

Cavanşir YUSİFLİ

AZƏRBAYCAN KOMEDİYASININ YALAN VƏ ABSURD POETİKASI

Məlum məsələdir ki, Mirzə Cəlil yaradıcılığında, xüsusən «Ölülər» komediyasında oyun təkcə ümumi struktur prinsipi yox, həm də komik obrazdır. Bu obrazın dialektik təbiətini açmaq, fikrimizcə, həm Mirzə Cəlil gülüşünü açmağa və eyni zamanda onun komik qəhrəmanlarının struktur-tipoloji xüsusiyyətlərini fərqləndirməyə yardımçı olar. Bu problemi aydınlaşdırmaq üçün isə, təkcə «Ölülər» konteksti ilə məhdudlaşmaq olmaz. Ona görə də tədqiqata ədibin digər əsərləri də cəlb edilməlidir. Lap ondan başlamaq lazımdır ki, Mirzə Cəlil anlamında gülüş bir hadisə kimi nə demək idi? Adətən, heç kəs tənqidi, satiranı öz ünvanına qəbul eləmir. Bu, obyektiv bir xüsusiyyətdir. Mirzə Cəlil gülüşün ünvanı barədə dəqiqləşdirmələr apardı: "...əgər bilmək istəsəniz ki, kimə gülürsünüz, onda ayinəni qoyun qənsərinizə və baxın gül camalınıza...". Dəlil həddinə çatmış cəmiyyətdə dəli kimi gülməkdən özgə çarə yoxdur; gülüş - dirilik suyudur, özündən getmiş adamın üzünə çilənmiş sərin su kimidir. Azərbaycan satiriklərinin konsepsiyalarında ayinə obrazı çox önəmli cəhətlərdəndir. Bu, təkcə metaforik düşüncə tərzinin xüsusiyyətləri ilə bağlı deyildir, həm də ayinənin daxilindən o yana uzandıqca uzanan bir başqa aləmin ənginliyini ifadə edir. Aynanın, güzgünün iki tərəfi var: insanı, əşyanı əks eləyən tərəf və bunun əksi olan, adətən rənglənmiş arxa tərəf. Arxa tərəfin rənglənməsi simvolik - metaforik səciyyə daşıyır, yəni görsədən, əks edən tərəfin daxili «dibsizdir», ənginliklərə gedib çıxır. Aynanın səthindən görünən üzür, simadır, bütün mənəvi aləm-naqislikləri, mürəkkəb dünyası həmən o daxili strukturda öz mahiyyətini üzə çıxardır. Mirzə Ələkbər Sabirdən:

... Niyə bəs böylə bərəldirsən, a qare, gözünü,
Yoxsa bu ayinədə əyri görürsən özünü?!

Gülüş bu «tərs proyeksiyaya» - əyri görmək obrazına düzəlişlər verir.

Oyun obrazı Mirzə Cəlilin ilk qələm təcrübələrindən son əsərinə qədər qoyduğu mətləblərin mahiyyətini açıqlamağa kömək edir. Alleqorik səciyyəli «Çay dəstgahı»: çox primitiv şəkildə olsa da onun bədii təfəkkürünün əsas istiqamətlərini müəyyən etməyə imkan yaradır. Məhz bu əsərdən baxanda Mirzə Cəlil gülüşünün bütün rəng çalarlarının rüşeym formaları görsənir. Belə bir oynaq ovqat tərkibində mürəkkəb bədii «reaksiyaları» hifz edirdi və ondan cəmiyyətin canındakı oyunbazlığı vurub çıxardan, başqalarına göstərən elementlər törəməliydi. «Ölülər» komediyasında da gülüş məhz belə bir təbiətə malik ciddiyyətdən doğur. Ancaq bütün komediya mətni boyunca ciddiyyət «sıxıla-sıxıla» gəlir, yayın axırına çathaçatda əks nöqtəyə qayıdır, sürəkli gülüş doğurur. Bu gülüş fəlsəfi mahiyyətdədir. «Kişmiş oyunu»ndan fərqli olaraq burada bir-birinin içərisinə «geydirilmiş» oyunlar silsiləsi mövcuddur və burada mətləb heç finalda da açılmır, mətndən gələcək əsrlərə proyeksiya edilir. Sual şəklində. Xitab formasında. "İskəndər ... Mən dağları, daşları, quşları, fələkləri, ayları: ulduzları və dünya-aləmləri bura şahid çəkərəm və bu qızları onlara nişan verərəm, soruşaram ki, bu camaata nə ad vermək olar?" Komediyaadakı gülüş konsepsiyasını incələmək üçün belə bir rəvayət də maraqlı mülahizələrə meydan açır: Bir oğlan dirilik suyu axtarırdı. Getdi bir bulaq tapdı. Gördü bu bulağın başında bir qoca oturub. Dedi:

- Qoca, bu nə sudu belə?

