

◆ Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq

Qorxmaz QULİYEV

ÜZEYİR HACIBƏYLİ



Mənə elə gəlir ki, Azərbaycan estetik fikri hələ də yeni dövr ədəbiyyatımızın tarixində Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərlərinin ortaya qoyduğu bir sıra suallara adekvat cavab verə bilməmişdir. İlk baxışdan dahi bəstəkarın və ədibin “yüngül”, zarafatçı gülüşə köklənmiş bu komediyaları/operettaları qələmə alındıqları dövrdə yaradılmış “ağır”, öldürücü gülüşə əsaslanan, cəmiyyətdə mövcud olan çatışmazlıqların ən dərin qatlarına varan və onları amansızcasına ifşa edən satirik nümunələrlə müqayisədə “uduzur” və zaman keçdikcə Ü.Hacıbəylinin adı çəkilən əsərlərinə maraq azalmalı idi. Lakin azərbaycanlı tamaşaçının/oxucunun seçiminin ümumi şəkildə araşdırılması belə sübut edir ki, bu maraq nəinki zəifləməmiş, əksinə, dayanaqlı xarakter kəsb etmişdir.

Mən XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan cəmiyyətində mövcud olan, ilk baxışdan bir-birilə ziddiyyət təşkil edən, lakin mahiyyət etibarilə dialektik şəkildə bir-birini tamamlayan, faktiki olaraq sinxron şəkildə özünü büruzə verən iki – mərkəzdənqaçma və mərkəzəqaçma proseslərini üz-üzə qoymaq istəmirəm; həqiqətən də cəmiyyət bu dövrdə bir tərəfdən onu inkişaf etmiş millətlər sırasına çıxmaq, öz “imzası”ndan qürur duymaq imkanından məhrum edən cəhalətin və mövhumatın ağır yükündən xilas olmaq, digər tərəfdən əl-ələ verib milli mədəni-mənəvi bütöv qismində gələcəyə doğru irəliləmək, özünü müasir dövrün tələblərinə cavab verən millət kimi təsdiq etmək zəruriyyəti ilə üzləşirdi; bu “ambivalent” vəzifəni həyata keçirmək üçün bir tərəfdən milləti “parçalamaq”, bütöv əyləyici çatışmazlıqları ifşa etmək, digər tərəfdən mənəvi bütövlüyü bərpa etmək tələb olunurdu.

Əlbəttə ki, belə bir “ayrı-seçkiliy”i operettaların “öncə” üstünlüyü ilə – onların Ü.Hacıbəylinin ecazkar musiqisi ilə müşayiət olunması, halbuki M.F.Axundovun, yaxud C.Məmmədquluzadənin əsərlərinin belə bir “dəstək”dən məhrum olmaları ilə izah etmək olar; həqiqətən operettaların

oynaq-şən rəqs musiqisinin “sümüyünə düşdü-yü”nü, yaxud həzin-lirik ariyalarının könül tellərini ehtizaza gətirmədiyi azərbaycanlı çətin ki tapılsın. Belə bir iddiadan çıxış edənlər əlbəttə ki, haqlıdırlar; amma bu tam həqiqət deyil: Ü.Hacıbəylinin əsərləri ilk dəfə işıq üzü görən-



dən, yeni azərbaycanlı tamaşaçının/oxucusunun ixtiyarına verildikdən sonra demək olar ki, bütünlüklə söz-söz, ifadə-ifadə, cümlə-cümlə zərb-məsəl, aforizm az qala atalar sözü kimi işlənmiş, Azərbaycan xalqının məişətinə, düşüncə tərzinə daxil olmuş, hətta onun dünyaduyumuna da sirayət etmiş, onun yaşam tərzini, dünyaya münasibətini müəyyən edən mühüm faktora çevrilmişdir. Qəribədir ki, operettaların mətnlərindən qopmuş/qopardılmış, zərb-məsəlləşmiş fraqmentlər yeri düşəndə, məqamında, yeni müstəqil semantik vahid kimi özgürlüyünü qoruyub saxlamaqla yanaşı, aid olduğu əsərin bütün kontekstini də, kökləndiyi əhval-ruhiyyəni də canlandırır. Burada biz ədəbiyyatımızın heç bir digər nümunəsində təsadüf etmədiyimiz bir fenomenlə üzləşirik: Ü.Hacıbəylinin adı çəkilən əsərləri təkəcə tamaşa və mütaliə prosesində deyil, həmçinin öz parçaları – atomları vasitəsilə də canlanırlar. Deməli, “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərlərinin dayanıqlı populyarlığının tam cavabını yalnız musiqidə axtarmaq əbəsdir, onu həmçinin başqa yerdə, başqa kontekstdə araşdırıb üzə çıxarmaq tələb olunur. Mənə elə gəlir ki, adı çəkilən əsərlərin Azərbaycan mədəniyyətində və azərbaycanlıların düşüncə tərzində əlahiddə mövqeyi onların mayasını təşkil edən gülüşün xarakteri ilə – karnavallaşması ilə bağlıdır. Bəşər mədəniyyətinin spesifik forması olan gülüş həyat hadisələrinə reaksiyadır. Bəşər övladının dünyaya bütün digər reaksiyaları kimi gülüş də söz sənətində öz bədii ifadəsini tapır.

Mahiyyəti etibarilə gülüş qısaqapanmadır – o, uzun zaman yerində sayan, kirəcləşib-kanonlaşmış sereotipləri, qayda-qanunları, adət-ənənələri, bir sözlə, müxtəlif yönümlü əngəlləri birbaşa, operativ şəkildə ləğv edir, toplumun mədəni-mənəvi təşəkkülündə mühüm rol oynayır və ruhi yüksəlişin stimuluna çevrilir. Qısaqapanma – gülüş ifşa etməklə kifayətlənmir, eyni zamanda, tamamilə yeni, cəmiyyətin inkişafına stimül verən əlaqələr sisteminin yaranmasına səbəb olur. Bu baxımdan karnaval gülüşü xüsusi əhəmiyyət kəsb edir: bu toplum – gülüş tipi ciddiliyin insanların iyerarxiya prinsipi əsasında bir-birindən təcrid olunmasını aradan qaldırır, onları birləşdirir. Katolik filosof və yazıçı H.K.Çesterton belə hesab edirdi ki, gələcəkdə din bir çox cəhətdən yüksək səviyyədə inkişaf etmiş yumora əsaslanacaq; onun fikrincə insanlar hələ də gülüşün təsir imkanlarını kifayət qədər dəyərləndirə bilmirlər. Çestertonun bu mülahizəsinin dinlərin,

o cümlədən islamın keçmişinə ekstrapolyasiya olunması onun öz mülahizəsində ümumən haqlı olduğunu üzə çıxarır: məlum olduğu kimi, Yaxın Şərqi orta əsrlərdə mədəni-elmi cəhətdən Qərbi Avropadan xeyli qabaqda idi. Lakin bu dövrdə xristianlığın Qərbi Avropada gülüşə meydan açması, daha doğrusu, ona göz yumması, ortodoksal prinsiplərin hökm sürdükləri Yaxın Şərqi isə belə bir imkandan məhrum olması Qərbi Avropa bölgəsinin elm, mədəniyyət, ictimai münasibətlər sahəsində ciddi uğurlar qazanmasına, Yaxın Şərqi isə get-gedə geriləməsinə səbəb oldu.

Əlbəttə ki, gülüş müxtəlif bölgələrin müxtəlif inkişaf sürətinə malik olmasını müəyyən edən yeganə meyar deyil. Lakin bu da bir həqiqətdir ki, M.Baxtinin göstərdiyi kimi “mədəniyyət zəruri (əhəmiyyətli) şəkildə sərhəddə yaşayır”, yəni ciddiliklə gülüşün daimi əlaqəsi – toqquşması, bir-birini inkar etməsi, amma son nəticə etibarilə dil tapıb vahid mədəniyyətin iki üzünü və astarı qismində mövcud olması kimi inkişaf edir. Yaxın Şərqi geriləmə paradoksu bir də onunla bağlıdır ki, gülüşün dini təsisatlar tərəfindən məqsədyönlü şəkildə sıxışdırılması ciddiliyin özünün də cılızlaşmasına, formal, “ciddi olmayan” fenomenə çevrilməsinə səbəb olur: ciddiliklə gülüş bir-birinin antipodları olmaqla yanaşı bir-birinin mövcudluğunun və bu əsasda cəmiyyətin inkişafının zəruri şərtləridir.

Bu heç də o demək deyildir ki, orta əsrlərdə Yaxın Şərqi gülmürdü; toplum fizioloji-mənəvi gülüş tələbatını əsasən gülüşə köklənmiş folklor janrları vasitəsilə ödəyirdi. Bütün Yaxın Şərqi aləmini bürümüş, ağız-ağız dolaşan Molla Nəsrəddin lətifələri buna əyani misaldır: bu lətifələrdə gülüşün digər formaları ilə yanaşı, karnaval gülüşünün də poetikasına rast gəlmək olar.

