istəməz dəli qiyafəsində görünməli olur. İskəndər “ölü” donuna girib mühitə gülmək imkanı qazandığı kimi, Molla Abbas da ətrafdakı adamlara gülmək imkanını məhz dəli donuna girməklə qazanır.

Molla Abbasın dəli qiyafəsində çıxış etməsinin nədən doğduğunu, nədən ötrü olduğunu doğru-düzgün başa düşmək üçün



Molla Nəsrəddinə yenidən qayıtmağa ehtiyac var. Molla Nəsrəddini bir də yada salanda belə bir cəhətə diqqət yetirmək lazım gəlir ki, o (Molla Nəsrəddin) həm dəlillərlə dəli dilində danışır, həm də özünü ağıl dəryası sayanlar yanında aqıl adam iddiasında bulunmur. Dəlilər arasında özünü dəli kimi aparən Molla Nəsrəddin ağıllı adamın sualına də dəlidən doğru xəbər məntiqi ilə cavab verir: “ – Dünyanın ortası haradır? – İndi mən durduğum yer”. “ – Göydə nə qədər ulduz var? – Mənim eşşəyimin tükü qədər”. Özünü ölülyə və dəliliyə vuran Molla Nəsrəddin, heç şübhəsiz, oyun oynayır. Gülmək və güldürmək üçün olan bu oyunda ciddi olmaq, ağıllı adam ədası nümayiş etdirmək Molla Nəsrəddinin yox, onun güldüyü, məsxərəyə qoyduğu dayaz adamların işidir. Bəli, Molla Nəsrəddinin ətrafında ağıldan dayaz adamlar necə var, o şəkildə görünmək istəmirlər. Ağılsız adam özünü alim kimi qələmə verir, vücudu üç qəpiyə dəymədiyi halda qazi, vali, hətta padşah mərtəbəsinə yüksələn adam özünü alicənab şəxs kimi göstərmək istəyir. Heç nə və heç kəs öz yerində olmursa, demək, ətraf mühitdə özünü gizlətmək və başqalaşmaq oyunu gedir. Və Molla Nəsrəddin məhz bu oyuna qoşulur. Amma başqalarından fərqli olaraq, Molla Nəsrəddin alicənab şəxs yox, nanəcib şəxs qiyafəsini seçir və bu qiyafədə görünməyə başlayır. Nanəcib şəxs qiyafəsində görünmək alicənab şəxs qiyafəsində görünənləri məsxərəyə cəlb etməyin əlverişli vasitəsinə çevrilir.

Molla Nəsrəddinin ikiləşmə oyununun dondan-dona, cilddən-cildə girən ətraf mühitə adekvat cavab olduğunu nəzərə alıb “Dəli yığıncağı”nda, ondan əvvəl isə “Ölülər”də bu oyunun hansı şəkildə getdiyinə qısa nəzər salaq. “Ölülər”də alicənab şəxs qiyafəsində görünməyin ən böyük ustası, şübhəsiz, Şeyx Nəsrullahdır. Tək olub, öz-özünə danışdığı bir səhnədə Şeyx Nəsrullah kimliyini, hansı məzhəbə qulluq etdiyini açıq-aydın bildirir: “Camaatın qabağında mən özümü naxoşluğa vuranda Şeyx Əhməd həmişə elə bilir ki, mən adamları ələ salıram; amma bu biçərənin heç xəyalına gələ bilməz ki, mənim mərəzim çox şiddətli mərəzdir” (175<sup>a</sup>, 407-408). Şəhvət düşkünü olan

Şeyx Nəsrullah öz istəyini vaxt itirmədən, dərhal ona görə həyata keçirə bilir ki, o, özünün Allah adamı olduğuna Hacı Həsənləri tam inandıra bilir. İnam (və qorxu) o qədər dərinidir ki, Şeyxin hər gecə bir qız siğə eləməsinə Hacı Həsənlər “Allah adamının savab iş görməsi” kimi qiymətləndirməyə məhkumdurlar. Şeyx Nəsrullah kimi bir əjdaha ilə hakim və məhkum münasibətində olan, başını itirib qarabasma halları keçirən Hacı Həsənlərin həmin məqamda (yəni İsfahan lotusunun əsarətində olduğu bir vaxtda) alicənab şəxs qiyafəsində görünməsi xeyli çətinləşir. Dona girməyin böyük ustası (Şeyx Nəsrullah) dona girməyin qismən zəif nümayəndələrini vurub sıradan çıxarır. Şeyx Nəsrullah vahiməsi Hacı Həsənlərin bütün paxırının açılmasına səbəb olur. Paradoksal vəziyyət yaranır. İskəndərə lazım olan nəticə (pərdənin götürülməsi və hər şeyin olduğu kimi görünməsi) Şeyx Nəsrullah vasitəsilə mümkün olur.

