AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ adına ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

Əlyazması hüququnda

CAVANŞİR ƏLİYEV ƏZİZ oğlu

AZƏRBAYCAN KOMEDİYASININ POETİKASI

10.01.08 – Ədəbiyyat nəzəriyyəsi

Filologiya elmləri doktoru alimlik
dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

D İ S S E R T A S İ Y A

Elmi məsləhətçi:

BAKI – 2007

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	……	3
I FƏSİL.	**GÜLÜŞ VƏ ONUN SƏCİYYƏSİ**……..	16
	1.1. Komediya mətni funksional sistem kimi……	16
	1.2. Komediyada gülüşün bədii-fəlsəfi mahiyyəti …….	29
	1.3. Gülüş və dünyanın sonu……...	48
II FƏSİL.	**KOMİK OBRAZIN STRUKTURU**…….	65
	2.1. Komik obrazın mənşəyi……...	65
	2.2. Komiklik və komik obraz……	70
	2.3. Komik obrazın strukturu…….	79
III FƏSİL.	**KOMEDİYA QƏHRƏMANININ BƏDİİ STRUKTURU**……	120
	3.1. Komediya qəhrəmanının bədii strukturu anlayışı…….	120
	3.2. Davranış poetikası……	128
	3.3. Komediyanın bədii strukturunda başlıq və qəhrəmanın adı. Azərbaycan komediyasının bədii aləmi …….	136
	3.4. Komediyada xarakter. Personaj. Oyun obrazı. Yalan və absurd poetikası……...	153
IV FƏSİL.	**STRUKTUR-KOMPOZİSİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ**……	178
	4.1. Mətnin strukturu……..	178
	4.2. Hərəkət və konflikt. Onların tarixi zamana münasibəti. Bədii mətnin strukturu və kompozisiya formalarının tipologiyası. Açıq kompozisiya. Qapalı kompozisiya ……...	187
	4.3. Kompozisiya və janr namüəyyənliyi. Süjet-fabula-kompozisiya münasibətləri……..	201
	4.4. Remarka……	228
NƏTİCƏ	……	238

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT..... 245

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı. Son illərdə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı və elmi-nəzəri fikrində poetikaya maraq güclənmişdir. Marağın güclənməsi, təbii ki, uzun illərin sükutundan və unutqanlığından sonra ədəbiyyatşünasların bədii ədəbiyyatın sirlərinə, bədii ədəbiyyat sahəsində, konkret olaraq bədii mətnlərdə hifz olunan insanın ontoloji mahiyyətinin zaman-zaman dəyişmə amplitudasına və bütün bunların varlığın mahiyyəti ilə bağlı olmasını öyrənmək ehtirası ilə bağlıdır. Maraq və tədqiqat ehtirasının müəyyən dövrdə sönməsi, bütün diqqətin ideoloji və sosioloji cəhətlərə yönəldilməsi də elə ədəbiyyatın dünyanı və varlığı dərindən öyrənmə cəhdi ilə əlaqəlidir; ifrat sosioloji ədəbiyyatşünaslıq da ifrat formal tədqiqat metodları kimi, bədii mətndə insan haqqında həqiqətin adekvat şəkildə aşkarlanmasına sadəcə, maneçilik törədir. Bir qayda olaraq, bu tendensiyaların hər ikisinin eyni tədqiqat kontekstində birləşməsinə nadir hallarda rast gəlinir.

Yuxarıdakı mülahizənin davamı kimi qeyd etmək lazımdır ki, bu maraq özünün mahiyyətini müxtəlif forma və istiqamətlərdə aşkarlayır. Əvvəla, onu deyək ki, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında bədii yaradıcılığın sirlərini öyrənib üzə çıxarmağa, ədəbi hadisə və ya fenomenin daxili strukturunu, mövcudluq formasını, yaşama qanunauyğunluğunu, təsir mexanizmini açıqlamağa meyl, bu və ya digər formada həmişə izlənmişdir. Sadəcə olaraq, bu fakt müxtəlif dövr-lərdə ədəbiyyatşünaslıq elminin hazırlıq səviyyəsindən, epoxanın hakim ideoloji istiqamətindən, bu elmlə məşğul olan alimlərin sözün estetik yaddaşına «enmək» bacarığından xeyli dərəcədə asılı olmuşdur. Adətən, müasir dövrdə poetika kateqoriyalarından özünəməxsus bəlağətlə danışan tədqiqatçılar ilk

növbədə sovet ədəbiyyatşünaslığının təcrübəsini qara rənglərlə təsvir etmədən keçinmirlər. Unudulur ki: 1. Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikrinin tarixi sözügedən dövrlə məhdudlaşmır; 2. Elə bu dövrün özünün təcrübəsində kifayət qədər sanballı araşdırmalar, ədəbi-tarixi ənənəyə sağlam münasibət halları mövcuddur, sadəcə olaraq onları dövrün məcburi, «qart» sosioloji tərkiblərindən təmizləmək lazımdır. Günah və qüsur bütünlüklə bizə gəlib çatan nəzəri fikir materialında yox, öz təfəkkürümüzdədir, yəni biz əksər hallarda (buna ancaq təəssüf etmək gərək) pislədiyimiz, xor baxdığımız təcrübəni yaradıb formalaşdıran səviyyədən bir addım da irəli getmək istəmirik. Bunun üçün isə, ilk növbədə, müasir dünya nəzəri-estetik fikrinə, onun ayrı-ayrı istiqamətlərini ifadə edən fundamental tədqiqatlara bələdlik tələb olunur. Bu sahədə hökm sürən laqeydlik indi də öz işini görməkdədir. Ədəbi hadisəni, bədii əsərin daxili strukturunu müxtəlif üsul və vasitələrlə, fərqli metodlarla aşkarlamaq olar, çünki bədii mətnin strukturunda ən müxtəlif yanaşmalar üçün məkan həmişə mövcuddur. Belə olduğu üçün, təbiidir ki, bədii əsərə münasibətdə heç bir araşdırma metodunu mütləqləşdirmək, onun «zamanüstü» və mətnüstü əbədi məziyyətlərindən bəhs etmək, xüsusi bir heyranlıqla onu digər üsul və metodlara qarşı qoymaq düzgün deyildir. Bu və ya digər təhlil metodunun imkanları yalnız onun tətbiqi prosesində aşkarlanır, ayrılıqda götürdükdə bu, yalnız kanonlar sistemidir, bundan başqa bir şey deyildir. Deyək ki, son zamanlar strukturalizmdən, struktur-semiotik metoddan danışmaq, yazmaq, bu elmi və onun ehtiva etdiyi metodu oxucuya «sirri-xuda» kimi təqdim etmək bir tendensiyaya çevrilməkdədir. Unudulur ki, strukturalizm Qərbi Avropa elmi təfəkküründün məhsulu olsa da, rüşeym formasında bilavasitə Şərq təfəkküründə mövcud olmuşdur. Xacə Nəsrəddinin «Əxlaqi-Nasiri» (39) əsərində bunun izləri heç də gizlində deyildir. Ancaq zaman keçdikcə bu elmin kateqoriyaları çoxalıb mürəkkəbləşmiş, xüsusi açar-terminlər aparatı formalaşmışdır. O açarlara vaqif olmadan, struktur-semiotik metodun əlifbasını bilmədən, təbii ki, onun bizə təqdim etdiyi mətni də oxuya bilmərik. Ancaq məsələ heç də bununla