Azərbaycan ədəbiyyatında gülüşün müxtəlif növləri və çalarları, o cümlədən karnaval gülüşü XIX əsrin ortalarından başlayaraq M.F.Axundovun yaradıcılığı ilə daxil olmuşdur. Bu zamandan başlayaraq ən ciddi sosial-mənəvi problemlərin gülüş qısaqapanması yoluna qədəm basan Azərbaycan ədəbiyyatı uzun yüzilliklər boyu davam edən yeknesəqləşmiş, kirəcləşmiş ciddilikdən “qisas almaq” üçün bir neçə onillik boyu intensiv şəkildə bəzən gülə-gülə, bəzən də ağlaya-ağlaya gülmüşdür: M.F.Axundovun, N.Vəzirovun, C.Məmmədquluzadənin, Ə.Haqverdiyevin, Sabirin dili ilə müxtəlif janrlarda – komediyada, faciəvi komediyada, povestdə, hekayədə, fəlsəfi traktatda, poeziyada gülüşün müxtəlif növlərini və çalarlarını ortaya qoymuşdur.

Real həyatda gülüş adətən subyektlə (mənbə ilə) obyekt (hədəf) arasında birbaşa əlaqədir, münasibətdir və sinxron xarakter daşıyır – burada və indicə baş verən hadisəyə cavabdır. Ədəbi-bədii mətndən hasil olunan gülüş isə diaxron səciyyəyə malikdir: bu nə vaxtsa, hansısa bir müəllif tərəfindən ifadə və fiksə olunmuş deyim oxucuda/tamaşaçıda indiki zamanda oyatdığı reaksiyadır. Deməli, “həyatı” gülüş real obyektin davranışına, sözünə, jestinə, mimikasına bilavasitə, “ədəbi” gülüş isə real hədəfə bilavasitə reaksiyadır; real obyekt özü gülüşə köklənmişdir, irreal-ədəbi obyektin gülüş hədəfinə çevrilməsi müəllif tərəfindən ədəbi-bədii mətnin xarakterindən asılı olaraq müəyyən olunur və oxucuda analoji reaksiyanı yaratmağa hesablanır.

Ədəbi-bədii nümunə “məndaxili” və “mənxarici” gülüş formalarının yaranmasına meydan açır; “məndaxili” gülüş deyəndə personajların bir-birinə münasibətlər sistemi – zarafatları, bir-birini ələ salmaları, bir-birilərini gülüş hədəfinə çevirmələri, “mənxarici” gülüş söyləyəndə oxucunun/tamaşaçının mətnin daxilində baş verən hadisə və durumlara – personajların davranışlarına, sözlərinə, jestlərinə, mimikalarına, yaxud müəllifin bilərəkdən/bilməyərəkdən yaratdığı komik durumlara reaksiyası nəzərdə tutulur. Qeyd etmək lazımdır ki, “məndaxili” və “mənxarici” gülüş formaları arasında dəqiq sərhəd yoxdur; əksər hallarda (hər halda əsərin müəllifi buna can atır) məndaxili gülüş əsərin hüdudlarını aşır, bəzən toplumun müəyyən hissəsini, nadir hallarda bütün toplumu öz hədəfinə çevirir – “Ölülər”də İskəndər təkçə əsərdə antaqonistini təşkil edən digər personajlara deyil, həmçinin onların simasında “ölülər” durumu ilə barışmış bütün müasirlərinə gülürdü. Həmçinin göstərmək lazımdır ki, daxili gülüş öz xarici hədəfini “sinəsindən vuranda” onun təsir gücü artır. Bir çox hallarda resipiyentin özü də bir növ “daxililəşir”, qiyabi şəkildə əsərə “daxil olur” – zarafat edən, ələ salan personaja qoşularaq onun hədəfinə gülür. Resipiyent həm cismən, həm də ruhən əsərdən kənar, onun fəvqündə olduğuna görə gülüşü də bir sıra fərqli xüsusiyyətlər kəsb edir. Belə ki, birincisi, tamaşaçı Məşədi İbadı bir tərəfdən Qoçu Əsgərin, digər tərəfdən özünün görmə bucağından gülüş hədəfinə çevirir. İkincisi, tamaşaçı qoçu vasitəsilə təkçə bəydən qorxmayan, amma Qoçu Əsgərdən çəkinən “tacir baba”nı deyil, qoçunun özünü də gülüş hədəfinə çevirir. Özü də oxucunun/tamaşaçının belə bir “ikiyönlü” gülüşü “O olmasın, bu olsun” əsərinin bir sıra digər personajlarına – Həsən bəyə, Rza bəyə münasibətində də təzahür edir; gülüş bütün əsəri bürüyür, hər sözdə, hər hərəkətdə özünü bürüzə verir. “O olmasın, bu olsun” əsərində Ü.Hacıbəyli müəyyən məqamlarda təkçə gülüş doğuran məqamların deyil, ciddiliyin özünün də gülüş mənbəyinə çevrilə biləcəyini sübuta yetirmişdir: “Məşədi İbad. ...A kişi, bircə mən bilmədim ki, camaat mənim harama qoca deyir! Vallah, görünür ki, xalqın gözü pis görür. Budur ayna, bu da mən. (Aynaya baxır). Allaha şükür, dişlərim hamısı cabəca, saqqalım da qapqara şəvə kimi. (Diqqət ilə baxır). Deyəsən burda bir dənə ağ tük vardır. Gərək dartam çıxsın. (Dartır). A zəhrimar!.. Görünür ki, heyvan balası dəllək hənanı pis yaxıbdır.” (541). Məşədi İbadın bu özünəməxsus monoloqu əlbəttə ki, onun özü tərəfindən gülüş doğurmağa hesablanmamışdır. Lakin onun evlənmək niyyəti ilə bağlı yaranan karnaval ab-havası və xüsusilə də onun tanış olacağı insanların münasibəti labüd şəkildə tamaşaçıda gülüş doğurur. Tamaşaçı da bu ümumi gülüş atmosferində ambivalent xarakter kəsb edir: o, cismən səhnədə cərəyan edən hadisələrdən təcrid olunsa və seyrçi olsa da, həm də əvvəlcə səhnədən salona enən, sonra da teatr binasını tərk edib zamanın və məkanın fəvqündə dayanan gülüşə köklənmiş tamaşanın iştirakçısına çevrilir. Nəticədə gülüş universal xarakter kəsb edir, əsl karnaval əhvalruhiyyəsinin və atmosferinin yaranmasına meydan açır. Əlbəttə ki, gülüşün yayılmasında, dünyanın nəhəng karnavala çevrilməsində

Ü.Hacıbəylinin karnaval əhval-ruhiyyəsini adekvat şəkildə əks edən ecazkar musiqisinin rolunu xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

M.Baxtin belə hesab edirdi ki, bir sıra dünya xalqlarının həyatında günü bu gün də mühüm yer tutan karnaval mərasimləri orta əsrlərdə və Renesans dövründə geniş yayılmış xalq-yarmarka bayram əyrləncələrinin özünəməxsus qalıqlarıdır. Onun fikrincə, müasir dövrə nisbətən orta əsrlərdə və İntibah dövründə karnaval daha böyük rol oynayırdı və faktiki olaraq cəmiyyətin həyatının qeyri-rəsmi hissəsini təşkil edirdi, daha dəqiq desək, “karnaval” anlayışı altında birləşdirilmiş müxtəlif səciyyəli və yönümlü hadisələr komik vasitələrlə rəsmi bayram tədbirlərinin rəsmiliyini dəf etmək, onları lağa qoymaq – astarını üzə çevirmək idi. Bu onunla bağlı idi ki, o dövrdə qeyri-rəsmi karnavallarla yanaşı, cəmiyyətin həyatında rəsmi bayram tədbirləri də mövcud idi. Rəsmi mərasimlərdə iştirak edən şəxslər rütbələrindən asılı olaraq öncədən dəqiq şəkildə müəyyən olunmuş, dəyişdirilməsi yolverilməz hesab olunan düzüm əsasında yerləşirdilər. Bu, cəmiyyətdə hökm sürən iyerarxiya sisteminin yenilməzliyini və sarsılmazlığını, ictimai kosmosun məhz bu sarsılmaz düzüm sayəsində mövcud olmasını vurğulayırdı. Karnaval isə əksinə, rəsmi tədbirlərin struktur prinsiplərini kortəbii şəkildə lağa qoymaqla, mövcud durumun düzümünü gülüş hədəfinə çevirməklə iqtidarın söykəndiyi iyerarxik sistemin nisbilyini, onun təbiətin qanunlarına uyğun olmamasını qabardırdı; karnaval stixiyası rəsmi mərasimlərin ciddiliyini və sabitliyini birmənalı şəkildə rədd edirdi. Məhz bu baxımdan karnaval cəmiyyətin həyatında, onun quruluşunda köklü dəyişikliklərin yaranmasında meydan açmaqda, onun dəyərlər sistemində hökm sürən, orta əsrlərin axırlarından başlayaraq ictimai inkişafın yolunda əngələ çevrilən dəyərlər sistemində hökm sürən iyerarxiyanı sarsıtmaq yönümündə böyük rol oynamışdır.

Bu və ya digər şəkildə cəmiyyətin bütün təbəqələrini əhatə edən özünəməxsus gülüş karnavala bu məqsəddə çatmağa kömək edirdi. Bu, karnaval gülüşünün ambivalent xarakterə malik olması, zarafat məqamında guya “dişsiz” olmasını dönə-dönə nümayiş etdirməsi ilə bağlı idi; bu gülüş bir tərəfdən köhnəni ələ sala-sala inkar edir, digər tərəfdən gülə-gülə yeniliyin təsdiqinə, tədricən möhkəmlənməsinə nail olur. Özü də inkar və təsdiq eyni zamanda sintetik vəhdətdə həyata keçirilir.