Oxşar vəziyyətə “Dəli yığıncağı”nda da rast gəlirik. Molla Abbasa lazım olan nəticə (Fazil Məhəmmədlərin paxırının açılması və hər kəsin necə var, o şəkildə görünməsi) Həzrət Əşrəfin dəlilləri sağaltmaq oyunu sayəsində mümkün olur. Xalqın dilini bilməyən hakimin xalqın dərdinə çarə qılmaq oyunu (əslində isə pul qazanmaq məqsədinə xidmət edən bir oyun) Fazil Məhəmmədlərin kürkünə birə salır. Oyun başlanan dəqiqədən Fazil Məhəmmədlərin beynini məşğul edən yalnız və yalnız dəli məsələsi olur. Fazil Məhəmmədlər dəli qardaşların arvadlarını ələ keçirmək tədbirlərini sürətləndirərkən dondan-dona, cilddən-cildə girməyin neçə-neçə səhnəsi ilə qarşılaşıyıq. Belə səhnelərdə başqalaşmağın ən başlıca üsulu Allah, peyğəmbər və imam adından danışmaq olur. Pırpız Sonanın “mən imam sahibbəzzəmanı axtarıram”, “mən imam sahibbəzzəmana ərə gedəcəyəm” sözlərinin müqabilində Fazil Məhəmməd özünü imamın nümayəndəsi elan edir: “Qızım, mən özüm imamın naibiyəm, mənim sözün imamın sözüdü” (175<sup>a</sup>, 534). Fazil Məhəmməd bu cür sözləri elə-belə demir. Hönkür-hönkür ağlaya-ağlaya deyir. Böyük coşqunluq və bəlağətlə moizə eləmək, arada göz yaşı axıdıb qulaq

asanları ehtizaza gətirmək məharətinə görə Fazil Məhəmməd müəyyən qədər Şeyx Nəsrullahı yada salar.

Dəli qardaşların arvadlarına göz dikən başqa mötəbər şəxslər də Fazil Məhəmməd kimi davranıb əsl simalarını möminlik pərdəsi altında gizlədirlər. Qardaşı Sərsəm Heydər arvadına göz dikən Kərbəlayi Türbətın, qardaşı Həmzad Qurbanın arvadına göz dikən Məkkə Məhəmmədin əlindən təsbəh, dilindən “sübhanallah” kəlməsi düşür.

Əsl simasını məharətlə gizlədib çirkin əməllərdən çıxan Fazil Məhəmmədlər arasında Molla Abbasın mövqeyinin nədən ibarət olduğunu aydınlaşdırmağa çalışaq.

Qardaşı Fazil Məhəmməd kimi, Molla Abbas da ruhanidir. Amma Fazil Məhəmməddən fərqli olaraq, Allah, peyğəmbər və imam adından danışib əlaltından şəxsi istəklərini həyata keçirmək Molla Abbasın bacarmadığı bir işdir. Fazil Məhəmməddən fərqli olaraq, Molla Abbas xurafatı həqiqət adına beyinlərə yeritməyi vicdanına sığışdırmır. Bu vəziyyətdə ya susmalısan, ya da vicdanın səsinə qulaq asıb öz sözünü deməlisən. Molla Abbas öz sözünü deyə bilirmi? Suala cavab verməmişdən qabaq əli təsbəhli və ağzı dualı möminlərin bir-iki sözünü xatırladaq: “And olsun Allaha, şeytan deyir vur başı-gözü yarılısın” (175<sup>a</sup>, 540). “And olsun Fatimeyi-Zəhraya, səni bu küçədə yıxıb o qədən ayaqlaram ki, beynin torpağa qarışar!” (175<sup>a</sup>, 541). Bu cür qəzəb və hədə-qorxu müqabilində Molla Abbasın xurafatı xurafat adlandırılıb ondan (xurafatdan) açıq-aşkar şəkildə danışması baş tutan sevda deyil. Əlac eyhamlarla, atmacalarla danışmağa qalır. Eyhamlarla, atmacalarla danışan Molla Abbas özünü dəliliyə vurmaq yolunu Pırpız Sona dəli olandan sonra seçməli olur. Bu yolu seçməkdə Molla Abbasın bir məqsədi dəli arvadını qorumaqdırsa, bir məqsədi də öz sərbəstliyini təmin etməkdir.

Molla Nəsrəddinin özünü dəliliyə vurması ilə Molla Abbasın özünü dəliliyə vurması arasında oxşarlıq göz qabağındadır. Molla Nəsrəddində olduğu kimi, Molla Abbasda da dəli qiyafəsinə girmək ətraf adamların mötəbər şəxs donuna girməsinə bir cavabdır. Fazil Məhəmmədlər mötəbər şəxs donuna girib ən

yuxarı mərtəbələrə can atırlarsa, Molla Abbas da dəli qiyafəsinə girib həyatın dibinə enir, aşağılardan da aşağıda dayanan bir dəstə xəstəyə qoşulur. Dəlilərə qoşulub onlarla birlikdə səfil-sərgərdan küçələri dolaşması Molla Abbasa dəli dilində camaatı bəzi mətləblərdən hali etmək imkanı verir. Molla Abbasın camaata dedikləri, təbii ki, möminlər arasında qəzəblə qarşılır. Möminlərdən Hacı Mədinə adlı biri deyir: "... bu babi oğlu babi dünən küçədə camaatı başına yığıb, həzrətin tuman bağına lağ eliyir ki, guya nəüzibillah, həzrət eşiyə çıxanda tuman bağını tapşırırdı sarbanına. Və çün tuman bağı da xeyli qiymətli imiş, onun üçün də sarbanın gözü düşür tuman bağına və küffarın qoşunu həzrəti şəhadətə yetirəndən sonra, sarban gəlir haman tuman bağını həzrətin tumanından çıxartsın, həzrət əvvəl sağ əlini, sonra sol əlini qoyur tuman bağının üstə, amma o haramzada həzrətin əllərini kəsib, tuman bağını qəsb eləyir" (175<sup>a</sup>, 541). Həzrətin tuman bağına aid lağlağı sözləri ruhani qiyafəsində məscid minbərindən söyləmək ağıla sığmayan bir işdir. Dəli qiyafəsində isə nə istəsən, danışa bilərsən. Məsciddə gülmək şeytan əməli sayıldığı halda, küçə-bacada qarnın yırtılacaq gülə bilərsən. Özün ruhani ola-ola baş ruhani Fazil Məhəmmədin moizəsinə şəkk eləmək nəticədə "səngsar" (daş-qalaq) olmaq deməkdir. Dəli qiyafəsində isə Fazil Məhəmmədin qabağında mayallaq aş, onun moizəsinə öz münasibətini bu yolla bildirə bilərsən. Fazil Məhəmmədin imamın ilahi qüdrətinə həsr olunan və özünün şəxsi istəyinə yönələn son moizələrindən biri belədir: "...həzrət sahibül – əsr vəzzəman cümə günü Qaf dağının dalından min övladı ilə düşmənin qabağına davaya çıxıb, elani-müharibə edəcək... həzrətin ümmətinin törəyib artmağına böyük zərurət müşahidə olunur... Bu vilayətdə olan dəli kişilərin övrətləri bir surətdə ki... ərlərindən boş və azaddırlar, gərək öz ərlərinin qardaşlarına siğə olub, bu kəcavələrə əyləşsinlər, həzrətin ziyarətinə müşərrəf olsunlar. Zəmani ki, həmin dəli kişilərin övrətləri öz dəli ərlərinin qardaşlarına siğə oldular, *xudavəndə – zülcəlalın qüdrəti ilə bu övrətlərdən (dəlilərin üç övrətinə işarə edir) yetmiş günün ərzində yetmiş min övlad ərsəyə gələcək və*