bitmir. Bir cəhəti qeyd edək ki, müasir qərb nəzəriyyə və tədqiqat metodlarının mənbəyini qədim və orta əsrlər Şərq mənbələrindən götürməsi ideyası müasir dövrdə primitiv şəkildə yozulur. Dünyada ideyaların qarşılıqlı nüfuz və əlaqə formaları müxtəlif dövrlərdə fərqli səciyyə daşımışdır. Bu mənada hər bir dövrün, epoxanın təfəkküründün nə ilə məşğul olduğunu, məhz məsələnin bu tərəfi üzərində ətraflı düşünmək lazımdır. Bizə belə gəlir ki, indiyə qədər ədəbiyyatların, bədii düşüncə və təfəkkürlərin inteqrasiyası məsələsi tam düzgün qoyulmamışdır. Bəzən, dünya ədəbiyyatına inteqrasiya dedikdə, adətən konkret anlayış sərhədləri olmayan son dərəcə primitiv və mexaniki adlama başa düşülür. Hər hansı bir dövrdə bu və ya digər xalq üçün aktual olan ideyalar digər areal və xalqları düşündürməyə də bilər və bütün bu ideyaların digər areallar üçün həyati əhəmiyyət kəsb etməsi zərurəti zamandan asılıdır və zamanı yetişəndə bu «əyaniləşmə modusu» tam fərqli cəhətlərin meydana çıxmasına səbəb ola bilər. Bu fərqlər həmin iki hadisə arasında ümumi qarşılıqlı əlaqəni ehtiva etsə də, onlardan birinin digərinə keçidini və sahiblik, yaxud dominantlıq statusunu sübuta yetirmir. Nəzəriyyə və prinsipləri universal xarakter daşıyan digər elmlərdən fərqli olaraq ədəbiyyatda insan haqqında həqiqətin aşkarlanması xüsusi spesifikaya malikdir. Bu kontekstdə ən universal ideyalar belə, konkret vəziyyətə düşən kimi «özgələşir», bu prosesdə o qədər «məxsusi ayrıntılar» meydana çıxır ki, universal ideyanın özünü yenidən sübuta yetirmək lüzumu meydana çıxır.

Ona görə də tədqiqatçı üçün əsas cəhət odur ki, ilk növbədə istənilən tədqiqat metodunun sərhəd və imkanları aşkarlanmalı, universallıq keyfiyyətindən sərf-nəzər edilməlidir. Yəni bədii əsər mətninə bu, mövcud üsullardan yalnız biri kimi tətbiq edilməlidir. Əks təqdirdə, məhz universal ideyanın tətbiqi sayəsində ədəbiyyat özümlülüyünü itirə bilər.

Səciyyəvi nümunə kimi, Nizaməddin Mustafanın «Füzulinin poetik semantikası» (72) monoqrafiyasını araşdırmaq olar. Burada da birinci fəsildə oxucunu semiotikanın əlifbasına «yaxınlaşdırmaq» əməliyyatı gəlir, sonra ... ən müxtəlif

sitatlar və Füzulinin poetik semantikası ilə əlaqəsi olmayan yarımçıq izahlar. Məlum olur ki, gənc tədqiqatçı semiotik istilahlardan moda kimi istifadə etmişdir. Müəllifin tədqiqatında özünü göstərən belə bir qüsur – mahiyyət ilə forma arasındakı «xam» oppozisiya ilk növbədə böyük şair Füzulinin dərkində maneçiliklər yaradır. Tədqiqatçının qarşısına qoyduğu məqsəd (praqmatik-!) səmərəli və perspektivlidir: elmdə, Füzulişünaslıqda Füzuli haqqında yaradılmış fəthedilməzlik tilsimini qırmaq, bu spesifik hadisəni strukturlara bölüb sadələş-dirmək, qəzəl mətnini əsaslı mədəniyyət hadisəsi kimi götürmək və bu xüsusla onların sirlərini aşkarlamaq...

Tədqiqat boyu bu metodun müxtəlif istiqamətlərini əks etdirən sitatlar verilir, yuxarıdakı çox şeylər vəd edən məqsəd isə, sadəcə olaraq izlənilmir.

Demək, hər bir elmi yanaşma metodunun (elmi dil anlayışı-!) tətbiqində əsas, təyinedici əlamət onun sərhəd və imkanlarını düzgün müəyyən-ləşdirməkdir. Sonra yaddan çıxarmaq lazım deyildir ki, sözügedən mətndə bu metod uyğun şəkildə tətbiq edildikdən sonra da mətn sonadək fəth edilmir. Bizim fikrimizcə, bədii mətnin təhlilində ən perspektivli üsul – sistemli yanaşmadır. İlk növbədə bədii əsərin özü bunu tələb edir. Bədii mətnin təhlilinə tətbiq edilən müxtəlif üsullar bir-birlərini sıxışdırmır, əksinə bu, mətnin daha ətraflı oxunuşuna imkan yaradır.

Qətiyyətlə demək olar ki, Poetika sözündən moda kimi bəhrələnmək mərhələsi müəyyən mənada artıq arxada qalmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatşünas-lığında, elmi-nəzəri fikrində getdikcə belə bir fikir özünü doğruldur ki: poetika – qətiyyən moda deyildir, o, insan haqqında həqiqəti tapmaq üçün yeganə üsuldur.