Qoca dedi:

- Bu dirilik suyudu.

Oğlan istədi əyilə dirilik suyundan içə, qoca qoymadı, dedi:

- Bala, içmə. Mən içib dadını görmüşəm: yaşım keçib, bütün bədənim çürüyüb əldən gedib, ancaq ölə bilmirəm. Ölüm də gözəl şeymiş, bala. Bu sudan içib mənim günümə düşmə. Şeyx Nəsrullah da bütün hərəkəti, gücüylə camaata iksir, dirilik suyu vəd edir. Rolan Bart yazır ki, mifdə, söhbət onun müasir anlamından gedirsə, həmişə forma ilə məna arasında «gizlənpaç» oyunu gedir. Belə bir oyun ayrı-ayrı vəziyyətlərdə dəyişir, cəmiyyətdə baş verən hərəkətləri, hadisələri tərs yozum müstəvisinə gətirir. Belə bir mif modeli Mirzə Cəlil dövründə və kontekstində də xeyli dəyişmiş, komediya dünyasında güclü metamarfoza potensialı yaratmışdı. Başqa mifoloji mətnlərdə bütün hadisələr uğurla baş verəndən sonra, dirilik suyunun əldə edilməsinə lap bircə addım qalmış nəsə baş verir və bu nə isə bütün dünyanın altını üstünə çevirir. «Ölülər»də də belə bir struktur elementi mövcuddur və mifdə baş verən son həlledici hadisənin mahiyyəti ilə oppozisiya təşkil edir; arxaik inamda baş verən son hadisə güclü fəlsəfi tutuma malikdir, elə bir mətləbi ortaya qoyur ki, «qəhrəman» bütün daxili təbəddülatları ilə bir nöqtəyə sıxılır, yüz illik, min illik təcrübəsi bir saniyənin içində boşa çıxır, dünyanın faniliyi ideyası onu sarsıdır.

Şeyx Nəsrullah komediya qəhrəmanıdır, yuxarıda dedik ki, o, yaxşı oyunçu olduğu üçün bu təhlükəni axıra qədər oynamır, sadəcə olaraq aradan çıxır və bu hadisə cəmiyyətdə dibsiz bir boşluq yaradır; dünyanın «dibi» partlayır, təkəbbürlü, özlüyündə özünü hamıdan ağıllı sayan qəhrəmanlar bir-bir o dibsizliyə quylanır. Şeyx Nəsrullah bu hərəkəti ilə hamını bir də öldürür, onun aqressivliyi son nəticədə mif modelinin xeyrinə işləyir, hamıda dərin bir şübhə, çaşqınlıq yaranır ki, bundan sonra papaqlarını qarşılıqlarına qoyub fikirləşəcəklər: biz kimik? Bu nə müsibət idi bizim başımıza gəldi? Ömrün, dünyanın bir mənası varmı ki, gedib dirilik suyu da axtarasan? Beləliklə, ölülər dünyası ölməmək, ölə bilməmək azarından da qurtulur. Komediya dirilik suyu bir neçə paralel strukturlarda işlədilir və hər dəfə də qəhrəmanların səciyyəsiindən, xarakterlərindən asılı olaraq bir məna qazanır. Ümumən komediya bu motivlə bağlı mənəpoxaldıcı sistem funksional aspektdədir və komediyanın özünün diriliyini sübuta yetirir. Ölülər dünyası dirilik suyu axtarır; Şeyx Nəsrullah ölüləri diriltməklə mövcudluğun əsasında duran bir prinsipi dəyişdirir, hamıya əbədi ömür vəd eləyir. İskəndər diriliyə səsləyir, bu mümkün olmadıqda hərfi mənası «abi-həyat» olan araq içir. Ancaq bu içki şəriətə görə qadağandır. Onu içib ayıq olmaq, hər kəsin eybini üzünə vurmaq cəmiyyət üçün qorxu törədir, şeyx Nəsrullah «sən şərab istemal edirsən» deyib onun əlini rədd edir. Şəriət içkini qadağan etsə də, Şeyx Nəsrullahı rədd etmir. Burada İskəndərin kiçik qardaşı Cəlalla söhbətləri də çox səciyyəvidir.

“Cəlal. (İskəndərə) Vallah, dadaş, ağam gələndə deyəcəyəm ki, dadaşım iti küşkürdürdü adamların üstünə.