bunlar o büzürgüvarın köməyinə gedəcəklər” (175<sup>a</sup>, 551-552). Ağlı üstündə olanların hamısı bu moizəyə huş-guşla qulaq asır və Fazil Məhəmmədin buyruğuna əməl edilməsini müqəddəs borc bilir. Fazil Məhəmmədin dediklərinə Quran ayəsi kimi baxanlar arasında dəlilərin arvadları da var. Həmin arvadlar Fazil Məhəmmədin sözü tamama yetməmiş – siğə mərasimini gözləmədən kəcavələrə tərəf cumurlar. Yəni “istədiyin yar idi, yetirdi pərvərdigar” mənzərəsinin şahidi oluruq. Başa düşürük ki, öz qayınlarına siğə olunmaq buyruğu dəli arvadlarının canına yağ kimi yayılır. Siğə məsələsi dəli arvadlarının o qədər ürəyincədir ki, hətta balalarının sahibsiz qalması belə onları (məsələn, Həməzad Qurbanın arvadı Səkinəni) yolundan saxlaya bilmir.

Həzrətin min övlad ilə düşmən qabağına davaya çıxmasına, öz dəli ərlərinin qardaşlarına siğə olunan üç arvaddan yetmiş gün ərzində yetmiş min övlad ərsəyə gələcəyinə qah-qah çəkib gülən yalnız Molla Abbas və onun dəli yoldaşlarıdır.

Bəs dəli arvadlarının öz qayınlarına siğə olunması oyununa Pırpız Sonanın münasibəti necədir? Bu oyunda Fazil Məhəmməd əsas niyyətinə – Pırpız Sonanı öz caynağına keçirmək istəyinə çata bilirmi?

Fazil Məhəmməd deyir: “Bəli, məlumdur ki, bu vilayətdə hamıdan artıq dəliliyi ilə şöhrət qazanan mənim bədbəxt bəradərim dəli Molla Abbasdır ki, onun biçərə övrəti Pırpız Sonanı həzrətin ziyarətgahına aparmaq zəhməti mənim öhdəmə mühəvvəl olunubdu... Daxil olsun kəcavəyə qol-qıçı açıq, mömin bəndələrin nəzərində küçə və bazarda dolanan Pırpız Sona” (175<sup>a</sup>, 556) Fazil Məhəmmədin və başqa möminlərin gözləmədiyi bir vəziyyət yaranır – Pırpız Sona kəcavəyə tərəf getmir və bu azmış kimi dəhşətli sözlər deyir: “Molla Abbas, qorxuram! Molla Abbas, məni tut, mən qorxuram! Molla Abbas, o arvadlar ki, öz ərlərini tullayıb, ərlərinin qardaşlarına qoşulub gedirlər, o arvadların ucundan qorxuram dünya və aləm dağıla, külli-kufan ola. Molla Abbas, qorxuram ulduzlar yerə tökülə. Vay, nələr gördüm, Molla Abbas!” (175<sup>a</sup>, 556). Əsər boyu davam edən ağıllı və dəli qarşılaşması bu səhnədə özünün ən təsirli nöqtəsinə