İnsan, varlıq və dünyanın gerçək mahiyyəti haqqında həqiqət isə, məlumdur ki, müxtəlif ədəbi janrlar vasitəsilə ifadə edilir. Hər janrın özünəməxsus yaddaşı, spesifikası, məxsusi dünyası vardır. Hər bir janr ayrılıqda götürüldükdə insan və dünyanın mahiyyətinin dərkində bir pillə, bir vasitədir. Böyük alman filosofu M.Haydeger əbəs deyil ki, bədii dili «varlıq evi»

adlandırmışdır. Hər bir janr bu varlıq evinə yetişmək, onun məğzini dərk etmək üçün müəyyən keçid həlqəsi rolunu oynayır. Bu mənada, müxtəlif ədəbi növ və janrlar arasında da Çin səddi çəkmək, «spesifika» anlayışı altında onları bir-birlərinə yadlaşdırmaq lazım deyildir. Belə bir tezisi əsas götürüb, məsələn, M.F.Axundovun «Hacı Qara» komediyasını bir roman kimi də oxumaq olar. Yaxud Mirzə Cəlilin «Dəli yığıncağı»nı poema kimi «oxumaq» da müşkül məsələ deyildir. Əvvəla, bu iki söz – «dram» və «poema» – etimoloji cəhətdən «etmək» felinin mənasına uyğun gəlir. Təbii ki, burada aşağıda gələn şablon ifadələri də işlətmək lazımdır: ...dramda gerçəkləşən şey hər hansı hekayətin predmetinə çevrilməyə hazır olan hərəkətdir, poemada reallaşdırılan şey isə yaradıcı sənətkarın fəaliyyətidir; bu ştamp-ifadələrin işləndiyi tədqiqatlarda belə bir fərqləndirici xətt də keçir: ...drama özündə əvvəlcədən belə bir obyekti ehtiva etmir, o, hər hansı bir fəaliyyətin məhsulu olmaq istəmir, dramın ilk nöqtəsindəcə onun müəyyən fəaliyyətin məhsulu olmaq təmayülü məhv edilir, müəllif bu ilk nöqtədə «duraraq» məxsusi əhvalatı poemaya çevirməkdən imtina edir.

«Ancaq dram yazmaqdan məqsəd məhz bu imtinanı təsvir etməkdir və bunun özü də dramatik hərəkətin əsasını təşkil edir, həm də bu işi o, müəllifi artıq imtina etdiyi oyunu davam etdirməyə məcbur etməklə görür; poema qəlibə «oturmağa» hazır olan kimi, janr formalaşması prosesi başa çatır, ancaq bu «dayanacaq» heç vəchlə sonuncu olmur. Buna uyğun olaraq, bizim də dramı məhz poema kimi oxumaq hüququmuz var» (99, 121).

İmtina edilən şeylə oynamaq (...əlini uzadıb çəkmək) dramda əzəli və əbədi oynamaq stixiyası yaradır. Poema hər dəfə «sümükləşməyə» hazır olan kimi, tənqidçinin qeyd etdiyinə görə, onun formalaşması dayanır, ancaq bu, heç də sonuncu «dayanacaq» olmur. Roman, bu mənada ən gənc və hələ də öz «sonuncu» formasının axtarışında olan janrdır. Görünür, «Mirzə Ağanın pyesləri haqqında kritika» məqaləsində M.F.Axundov məhz bunu nəzərdə tutub yazırdı: «...Roman da drama fənninin bir qismidir». Əvvəla, burada «dram

fənni» gəlişi gözəllik xatirinə işlədilən təsadüfi bir ifadə deyildir, müəyyən məntiqə malikdir və şübhəsiz ki, M.F.Axundovun ədəbi növ bölgüsünü özündə ehtiva edir. Bu da hələ bizə bir az qəribə görünən məntiqin tam izahı deyil (...necə yəni, Axundovun ədəbi növ bölgüsü...), burada janrlararası münasibətlər sferasındakı müəyyən (Axundovun özü üçün dəqiq-!) «ontoloji» məqam özünü gizlədib. Bu mübhəm nöqtəni tapıb aşkarlamaq üçün təsadüfi mülahizələrlə keçinmək olmaz, problemin mahiyyətini açıqlamaq məxsusi tədqiqat tələb edir. Çünki Axundovun özü də yazırdı ki, «...bu gün millət üçün faydalı və oxucuların zövqü üçün rəğbətli olan əsər drama və romandır. Roman da drama fənninin bir qismidir ki, izahı uzun şərhə möhtacdır» (4, 215).

Digər mübahisəli məqamlar da mövcuddur. M.F.Axundov «Aldanmış kəvakib»i çox yerdə hekayə adlandırır. Ancaq Mirzə Yusif xana yazdığı məktubunda fərqli mülahizələrə yol verir: «...Mən ona dedim:

– Şahzadə! Mən məgər tarix yazmışam ki, təkcə baş verən hadisələri yazmaqla kifayətlənim? Mən kiçik bir məsələni əlimdə vasitə edib, öz təfəkkürümlə onu genişləndirərək o dövrün nazirləri və dövlət başçılarının puç beyinlərini açıb göstərmişəm ki, gələcək nəsillər üçün ibrət dərsi olsun və onlar səfeh münəccimlərin sözlərinə və xəbərlərinə inanmasınlar; özlərini bu kimi hərəkətlərlə əcnəbilərin nəzərində məsxərə hədəfi etməsinlər. Bu cür əsərlərə roman deyirlər ki, dram sənətinin ayrıca bir növüdür» (4, 121).

Bütün bu «dolaşıqlığ»ın mənbəyi haradan gəlir, dəqiq izah üçün, şübhəsiz ki, sistemli təhlil tələb olunur. Biz, ədəbiyyatşünas B.Məmmədzadənin belə bir mülahizəsi ilə razıyıq ki, «...görünür, M.F.Axundov romanı dramın dialoqsuz, səhnə üçün olmayan variantı sayır» (64, 57) – ancaq gəlin, etiraf edək ki, bu da hələ tam izah deyildir, onun, olsa-olsa müəyyən bir tərəfidir. Tədqiqatçı (B.Məmmədzadə nəzərdə tutulmur) bütün gücünü qoyaraq nəyi isə aşkar etdiyini güman edir, nəticədə isə problemin mahiyyəti özünün bütün mürəkkəbliyini, heç bir açar qarşısında açılmayacağını, ...belə bir əzəli təbiətini meydana qoyur. Qanuni sual doğur: Niyə? Ona görə ki, problemin özü

çoxşaxəlidir, bilavasitə bədii təfəkkürün məntiqi ilə bağlıdır, bu cərgədə «unudulmuş» pilləni bərpa etmək üçün isə ...sistemi bütövlükdə, bütün parametrləriylə götürmək lazımdır.