“Karnaval” anlayışını özünəməxsus tarixi-mədəni və ədəbi-bədii hadisə kimi humanitar biliyin dövriyyəsinə görkəmli ədəbiyyatşünas və filosof M.Baxtin daxil etmiş, antik, orta əsrlər, Renessans ədəbiyyatlarından seçib təqdim etdiyi çoxsaylı misallar əsasında onun universal xarakterini, xalq dünyaduyum tərzinə yaxınlığını sübuta yetirmişdir. O, karnaval tipli bayramların qaynağını mədəniyyətin formalaşmasının ən erkən dövrünə aid edir və onların bəşər nəslinin yalnız emosional deyil, həmçinin sosial və intellektual inkişafında, insanların həm fərd, həm də toplum kimi özünəməxsusluq kəsb etməsində əvəzsiz rol oynamasını vurğulayırdı. Bununla yanaşı M.Baxtin karnavalın mənşeyini ən qədim Roma allahlarından biri olan, insanlara əkinçiliyi, üzümçülüüyü, sivil yaşamaq

tərzini öyrətmiş Saturnun şərəfinə hər il dekabrın 17-si keçirilən məhsul bayramları ilə – “saturnalilər”lə əlaqələndirirdi. Saturnalilər zamanı ağalar qulların, qullar da ağaların vəzifələrini icra edirdilər. Bu zaman qabağalınmaz bayram şənlikləri baş alıb gedirdi. Saturnalilərin gedişini, nizamsızlıqda özünəməxsus nizam yaratmaq üçün təlxək çar seçilirdi.

Alim geniş şəkildə karnaval fenomenini xalq gülüşünə söykənən müxtəlif mənşəli və yönümlü təntənəli hadisələr kimi başa düşürdü. Karnavallaşma karnaval fenomeninin – xalq şənliklərinin bədii obrazların dilinə çevrilməsi, ədəbi-bədii fikirdə öz adekvat ifadəsini tapması, xüsusi karnaval dilinin – obrazlarının, simvollarının ifadə olunmasıdır. Deməli, bayram şənliyi əhval-ruhiyyəsinə köklənmiş, kütlənin böyük əksəriyyətinin iştirak etdiyi mərasim “karnaval”, onun ovqatının ədəbi-bədii fikirdə ifadəsini isə “karnavallaşma” kimi dəyərləndirmək mümkündür. Karnavallaşma bir növ xüsusi səciyyəyə malik ədəbi əsərin yaradıcısının xalq dünyaduyumunun təsiri altında öz görmə bucağından, hadisələrə münasibəti baxımından subyektivliyini dəf etməsi, karnaval stixiyasının ədəbi-bədii nümunənin bütün məsələlərinə nüfuz etməsi, onlara karnaval pafosu tələq etməsidir.

Karnaval dünyaduyumunun və əhval-ruhiyyəsinin söz sənəti nümunəsinə çevrilməsi real gerçəklikdən irreal bədii gerçəkliyə keçid prosesində bir sıra problemlərin həll olunması tələb olunur: birincisi, karnaval şənliklərində hadisələr burada və indi cərəyan edir; karnavalın keçmişi və gələcəyi yoxdur – o, bir növ bədahətən meydana gəlir və davamlı indiki zamanda ömrünü başa vurur. Halbuki karnaval ədəbi nümunələrində müəllif karnaval fenomeninin mahiyyətindən çıxış edərək indiki zamana üstünlük versə də, ədəbi-bədii fikrin təbiətinin irəli sürdüyü tələblərə tabe olaraq bu və ya digər şəkildə təsvir olunan hadisələrin və qəhrəmanların keçmişinə müraciət etməyə, gələcəyinə boylanmağa məcburdur. İkincisi, karnavalda iştirakçıların bütün diqqəti tərəf-müqabillərin maskalarına yönəlmişdir; maskanın arxasında gizlənən fərdin şəxsiyyəti, əhval-ruhiyyəsi, daxili aləmi, düşüncəsi, hiss və həyəcanları karnaval məntiqi üçün böyük əhəmiyyət kəsb etmir. Lakin karnaval ədəbiyyatında müəllif maskanın arxasında gizlənmiş fərdin təbiətinin əsl cəhətlərinə diqqət verməyə məcburdur: karnavalda şəxsiyyət prosesin işində əriyib yoxa çıxır, karnaval ədəbiyyatında bu və ya digər şəkildə özünü büruzə verir. Karnavalın təbiətinə xas olan bu ambivalent gülüş karnavallaşma prosesində – karnaval dünyaduyumunun, əhval-ruhiyyəsinin, deyim tərzinin ədəbi-bədii yaradıcılığa nüfuz etməsinə, onun pafosuna çevrilməsinə kömək edirdi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, dünya ədəbiyyatında karnaval gülüşünün və əhval-ruhiyyəsinin “təmiz” bədii təcəssümü olan nümunələrlə yanaşı, onun izlərini ehtiva edən əsərlərə də rast gəlmək olar. Onları üzə çıxarmaq böyük diqqət tələb edir; onlar çox zaman köklü şəkildə dəyişirlər, hətta bəzən astar yenidən üzə çevrilir; məhz ambivalentlik sayəsində gülüş universallıq kəsb edir.

Karnaval mahiyyəti etibarilə tamaşadır: burada iştirakçı həm aktyor, həm də tamaşaçıdır. Məhz buna görə də karnaval əhval-ruhiyyəsinin “da-

xilləşməsi”, onun teatr tamaşası kimi təqdim olunması heç bir problem yaratmır; sadəcə olaraq səhnə karnavalın cərəyan etdiyi məkana – meydana çevrilir, aktyorlar öz rollarını karnaval münasibətləri əsasında yaradırlar. Buna görə də karnaval əhval-ruhiyyəsinin hökm sürdüyü və karnaval prinsipi əsasında qurulmuş “O olmasın, bu olsun” əsərində Rüstəm bəyin təşkil etdiyi məclisdə guya özünü Rza bəy, Həsən bəy tərəfindən təhqir olunmuş hesab edən Məşədi İbad çox qısa müddətdə təhqirləri unudur və onlarla barışır; əslində, kəsən də, barışan da real şəxslər yox, onların maskalarıdır.

Karnaval gülüşünün universal xarakteri onun heç də bütün mədəni bölgələrdə eyni zamanda, eyni intensivliklə və eyni şəkildə özünü büruzə verməsinə dəlalət etmir. Belə ki, Yaxın Şərqi regionunda və onun mədəniyyətinin tərkib hissəsi olan Azərbaycanda düz XIX əsrin ortalarına kimi dini-ortodoks meyillər son dərəcə güclü olduqlarına görə insanın/cəmiyyətin xislətinə və bu xislətin birbaşa təzahürü və təcəssümü olan ədəbi-bədii fikirdə satiranın bəzi təzahürləri istisna olmaqla gülüşün müxtəlif növlərinin, o cümlədən və xüsusilə karnaval gülüşünün ifadəsinə təsadüf olunmur; dini ciddilik “küfr” gülüşü daima sıxışdırmış, reduksiya uğratmış, həm ictimai həyatda, həm də ədəbi fikirdə onun izlərini süpürüb-silməyə cəhd göstərmiş və bir çox cəhətdən istəyinə nail olmuşdu.

M.F.Axundov, N.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, Sabir, Ə.Haqverdiyev kimi sənətkarların əsərlərində gülüşün digər növləri ilə yanaşı, həm fərdin, həm də toplumun dünyada cərəyan edən hadisələrə münasibəti ilə bağlı karnaval gülüşü öz ifadəsini tapmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli yüzilliklər boyu sıxışdırılan, marjinalaşdırılan, bir qayda olaraq ciddiliyin arxasından boylan, çox nadir hallarda özünü birbaşa büruzə verən pərakəndə gülüşün fraqmentlərini toy-karnaval çərçivəsində toplayıb bir araya gətirmiş, yüksək bədii və estetik hadisə kimi tamaşaçılara/oxuculara təqdim etmişdir. Sosial fenomen olan karnavalla onun ədəbi-bədii fikirdə təcəssümü olan karnavallaşmanı bir-birindən dəqiq şəkildə fərqləndirmək tələb olunur. Gülüş paradoksal şəkildə sosial hadisə olan karnavalı estetik səciyyəli karnavallaşmadan – karnavalın ədəbi-bədii ədəbiyyatda təcəssümü ilə bir tərəfdən birləşdirir, digər tərəfdən onları bir-birindən təcrid edir, gülüşün ambivalentliyi təkrar ambivalentlik kəsb edir; real (mətnxarici) gülüş karnavallaşma nümunəsində irreal (mətndaxili) xarakter kəsb edir. Buna “O olmasın, bu olsun” əsərində personajların bir-birinə, ilk növbədə Məşədi İbada bəslədikləri zarafatyana münasibət misal ola bilər; bu halda gülüş yeni ambivalent keyfiyyət kəsb edir: tamaşaçı bir tərəfdən Qoçu Əsgərə, yaxud Rza bəyə qoşulub Məşədi İbadı ələ salır, digər tərəfdən zarafat edənlərin özlərini də gülüş hədəfinə çevirir. Bununla yanaşı “diqqətli” tamaşaçı bu iqiqat gülüşün kontekstində özünə də nəzər salmağı yaddan çıxarmır, özünün Qoçu Əsgərə, Həsən bəyə oxşar cəhətlərinə də – öz çatışmazlıqlarına da gülür. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, onların yaradıcılıqlarında karnaval gülüşünün bəzi izlərinə və elementlərinə təsadüf olunsada (buna İbrahim Xəlil kimyagərin meymun söhbətini, Dərviş Məstəli şahın Parisə “od qoyarkən” qadınlarla mükami-

ləsini, Hacı Qaranın arvadı və həmçinin Naçalnik ilə deyişməsinə və sairəni misal göstərmək olar), satirik gülüş üstünlük təşkil edir. Yuxarıda adları çəkilmiş əsərlər sosial hadisə kimi, ümumi ovqat kimi karnaval durumuna və təbii ki, poetikasına əsaslanırlar. Ədəbiyyatımıza və incəsənətimizə karnaval gülüşünü, onun bütün çalarlarını Ü.Hacıbəyli gətirmişdir.