çatır. Bu səhnə bir daha göstərir ki, ağıllı və dəli qarşılaşmasını müəllif vələdüzzinalıqla sadəilliyin, riyakarlıqla riyasızlığın, idbar güclə bədbəxt gücsüzlüyün qarşılaşması kimi təqdim edir. Bəli, səfil-sərgərdan kökə düşüb küçələri dolaşan Pırpız Sonalar arxasız-köməksiz, bədbəxt adamlardır. Amma onlar hər cür rahatlıqlarını itirsələr də, adamlıqlarını itirməyiblər. Molla Abbas adamlıqlarını itirib, hər cür əxlaqsızlığı özlərinə rəva bilən Fazil Məhəmmədlər arasında olmaqdan, riyakarlıq nədir bilməyən Cinni Mustafalar arasında olmağı daha şərəfli yol hesab edir. Molla Abbas Fazil Məhəmmədin kəcavəsinə tərəf getməyən Pırpız Sonaya deyir: «İndi ki, getmədin, getmə, qoy o ...qayın-bal-dızlar əyləşsinslər kəcavələrə və yetmiş günün ərzində həzrətin qoşunundan ötəri yetmiş min övlad əmələ gətirsinslər və həzrətin düşməninə səğərin dib-bucağına vasil ələsinslər. Gedək biz də öz yoldaşlarımızın içində qalaq. Doğrudur, onlar həzrətin zühuruna inanmırlar, həzrətin zühurunda mayallaq aşırırlar, amma heç olmasa, səni də çimdikləmirlər» (175<sup>a</sup>, 557). Pırpız Sonanı hər fürsət düşdükcə çimdikləyən, ona canavar iştahası ilə tamah salan, əlbəttə, Fazil Məhəmməd və onun mömin yoldaşlarıdır. Amma burada bir suala da cavab vermək lazım gəlir: dəli qardaşların arvadlarını siğə eləmək həzrətin ziyarətinə gedənlərin hamısının aiddir? Xeyr, hamısına aid deyil. Sadəcə olaraq, möminlərdən dördü – Fazil Məhəmməd, Hacı Bağdad, Kərbəlayı Türbət və Məkkə Məhəmməd dəli qardaşların arvadlarını siğə eləmək məsələsini ziyarət fürsətindən istifadə etməklə həyata keçirmək istəyir. Siğə məsələsi baş tutmasa belə kəcavə yola düşməli və həzrəti ziyarət etmək kimi müqəddəs vəzifə yerinə yetirilməlidir. Və bu səhnədə müəllifin bir niyyəti qardaş arvadına göz dikənlərin mənəviyyatsızlığını diqqətə çatdırmaqdırsa, bir niyyəti də amorallığın anormallığa, anormallığın amorallığa qatışub gülməli və ağlamalı bir vəziyyət yaratdığını göstərməkdir. Bu niyyətlə müəllif xatırlatdığımız detallarla yanaşı, Çavuşun bir xurcun insan sümüyünü həzrətin türbəsinə aparması detalından da istifadə edir. Doktor Lalbyuz ata yüklənmiş bir xurcun insan sümüyünü görüb təəccüb içində gözləri bərələ qalanda Çavuş Ələfələh

sümük əməliyyatının hansı dərin mənalara daşdığını belə izah edir: “Cənab həkim, bu sümüklər cənnət-məkan atamın sümükləridi... Bu sümükləri aparıram ətabəti-aliyata həzrətin türbəti-mübarəklərinə tapşırım” (175<sup>a</sup>, 554). Əzizlərinin sür-sümüyünü aparıb həzrətin qəbri yanında dəfn etməkdə Çavuş Ələfələhların əsas niyyəti, yəqin ki, əsl mömin olduqlarını nümayiş etdirməkdir. Amma bu möminlik o qədər əndazədən çıxır ki, Ələfələhların dəli olduqlarına doktor Lalbyuzun zərrə qədər şübhəsi qalmır.

Şəhər hakimi Həzrət Əşrəf kimi, doktor Lalbyuz da bədii funksiyaya “Ölülər”dəki Şeyx Nəsrullaha bir az oxşar obrazdır. Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək sərgüzəşti “diri ölülər”lə həqiqi ölülərin müqayisəsinə necə kömək edirsə, doktor Lalbyuzun da dəli sağaltmaq sərgüzəşti “ağıllı dəlilər”lə həqiqi dəlilərin müqayisəsinə elə kömək edir. Və müqayisədə doktor Lalbyuzun gəldiyi qənaət (Fazil Məhəmmədlərin ağıldan kənar hərəkətlər etməsi barədə qənaət) son nəticədə oxucu və tamaşaçı qənaətinə də çevrilir. Bu qənaətə əsərin lap axırında Molla Abbasın sözləri ilə nöqtə qoyulur. Molla Abbas ziyarətə yola düşənləri nəzərdə tutub deyir: “...indi mən həzrət sahibül-əsr vəzzəmanın xidmətinə müşərrəf olan bu camaatın hərəkətinə diqqət ilə tamaşa edib deyirəm: Vallah və billah, biz “dəli yığıncağına” düşmüşük» (175<sup>a</sup>, 557). Deməli, “dəli yığıncağı” dedikdə əsərdə daha çox “ağıllı dəlilər” nəzərdə tutulur. O ki qaldı əsl dəlilərə, onlar “ağıllı dəlilər”i daha yaxından tanımaqda əvəzsiz rol oynayırlar.

Maraqlıdır ki, Molla Abbas ikiləşdiyi kimi, həqiqi dəlilər də ikiləşirlər. Molla Abbas idrak sahibi ola-ola dəlilik donuna girdiyi kimi, həqiqi dəlilər də ən həlledici məqamlarda “ağıl” və vicdan nümayiş etdirirlər. “Ağıllı dəlilər”in ağıldan kənar hərəkətlərinə Molla Abbasla bir yerdə qah-qah çəkib gülmək və qardaş arvadlarını siğə eləmək əxlaqsızlığına Molla Abbasla bir yerdə ağlamaq həqiqi dəlilərin “ağıl” və əxlaq nümayiş etdirməsinin səciyyəvi ifadəsidir. Əlbəttə, Molla Abbas və həqiqi dəlilərin ikiləşməyi Fazil Məhəmmədlərin ikiləşməyindən fərqli