Ümumilikdə götürdükdə isə janr nəzəriyyəsində indiyə qədər aydınlaşdırılmamış cəhətlər çoxdur. Əminlik üçün janr anlayışında sabit və dəyişən komponentlərin nədən ibarət olması problemini qoyub araşdırmaq olar. Və yaxud, xüsusi tədqiqata müraciət etmədən belə müxtəlif ədəbiyyatşünaslıq lüğətlərində «janr» anlayışının fərqli şərhlərini izləmək kifayətdir. Məsələn, aşağıdakı tərifləri sırasını nəzərdən keçirək: 1. Bədii əsər tipi kimi anlaşılan janr əsrlərdən keçib gələn, tarixən sabit bir strukturdur (137, 179); 2. Janr – ...əbədi, hərəkətsiz bir sistem deyildir... Janrı statik bir sistem kimi hər şeydən öncə ona görə təsəvvür etmək olmaz ki, janr təfəkkürü və yaddaşının özü ənənəvi janrlarla toqquşmadan hasil olur (137, 180). 3. Janr anlayışı özündə müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif milli ədəbiyyatların inkişafında, milli-ədəbi inkişafın müxtəlif istiqamətlərində təkrarlanan hadisələrdir. Başqa sözlə desək, janr-tarixi-konkret yox, tipoloji anlayışıdır (137, 180).

Hər bir ədəbi metod, cərəyan və ədəbi məktəb ictimai-tarixi şəraitdən birbaşa asılı olaraq özünün estetik platformasını irəli sürür. Bu platforma özündə müxtəlif bədii-estetik vəzifələri ehtiva edir. Məhz bu vəzifələrdən asılı olaraq dövrün, epoxanın janr yaddaşında uyğun dəyişikliklər baş verir. Janr yaddaşı bir ildə, on illərlə yox, əsrlərlə toplanır. Buna görə də, biz janr anlayışına dialektik bir hadisə kimi baxmalıyıq. Janrın ikili təbiətinə Baxtin yanaşması maraq doğurur. Tədqiqatçı izah üçün arxaika-yenilik oppozisiyasını götürür. Və qeyd edir ki, janr anlayışında ölməyən elementlər (arxaika) məhz vaxtaşırı yeniləşmələrin hesabına «duruş gətirir».

«Janr indiki zamanıyla yaşayır, ancaq öz keçmişini, öz başlanğıcını həmişə xatırlayır. Janr – yaradıcılıq yaddaşının ədəbi inkişaf prosesində izlənməsidir. Məhz buna görə də, bu inkişafın fasiləsizlik və vəhdətini təmin edə bilir» (103, 178-179).

Demək, Axundovla əlaqədar yuxarıda gətirdiyimiz misalda konkret olaraq o dövrdə janr yaddaşında yeniləşən cəhətlərin nədən ibarət olduğunu bəlləmək bütövlükdə müəllifin janr anlayışını öyrənmək üçün müəyyən əhəmiyyət kəsb edir. Bunun birbaşa cavabı isə yenə də Axundovun özünün bədii irsində, tənqidi-publisist məktub və qeydlərindədir. Belə bir araşdırma, yanaşma metodu digər vacib mətləblərin üzə çıxarılıb öyrənilməsinə də, elə bilirik ki, təkan verə bilər. M.F.Axundovun altı komediyasının hər birinin adının altında belə bir cümlə gedir: təmsili-qisseyi-vaqeə ki, keyfiyyəti dörd məclisdə bəyan olub itmamə yetir. Yaxud: ...təmsili-güzarişi-əcib ki, keyfiyyəti ...məclisdə bəyan olub itmamə yetir... ədibin çap olunan kitabının (komediyalar və «Aldanmış kəvakib» hekayəti) adı da «Təmsilat»dır. Axundovun janr anlayışında «təmsili-qisseyi-vaqeə», yaxud «təmsili-güzarişi-əcib» ifadə-tərkiblərinin mövqeyi nədən ibarət olmuşdur? Təbii ki, burada «təmsil» sözü janrın (komediya janrının-nəqli-behcət) adı deyil, ancaq janrın adının yerinə yazılıbsa, demək, onu əvəz etməsə də, əhatə, məna tutumu baxımından ondan daha genişdir. Təmsil və nəqli-behcət anlayışlarının münasibətlərini biz «M.F.Axundovun «Təmsilat»ı və Qərbi Avropa maarifçi dramaturgiyasının ənənələri» adlı namizədlik dissertasiyasında aydınlaşdırmağa çalışmışıq (28). Ancaq belə hesab edirik ki, bu problemə bir də əhatəli şəkildə qayıtmaq lazımdır və onun spesifikliyini «Azərbaycan komediyası» kontekstində bir də müəyyənləşdirmək olar. Çünki ən azı ona görə ki, digər komediya ustalarında belə bir spesifikaya rast gəlinmir.

Milli dramaturgiyanın baneyi-karı M.F.Axundovdur və dramaturgiya, o cümlədən komediya janrı ilə bağlı bir çox «düyünlü» nöqtələr məhz onun bədii və nəzəri irsində özünə yer tapır. Ona görə də, Azərbaycan komediyasının poetikasından danışmaq bilavasitə M.F.Axundovun yaratdığı «ictimai ədəbiyyat»dan, onun özünməxsus anlayışlar sistemindən bəhs etmək deməkdir. Axundov dramaturgiyası maarifçi dramaturgiya idi və belə olduğu üçün də Avropadakı analoji hadisənin (maarifçi realizm) bütün bədii-estetik

kateqoriyalarını özündə ehtiva etməli idi. Ancaq konkret tədqiqat paradokslar meydana qoyur. Hətta bəzi məqamlarda Axundovun maarifçi realist olmasına əsaslı şübhələr baş qaldırır. Bu, təbii ki, elmi araşdırmada mümkün hallardan biridir, canlı orqanizm olan bədii əsəri, ümumən bədii təfəkkürü hazır sxemlərə, nəzəri konsepsiyalara «yerləşdirməkdən» irəli gəlir.