Biryönümlü, yalnız ifşa etməyə köklənmiş satirik gülüş kimi ambivalent karnaval gülüşü də inkar pafosuna əsaslanır, lakin total, geriyə dönməz səciyyəli satirik gülüşdən fərqli olaraq, karnaval gülüşündə bu inkarın arxasında mütləq şəkildə implisit, yaxud eksplisit təsdiq durur. Onu da göstərmək olar ki, sosial fenomen kimi karnaval çoxtərkiplidir – sözlə deyişmə ilə yanaşı tamaşa, musiqi, rəqs kimi elementləri də ehtiva edir və bu şübhəsiz ki, bu karnavallaşmada bu və ya digər şəkildə, birbaşa, yaxud dolayısı ilə öz əksini tapmalıdır. İncəsənətimizdə inkar-təsdiq pafosuna əsaslanan karnaval gülüşü bütün dolğunluğu və atributları ilə Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərlərində öz təcəssümünü tapmışdır.

Ambivalentlik karnaval gülüşünə imkan verir ki, o, gülüşün bütün variantları kimi hədəfinin çatışmazlıqlarını ifşa etsin. Lakin bu ifşa zarafat məqamında gerçəkləşdiyinə və inkar təsdiqlə müşayiət olunduğuna görə yumşalır, öldürücü xarakter kəsb etmir. Ən təklifsiz deyim belə, zarafat məqamında öz sərtliyindən məhrum olur və son nəticə etibarilə karnaval kontekstində tərəf-müqabil tərəfindən həzm olunur. Karnaval durumunda və təbii ki, karnavallaşmada gülüş çevrəsində mövcud olan, yəni prosesdə iştirak edən, yaxud bu və ya digər səbəbə görə birbaşa iştirak etməsə də, nəzərdə tutulan bütün insanları və nəsneləri əhatə edir. Universal, vüsətli karnaval gülüşü Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərlərini səciyyələndirir və onların istisnasız olaraq bütün epizodlarında özünü büruzə verir.

“O olmasın, bu olsun” əsərinin baş qəhrəmanı, ilk baxışdan mənfi planda təqdim olunan Məşədi İbad xarakterinin, dünyaya münasibətinin bir sıra cəhətləri baxımından C. Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesindəki Şeyx Nəsrullah ilə üst-üstə düşür. Lakin Şeyx Nəsrullah birmənalı şəkildə tamaşaçıda nifrət oyadırsa, Məşədi İbad bir fərd kimi bütün mənfi cəhətlərinə, çatışmazlıqlarına baxmayaraq, rəğbət hissənə meydan açır. Əlbəttə ki, bunu Cəlilin personajının mənəvi həyasızlığı, Üzeyirkinin isə sadələşmə ilə izah etmək olar. Lakin hər şeydən əvvəl bu, “Ölülər” əsərinin satirik, “O olmasın, bu olsun” komediyasının karnaval gülüşünə köklənməsi ilə bağlıdır: satirik gülüş pessimist, karnaval gülüşü optimist əhval-ruhiyyə aşılrayır. Bu qanunauyğunluğu C.Məmmədquluzadənin Səməd Vahid (“Anamın kitabı”) – Ü.Hacıbəylinin Rza bəy (“O olmasın, bu olsun”) və uyğun olaraq Rüstəm bəy – Həsən bəy paralellərində də bütün dolğunluğu ilə müşahidə etmək olar. Satirik gülüşdən fərqli olaraq hamının hamını ələ saldığı karnaval gülüşü bir növ fərdlərarası münasibətlərdə yarana biləcək gərginliyi qarşılıqlı şəkildə neytrallaşır, gülüş hədəfi nifrət hissənə meydan açmır. Tamaşaçı Şeyx Nəsrullahı nifrət edir, çünki bu obrazın arxasında real gerçəklik durur. Hər bir tamaşaçı gerçəkliyi bu və

ya digər şəkildə, bu və ya digər üsullarla təcəssüm etmək iddiasında olan tamaşa prosesində müəyyən dərəcədə “sadələşlənir”; bu, onun labüd şəkildə öz gerçəkliyi ilə səhnə gerçəkliyi arasındakı “sərhəd”də yaşaması ilə bağlıdır. Real insanların yox, onların maskalarının iştirakını nəzərdə tutan, “təkrarın təkrarı” olan karnaval yürüşü və təbii ki, karnavallaşma isə iştirakçını/tamaşaçıyı/oxucunu öncədən gerçəkliklə birbaşa təmasdan məhrum edir; oxucu heç zaman Rablenin azman personajlarını, “özlərini axmaq yerinə qoymuş” Məşədi İbadı, Rza bəyi, Həsən bəyi “ciddiyə” almaz. Karnaval yürüşünü kənardan seyr etmək mümkün deyil, tamaşaçı labüd şəkildə prosesə qoşulur, onun iştirakçısına çevrilir; karnavallaşmada tamaşaçı çox zaman özü də bilmədən, hiss etmədən uyğun maskanı taxır və tamaşanın iştirakçısına çevrilir; karnavalda və karnaval tamaşasında real fərdlər yox, onların maskaları təmasa girir. Karnaval gülüşünün pafosu və strukturu iştirakçıdan/tamaşaçıdan başqasını lağa qoymaqla yanaşı, onda olan çatışmazlıqları özündə də görməyi və üzə çıxarmağı və təbii ki, özünü də lağa qoymağı tələb edir; iştirakçı-tamaşaçı gah Məşədi İbadın, gah Rza bəyin, gah Həsən bəyin maskasını taxır, bu ikiqat maska vasitəsilə həm tərəf-müqabilinin, həm də özünün dünyaduyumuna, düşüncə tərzinə müdaxilə edir. Paradoksal haldır ki, ikiqat maska bu prosesə nəinki mane olmur, əksinə, onu daha da asanlaşdırır. Satirik gülüş öldürücü, ləğvedici səciyyə daşıyır – Şeyx Nəsrullahın elə burdaca, elə indicə yoxa çıxarılması, məhv edilməsi tələb olunur; satirik gülüş tənqid edənle tənqid olunanı, ifşa edənle ifşa olunanı bir-birindən təcrid edir, onların arasında uçurum yaradır: tamaşaçı və onun təmsil etdiyi toplum heç zaman Şeyx Nəsrullah ilə eyni dünyada yaşaya bilməz.

Bəzən belə bir təsəvvür yaranır ki, Ü.Hacıbəylinin Məşədi İbadı da satirik gülüşün hədəfidir. Lakin əsərin karnaval strukturu və karnaval əhval-ruhiyyəsi buna yol vermir; bu amillər bəlkə də yaradıcının özünün iradəsinə rəğmən, karnaval məntiqinə uyğun olaraq bədii obraz – tamaşaçı münasibətlərini tənzimləyir və Məşədi İbadı suyuşirin kimi təqdim edir. Ü.Hacıbəyli özü də əsərin yaranmasından və tamaşaya qoyulmasından xeyli keçəndən sonra Məşədi İbadın yaşı və onun iddiaları ilə bağlı haqsızlığa yol verdiyini, daha doğrusu, yol vermək fikrində olduğunu söyləmişdir; lakin əsərdə hökm sürən karnaval əhval-ruhiyyəsi bu personajı sənətkarın “əlindən almış” və bu obrazın təqdim olunmasına öz düzəlişlərini etmişdir.

Əsərdə “mədəni qəhrəman” Sərvərlə “trikster” Məşədi İbadın münasibətləri bir çox cəhətdən maraqlıdır. Həm Sərvərin, həm də Məşədi İbadın karnaval səciyyəli adaxlıbazlıq sərgüzəştində iştirakları onların əsərin strukturunda eyni funksiyaları yerinə yetirmək cəhdlərinə dəlalət edir:

“Məşədi İbad (Sərvərə). Oğlan, sən kimsən?

Sərvər. Bəs sən kimisən?

Məşədi İbad. Mən Məşədi İbadam!

Sərvər. Mən Sərvərəm!

Məşədi İbad. Bəs sən orda nə qayıırısan?

Sərvər. Bəs sən orda nə qayıırısan?

Məşədi İbad. Mən adaxlıbazlığa gəlmişəm!

Sərvər. Mən də adaxlıbazlığa gəlmişəm!

Məşədi İbad. ...Qoçaq, sən kimin adaxlısısan?

Sərvər. Qoçaq, bəs sən kimin adaxlısısan?

Məşədi İbad. Mən Rüstəm bəyin qızı Gülnaz xanımın!

Sərvər. Mən də Rüstəm bəyin qızı Gülnaz xanımın!

Məşədi İbad (acıqlı). Kəs səsini, axmaq! Sənin nə ixtiyarın var ki, mənim adaxlımın adını çəkirsən?