İskəndər. (bir qədər Cəlala baxandan sonra) Mən də deyəcəyəm ki, Cəlal dərslərini bilmirdi. Xa... xa... xa... (gülüb qurtarandan sonra bir az baxıb gəlir Cəlalin yanına). Yox, yox, demənəm. Sən bilirsən ki, mən səni çox istəyirəm (üzünü əlləyir). Amma dadaşımın sözü baxmaqda bir az yaxşı eləmirsən. İndi, məsələn, bu kitabı qoyubsan qabağına, oxuyursan (kitabı götürür əlinə). İndi yəqin ki, ağam bu kitaba üç abbası, bəlkə hələ dörd abbası, ya bir manat verib, alıb, sən axmaq qabağına qoyub oxuyursan. Amma o pulları aparıb Karapetə versəydin, sənə iki şüşə Smirnov araqı verərdi. Sən də gətirib verərdin İskəndər dadaşına.”

«Ölülər» komediyasında dirilik məfhumu əbədi, metafizik mahiyyətdədir, bu heç də komediyanın öz konteksti ilə çərçivələnmir, həyatın «eqzistensial» nöqtələrinə toxunur. Mirzə Cəlil «Ölülər»dən sonra «Dəli yığıncağı»nı qələmə alır; əsərin ilk adının «Dəlilər» olması və sonradan bunun dəyişdirilməsi xeyli sual doğurur. Bu dəyişmə təsadüfi bir səbəblə bağlı deyildir, onun kökləri komediyanın öz mətni daxilindədir. Əvvəla, onu deyək ki, ikinci ad Mirzə Cəlilin ad seçmə prinsiplərinə çox uyğun gəlir: «Çay dəstgahı», «Kişmiş oyunu» və «Dəli yığıncağı» - məhz bu adlar komik obraz olan oyunun əsl komik mahiyyətini açıqlayıb ortaya

qoya bilir. Bizə belə gəlir ki, komediya qəhrəmanının bədii strukturunu bəlləmək üçün məhz bu mətləb üzərində dayanmaq vacibdir. Çünki əsər tam bir struktur vahiddir və konkret desək: qəhrəmandan əvvəl pyesin başlığı gəlir. Bu incə məsələni araşdırmamış qəhrəmanın struktur təhlilinə adlamaq olmaz. Oxucu əsərlə tanışlığa onun başlığından başlayır. Belə bir qanadlı ifadə var ki, teatr qarderobdan, kitab isə... addan başlayır. Komediyanın başlığı göydəndüşmə yaranmır, başlığın seçilməsi müəllifin xarakterindən, iş üsulundan, bədii təfəkkürünün özümlülüyündən asılı olaraq ziqzaqlı yollar keçir, olsun ki, bu yolun sonunda müəyyən bir aydınlaşma yaranır: başlıq bütövlükdə bədii strukturunu özündə əks etdirə bilirmi? Burada həm də müəllifin fərdi-psixoloji xüsusiyyətlərini də nəzərə almaq lazımdır. Bu problemi fərdi nüanslar şəklində qoyduqdan sonra, ümumilikdə Azərbaycan komediyasında başlığın poetik xüsusiyyətlərindən söz açmaq mümkündür. Başlıqda ilkin olaraq fərdi bədii təfəkkürün ştampları öz əksini tapır; məhz başlıq vasitəsilə bu və ya digər komediya yaradıcısını fərqləndirmək olar. Nəyə görə, məsələn, Axundovun bütün komediyalarının adının altında belə bir «əlavə» gedirdi: güzərişi-əcib. N.B. Vəzirovda əksər komediyaların adı atalar sözlərindən seçilir. Üzeyir Hacıbəylinin komediyasının adı («O olmasın, bu olsun») sonradan atalar sözünə çevrilir, situasiiv vəziyyətdən çıxıb ümumişlək sferaya daxil olur. Komediya ustası Mirzə Cəlildə başlıq başqa sənətkarlıqla müqayisədə tamam başqa və xeyli əlavə funksiyalar daşıyır.

Göründüyü kimi, suallar çoxdur və onların hamısına ciddi şəkildə cavab vermək lazımdır. Mirzə Fətəli «Tənqid risaləsi»ndə Firdovsi və Sədi kimi şairlərin üslubunu bəyəndiyini qeyd edir və onlar kimi məsnəvi tərzində müxtəlif xalqların əhval və adətini bildiren hekayətli şeir deməyə... çağırırdı. Bu ideyanı o, şair Hacı Nuru dilindən də bəyan edir:

“Hacı Nuru şair (bimövqə cibindən bir kağız çıxarmış). Həzərat, bir yaxşı əhvalat, yəni, avar ləzgisi altmış il bundan əqdəm Xanbutayın sərkərdəliyi ilə Nuxunu gəlib çapdığını nəzm etmişəm. Hələ bir qulaq asın onu oxuyum; görün bu keyfiyyəti necə bəlağət və fəsahtlə bəyan etmişəm.