Bu mənada, əgər Axundov fenomeni (həm də Axundovun poetikası) əhatəli və dolğun şəkildə öyrənilərsə, nəticə etibarilə Azərbaycan komediyasını yaradan digər dramaturqların da sənətkarlıq məziyyətləri sistem halında öyrənilə bilər. Axundovşünaslıqda həmişə kəskin mübahisələrə səbəb olan cəhət, necə deyərlər, Qərb amilidir. Ancaq əvvəlki elmi işimizdə (28, 8) gəldiyimiz nəticəni bir də xatırlaya bilərik ki, Axundov Qərb mədəniyyətini heç vaxt, heç bir əsərində təqlid etməmişdir. Əksinə, bu yaradıcılıqda hər şey sanki bilərəkdən əks istiqamətdə cərəyan etmişdir. Əgər İntibah dövrü və XVII əsr bilavasitə bədii yaradıcılıq cəhətdən daha məhsuldar idisə, maarifçilik epoxası ilk növbədə nəzəri fikrin geniş intişar tapması ilə əlamətdardır. Qərbi Avropa maarifçi daramaturqları (Didro, Volter, Bomarşe, Qoldoni...) nəzəri traktatlarında ifadə etdiklərinə çox zaman bədii praktikada əməl etmirdilər. Bu, bir həqiqətdir və konkret epoxanın janr yaddaşında edilən «korrektivlərlə» əlaqəlidir. Məsələn, Deni Didronun «ciddi dram» janrı ilə əlaqədar yazdığı bütün tənqidi qeydlər belə bir fikrin təsdiqinə xidmət edirdi ki, «ciddi dram» burjua məişətinin xırdalıqlarını təsvir etməklə deyil, həyatda baş verən hadisələri əks etdirməklə məşğul olmalıdır. Ancaq bu prinsipə birinci növbədə məhz Didronun özü əməl etmirdi, daha gerçəyi, etmək iqtidarında deyildi. Sonralar Lessinq də «Hamburq dramaturgiyası»nda Didronun bu əsərlərinin («Ailə atası» və «Qeyri-qanuni oğul») böyük sənətin faktı olmadıqlarını qeyd edirdi. Ən böyük paradoks isə Bomarşenin janr anlayışında idi. O, ömrünün yarıdan çoxunu ciddi dram janrının müdafiəsinə həsr etsə də, onun bircə sanballı nümunəsini belə meydana qoya bilmədi. Məşhur trilogiya müəllifi Bomarşenin nəzəri qeydlərində dediklərinin üstündən bir xətt çəkdi, onun satirik

istedadı bütün gücü ilə özünü göstərdi: «Teatr elə bir nəhəng, elə bir əjdahadır ki, əlinə keçəni ölümcül yaralayır» (108, 7). Axundovda belə bir təzad, nəzəri mülahizə ilə bədii yaradıcılıq arasındakı belə bir kontrast, demək olar ki, yoxdur. Əksinə, Axundov Mirzə Ağaya nəyi məsləhət bilirdisə, bunu ilk növbədə özü reallaşdırmağa can atırdı, daha dürüstü, öz ədəbi praktikasından (nəzəri postulatdan yox-!) çıxış edirdi. Yaxud: «...amma mən əyyami-səyahətimdə səfheyi-Qarabağda Molla Pənah Vaqifin bir para xəyalatını gördüm ki, zikr etdiyim şərt (qara xətt ilə nəzərə çarpdırma bizimdir – C.Ə.) bir növ ilə onda göründü və dəxi Qasım bəy Sarucalayi-Cavanşirə düçar oldum ki, əlhəq türk dilində onun mənzumatı mənim heyrətimə bais oldu. Ondan ötrü ki, dediyim şərt ziyadə onun mənzumatında tapıldı» (4, 210).

Bəs Axundovun dediyi şərt (eyni zamanda onun Füzuliyə etinasızlığını şərtləndirən cəhət–!) nədən ibarət idi? Axundov nəzəri fikrində ötkəmliklə (pozitiv şəkildə) nəyi müdafiə edirdisə, bədii praktikasında məhz bunu eyni qətiyyətlə ifadə edirdi. Bu incə cəhət (ştrix, detal) öz əksini böyük ədibin Vaqifə və Zakirə fərqləndirici münasibətində də görmək olar. Bu məntiqi axarı izləyib ədibin janr anlayışı dövriyyəsindəki «təmsil» qismindən olan ifadələri də anlamaq olar. Məlumdur ki, M.P.Vaqif regional Şərq ədəbiyyatında normativ üslubla hələ qərarlaşmaqda olan fərdi üslublar arasında keçid mərhələsi rolunu oynayırdı. Bu, şübhəsiz ki, janr münasibətlərinin inkişafına da təsirsiz qalmamışdır. M.P.Vaqif dövrü poetik gərdişini klassik janrlara verə bilməzdi, eyni dərəcədə də klassik janrlardan imtina etmək mümkün deyildi, – bu, bir növ, bir neçə əsrlik mədəniyyətə etinasız yanaşmaq demək olardı» (19, 166).

Qasım bəy Zakir isə Vaqifin bədii təfəkküründün normativləşdirdiyi janrınqoşmanın lirik məhvərinə satirik səciyyə verdi. M.P.Vaqifin qoşmalarını ucdantutma mütaliə etsək görərik ki, onun bir estetik kateqoriya kimi gözəllik anlayışı ancaq gözəllə («Görmədim» müxəmməsi də, paradoksal görünsə də, buna parlaq misaldır: ...dünyanın zalımlığına tuş gələn şair indiyəcən görüb vəsf etdiklərinin əksini görür və fəryad edir) məhdudlaşırdı. Zakir isə, satirik

səciyyəli qoşmada həmişə gördüklərini tənqid edir (vəsf etmir-!), lap Axundovun «Təmsilat»ında olduğu kimi oğrunu da, qulduru da (...o ki tutub özün keçəl qurumsaq!), dərvişi də, kimyagəri də ...təsvir edir. Axundov məhz Zakirin şeirlərini oxuyanda «inana bilib ki, şeir vaqiən ləzzətə bais olurmuş» ...Burada Axundovun ümumiyyətlə şeirə qəribə münasibəti ifadə olunmuşdur. Özü də yaddan çıxarmayaq ki, o, bu fikri oxucunun adından deyirdi, oxucu isə hələ də Füzulinin, Vaqifin qəzəlləri ilə məst idi. Paradoksu doğuran ümumiyyətlə konkret olaraq şeir, nəsr, nəzm... haqqında Axundovun təsəvvür və anlayışları yox, məhz təlqinedici məqamdır, elə bir məqam ki, özündə maarifçi dramaturqun öz sənət konsepsiyasını başqalarına «sırımaq» ehtirasını ehtiva edir. Yəni belə bir fikir bir daha təsdiqlənir ki, konkret epoxanın janr təfəkkürü ənənəvi janr anlayışı ilə toqquşmadan hasil olur. Elə buna görə də, Axundov öz dövründə klassik formada yazan sənətkarların ədəbi məhsulunu «yavan nəzm» adlandırırdı. Onun hekayətli şeir anlayışı Vaqif və Zakirdən başqa yerdə qalanlar üçün «nümunə və əndazə» rolunu oynayırdı.