Sərvər. Axmaq sənsən ki, hasara dırmaşmısan!”.

Əsərin karnaval stixiyasında hər iki personaj faktiki olaraq eyni səlahiyyətlə çıxış edir: Sərvər öz rəqibinə nisbətən daha cavandır, daha yaraşılıqdır, daha təhsillidir. Lakin Məşədi İbadın da özünəməxsus üstünlükləri var: o, pulun son dərəcə böyük rol oynadığı cəmiyyətdə daha varlıdır, ənənəvi cəmiyyətdə böyük rol oynayan ata vədini almağa nail olmuşdur, başlıcası isə əsasən “mütərəqqi ziyalılar”dan təşkil olunmuş, lakin mahiyyəti etibarilə mühafizəkar olan toplum onun tərəfindədir. Məşədi İbadın bu sonuncu üstünlüyü ilə bağlı qeyd etmək lazımdır ki, özünəməxsus Azərbaycan karnavalı iki cəhətdən diqqəti cəlb edir: bir tərəfdən bu, bütün struktur prinsiplərinə cavab verən əsl karnavaldır – əsərdə sözün müstəqim mənasında karnaval stixiyası hökm sürür, lakin digər tərəfdən bu karnaval “ciddi” qanunların hökm sürdüyü ənənəvi və mühafizəkar cəmiyyətdə cərəyan edir. Belə bir şəraitdə karnaval hadisəsinin meydana gəlməsi və müsbət meyillərin məğlubiyyəti labüddür. Ü.Hacıbəyli faciəvi durumu bayram şənliyi kimi təqdim etmək üçün “mədəni qəhrəman”la (Sərvərlə) “trikster” (Məşədi İbad) arasında funksiya mübadiləsi həyata keçirir. Avropa ədəbi-bədii fikrində kələkbazlıq bir qayda olaraq triksterin üzvi xassələrindən biri kimi təqdim olunur, “mədəni qəhrəman”sa fəaliyyətində əxlaq prinsiplərinə ciddi şəkildə riayət edir və bir qayda olaraq, triksterin kələkbazlığının qurbanı kimi təqdim olunur. “O olmasın, bu olsun” əsərində isə “mədəni qəhrəman” kələkbaz rolunda çıxış edir, sadələvh “trikster” isə onun təcavüzünün qurbanına çevrilir. Belə bir “çevrilmə” müəllifə qarşısına qoyduğu məqsədə nail olmaq imkanı verir; kələkbaz “mədəni qəhrəman” dünyanın düzümünü pozmağa, xaosa meydan açmağa, sadələvh “trikster” isə mövcud durumu qoruyub saxlamağa, zədələnən kosmosu bərpa etməyə cəhd edir; sadələvh, deqradasiyaya uğramış “mədəni qəhrəman”la yerin altını da, üstünü də bilən “trikster” arasında bu tipli münasibətlər sistemi artıq M.F.Axundovun “Təmsilat”ında, məsələn, “Xırs-quldurbasan”da özünü büruzə verir. Lakin bu tendensiya bütün rəngarəngliyi ilə Ü.Hacıbəylinin operettalarında təcəssüm olunur. Ənənəvi yaşam prinsiplərinin (məsələn, “Arşın mal alan”da gənclərin bir-birini görmədən evlənməsinin) parodiya hədəfinə çevrilməsi, aşınmaya məruz qalması, daha çevik, daha ədalətli, daha azad insanlararası münasibətlərin bərqərar olması Ü.Hacıbəylinin operettalarının pafosunu müəyyən edir. Yeri gəlmişkən, Avropa karnavallaşması üçün səciyyəvi olan qarınqululuq, əyyaşlıq, cinsi məhsuldarlıq motivləri Ü.Hacıbəylinin karnaval poetikasına yaddır. Azərbaycanlı

müəllifin komediyalarında birmənalı şəkildə cəmiyyətdə tutduğu mövqedən asılı olmayaraq həyat şəraitindən razıdır. Bu baxımdan bir abbasısını xahiş, tələb edən hambalın replikaları narazılıq yox, zarafat, lağlağı təsiri bağışlayır (“Məşədi, abbasını vermədin ha...”).

Ü.Hacıbəylinin karnaval-komediyaları bir sıra mənbələr əsasında formalaşmışdır. Sənətkar hər şeydən əvvəl Azərbaycan gerçəkliyi üçün səciyyəvi, özünəməxsus karnaval strukturuna malik olan və karnaval əhval-ruhiyyəsinə meydan açan ənənəvi xalq şənliklərinə – toylara, ikincisi, XIX əsrin ortalarından başlayaraq ədəbi-bədii fikrimizdə mütəmadi olaraq öz əksini tapan və tədricən milli bədii ənənəyə, ədəbi prosesin aparıcı meylə kimi artıq öz ənənələrini formalaşdırmış gülüşün bədii təcəssümünə müraciət edir. Əlbəttə ki, Ü.Hacıbəylinin operettalarında bu sahədə zəngin təcrübəsi olan Qərbi Avropa ədəbiyyatının bilavasitə və bilvasitə təsirinin də izlərini üzə çıxarmaq mümkündür.

Operettaların personajlar sistemi saysız-hesabsız variantlara və variasiyalara malik ədəbi-bədii obrazların təqdim edilməsinin bəlkə də ən qədim və şübhəsiz ki, ən universal üsulu olan “mədəni qəhrəman – trikster” sxeminə uyğun olaraq yaradılmışdır. Söz sənətinin bütün sahələrində – mifologiyada, folklorda, bədii ədəbiyyatda özünü büruzə verən bu sxemdə mədəni qəhrəman yaradıcı və qurucudur; o, dünyada hökm sürən xaosu kosmosa çevirməyə, nəsnə və hadisələri müəyyən nizamə, qayda-qanuna, adət-ənənəyə, iyerarxiya sistemə uyğun olaraq düzüb-qoşmağa, yerləşdirməyə, bir sözlə, dünyada harmoniyaya nail olmağa cəhd edir. Trikster mədəni qəhrəmanın əksini təşkil edir; o, müxtəlif vasitələrdən istifadə edərək oturmuş nizamı, qayda-qanunları pozur, dünyada bərqərar olmuş harmoniyayı dağıdır. “Trikster” (ingilis dilindəki “trickster” – “yalançı”, “zirək” sözündən) K.Yunqun analitik psixologiyasında kollektiv şüursuzluq arxetipidir; ədəbiyyatda şeytanvari kosmik personajların obrazlarını formalaşdıran başlanğıc-prinsipdir. Trikster hər vaxtlə ümumən qəbul olunmuş davranış qaydalarına tabe olmaqdan imtina edir. “Trikster”lə “mədəni qəhrəman”ı bir araya gətirib sinxronlaşdırmaqla folklor və bədii ədəbiyyat intuitiv şəkildə təbiət elmlərindən (sinergetikadan) xeyli əvvəl xaos və kosmos başlanğıclarının bir-birini əvəz etmə prinsipi əsasında yox, bir-birilə yanaşı mövcud olmalarını, vahid durumun iki qütbünü təşkil etmələrini, dialektik münasibətdə olmalarını sübut etmişdir.

Mədəni qəhrəmanın və triksterin mifologiyada və folklorda öz ifadəsini tapmış bu ümumiləşdirici xarakteristikaları ədəbiyyatda heç də həmişə gözlənilməmişdir. Cəmiyyətdə insanlararası münasibətlər mürəkkəbləşdikcə və ziddiyyətli xarakter aldıqca fərdlərin özləri də mürəkkəbləşirlər və dünyaya, başqasına ziddiyyətli münasibət nümayiş etdirirlər. Təbii ki, bu durum ədəbi-bədii fikrin mədəni qəhrəmana və triksterə münasibətində də özünü büruzə verir; onları “ciddi” – birincinin qurub-yaratmaq, ikincinin isə dağıdıb-sökmək amilləri ilə bir-birindən fərqləndirilməsi qeyri-mümkün olur. Bu halda bəşər mədəniyyətinin elə “mədəni qəhrəman” və “trikster” kimi universal xarakterə malik gülüş amili köməyə gəlir – gülüş onları bir-