Ağa Zaman həkim. Eh, Hacı Nuru, bu məclis nə şeir məclisidir! Ağzımızda söz danışırıq, məsləhət edirik, bu da gəldi ki, mən altmış il bundan əvvəl olan keyfiyyəti nəzm etmişəm. Ləzgi belə gəldi, bizə nə və bundan bizə nə faydası var?

Hacı Nuru şair (incimış). Necə nə faydası var? Görərsiniz ki, o vaxt ləzgilər nə işlər sizin babalarınızın başına gətiriblər, nə birəhmlik onların haqqında ediblər? Məgər keçmiş güzərişatı bilmək bifaydadır?”

M.F. Axundov da şeir, nəsr və dramaturgiyada məhz keçmiş güzərişatı bilib öyrənməyi əsas tuturdu. M.F. Axundovun bütün ədəbi mübarizəsi keçmiş zamanı indiki zamana yaxınlaşdırmaq üstündə gedirdi və bu cəhət, yəni bu mübarizəyə münasibətdə qəhrəmanın xarakter və temperamentinin dəyişməsi onun bütün komediyalarının poetik mahiyyətini təşkil edir. Bu mənada o özü də komediyalarının adının altında «təmsili-güzərişi-əcib» ifadəsini işlədirdi. Bu məsələ ilə bağlı ədəbiyyatşünas B. Məmmədzaadənin maraqlı mülahizələri vardır. Tədqiqatçı düzgün mülahizə yürüdür ki, bu ifadədəki sözlərin (təmsili-güzərişi-əcib) hər biri bədii həqiqət anlayışı ilə bağlı olub, müəllifin sənət anlayışını açıqlayır, onun komediyalarında, konflikt və xarakter yaradılması xüsusiyyətlərində real bədii əksini tapır. «Əciblik, qəribəlik və yenilik, tərfgililik və təzəlik bədii məzmunun əsas şərtlərindən sayılır. Görünməmiş, təkrarsız, qeyri-adi olan məzmun bu dram əsərlərində öz təcəssümünü tapır. Faktiklik, əcaib olan bədii məzmununda, konfliktdə, xarakterdə, bədii-publisist məqamlarda aşkardır, maarifçi estetik və poetikanın tərkib hissələrindəndir, realist inikas prinsiplərinin sistemində müəyyən mərhələyə daha çox xasdır».

Bu xüsusda biz «Ölülər» komediyasını müəyyən qədər təhlilə çəkmişik, indi isə «Dəli yığıncağı» adının komediyanın daxilində «gizləndiyi» yeri tapmaq. Gizlin mətləbi aşkarlamaq üçün əvvəl aşkar məqamlara nəzər yetirmək lazımdır. «Dəli yığıncağı» ifadəsi komediyada yalnız bircə dəfə işlədilir, o da sonda. Molla Abbas əlini uzaqlaşmaqda olan zəvvarə tərəf uzadır və deyir: Vallah və billah biz «dəli yığıncağına» düşmüşük. Ancaq komediyanın sonunda işlənənə yaxın bu ifadə onun hər qatında səslənmiş, oxucuya əsl mətləbin nədən ibarət olduğunu nişan vermişdir. Bir şeyi deyək ki, başlığın mətnə hökmən xatırlanması heç də əsas deyil. Bizə belə gəlir ki, «Dəli

yığıncağı» adının finalda - Molla Abbasın son fəryadında (sonuncumu-?) səslənməsi tamam şərti və təsadüfi səciyyə daşıyır və belə olduğu üçündür ki, bütövlükdə belə bir məqamın heç bir bədii-estetik funksiyası yoxdur. Əlbəttə, əsərin poetik sistemində. Bizim fikrimiz paradoksal səslənə bilər, onun üçün də biz izahata bir az uzaqdan başlamaq istəyirik. Əvvəlcə yuxarıdakı paradoksun gücünü bir az da artırmaq üçün əlavə edirik: komediya müəllifinin başı çoxqatlı və mürəkkəb sistemli oyuna elə qarışmış ki, başlıq da oyunu davam etdirir və oxucunu intellektual oyuna dəvət edir. Məhz belə olduğu üçündür ki, başlığın estetik enerjisi komediya çərçivəsindən çox-çox kənara, gələcəyə «səyahətə» çıxır, diqqət edilərsə, bizim günlərdə də onun bir azca «nəfəs dərdiyinin» şahidi olmaq olar.