Bir sözlə, Axundov, demək olar ki, bütün ənənəvi ədəbi-estetik anlayışlara bir yenilik gətirdi, əksər hallarda isə onların ilkin məna tutumunu vurub dağıtdı. Axundov gülüşü artıq yeni bir bədii-fəlsəfi konsepsiyanın ifadəsi idi. Axundov-dan sonra gələn komediyanəvislər bu gülüşün təbiətinə yeni-yeni çalarlar əlavə etdilər. Mirzə Cəlilin komediyalarında bu gülüş müəyyən mənada keyfiyyət dəyişikliyinə uğradı...

Mirzə Cəlil komediyalarında yeni qəhrəman tipi təqdim edilir. Onun yaratdığı komik obrazlar öz daxili strukturları etibarilə Axundov və Vəzirovun komik obrazlarından əsaslı şəkildə fərqlənirlər. Struktur-kompozisiya xüsusiy-yətləri səviyyəsində digər fərqləndirici cəhətləri də misal göstərmək olar. Başlanğıcda qeyd etdiyimiz kimi, indiyə qədər Azərbaycan komediyasının poetikası müxtəlif tədqiqat və məqalələrdə araşdırılmışdır. Bu, bəzən konkret monoqrafiya daxilində, bəzən də ayrı-ayrı əsərlərdə mülahizələr şəklində ifadə edilmişdir. Professor Əli Sultanlının «Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf

tarixindən» monoqrafiyası bu mənada müstəsna əhəmiyyət daşıyır. Bu kitab xüsusi olaraq poetika məsələlərinə həsr edilməsə də, məhz bu cəhətlərin aşkarlanması mənasında maraqlı mülahizələrlə zəngindir. Əli Sultanlının təhlilləri «intuitiv» məqamlarla səciyyəvidir, ona görə də, burada dövrün sosioloji təhlil «damğası» bir elə hiss edilmir. Azərbaycan dramaturgiyasının nüfuzlu tədqiqatçısı Cəfər Cəfərovun elmi irsində də poetika-sənətkarlıq məsələlərinin öyrənilməsi xüsusi xətt təşkil etmir, – ancaq burada da xeyli dəqiq, janrın təbiətindən çıxış edilərək irəli sürülən mülahizələr mövcuddur. Bütün bunlara biz tədqiqat boyu yeri gəldikcə münasibətimizi bildirəcəyik. Yaşar Qarayevin «Realizm: sənət və həqiqət» monoqrafiyası bu baxımdan ən sanballı araşdırmalardan biridir. Janr poetikası ilə müntəzəm məşğul olan alimlərdən Zaman Əsgərli və Bəxtiyar Məmmədzadənin tədqiqlərini də misal çəkmək olar. H.Məmmədovun «Axundovun realizmi» və A.Məmmədovun bir çox məqalələrində məqamından asılı olaraq Azərbaycan komediyasının poetika sistemindən bəhs edilmişdir. Göründüyü kimi, siyahı natamam və qüsurludur, təbii ki, buraya bir çox ədəbiyyatşünasların ciddi elmi araşdırmalarının da adlarını əlavə edə bilərik: Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası (kollektiv nəşr), «Haqverdiyevin poetikası» (T.Mütəllibov), «Azərbaycan ədəbiyyatında fərdi üslubların təşəkkülü və təkamülü» (Qorxmaz Quliyev – doktorluq dissertasiyası), «Ölülər» (H.İsrafilov), «Azərbaycan dramaturgiyasında bədii şərtilik» (Ə.Ələkbərov) və s.

Bizim işimizin elmi aktuallığını şərtləndirən başlıca cəhət – Azərbaycan komediyasının poektiasını sistemli şəkildə işləyib hazırlamaq, bütün bu cəhətləri yeni elmi-nəzəri müddəalar əsasında üzə çıxarmaqdır. Mövzunun və dissertasiyanın mövcud strukturunun əsaslandırılmasına gəldikdə aşağıdakıları deməyi vacib hesab edirik. Dissertasiya üzərində iş prosesində mənim qarşımda iki əsas yol, istiqamət var idi: 1. Dissertasiyanı ayrı-ayrı komediya ustalarının poetikaları (Axundovun poetikası, ...Vəzirovun poetikası və s.) əsasında qurmaq və 2. Əsas olaraq janr poetikasının kateqoriyalarını götürmək. Biz, təbii ki,

ikinci istiqaməti əsas götürdük və mümkün olduqca təhlillərdə dünya dramaturgiyası və nəzəri-estetik fikrinin materiallarını da əhatələməyə çalışdıq.

Tədqiqatın məqsədi. Azərbaycan komediyasının poetik sisteminin (komik obraz, ədəbi qəhrəman, kompozisiya və s.) xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir. Əvvəllər bütün bu problemlər dar bir aspektdə, müəyyən məqamlarla bağlı olaraq araşdırılıb. Bizim işimizdə sistemli analizə cəhd edilmişdir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. Yuxarıda sadaladığımız kimi XIX-XX əsrlər Azərbaycan komediyası, eyni zamanda bu komediyanı yaradan ayrı-ayrı müəlliflərin irsi müxtəlif tədqiqatlarda və müxtəlif elmi problemlər səviyyəsində müəyyən qədər tədqiq edilmişdir. Əgər tarixi xronologiyaya riayət etməli olsaq, çox böyük bir siyahı alınar. Və bu siyahıda konkret tədqiqatları öz elmi istiqamətlərinə görə qruplara ayırmaq işi, bizə elə gəlir ki, bir az çətinlik yaradar. Ona görə ki, bu araşdırmaların əksəriyyəti ümumi səciyyə daşıyır və onlarda müxtəlif təhlil üsulları bir-birinə qarışaraq ümumi bir fon yaradır. Belə bir mücərrədlik stixiyası heç şübhəsiz ki, ayrı-ayrı bədii mətnlərin poetik strukturunu açıqlamaq işində ciddi əngəllər törədir. Ancaq bununla belə həmin tədqiqatlarda bu gün də öz elmi sanbalını hifz edən, şəxsən bir ədəbiyyatşünas kimi mənim əlimdən tutan əhəmiyyətli cəhətlər çoxdur.