birindən fərqləndirən, aralarında sərhəd qoyan prinsip kimi çıxış edir. Bir qayda olaraq gülüşün iki formasına müraciət olunur: birincisi, həm mədəni qəhrəman, həm də trikster müəllifin, deməli, onun vasitəsilə oxucunun gülüş hədəfinə çevrilir. Buna Servantesin “Don Kixot” əsərində müəllifin mədəni qəhrəman (o, sözün birbaşa mənasında mədəni qəhrəmandır: dünyanı özünün seçib rəhbər tutduğu mənəviyyat və əxlaq prinsipləri əsasında yenidən qurmaq istəyir) rolunda çıxış edən Don Kixota və onun silahdarı Sanço Pansa obrazları misal ola bilərlər. Hər şeydən əvvəl, qeyd etmək lazımdır ki, “Don Kixot” romanı “ikiqat” karnaval strukturuna malikdir; əsərin baş qəhrəmanını hər bir səyahəti “mədəni qəhrəman”lı-“triksterli”, ağalı-nökərli, cüt təlxekli (bu xassə həm Don Kixotda, həm də Sanço Pansada özünü büruzə verir) karnaval yürüşüdür. Bu səyahətlərin təsiri və diktəsi ilə intibah gerçəkliyinin özü də nəhəng karnavala çevrilir. İntibah dövrünün insanları “Don Kixot” karnaval-faciəsinin tamaşaçıları olmaqla yanaşı, həm də öz karnavallarının iştirakçılarıdır. Don Kixotun karnaval-səyahətləri optimist səciyyəli, ucsuz-bucaqsız, zamanın fəvqündə duran İntibah karnaval-teatrının tərkib hissələri olmaqla yanaşı, həm də onun əksidirlər; Don Kixotun karnavalı sonucludur, onun məğlubiyəti ilə başa çatır, deməli, “ağlamalı”dır. Bu baxımdan Don Kixotun karnaval-səyahətləri İntibah karnavalının iştirakçılarına xəbərdarlıqdır. Don Kixot və Sanço Pansa həm cismən, həm də ruhən bir-birindən fərqli olsalar və müəyyən mənada bir-birinin əksini təşkil etsələr də, onlar bir “yedək”də olmağa, bütün özəlliklərinə baxmayaraq, bir-birini tamamlamağa məhkumdurlar. Müəllif onların hər ikisinə gülür; lakin bu, konseptual baxımdan iki fərqli gülüşdür: Servantes sözsüz ki, Don Kixotun cəngavər romanlarına aludə olmasını, dolayısı ilə orta əsrləri ideallaşdırmasını ələ salır və bu baxımdan onun Qəmli Obraz Cəngavərinə münasibəti ilk baxışdan intibah düşüncəli müasirlərinin münasibəti ilə üst-üstə düşür. Lakin bu məqamda müəllifin gülüşü total xarakter daşımır; onun gülüşünün arxasından bütün bəşəriyyətin taleyini ehtiva edən metafiziki ciddilik boylanır. Servantes Don Kixotun indinin, buranın reallığından təcrid olunmasını ələ salmaqla yanaşı, eyni zamanda başa düşür ki, özünün hələ axıra kimi səbəblərini izah edə bilmədiyi səbəblər üzündən qələminin məhsulu olan personaj bir növ itaətindən çıxır, bəşər nəslinin keçdiyi və keçəcəyi bütün dolanbacları öncədən görür, dərk edir, lakin izah etməkdən imtina edir, bunu bəşər övladının öhdəsinə buraxır; müəllifin Sanço Pansa vasitəsilə ifadə etdiyi universal karnaval gülüşü də yaratdığı personajın metafizikasını, dünyaduyumunun vüsətini dərk etməyə kömək etmir. Don Kixot – Sanço Pansa münasibətləri birtərəfli gülüşə əsaslanır. Don Kixot bir növ cəngavər romanlarından əxz olunmuş, paradoksal şəkildə bir tərəfdən real, digər tərəfdən karnaval maskasına müncər olunmuş silahdarına gülmür, ona ciddi münasibət bəsləyir. Sanço Pansa ağasının təki-dünyalılığına istehzal münasibət bəsləməklə yanaşı, həm də müəlliflə həmrəy mövqedən çıxış edərək intuitiv şəkildə onun yüksək ruhi dəyərlərin daşıyıcısı olmasını hiss edir və qeyd-şərtsiz onun tələblərini həyata keçirir. Oxucu müəllifə qoşularaq personajların hər ikisinə gülür.

Lakin onun gülüşü personajdan asılı olaraq dəyişir; biz Sanço Pansanın zahirinə də – onun “bəstəboyluğu”na da, köklüyünə də, müxtəlif xalqlarda gülüş hədəfi olan və son nəticədə özü də universal gülüşə çevrilmiş uzunqulağına da; batıninə də – praqmatizminə də, burnunun ucundan kənarı görə bilməməyinə də gülürük. Don Kixotun isə yalnız zahiri – uzundrazlığı, qazan-dəbilqəsi, arıq, əldən düşmüş yabısı bizi qımışdırır və eyni zamanda bu günə qədər dəqiq-düzgün izahı tapılmamış yollarla Qəmli Cəngavər Obrazının batıninə – dünyanın metafizikasına müdaxilə etməyə imkan verir.

“Mədəni qəhrəman” Sərvər və “trikster” Məşədi İbad da Servantesin qəhrəmanları kimi bir-birilə bağlıdırlar. Lakin onların bağlılığı komediya janrı üçün ənənəvi olan “ağa-nökər” münasibətlərinə yox, bir-birini fəal şəkildə inkara, qarşıdurmaya əsaslanır; “adaxlıbazlıq” onları bir-birinə bağlayan dünyüdür. Sərvər dövrün sıradan olan mütərəqqi, birölcülü, metafizikadan məhrum ziyalisidir; zaldakı orta tamaşaçını səhnədə təmsil edən aktyor-maskadır. Sərvərin hərəkətlərində, simasında tamaşaçını onu ələ salmağa, gülüş hədəfinə çevirməyə imkan verən heç bir cəhət yoxdur. Tamaşaçı Sərvərin kələkbazlıq aktında da onun özünə yox, ona qoşularaq hədəfi olan Məşədi İbada gülür. Bu baxımdan Sərvər karnavalın içində olsa da, karnaval hərəkətlərində iştirak etsə də, onun stixiyasında əriyib, ümumi yürüşə qarışmır, karnavalın məntiqindən kənarında qalır. Sərvərin yeganə missiyası Gülnazla evlənməkdir; o, kamına çatan kimi yoxa çıxmağa məhkumdur; o, tamaşanın gedişində fəallıq nümayiş etdirsə də, karnaval məntiqi baxımından böyük çəkiyə malik deyil; Sərvər əsərin kolliziyasında mühüm rol oynasa da, karnaval stixiyası nəzər nöqtəsindən statikdir.

Antaqonisti mədəni qəhrəmandan fərqli olaraq trikster qəhrəmanlıqla bir araya sığmayan komik xüsusiyyətlərə – pozuculuğa, tənbelliyə, hiyləgərliyə, kələkbazlığa, axmaqlığa, adamları aldatmağa və aldanmağa meyillidir. Ədəbi-bədii nümunələrdə öz əksini tapmış trikster obrazında mahiyyət etibarilə bir araya sığmayan bu xüsusiyyətlərin hamısının eyni zamanda özünü büruzə verməsi əslində mümkün deyil. Lakin bu xassələrdən ən azı biri mütləq şəkildə öz ifadəsini tapmalıdır.

Triksterin zahiri görünüşü onun daxili aləminin güzgüsü, onun təzahür etməsi üsuludur. Bir sıra hallarda daxili xassələr birbaşa yox, dolayısı ilə, köklü dəyişikliyə uğrayaraq özlərini büruzə verirlər. Belə ki, Məşədi İbadın daxili trikster inamsızlığı, qorxaqlığı onun özündən razılığı kimi təzahür edir.

Əsərdə refren kimi təkrar olunan, bir növ karnaval yürüşünün aramsızlığını simvolizə edən “o olmasın, bu olsun” zərb-məsəlinin məntiqindən çıxış edən Məşədi İbad sözün əsl mənasında bütün varlığı ilə karnavalın sonsuzluğunu, stixiyasını simvolizə edir. Tamaşaçı “tacir baba”ya bir tərəfdən özünün, digər tərəfdən Sərvərin, Qoçu Əsgərin, Rza bəyin, Həsən bəyin, hətta hambalın nəzər nöqtəsindən gülür; bütün gülüşlərin dünyələndiyi Məşədi İbad karnavalın özünə çevrilir, total gülüşün bərqərar olmasına, karnavalın “gülməli” xarakter kəsb etməsinə səbəb olur. Trikster

Məşədi bütün fəaliyyəti – danışıqı, insanlarla davranışı, jestləri, hərəkətləri, düşüncələri, hətta “xariciləşmiş” daxili monoloqları tamaşaçılarda gülüş doğurur: “İndi mən papağımı nə cür qoyum ki, qızın xoşuna gəlsin: hərgah belə qoysam (gəc qoyur), onda qız qorxar, elə bilər ki, Bakı qoçusuyam. Əyər belə qoysam (gözünün üstə qoyur), onda da qız ürkər, elə bilər ki, Qarabağın pambıq bəylərindənəm. Hərgah bu cürə qoysam (lap dalı qoyur), onda qızın məndən zəhləsi gedər. Elə bilər ki, Gəncə qumarbazıyam, əgər belənçik qoysam (təpəsinə qoyur) onda da Şamaxı lotusuna oxşaram. Bəs nə tövr qoyum? Hamısından yaxşısı budur ki, başıaçıq oturram, onda qızın məndən xoşu gələr, elə bilər ki, abra-zavannıyam”.

Təlxəklik durumu zarafatla ciddiliyin sərhədində/qovşağında təşəkkül tapır və son dərəcə rəngarəng şəkildə özünü büruzə verir. Belə ki, bir qayda olaraq “ciddi” prinsiplərdən çıxış edən personajlar bəzi hallarda təlxək kimi hərəkət edə bilirlər. “Təlxəkliyin” belə bir formasına M.F.Axundov “Təmsilat”da bol-bol müraciət edir. Bunu “situativ təlxəklik” adlandırmaq olar. İkincisi, müəyyən ciddi məqamların birbaşa ifadəsinin təhlükə mənbəyinə çevrilə bilməsini nəzərə alaraq onları zarafata və gülüşə bürüyərək təqdim edən təlxəklik; bu, “şüurlu təlxəklik”dir. Subyektin ciddi mətləblərə toxunduğunu zənn etdiyi, lakin mahiyyəti yalnız gülüş doğuran təlxəklik; bu, “şüursuz təlxəklik”dir: yuxarıdakı misalda Məşədi İbadın güzgü qabağında özünü ciddi şəkildə dəyərləndirilməsi buna misaldır.