Məsələ belədir ki, komediya ilkin nüsxələrdə «Dəlilər» adlanmış və sonradan bu ad «Dəli yığıncağı» ilə əvəz edilib. «Dəlilər» Mirzə Cəlilin tədqiq etdiyi, yaralarının qaysağını qopartdığı cəmiyyətin «Ölülər»dən sonra ikinci adıdır və trilogiyada bu başlıq bədii tədqiqatın bitib-tükənmədiyinə, konkret dövrdə başqa formalarda davam etdiyinə işarə vururdu. Bir şeyi də qeyd edək ki, ədibin doğulub böyüdüüyü Naxçıvan mühitində «Dəlilər» adlı məhəllə də olmuş və bu məhəllə özünün farmasyonları ilə ad çıxarmışdır. İskəndərin prototipləri sayılan Mirzə Cəlilin müasirləri də farmasyon olmuşlar. Professor Əziz Şərif «Molla Nəsrəddinin yaranması» əsərində bu farmasyonluq anlayışından az da olsa, bəhs edir və onu müəllifin bədii təfəkkürünün, dünyagörüşünün formalaşmasında bir məxəz kimi götürür. Bunun daha əhatəli və elmi izahı prof. Əziz Mirəhmədovun tədqiqlərində, xüsusilə «Azərbaycan Molla Nəsrəddini» adlı sanballı monoqrafiyasında vardır. Müəllif çox dəqiq qeyd edir ki, bu iki anlayış - nöqtəvilik və farmasyonluq bir-biri ilə sıx şəkildə əlaqədə olmuşdur. «Naxçıvanın bəzi adamları M.F.Axundovun özünün nöqtəvilikə mənsub olduğunu güman edirdilər». Yenə həmin səhifədə tədqiqatçı K.N.Smironovun çox maraqlı mülahizələrini verir: «... burada bəzilərinə «Aldanmış kəvakib» povestinin adı da düşündürür; çünki, nöqtəvi terminologiyasına görə, bu təlimin başçıları şah xəfiyələrindən gizlənmək üçün özlərinə kəvakib adı götürmüşdülər». Nöqtəvilikdə ağıl, real həyat, təbiət varlığın canı hesab edilir. Diqqət edilərsə, burada M.F.Axundovun maarifçi dünyagörüşü və fəlsəfi görüşləri ilə sıx bir təmas var. Bu mətləbi götürüb «Yek kəlmə haqqında» və digər fəlsəfi səciyyəli risalələrlə paralel oxumaq yerinə düşərdi.

İskəndərin prototipi sayılan farmasyonun məscidə girib şeyxin hüzurunda beş dəqiqə fransızca danışmağını yadıma salaq; dərhal onunla nöqtəvilərin (kafir, zindinq və bəzi sözlərinin sinonimi) nə qədər yaxın olduğunu başa düşərik.

Bəs fərq, ayrılığı harada idi? Farmasyonlar daha rəşional və maksimalist idilər, onlar dini xurafatın tənqidində daha irəli gedirdilər. Onların davranışı, konkret hərəkətləri daha çox məsxərə formasında reallaşırdı. Nöqtəvilər fəlsəfi dünyagörüşləri etibarilə hürufiliklə bağlı idilərsə, farmasyonlar artıq avropalaşmaqda idilər. «F.Şeyxov haqqında xatirələrində dediyinə görə, ondan «niyə dini kitab oxumursan» - soruşanda cavab veribmiş ki, mən onun əvəzinə Şeksprin əsərlərini oxumağı tərcih verirəm». Əziz Mirəhmədovun gətirdiyi, əsaslandığı məxəzlər çox qiymətlidir, bunların əsasında alimin yürütdüyü mülahizələr də özünün dəqiqliyi və aydınlığı ilə seçilir. Ancaq burada bizim üçün bir mübahisəli məqam var və elə bilirik ki, bu məqamın aydınlaşdırılması başlıq seçməndə ikincisinə üstünlük verilməsi üzərinə də aydınlıq gətirə bilər. Müəllif yazır: «Kompozisiya və süjetindən, Həzrət Əşrəf kimi fars hakimdən və tacirlərin xarakterindən tutmuş spesifik dil və üslub məsələlərinə qədər bir çox keyfiyyətləri ilə şəxsiz Cənubi Azərbaycan mühitini canlandıran bu əsəri biz həmçinin dramaturqun özünün vaxtilə yaşadığı Naxçıvan mühitinin məhsulu hesab etsək, yanılmırıq». Tədqiqatın başqa bir yerində müəllif özü də qeyd edir ki, komediya 1927-ci ildə ədib Cənubi Azərbaycandan qayıtdıqdan bir neçə il sonra qələmə alınmışdır. Bu faktı oxuyuruq və dərhal ilkin yada düşən yenə də farmasyon Molla Abbasın son cümləsi olur: Vallah və billah biz «Dəli yığıncağına» düşmüşük. Böyük komediya ustasının, dahi sənətkarın öz müasirləri və gələcək nəsillərlə oynadığı oyunun məğzi də elə buradadır. Bu oyun tam sürətlə «Ər» komediyasında da davam edir, çarx fırlanır və kommunist rejiminin əxlaqsızlığı, insanları təbdən salıb dəli gününə salması, beyinləri tərsinə çevirməyi bitib tükənmir, sonsuza qədər davam edir. «Dəli yığıncağı» bir başlıq kimi eyni zaman anında keçmişə və gələcəyə proyeksiyalanır, bütün zamanların naqis, əxlaq zidd keyfiyyətlərini