Biz öz işimizin elmi yeniliyini hansı aspektlərdə görürük? Sualın bu şəkildə qoyuluşu sırf subyektiv məqamı ifadə edir. Çünki dissertasiyanı yaza-yaza ona bir başqası kimi kənardan baxmaq xeyli müşkül məsələdir. Hər halda biz bu cəhətləri formulə etməyə çalışacağıq:

1. Azərbaycan komediyası mətninə «düşənə» qədər gülüşün təkamülünü izləmək; arxaik təfəkkürdə gülüş, nağıl və lətifələrdə gülüş, yazılı ədəbiyyatda gülüş. Gülüşün «ontoloji» əsasının öyrənilməsi və bunun komediya janrı kontekstində izlənməsi;

2. Bizə belə gəlir ki, mədəniyyətdə, incəsənətdə oyun hadisəsi gülüş və onun «metafizik» təbiəti ilə əlaqədar olaraq Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ilk dəfə olaraq araşdırılır.

3. Azərbaycan komediyasını ilk dəfə olaraq orqanik (üzvi) poetikanın müddəaları əsasında öyrənilməsi; konflikt və hərəkətin tipinin dəqiqləşdirilməsi.

Tədqiqatın metodu – təhlil və araşdırmalarda struktur, tipoloji-müqayisəli və semiotik metodlara istinad edilmişdir. Biz bilərəkdən tədqiqat boyu bir tədqiqat üsulunun «hökmranlığından» imtina etmişik. Yuxarıda aydınlaşdırdığımız kimi biz daha çox sistemli tədqiqin perspektivlərinə inanırıq.

Tədqiqatın təcrübi əhəmiyyəti. Dissertasiyada əldə olunan elmi qənaətlər ədəbiyyatşünaslığın müxtəlif sahələrində istifadə oluna bilər.

Tədqiqatın aprobasiyası. Dissertasiya Azərbaycan Elmlər Akademiyası Nizami adına ədəbiyyat İnstitutunun «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi» şöbəsində hazırlanıb. Tədqiqatın əsas müddəaları müxtəlif elmi nəşrlərdə öz əksini tapmışdır.

Dissertasiyanın strukturu. Tədqiqat işi giriş, dörd fəsil və nəticədən ibarətdir. Bilavasitə istifadə olunmuş ədəbiyyatın siyahısı işə əlavə olunmuşdur.

I FƏSİL

GÜLÜŞ VƏ ONUN SƏCİYYƏSİ

1.1. Komediya mətni funksional sistem kimi

Komizm və gülüş haqqında indiyə qədər bir sıra fundamental əsərlər yaradılmışdır. Bu tədqiqatların əksəriyyətində komizm ən geniş şəkildə izah və şərh edilir. Gülüşdən bəhs edən ən görkəmli filosoflar da nədənsə, məsələni dar predmet kontekstində yox, ən geniş şəkildə öyrənməyə üstünlük vermişlər. Səbəb tədqiqat predmetinin özünün təbiəti ilə bağlıdır. Ancaq «komizm haqqında mövcud nəzəriyyələri gözucu nəzərdən keçirəndə təsəlliverici mənzərə yaranmır. İstər-istəməz sual meydana çıxır: bizə doğrudanmı bir belə nəzəriyyə lazımdır? Onların sayı onsuz da çoxdur. Bu qədər nəzəriyyələrə birini də artırmağa ehtiyac varmı? Bəlkə bu nəzəriyyələr sadəcə ağlın oyunudur, ölü sxolastikadır? İlk baxışda bu skeptizm heç də əsassız deyildir. Doğrudan da böyük yumoristlər və satiriklər nəzəriyyəsiz də ötüşüblər. Ancaq bu hələ o demək deyildir ki, nəzəriyyə əhəmiyyətsizdir. Nəzəriyyə insan fəaliyyətinin istənilən sahəsində lazımdır. Nəzəriyyə idraki əhəmiyyətə malikdir və onu bilmək ümumən elmi dünyagörüşün elementlərindən biridir» (174, 4). Bu fikri ifadə etdikdən sonra V.Y.Propp, gülüş və komizmlə bağlı mücərrəd nəzəriyyələri tənqid etmiş, üstünlüyü faktların tutuşdurulmasına və bu araşdırma vasitəsi ilə dəqiq mülahizələrin saf-çürük edilməsinə vermişdir. Görkəmli tədqiqatçının mülahizəsi gülüşün arxaik köklərinin tədqiqi kontekstində doğru olsa da, fəlsəfi araşdırma baxımından özünü doğrultmur. Anri Berqsonla Proppun özünün gülüşlə bağlı mülahizə və fikirləri hansı kontekstdə tutuşdurub dəqiq nəticəyə gəlmək olar? Müəllif yazır ki, «və bütün mövcud nəzəriyyələrin əsas qüsuru (xüsusən alman nəzəriyyələrinin) qorxunc abstraksionizm və mətləbdən uzaşlaşmaqdır. Nəzəriyyə real gerçəklik nəzərə