Gerçəkliyə münasibətdə “mədəni qəhrəman”ın və “trikster”in müxtəlif istiqamətlərdən, müxtəlif mənəvi-əxlaqi norma və prinsiplərdən çıxış etməklə, müxtəlif vasitə və üsullardan istifadə etməklə eyni hədəf-məqsədə can atmaları onları cəmiyyətin mövcud durumunun astarı və üzvü qismində üzvi vəhdətdə birləşdirir. Məhz bu vəhdət sayəsində onlar cəmiyyətin inkişafının bütün mərhələlərində müxtəlif ipostaslarda iştirak edir, hərəki universallıq kəsb edirlər. Məhz buna görə də ədəbi-bədii fikir tarixinin hansı isə mərhələsini yalnız bu obrazlardan birinin iştirakı ilə təsəvvür etmək mümkün deyil. Bu bərəks vəhdəti vurğulamaq ehtiyacı mifologiyada və folklorada “mədəni qəhrəman”la “trikster”in əkiz qardaşlar kimi təsvir olunmasına səbəb olur.

Ədəbi-bədii fikirdə zamanın hərəkətinin cəmiyyətin inkişafının amili kimi təqdim olunması, bu kontekstdə “mədəni qəhrəman”ın yeniliyə, “trikster”in hər vechlə köhnəliyi qoruyub saxlamağa meylini nəzərə alaraq onların yalnız mənəvi-əxlaqi parametrlərinə görə deyil, həmçinin yaş və cismani cəhətdən antipodlar kimi təqdim olunmasına səbəb oldu. Bu baxımdan cavan və yaraşlıqlı Sərvəri qoca və çirkin Məşədi İbadı əkiz qardaşlar kimi təsəvvür etmək çətinidir; müəllif onların sosial gerçəkliyə və bir-birinə əks münasibətlərini qabartmaq üçün onları həm cismən, həm də mənən (cavan-qoca, yaraşlıqlı-çirkin, savadlı-savadsız, tərəqqipərvər-müha-fizəkar) bir-birindən maksimum uzaqlaşdırmışdır. Lakin bu əkslik onların ikisinin də fəaliyyətinin cəmiyyətin mövcud durumunun müxtəlif istiqamətlərdən sarsıtmağa yönəldilməsinə mane ola bilmir. Paradoksal

şəkildə antaqonistlər kimi çıxış edən Sərvərlə Məşədi İbad eyni məqsədə xidmət edirlər: Sərvər mövcud durumu kökündən dəyişdirməyə can atır, Məşədi İbad isə cəmiyyətin nəzərlərində absurda çevrilmiş (Rüstəm bəyin təşkil etdiyi məclisdə qonaqlar bunu həm açıq, həm də gizli şəkildə ifadə edirlər) övladı yaşında qızla evlənmək təşəbbüsü ilə mövcud ənənələrin çürüklüyünü, məhvə məhkum olmasını, öz niyyəti ilə bu prosesi sürətləndirməsini vurğulayır. Mədəni qəhrəmanla triksterin əl-ələ verib mövcud durumu dağıtması karnaval mərasiminin məntiqinə əsaslanır.

Yaxın Şərq və onun tərkib hissəsi olan Azərbaycanda karnaval fenomeninin və onun incəsənətdə təcəssümünün spesifik cəhətləri var. Hər şeydən əvvəl, Ü.Hacıbəylinin əsərlərində toy karnaval əhval-ruhiyyəsinin, karnaval gülüşünün özünü büruzə verdiyi spesifik məkandır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin hər iki operettasını toy mərasimi üzərində qurmasını təsadüfi hesab etmək olmaz; bu, struktur baxımından Avropa karnavalını Yaxın Şərq karnavalından fərqləndirən əsas cəhətdir: Qərb aləmində karnaval küçələrə, meydanlara – açıqlığa, maksimum böyük ərazini əhatə etməyə can atır, Azərbaycanda karnaval sərhədləri dəqiq cızılmış məkanda qapanmağa, geniş dünyadan təcrid olunmağa çalışır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Qərbdə karnaval ənənəyə görə, vaxtı öncədən müəyyən olunsun da, bir qayda olaraq spontan şəkildə, “təmiz səhifə”dən başladığı halda, Şərqdə bu mərasim iki – hazırlıq və toy mərhələlərindən təşkil olunur. Hazırlıq mərhələsi toy-karnavalda gözlənilməz nəticə ilə yekunlaşır: açıqlıqda cərəyan edən hazırlıq hadisələri getdikcə sıxılır və toyun çərçivəsində qapanır. Özü də hazırlıq mərhələsi həm həcm, həm də məzmun baxımından daha böyük xüsusi çəkiyə malikdir. Toy-karnaval sonuncu akkord, karnaval əhval-ruhiyyəsinin təntənəli nümayişi cəhətdir: toy bir tərəfdən karnaval şənliklərinin kulminasiyası, digər tərəfdən bütün düynlərin açılması, bütün problemlərin həll olunmasıdır “O olmasın, bu olsun”da toyun ilkin mərhələsində karnaval prosesini idarə edən Məşədi İbad məqsədinə nail olmadığına görə iştirakçılar hazırlıq mərhələsinə qayıtmağa (“toydan sonra nağara”) cəhd göstərsələr də, “günahkar”ın özü buna razılıq vermir və toy-karnaval davam edir. “Arşın mal alan”da bu karnaval yarımçılığı dəf olunmuşdur.

İkincisi, Avropa karnaval ədəbiyyatı, ilk növbədə Rablenin “Qarqantua və Pantaqrüel” əsəri dini xürafatın tənqidinə köklənmişdir. Halbuki Ü.Hacıbəylinin operettalarında belə bir motiv nəzərə çarpmır. Yeri gəlmişkən bu cəhət “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” əsərlərini o dövrdə ədəbi-bədii fikrin gündəmində aparıcı yer tutan satirik bədii nümunələrdən də fərqləndirirdi və onun karnaval təbiətini vurğulayırdı.

Ümumi ilə xüsusinin, obyektə subyektin, toplumla fərdin görüş yeri, üzvi vəhdətdə birləşməsi kimi özünü büruzə verən karnaval əhval-ruhiyyəsi onun gülüşünün xarakterini müəyyən edən əsas amildir: bu gülüşdə açıq-aydın fərdi başlanğıcla sosial prinsipin ortaq məxrəcə gəlməsi, bir tərəfdən, fərdin müxtəlif vasitələrlə öz fərdiliyini qoruyub saxlaması, digər tərəfdən, universal karnaval ovqatında qaynayıb-qarışması müşahidə olunur.

Kütləvi oyunlar fəaliyyət növü və dünyaya münasibət kimi, karnavalla gerçəkliyin təcəssümü prinsipi kimi karnavallaşma ilə (karnaval ədəbiyyatı ilə) bir sıra ümumi cəhətlərə malikdir. Hər şeydən əvvəl, oyun da, karnaval da “böyük”, “əsl” gerçəkliklə yanaşı təşəkkül tapırlar, müvəqqətidirlər, öz qanunları ilə idarə olunurlar. Lakin oyun sərhədləri dəqiq şəkildə müəyyən olunmuş məkanda cərəyan edirsə və bu məkandan kənarında bütün səlahiyyətlərini itirirsə, karnavalın bu cür sərt cızılmış hüdudları yoxdur və bütün dünyanı öz cazibə dairəsinə cəlb etməyə, maksimum yayılmağa can atır. Bir qayda olaraq, oyun prosesi cərəyan etmək və öz məqsədinə nail olmaq üçün iştirakçı-oynuqlarla yanaşı, real, yaxud virtual tamaşaçı auditoriyasının mövcudluğunu tələb edir; labüd şəkildə “azarkeşləşən” tamaşaçılar oynuqlar kimi iki hissəyə bölünürlər. Tamaşaçılar oyunu özünəməxsus şəkildə yaşayırlar; onlar real şəkildə oyun məkanından kənarında, virtual şəkildə onun məkanının içindədirlər, həm özünəməxsus iştirakçı, həm də seyrçidirlər. Oyunun iştirakçıları əksər hallarda nəticədə maraqlıdırlar, seyrçilər isə bir qayda olaraq, nəticədən mənəvi məmnunluqdan başqa, İ.Kantın təbirincə desək, heç bir mənfəət güdmürlər. Bununla yanaşı, oyun prinsipi və elementləri təlxək, akrobat, zarafat, söz oyunu vasitəsilə karnaval stixiyasına nüfuz edir, onun üzvi tərkib hissəsinə çevrilir: karnaval stixiyasını oyun prinsiplərindən kənarında təsəvvür etmək qeyri-mümkündür.

Oyunun qapalı struktura malik olması, əksər elementlərinin estetik səciyyə daşımaları, bu baxımdan ədəbi-bədii nümunələr kimi çərçivədə qərarlaşması onun karnavalın karnavallaşmasında, yeni söz vasitəsilə ifadə olunmasında iştirakına, əsas vasitələrdən birinə çevrilməsinə meydana açır. Bundan əlavə, birincisi, həm oyun, həm ədəbi əsər karnaval stixiyasına münasibətlərindən asılı olmayaraq öz qayda və prinsipləri ilə idarə olunurlar, ikincisi, hər ikisinin son nəticə etibarilə necə yekunlaşacağı ilə bağlı öncədən heç bir şey demək mümkün deyil.