- Cənubi Azərbaycanda, Naxçıvanda gözü ilə gördüklərini uzaq gələcəkdə, bu günümüzdə görmədiklərini bir nöqtəyə cəmləyir və nəticədə heç kəs amansız gülüşün hədəfindən yayına bilmir. «Dəli yığıncağı» başlığında və paralel şəkildə Molla Abbasın farmasyon xarakterində ədibin fəlsəfi konsepsiyası (dünya və insan haqqında, gərdirin əbədi sualları - ölüm, həyat və s. barədə) ifadə olunur. Ancaq təkcə nöqtəvilik, təkcə onun bir başqa şəkildəyişməsi olan farmasyonluq bu konsepsiyanın olsa-olsa xırdaca, ancaq əhəmiyyətli komponentidir. Başlıq komediyanın bütün (istisnasız) poetik-struktur komponentləri ilə və xüsusən də komediyanın «mövcudluq forması» sayılan komik oyunun min bir bilməcələri ilə bağlıdır. Üzeyir Hacıbəylinin «O olmasın, bu olsun» komediyasının başlığı bu mənada çox xarakterikdir. Tədqiqatçıların qeyd etdiyinə görə Hacıbəyovun komediyalarında konflikt mürəkkəb və dolaşıqdır. Hərəkətin elə ilk mərhələsində hadisələr qəfildən adi məcrasından çıxır və oxucunu çaş-baş salan bir çaşqınlıq ovqatı yaranır. Süjetin inkişafındakı bu dinamika finala qədər sonsuz sayda dolaşıqlıqlar təqdim edir. Başlanğıcda hadisələr qəfil dolaşdığı kimi, finalda da qəfil aydınlaşma baş verir: xoşbəxt sonluq özündə oynaq gülüşün bütün nüanslarını təqdim edir. Əslində, bu «dolaşlıq», getdikcə çarpazlaşan, çarpaşlıq düşən münaqişənin daxili qatında çox sadələvh bir oyun gizlənir və bunun özü də gülüş doğurur ki, o boyda gərginlik belə əhəmiyyətsiz bir mətləbin üstündəymiş. Belə bir ovqat, diqqət edilərsə, başlıqdakı «ikitarəlikdə» də ifadə olunmuşdur: O olmasın... Müəllif başlığı təqdim edəndə də oyundan vaz keçmir və elə bu nöqtədən başlayaraq şux zarafat, oynaq gülüş hamıya sirayət edir. Gülüşün ambivalentlik (ikibaşlıq) xüsusiyyəti Üzeyir Hacıbəyovda olduğu qədər heç bir Azərbaycan dramaturqunda geniş şəkildə istifadə edilməmişdir. Onun bədii gülüşü son dərəcə konkret, yığcam, orijinal hadisə və əhvalatlardan doğur. O, bəzən bir əsərində bir neçə məsələyə toxunur və tənqid etmək istədiyi məsələlərə uyğun konkret, həyatı fakt və ad tapır. Və bu mənada Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığı elə bil ki, başlıq-ad seçmə işində heç bir mürəkkəblik ortaya qoymur. İlk təəssürat bu olur ki, başlıq sanki əsər sona yetdikdən, son nöqtəsi qoyulduqdan sonra özü peyda olur və əsərin bədii aləminə bir təzəlik gətirir. Üzeyir Hacıbəyovun bədii yaradıcılıq - komedioqraf təfəkküründə musiqiçi təfəkkürü də güclü şəkildə iştirak edir və orada ilk baxışdan primitiv, hətta bəsit görünən süjet-kompozisiya dinamikası yalnız bu amillə şərtlənir. Musiqidə hər bir açar, not işarəsi müəyyən, dolğun musiqi işarəsidir, bu element Üzeyir bəyin yazı texnikasında, bütövlükdə bir komediya ustası kimi poetikasında açıq-aşkar özünü göstərir. Bunun ifadəsini görmək üçün ədibin felyetonlarının birinə - «Təzə xəbərlərə» nəzər yetirmək olar. Felyeton üç hissədən ibarətdir. Birinci hissədə altı kiçik, ikincidə üç, üçüncüdə isə iki abzas vardır. Birinci hissədəki altı abzasda cəmiyyətin altı xəstə tərəfi tənqid edilir. Və eyni zamanda buna müxalif olan (eyni struktur daxilində-!) altı yeni fikir təqdim edilir. «Bakıda işlər elə haman təzədə qalıbdır, gecələr səhərə kimi part-part, gündüzlər isə get qazamatda yat... Müsəlman oğruları müsəlman kişilərindən əl çəkib, indi də müsəlman arvadlarını soymağı, bir-iki gündür ki, qayda qoyublar. Partapart əsnasında yaylım güllələrinin hamısı, həmişəki kimi, yenə İran əhlinə dəyir. Bakı polisi oğruları və quldurları tutmaq üçün, elə bir ucdan tədbirlər ittixas eləyir. Deyirlər ki, məhərrəm ayı qurtarandan sonra şəhərin müsəlmanları qayda üzrə gündüzlər qoç döyüşdürüb və it boğuşdurub, gecələr də fişəng atmağa başlayacaqlar».