mahiyyət daşıyır. Fazil Məhəmmədlərin ikiləşməyi üzdə bir cür, əməldə başqa cür olmaq təzahürüdür və bu ikiləşməyin mayası riyakarlıqdan yoğrulub. Molla Abbas və həqiqi dəlilərin isə riyakarlığından, üzdə bir cür, əməldə başqa cür olmasından söhbət belə gedə bilməz. Dəli ona görə dəlidir ki, o, riya nədir, yalan nədir – bilmir və onun sözündə, əməlində boya deyilən şeydən əsər-ələmət belə olmur. Molla Abbasa gəlincə, bir daha qeyd olunmalıdır ki, ruhani libasını bir kənara atıb, dəli libası geyməkdə onun bir niyyəti də əyri əməldən və saxta sözdən qaçmaqdır. Əyri əməl və saxta sözdən qaçıb dəlilərlə içində pənah tapmaqla Molla Abbas ağıllı və dəli çərçivələrini dağıdıb tökür, oxucu və tamaşaçını doktor Lalbyuzun cavab axtardığı “ağıllı kimdir, dəli kim?” sualı qarşısında qoyur.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, ağıllı və dəli yerdəyişməsi, yəni ağıllının dəli, dəlinin də ağıllı yerində görünməsi C.Məmməd-quluzadənin Sovet dövründə qələmə aldığı başqa pyesində – “Ər” komediyasında da özünü qabarıq şəkildə göstərir. Amma biz həmin əsərə ayrıca toxunmağı başqa bir vaxta, başqa bir yazıya saxlayıb, “Ölülər” və “Dəli yığıncağı” ilə bağlı fikirlərimizi yekunlaşdırmaq istəyirik.

Yekun olaraq bildiririk ki, “Ölülər” və “Dəli yığıncağı” tragikomediyalarında obrazın ikiləşməsi xalq gülüş mədəniyyətinə obrazın ikiləşməsi ilə yaxından səsləşir. Səsləşmə, hər şeydən qabaq, baş qəhrəmanların Molla Nəsrəddinsayaq davranmasında özünü göstərir. Molla Nəsrəddin kimi hərəkət edərək Kefli İskəndər “diri ölülər” arasında ölü qiyafəsini, Molla Abbas isə “ağıllı dəlilər” arasında dəli qiyafəsini seçməli olur. İdrak sahibinin ölü və dəli kimi davranması dondan-dona girən, neçə-neçə sifəti olan ətraf mühitin iç üzünü açmağa, düşüncə adamı ilə kütlə arasındakı münasibətlərin gülməli və ağlamalı cəhətlərinin dərinliklərinə enməyə yaxından kömək edir.



## QAYNAQLAR

### Azərbaycan dilində

1. Abbasov İ. Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində. Bakı: "Elm", 1977, 156 s.
2. Abdulla B. Azərbaycan mərasim folkloru. Bakı: Qismət, 2005, 208 s.
3. Ağayev İ. "Molla Nəsrəddin" in poetikası. Bakı: Elm, 1985, 184 s.
4. Abdulla K. Sırr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud-2. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, Elm, 1999, 288 s.
5. Abıyev A. Müqəddimə // Bəktəşi lətifələri və əhvalatları. Bakı: Azərbaycan Bədii Tərcümə və Ədəbi Əlaqələr Mərkəzi, 1992, s. 3-6
6. Acalov A. "Dəli Domrul" boyunun kökləri və mifoloji simvolikası // Azərbaycan filologiyası məsələləri. Bakı: Elm, 1983, s.222- 236
7. Acalov A. Ön söz // Azərbaycan mifoloji mətnləri. Bakı: Elm, 1988, s. 7-34
8. Axundov M.F. Bədii və fəlsəfi əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1987, 368 s.
9. Allah yıxan evi qızlar tikər. Nağıllar / Toplayıb tərtib edənlər O.Əliyev, R.Xəlilov. Bakı: Yazıçı, 1994, 304 s.
10. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı: Maarif, 1978, 235 s.
11. Anar. Türk dünyasının nadir söz abidəsi // Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası, I c. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 2002, s.16-23
12. Arif M. Gülüş gözəllikdir // S.Rəhman haqqında məqalələr və xatirələr. Tərtib edənlər E.Sabitəoğlu, A.Səfiyev. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2002, s. 8-12
13. Arif M. Azərbaycan xalq teatrı // Seçilmiş əsərləri: 3 cildə, III c. Bakı: Elm, 1970, s. 49-63

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

26. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası: 20 cildə, I c. Xalq ədəbiyyatı / Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, İ.Abbasov. Bakı: Elm, 1982, 510 s.
27. Azərbaycan məhəbbət dastanları / Tərtib edənlər M.H.Təhmasib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov. Bakı: Elm, 1979, 504 s.
28. Azərbaycan mifoloji mətnləri / Tərtib edəni A.Acalov. Bakı: Elm, 1988, 196 s.
29. Azərbaycan nağılları: 5 cildə, I c. / Tərtib edəni M.H.Təhmasib. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, 325 s.
30. Azərbaycan nağılları: 5 cildə, II c. / Tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1961, 374 s.
31. Azərbaycan nağılları: 5 cildə, III c. / Tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1962, 282 s.
32. Azərbaycan nağılları: 5 cildə, IV c./ Tərtib edəni N.Seyidov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1963, 287 s.
33. Azərbaycan nağılları: 5 cildə, V c. / Tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1964, 288 s.
34. Azərbaycan nağılları: 2 cildə, II c. / Toplayıb tərtib edəni Ə. Axundov. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970, 325 s.
35. Azərbaycan xalq əfsanələri / Toplayıb tərtib edəni S.Paşayev. Bakı: Yazıçı, 1985, 286 s.
36. Bayat F.Xoca Əhməd Yəsəvi və xalq sufizminin bəzi problemləri. Bakı: Ağrıdağ, 1997, 101 s.
37. Bəhlul Danəndə lətifələri / Toplayıb tərtib edəni N.Seyidov. Bakı: Azərnəşr, 1988, 86 s.
38. Bəktəşi lətifə və əhvalatları / Tərtib edəni A.Abıyev. Bakı: Azərbaycan Bədii Tərcümə və Ədəbi Əlaqələr Mərkəzi, 1992, 136 s.
39. Bəydili C. Dəli, dəlilər // Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası: 2 cildə, II c. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 2000, s. 84
40. Bəydili C. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı: Elm, 2003, 418 s.