Baxtin belə hesab edirdi ki, ədəbi-bədii fikir tərəfindən gerçəkliyin karnaval prizmasından qavranılmasında menippeya düşüncə tərzini və satirası həlledici rol oynayır. Əlbəttə ki, burada söhbət heç də karnavallaşma janrlarının menippeya janrları ilə eyniləşdirilməsindən yox, menipp satirasının müəyyən struktur elementlərinin və xüsusilə menipp ovqatının karnaval ədəbiyyatı tərəfindən əxz olunmasından gedir. Məlumdur ki, menipp satirası nəsrə nəzmin, ciddiliklə zarafatın bir araya gətirilməsinə əsaslanır. Ü.Hacıbəyli öz operettalarında şeirin rəngarəng formalarını nəsr parçaları ilə üzvi vəhdətdə birləşdirməyə və bədii bütöv əldə etməyə nail olmuşdur. İlk baxışdan hər iki əsər bütünlüklə, başdan-ayağa zarafata və gülüşə köklənmişdir. Lakin diqqətlə fikir verdikdə məlum olur ki, bütün “yüngül” zarafatların, gülüşlərin arxasında XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın bütün düşüncə sahiblərini narahat edən, karnaval əhval-ruhiyyəsinin tələblərinə görə özünü birbaşa büruzə verməsələr də, təkidlə tamaşaçıları ciddi şəkildə düşünməyə vadar edən son dərəcə ciddi məsələlər – qadın azadlığı, Azərbaycan türkcəsinin taleyi, mənəvi-əxlaqi aşınma problemləri durur.

Antik ədəbiyyatda klassik janrların çərçivəsinə sığmayan ədəbi-bədii nümunələr (Apuleyin “Qızıl eşşək”, Petroninin “Satirikon” əsərləri), erkən idillik poeziya, pamfletlər, satirik dialoqlar, geniş anlamda menipp satirası ədəbiyyatda karnaval aspektlərinin inkişafına təkan verirdi. Bu deməyə əsas verir ki, Avropada karnaval ədəbi-bədii nümunələri pafos baxımından Roma saturnalliləri və orta əsrlər və Renessans dövründəki karnaval bayram şənliklərinin əhval-ruhiyyəsi ilə, poetika baxımından isə antik dövrün “cızıqdan çıxan” janrları ilə bağlı idi.

Menipp satirasında müəllif tərəfindən uydurulmuş hadisələrlə yanaşı, gerçəklikdən birbaşa əxz olunmuş və olduğu kimi ədəbi əsərin mətninə daxil edilmiş parçalar da mövcuddur. Baxtin antik dövrün söz sənəti üçün səciyyəvi olmayan bu fraqmentlərin “jurnalist” xarakterini xüsusilə qeyd edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, belə bir aktualaşdırma cəhdi Ü.Hacıbəylinin operettalarında, xüsusilə “O olmasın, bu olsun”da özünü büruzə verir.

Yaxın Şərq orta əsrlər ədəbi-bədii fikrində karnavallaşmanın həyata keçməməsi, hətta buna cəhd edilməməsi bir tərəfdən islam reallığının yalnız ciddi-dini mərasimlərə “rüsxət” verməsi, karnaval tipli rəsmi bayram şənliklərinə qadağa qoyulması, digər tərəfdən antik irsə özəl münasibəti ilə bağlı idi; qeyd etmək lazımdır ki, Yaxın Şərq elmi fikri üçün Platonun və Aristotelin əsərlərinin tərcümə və şərh olunması böyük əhəmiyyət kəsb edirdi, halbuki ədəbi-bədii söz sənəti tamamilə diqqətdən kənar qalırdı.

Azərbaycan ədəbiyyatında karnaval elementlərə artıq M.F.Axundovun əksər əsərlərində – “İbrahim Xəlil-kimyagər”də, “Xırs-quldurbasan”da, “Hacı Qara”da, “Aldanmış kəvakib”də rast gəlmək olar. Lakin sadaladığımız əsərlər satiraya kökləndiklərinə görə onlarda karnaval əhval-ruhiyyəsi hökm sürmür, elementlərin özləri də xarakterlərini dəyişirlər. Bu baxımdan “Aldanmış kəvakib” povestini bərəks antikarnaval kimi dəyərləndirmək olar. Bu bərəks karnavallıq hər şeydən əvvəl “Aldanmış kəvakib”in ifadə tərzində özünü büruzə verir. Bir qayda olaraq, karnaval və karnavallaşma dili son dərəcə şəffaf və anlaşılıqlı olur; müəllif bu və ya digər səbəbə görə əcnəbi sözlərə müraciət etdikdə belə, istifadə etdiyi kontekst onların dərkinə imkan yaradır. Məhz buna görə də “O olmasın, bu olsun”da qəzetçi Rza bəyin hətta “tarix-nadir kitabını yarisına kimi oxumuş” Məşədi İbadın başa düşmədiyi nitqini tamaşaçı asanlıqla qavrayır; karnavalda hamı hamıya açıqdır, hamı hamının zarafatını başa düşür. “Aldanmış kəvakib” əsərinin strukturu bərəks karnaval səciyyəsi daşıyır; əsərdə hadisələr ciddi-müvəqqəti-təlxək hökmran Yusif Sərrac ətrafında cərəyan edir. Əsərdə antikarnaval ovqatının diktəsi ilə insanlar bir-birindən təcrid olunmuşdur: hamı hamıdan qorxur, heç kim heç kimi başa düşmür. “Təmsilat”la müqayisədə povestinin dili son dərəcə mürəkkəbdir; müəllif sanki bilərəkdən oxucunun əsəri başa düşməsi yolunda dil əngəli yaratmaq üçün hətta o dövrün oxucusu üçün çətinlik yaradan geniş şəkildə ərəb-fars ifadələrinə müraciət etməklə kifayətlənməmiş, sintaksisi də maksimum mürəkkəbləşdirmişdir. Yəqin müəllif tərəfindən əsərin dilinin çətinləşdirilməsinin çoxsaylı səbəbləri var. Lakin

mövzunun məntiqi baxımından göstərmək lazımdır ki, antikarnaval struktur ədəbi-bədii nümunənin maksimum qapanmasını tələb edir və əsərdə bu tələb ilk növbədə, dilin əngələ çevrilməsində öz əksini tapmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatına gülüş antikarnaval kontekstində daxil olmuş, karnavalla yekunlaşmışdır.

Sovet dönəmində insanları eyni mənəvi dəyərlər ətrafında birləşdirməyə yox, onları parçalamağa, üz-üzə qoymağa, daxili aləmlərini son dərəcə dar bir məcraya yönəltməyə, azad düşünmək qabiliyyətini məhv etməyə hesablanmış birtərəfli, “partiyalı” (hissəvi) ideoloji konsepsiyası hökm sürürdü. Bu ideologiya əlbəttə ki, toplumu öz içində eridib “özünün-küləşdirən”, gülüş vasitəsilə bütün kirəcləşib ehkama çevrilmiş dəyərləri yox edən, insanı sərbəst düşünməyə, sərbəst hərəkət etməyə təhrik edən karnaval ideologiyası ilə bir araya sığa bilməzdi. Buna görə də sovet dönəmində karnaval əhval-ruhiyyəsini adekvat şəkildə ifadə edən ədəbi-bədii nümunələrə rast gəlmək mümkün deyildi. Düzdür, bəzən karnaval mərasiminin atributları olan təlxəklik, yaxud kələkbazlıq kimi xüsusiyyətləri ədəbi-bədii fikirdə bu və ya digər şəkildə təcəssüm etmək meyli özünü büruzə verirdi. Lakin bir qayda olaraq, bunlar Qərb ədəbiyyatındakı analoji obrazlara zəif təqliddən başqa bir şey deyildi. Halbuki M.F.Axundovdan başlayaraq ədəbiyyatımızda həm karnaval, həm də qeyri-karnaval kontekstlərində əsl xəlqi təlxək və kələkbaz obrazları yaradılmışdır. Ü.Hacıbəyli “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərlərində bu obrazların sözü əsl mənasında mükəmməl obrazlarını yaratmışdır.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası janr baxımından şübhəsiz ki, ilk Yaxın Şərq operası “Leyli və Məcnun”un davamı və inkişafıdır. Lakin “Koroğlu”nun möhtəşəm uvertürası pafos nəzər nöqtəsindən “O olmasın, bu olsun”, xüsusilə “Arşın mal alan”la bağlıdır: bu əsərlər, Cümhuriyyətin bərqərar olmasının ərəfəsi idi, Azərbaycan xalqının taleyinə optimist münasibətin, öncəgörməliyin ifadəsi idi. Şura rejiminin ən ağır dönəmində meydana gəlmiş Uvertürə semantikasına uyğun olaraq gələcəyə yol açırdı, xalqımıza yaşamaq, inkişaf etmək, azadlığa can atmaq hissləri aşılırdı. Əgər operettalar təmiz, birmənalı karnaval optimizminə köklənmişdilsə, Uvertürada hələ qabaqda olan faciələr, müstəqilliyə çıxmağımız, bu yolda bizi gözləyən ağır sınaqlar və onların labüd şəkildə dəf olunması notları özlərini büruzə verir. Diqqətlə qulaq asın.