Ü.Hacıbəyov dramaturgiyasını tədqiq edənlərin hamısı onun mahir mükəlimə ustası olduğunu qeyd etmişlər. Bu mükəlimələri oxuyursan, yuxarıdakı fikri bir daha sövq-təbii təsdiqləyirsən, ancaq onların qurulması ustalığındakı mexanizmi aşkara çıxarmaq xeyli çətinlik törədir; çünki Üzeyir Hacıbəyovun bədii təfəkkürü məlum prosesdə hadisəni təbii şəkildə elə «gözəgörünməz» sirlə ikiyə bölür ki, bunun hətta mükəmilə olduğunu da unudursan. Biz əlbəttə, burada «mükəmilə» prosesinin özünü təsvir etmək fikrində deyilik, bircə bunu deməklə kifayətlənirik ki, Üzeyir Hacıbəyov təsvir etdiyi hadisənin daxilindəki təbii, saf qatı, necə deyirlər, natural formanı dərhal götürür, təbiiliyin obrazını yox, özünü qurub-yaradır. Bayaq Üzeyir Hacıbəyov gülüşünün ikibaşlıq (ambivalentlik) səciyyəsinə danışırdıq. Yeri gəlmişkən deyək ki, yenə də o mükəmilələrdə ən axmaq, loru dildə desək, heyvərə mətləb də (bunu yazmağa məcburuq və üzr istəyirik) elə şən ovqatın içində verilir ki, bir anlığa çaşılıq qalırsan. Sonra yəqin edirsən ki, məhz

həmən yalançı şən ovqat mükamilənin mənasız özülünü, absurd mahiyyətini parlaq şəkildə meydana qoyur. İki kişi söhbət edir: Məşədi İbad və Rüstəm bəy.

Rüstəm bəy qızını pula satır.

Məşədi İbad. - Pul verimmi?

Rüstəm bəy. - Verginən!

Məşədi İbad. - Qız verərsənmi?

Rüstəm bəy. - Verərəm!

Məşədi İbad. - Deginən sən öl!

Rüstəm bəy. - Bu sən öl!

Məşədi İbad. - Bəs elə isə?

Rüstəm bəy. - Ver əlini!