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

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

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

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

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



118. Nəbatı S.Ə. Əsərləri / Tərtib edəni Ə.Hüseyni. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1968, 332 s.
119. Nəbioğlu V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX-XX əsrlər). Bakı: Elm, 2004, 264 s.
120. Nəbiyev A. El nəğmələri, xalq oyunları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1988, 168 s.
121. Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı, I hissə. Bakı: Turan Nəşrlər Evi, 2002, 680 s.
122. Nəbiyev B. Çətin yollarda. Bakı: Elm, 2000, 780 s.
123. Oğuznamə / Nəşrə hazırlayanı S.Əlizadə. Bakı: Yazıçı, 1987, 223 s.
124. Orucov T. Qaravəllinin janr özünəməxsusluğu // “Dədə-Qorqud” elmi-ədəbi toplusu, 2003, №1, s. 80-88
125. Öməröğlu İ. Azərbaycan mifologiyasında alma və onun sakral gücü // III Uluslararası Folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2005, s. 226-229
126. Ölüsü ilə ərəbcə, dirisi ilə rusca. Yeni dövrün bəzəmələri / Toplayıb tərtib edəni E.Baxış. Bakı: Yazıçı, 1993, 168 s.
127. Özbək xalq nağılları / Tərcümə edəni A.Rzayev. Bakı: Azərnəşr, 1987, 239 s.
128. Paşayev Q. Kərkük folklorunun janrları. Bakı: Elm, 2003, 320 s.
129. Paşayev S. Azərbaycan eposunun əfsanə qaynaqları. Bakı: Azərnəşr, 2002, 163 s.
130. Rəşidəddin F. Oğuznamə / Tərcümə edəni R.Şükürova. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 1992, 72 s.
131. Rzasoy S. Oğuz mifinin paradıqmaları. Bakı: Səda, 2004, 200 s.
132. Rzasoy S. Oğuz mifoloji - epik dünya modelində xaos – “yalançı dünya” // III Uluslararası Folklor konfransının materialları. Bakı: Səda, 2005, s. 371-375.
133. Salmanov Ş. Azərbaycan sovet şerinin ənənə və novatorluq problemi (1920-1932 -ci illər). Bakı: Elm, 1980, 185 s.
134. Sarabski H. Köhnə Bakı. Bakı: Yazıçı, 1982, 253 s.

135. Saraclı Aşıq Hüseyn. Şerlər, söyləmələr / Tərtibçi S.Əfəndi. Bakı: Yazıçı, 1992, 208 s.
136. Sabir M.Ə. Hophopnamə. Bakı: Yazıçı, 1992, 558 s.
137. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1983, 326 s.
138. Seyidov M. Yaz bayramı. Bakı: Gənclik, 1990, 96 s.
139. Seyidov N. Bəhlul Danəndə lətifələri haqqında // Bəhlul Danəndə lətifələri. Bakı: Azərnəşr, 1988, s. 3-6
140. Səfiyev A. Komediya və həyat. Bakı: Yazıçı, 1983, 200 s.
141. Səfiyev A. Azərbaycan dramaturgiyası müasir mərhələdə. Bakı: Ozan, 1998, 276 s.
142. Sən yadıma düşəndə. Xalq mahnıları / Tərtib edəni Mina-xanım Təkləli. Bakı: Araz, 2003, 234 s.
143. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tari-xindən. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1964, 304 s.
144. Sultanov R. Nəsirəddin Tusi və onun "Əxlaqi-Nasiri" əsəri // X.N.Tusi. Əxlaqi-Nasiri. Bakı: Elm, 1980, s. 3-31.
145. Şaman əfsanələri və söyləmələri / Tərtib edənlər F.Gözəlov, C.Məmmədov. Bakı: Yazıçı, 1993, 144 s.
146. Şekspir V. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1962, 363 s.
147. Şükürov A. Mifologiya, VI kitab: Qədim türk mifolo-giyası. Bakı: Elm, 1997, 232 s.
148. Təhmasib M.H. Xalq ədəbiyyatımızda mərasim və mövsüm nəğmələri. Namizədlük dissertasiyası. Bakı: ADU kitabxanası, 1945, 133 s.
149. Təhmasib M.H. VII əsrə qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı // Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi: 3 cildə, I c. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, s. 5-60.
150. Təhmasib M.H. Müqəddimə // Azərbaycan nağılları: 5 cildə, I c. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, s. 5-16.
151. Təhmasib M.H. Müqəddimə // Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı, 1965, s. 3-16.
152. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı: Elm, 1972, 400 s.

153. Təhmasib M.H. İlk söz // Azərbaycan məhəbbət dastanları. Bakı: Elm, 1979, s.3-32.
154. Təhmasib M.H. Məqalələr. Bakı: Elm, 2005, 218 s.
155. Türkmən nağılları / Tərcümə və tərtib edəni F.Əliyev. Bakı: Azərnəşr, 1989, 272 s.
156. Vernadski G.V. Çingiz xanın Ulu Yasasının quruluşu haqqında / Tərcümə edəni Ə.Əsgər. Bakı: Ağrıdağ, 2001, 39 s.
157. Vəliyev K. Sözü sehiri. Bakı: Yazıçı, 1986, 303 s.
158. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
159. Vətən qürbətdə qaldı. Göyçə mahalından toplanmış folklor örnəkləri / Toplayıb tərtib edən H.İsmayılov. Bakı: Yazıçı, 1993, 544 s.
160. Vurğun S. Əsərləri: 6 cildə, II c. Bakı: Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960, 373 s.
161. Vurğun S. Vaqif / Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Dramlar. Bakı: Yazıçı, 1986, s. 559-574.
162. Zakir Q. Əsərləri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1953, 479 s.
163. Zaman zaman içində. Türk xalqlarının nağılları / Tərtib edəni F.Gözəlov. Bakı: Yazıçı, 1993, 208 s.
164. Zeynallı H. Molla Nəsrəddin // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1983, s. 143-149
165. Zeynallı H. Azərbaycan nağılları haqqında. Ön söz // Azərbaycan nağılları: 5 cildə, I c. Toplayıb tərtib edəni H.Zeynallı. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, s. 7-20.
- 166<sup>a</sup>. Şah Abbasın arvadı. Nağıllar / Toplayıb tərtib edəni F.Bayat. Bakı: Yazıçı, 1996, 244 s.
- 167<sup>a</sup>. Azərbaycan nağılları. 2 cildə, I c. / Toplayıb tərtib edəni Ə.Axundov. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1970, 273 s.
- 168<sup>a</sup>. Kazımoğlu M. Xalq gülüşünün poetikası. Bakı: Elm, 2006, 268 s.

- 169<sup>a</sup>. Azərbaycan folkloru antologiyası: XVI kitab, Ağdaş folkloru / Toplayıb tərtib edən İ.Rüstəmzadə. Bakı: Səda, 2006, 496 s.
- 170<sup>a</sup>. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, II c. Bakı: Elm, 2007, 416 s.
- 171<sup>a</sup>. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, III c. Bakı: Elm, 2007, 368 s.
- 172<sup>a</sup>. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, IV c. Bakı: Elm, 2007, 296 s.
- 173<sup>a</sup>. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, V c. Bakı: Elm, 2007, 352 s.
- 174<sup>a</sup>. Əliyev K. Hüseyn Cavid: həyatı və yaradıcılığı. Bakı: Elm, 2008, 324 s.
- 175<sup>a</sup>. Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, I c. Naxçıvan: Əcəmi, 2009, 608 s.
- 176<sup>a</sup>. Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c. Naxçıvan: Əcəmi, 2009, 496 s.
- 177<sup>a</sup>. Həbibbəyli İ. Böyük demokrat yazıçı Cəlil Məmmədquluzadə // Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, I c. Naxçıvan: Əcəmi, 2009, s. 3-39
- 178<sup>a</sup>. Quliyev Q. Gülən faciə və ağlayan komediya: Şekspir və Məmmədquluzadə. 1-ci məqalə // "Azərbaycan" jurnalı, 2008, № 7, s. 135-158.
- 179<sup>a</sup>. Quliyev Q. Gülən faciə və ağlayan komediya: Şekspir və Məmmədquluzadə. 2-ci məqalə // "Azərbaycan" jurnalı, 2008, № 8, s. 137-158.
- 180<sup>a</sup>. Adorjan İ. "Dədə Qorqud kitabı"nın Macarıstandakı keçmişi və önəmi // "Dədə Qorqud" elmi-ədəbi toplusu. Bakı: 2007, № 1, s. 50-63.
- 181<sup>a</sup>. Anar. Anlamaq dərdi / Adamın adamı. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1977, s. 188-220.

## Türk dilinde

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

180. Roux J.P. Türklerin ve moğolların eski dini. Ankara: İşaret Yayınları, 1998, 303 s.
- 180<sup>a</sup>. Bayat F. Türk mitolojik sistemi. Cilt 2. İstanbul: Ötüken, 2007, 368 s.

### **Rus dilinde**

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

193. Гёр-оглы. Туркменский героический эпос / Составитель Б.А. Каррыев. Москва: Наука, 1983, 805 с.
194. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. Москва: Наука, 1987, 218 с.
195. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. Москва: Искусство, 1981, 359 с.
196. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Ленинград: Наука, 1967, 320 с.
197. Даркевич В.П. Народная культура средневековья. Москва: Наука, 1988, 344 с.
198. Живов В.М., Успенский Б.А. Царь и бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. Москва: Наука, 1987, с. 47-153
199. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Москва: Наука, 1974, 726 с.
200. Зеленин Д.К. Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // Сборник статей С.Ф. Ольденбургу. Ленинград: Наука, 1934, с. 220-249
201. Иванов В.В. Дуалистические мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т., т. I. Москва: Советская Энциклопедия, 1980, с. 408-409.
202. Казахский фольклор в собрании Г.Н.Потанина. Алма-Ата: Наука, 1972, 382 с.
203. Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. Москва: Наука, 1987, 270 с.
204. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. Москва: Просвещение, 1974, 463 с.
205. Лавонен Н.А. О древних магических оберегах (по данным карельского фольклора) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Москва: Наука, 1977, с. 73-81
206. Леви-Строс К. Как умирают мифы // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Москва: Наука, 1985, с. 77-88