Fikir verilərsə, burada qəribə gülüş ovqatı və mexanizmi mövcuddur; son dərəcə ciddi mətləb biabircasına aşağı endirilib, o dərəcəyə və səviyyəyə qədər ki, artıq burada qorxu-qadağa sərhədi, ar-namusdan çəkinmək məsələsi olmasın. Adətən, kişiyanı işlədilər «ver əlini» ifadəsi də bu mətnə bayağılığın ən sonuncu mərtəbəsində qərar tutub. Əsər bütün mətni, avara şən əhval-ruhiyyəsi ilə hamıya təlqin edir ki, dünya artıq dəyişib, mahiyyətə nəşə başqa bir şeyə çevrilib, elə bir şeyə ki, bu dünyanın - gerçəkliyin əksi var orda; bu dünyada bir-birinə əks anlayışlar o aləmdə doğma və məhrəmdir. Bu dünyada kişi kişiyə qızını pula satmaz və üstəlik, «ver əlini» də deməz, o dünyada isə bu, adi bir şeydir və yüksək əxlaq norması hesab edilir. Bu məqamda Hacıbəyov gülüşünün ironiya qatı açılır, bayaqdan altdan-altdan iş görürdüsə, indi onun qabağını kəsmək mümkün olmur. Ü.Hacıbəyov komediyalarının hamısında belə bir model-oppozisiya tipi mövcuddur. Bu ovqat ədibin həm komediyalarının, həm də qəhrəmanlarının ad-başlıq semantikasında ifadə olunub. Məşədi İbadın güzgüdəki Məşədi İbadla söhbətində də belə bir modeli aydınca görə bilərik. Güzgü, ayna haqqında biz Mirzə Cəlildən bəhs edərkən danışmışdıq. Mirzə Cəlil qəhrəmanları heç vaxt güzgüyə baxmırlar. Güzgünü Mirzə Cəlil onlara göstərmək istəyirsə də bu, alınmır. Çünki güzgü onlar üçün onuncu dərəcəli bir şeydir, onların başı çox «ciddi» məsələlərə qarışıb.

Kərbəlayı Qulamalı. Doğrusu mən bilsəm ki, uşqolda oxuyan uşaqlar qulluq sahibi olacaqlar, mən oğlum Mustafanı uşqola verməyə sözüüm yoxdur.

Uçitel. Mərhəba, mərhəba! Bax, bu kişi ağıllı kişiyə oxşayır. Əlbəttə, hər bir atanın borcudur övladının tərbiyəsinin fikrinə qalsın. Mərhəba!

Qasım kişi. Ay uşkol, bu nəçərnikin dilmancı, Mirzəməhəmmədqulu, belə görür ki, böyük yerdə oxuyub ki, nəçərnikə dilmənçilik edir. Yəni səndən çox dərəcə oxuyub?

Bu cəmiyyətdəki adamlar üçün ayinə rolunu oynayan, onun funksiyasını yerinə yetirən heç nə yoxdur. Qarpızın içini arşınla ölçən uşqola da bir böyük güzgü lazımdır ki, orada öz batınını görsün. Hacıbəyov isə öz komik qəhrəmanını güzgü qabağına gətirir. Bu hərəkətin qabağına biz belə bir sədd çəkirik: güzgü o dünya ilə bu dünyanın sərhəddidir və güzgü qabağına gəlmək məqamı da (əlbəttə, komediyada, gülüş aləmində) varlığın metafizik qatlarına toxunmaq, onlardan bəhs etmək qədərincə qəhrəmanın həyatında, özü bilməsə də ən əhəmiyyətli hadisələrdən biridir. Bunu təsəvvürə gətirib fikrimizi təsdiq etmək üçün Məşədi İbadın güzgü qabağında çıxardığı oyunları yada salın: ... əgər belə qoysam... Güzgü qabağına gəlmək bu komik qəhrəmanın elə bil ki, olum-ölüm məsələsidir, paradoksalıq xatirinə deyək ki, komik planda yox, lap elə ən ciddi mətləblər kontekstində. El ədəbiyyatında, arxaik mədəniyyət qatında - güzgünün oynadığı rolu yada salaq. Və müqayisə üçün güzgünün başqa bir funksiyasını da xatırlayaq: bayılan, yaxud, bioloji ölüm «kəməsinə» düşən adamda dirilik əlamətlərini yoxlamaq üçün adətən, güzgüdə istifadə edirlər. Güzgü tərləyərsə... Məşədi İbadın isə, bütün bu mətləblərdən heç xəbəri də yoxdu, o, sadəcə olaraq güzgü qabağında və özünü cavanlaşdırmaqla məşğuldur. Özünü «cavanlaşdırmaq» isə yenə də dirilik suyu axtarmaq motivini yada salır və Məşədi İbadın da ruhunda bir komediya dünyasının sakini kimi bu «qartımış» mərz var. Məhz bu cəhət onun daxilindəki hissləri zahirə çıxmağa, güzgüdə əks

olunmağa məcbur edir. Məşədi İbad güzgü qabağındakı məşqini qurtardıqdan sonra cavanlaşdığına doğrudan da inanır və ölçüyə, əndazəyə gəlməyən hərəkətlər eləyir. Bu hərəkətlərdəki «deformasiya» keyfiyyəti o saat gözə dəyir və gülüş doğurur.