207. Литературный энциклопедический словарь. Москва: Советская Энциклопедия, 1987, 752 с.
208. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, с. 3-71
209. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Икусство-СПБ, 2001, 704 с.
210. Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Устманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск: Наука, 1988, 225 с.
211. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Москва: Изд-во Восточной Литературы, 1958, 264 с.
212. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976, 407 с.
213. Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. Москва: Наука, 1979, 213 с.
214. Молдавский Д.М. Русская народная сатира. Ленинград: Просвещение, 1967, 246 с.
215. Наговицын А.Е. Древние цивилизации: общая теория мифа. Москва: Академический Проект, 2005, 656 с.
216. Народные русские сказки. Из сборника А.Н.Афанасьева. Москва: Правда, 1982, 576 с.
217. Неклюдов С.Ю. О функционально-семиотической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. Москва: Наука, 1977, с. 193-228
218. Новик Е.С. Обряд и фольклор в Сибирском шаманизме. Москва: Наука, 1984, 304 с.
219. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Москва: Наука, 1974, 256 с.
220. Панченко А.М. Древнерусское юродство // Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, с. 72-80
221. Пиотровский М.Б. Коранические сказания. Москва: Наука, 1991, 219 с.
222. Померанцева Э.В. Русская устная проза. Москва: Просвещение, 1985, 272 с.



223. Понырко Н.В. Святочный и масленичный смех // Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984, с. 154-205
224. Пospelов Г.Н. Теория литературы. Москва: Высшая школа, 1978, 351 с.
225. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1963, 144 с.
226. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Москва: Наука, 1976, 325 с.
227. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Москва: Искусство, 1976, 183 с.
228. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1986, 365 с.
229. Пропп В.Я. Русская сказка. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1984, 335 с.
230. Путилов Б.Н. Героический эрос и действительность. Ленинград: Наука, 1988, 225 с.
231. Соболева Н.В. Типология и локальная специфика русских сатирических сказок Сибири. Новосибирск: Наука, 1984, 172 с.
232. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Составители Л.Г.Бараг, И.П.Березовский, К.П.Кабашников, Н.В.Новиков. Ленинград: Наука, 1979, 437 с.
233. Стеблева И.В. К реконструкции древнетюрской религиозно-мифологической системы // Тюркологический сборник. Москва: Наука, 1972, с. 213-228
234. Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Ленинград: Изд-во Ленинградского Ун-та, 1978, 174 с.
235. Тайлор Э.Б. Мифология // Первобытная культура. Москва: Изд-во Политической Лит-ры, 1989, с. 121-177
236. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1976, 548 с.
237. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т., т. I. Москва: Советская Энциклопедия, 1980, с. 11-20

238. Токарев С.А. Ранние формы религии. Москва: Изд-во Политической Лит-ры, 1990, 622 с.
239. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. Алма-Ата: Наука, 1973, 216 с.
240. Тэрнэр В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983, 277 с.
241. Успенский Б.А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. Москва: Наука, 1982, с. 201-235
242. Фирштейн Л.А. О некоторых обычаях и поверьях, связанных с рождением и воспитанием ребенка у узбеков южного Хорезма // Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. Москва: Наука, 1978, с. 198-210
243. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. Москва: Изд-во Политической Лит-ры, 1980, 831 с.
244. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам, в. IV. Тарту: Тартуский Гос. Ун-т, 1973, с. 490-497
245. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Москва: Наука, 1978, 605 с.
246. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997, 448 с.
247. Эльсберг Я.Е. Вопросы теории сатиры. Москва: Советский писатель, 1957, 426 с.
248. Юдин Ю.И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф, фольклор, литература. Ленинград: Наука, 1978, с. 16-37.
249. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. т. II Москва: Советская Энциклопедия, 1980, 672 с.
250. Окладников А.Р. «Эллэйада» Г.В. Ксенофонтова // Т.В. Ксенофонтов. Эллэйада. Москва: Наука, 1977, с. 5-10.

## BAŞLIQLAR

<b>Ön söz</b> .....	3
<b>“Ciddi” yöndə ikiləşmə</b> .....	5
1. Dəyişən libas, dəyişən ad.....	5
2. Qəhrəmanın oxşarı.....	17
3. Mənfi əvəzedici.....	36
4. Yalançı qəhrəman.....	52
<b>Komik yöndə ikiləşmə</b> .....	70
1. Hökmdar və təlxək.....	70
2. Pəhləvan və yalançı pəhləvan.....	91
3. Doğru və yalan.....	107
4. Ağıllı və axmaq.....	119
5. “Taraz” və nataraz.....	144
<b>Folklordan yazılı ədəbiyyata</b> .....	159
<i>H.Cavid dramaturgiyasında ikiləşmə</i> .....	159
1. Hər kaşanədə, viranədə İblis.....	159
2. Hər baxışda bir Mələk.....	172
<i>C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasında ikiləşmə</i> .....	185
1. Ölü kimdir, diri kim?.....	185
2. Ağıllı kimdir, dəli kim?.....	197
<b>Qaynaqlar</b> .....	208

**MUXTAR KAZIMOĞLU**

**FOLKLORDA  
OBRAZIN İKİLƏŞMƏSİ**

**Bakı – «Elm» – 2011**

**«ELM» REDAKSIYA-NƏŞRİYYAT  
VƏ POLİQRAFİYA MƏRKƏZİ**

**Direktor: Ş. Alışanlı**  
**Mətbəənin mğdiri: Ə. Məmmədov**

**Formatı: 60x84 1/16. Həcmi: 14,25 z.v.**  
**Tirajı: 300. Sifariş №**  
**Qiyməti mğqavilə əsasında**

**«Elm» RNPM-nin mətbəəsində zəp edilmişdir**  
**(İstiqlaliyyət, 8) .**

Az4-265659



**Muxtar Kazım oğlu İmanov**

«Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm» (1991), «Gülüşün arxaik kökləri» (2005), «Xalq gülüşünün poetikası» (2006) adlı monoqrafiyalarnın müəllifidir.