alınmadan yaradılır. Əksər hallarda bu nəzəriyyələr sadəcə ölü fəlsəfəçilikdən başqa bir şey deyildir. Bu əsərlər əsasən anlaşılmaz mülahizələrdən ibarətdir. Faktlar yalnız səhifə-səhifə ifadə edilən mücərrəd mülahizələrə illüsrasiya kimi verilir» (174, 6). Ancaq bizə belə gəlir ki, komizm və gülüşlə bağlı nəzəriyyələri mücərrədçilikdən çox, yarımçıqlıqda suçlamaq olar. Çünki gülüşün zaman-zaman tədqiqata cəlb edilən ən kiçik aspektləri də konqlomerat kimi çıxış edir, Proppun mülahizəsinə rəğmən induktiv metodla bu hadisənin bütün təbiətini əhatələmək mümkün deyildir. Hər şeydən öncə ona görə ki, gülüş insan həyatında vacib çevrilmə və keçid momentlərini əks etdirir və bu son dərəcə təbəddülatlı və mürəkkəb təbiətli hadisəni, necə deyərlər bir baxışla tutmaq mümkün deyildir. Servantesin «Don Kixot» romanın gülüş qatı haqqında yazılmış tədqiqatları tutuşdursaq, gülüşü anlamaq baxımından çox fərqli mülahizələrin şahidi olarıq. Şübhəsiz ki, arxaik gülüşə və karnaval gülüşünə münasibətdə Servantesin «şüur romanında» hadisələr şüurun daxili parçalanma prosesində gedir, bütün bu mürəkkəb proseslər bir-birinə qarşı duran janr sferalarının yaranmasına səbəb olur – süjet podtekstlərə bölünür, bir laydan digərinə keçid bir şüursuzluq halından digərinə keçidi ehtiva edir. Bəzi müəlliflərin mülahizəsinin əksinə olaraq «Don Kixot»un janr strukturunda gülüş və komizm süjetin üst qatını təşkil etmir, yəni burada, belə bir janr şüurunda komiklikdən faciəviliyə keçid vəziyyəti verilməmişdir, məsələ burasındadır ki, bu iki hal bir-birinin içinə geydirilib və birlikdə şüurun dağılması prosesini əks etdirir. Bizə belə gəlir ki, gülüşə münasibətdə yanaşma metodunun özünü köklü şəkildə dəyişmək lazımdır. Necə? Biz tədqiqat boyu bu suala cavab verməyə çalışacağıq.

...Əgər insanın ürəyini öyrənmək istəyirsinizsə, susduğu, danışdığı, ağladığı, hətta yüksək ideyalardan həyəcanlandığı məqamlardan daşının, yaxşı olardı ona güləndə baxın, güləndə... Bu sözləri Dostoyevski yazıb (126, 255). Və doğrudan da gülüş bir varlıq kimi insanın bütün mahiyyətini, bütün həyatı boyu uğraşdığı acılı-şirinli, min bir çeşidli hadisələri, zamanın sonsuz

hərəkətinə paralel baş verən çevrilmələri bir andaca bir nöqtəyə cəmləyib ifadə edə bilir. Söhbət ki, metamorfozalardan, çevrilmələrdən düşdü, demək lazımdır ki, dünyanın özü elə çevrilmələr dünyasıdır, belə demək olarsa, əşyalar, hadisələr də hardasa bizim şüurumuzun «uydurduğu» nəsnələrdir (yəni müəyyən vəziyyətlərdə bu əşyaları «görməmək» də olar). Elə bir tərzdə ki, az qala daim dəyişən, hərəkət edən əşyalar və cismər haqqında danışmağa belə macal tapmırıq. Klassik ədəbiyyatda bu, daha sanlı ifadə olunub. Dünya duracaq yer deyil ey can, səfər eylə! Aldanma anın alına ondan həzər eylə (74, 189). Bu canatmalar, çarpışmalar, durduğun nöqtədən uzaqlaşmalar öləri varlıq olan insanın əsl mahiyyətini – özünü arasıkəsilməz hərəkətdə ifadə etmək hissini özündə cəmləşdirir. Donuqluğun, daş kimi bir yerə pərçimlənməyin statik sərhədlərini söküb-parçalamaq ehtirası insan şüurunu daim narahat, gərgin vəziyyətdə saxlayır, onu sönməkdən, sönüb yox olmaqdan qoruyur. İnsan hərəkət obrazlarına o qədər valeh olur ki, ölümü də səfər kimi qavrayır. Hamımızın eşitdiyi lətifələrin birində belə bir məqam var: Mollanın hazırcavablığını sınağa çəkən lotuların sonuncu sualı bu olur ki, bəs deməzsən, dünyanın mərkəzi haradır? (21, 58). Lətifələrdə, sonra da Azərbaycan komediyalarında bu tipli «absurd» suallar bol-boldur. Bu incə detalı ayrıca tədqiq eləmək lazımdır. Molla özünü itirmir, eşşəklə bərabər dayandığı yerdə dairə çəkir və durduqları yeri göstərib «mərkəz budur» deyir. Doğrudan da, absurd sualın cavabı da absurd olar. Hamı gülüşür və çıxıb gedir. Göydəki ulduzların sayını soruşursansa, zəhmət çək eşşəyin belindəki tükləri say...

Ancaq dünyanın mərkəzi ilə bağlı mollanın cavabı lotuların gülüşməsindən asılı olmayaraq bütün zamanların ən dürüst cavabı idi. İnsan doğulduğu, yaşadığı real dünyanın daşını, dağını, torpağını, üfüqünü, sərhəd dirəklərini... tanıyır, ancaq onun sərhədlərini görmür nədir, hətta dərk eləmək iqtidarına belə malik deyil. Hüsserel özünün «Zamanın daxili dərkinin fenomenologiyası» əsərində yazırdı ki, insan şüurunda daimi, əzəli formalardan özgə heç nə mövcud deyildir. İnsan üçün keçmiş, olub bitmiş hadisələr «daşlaşmış»,

əşyalaşmış proseslər dünyasıdır. Gələcəyə əl çatmır, ən iti baxışlar belə onun qatı dumanını yarmağa qabil deyildir. Real dünyanın harasında olursa-olsun – olduğu, durduğu nöqtə onun üçün dünyanın mərkəzidir. Belə bir müvazinət insanın mövcudluğu üçün hava və su kimi lazımdır. Zaman axdığı, öz yolu ilə varıb getdiyi üçün (biz onu nə çaya, nə də uzandıqca uzanan yola bənzədirik) heç bir nöqtəsində öz-özünə bərabər olmur, hansı yaşdasa görüb-götürməkdən, təcrübədən asılı olaraq hiss eləyirsən ki, kimsə qulağına pıçıldayır: heç bir şey gördüyün kimi, yaxud göründüyü kimi deyil. Bu, dünyanın altını üstünə çevirən böyük bir paradoksdur. Ancaq bu ilahi sözün deyilişinə qədər min bir qat açılmalı, çarpazlaşa-çarpazlaşa bir-birinin içinə keçən çevrilmələrin heç olmazsa bir zərrəsini dərk eləməlisən. Bizim poeziyamızda özünə möhkəm yer alan – ...Dünya duracaq yer deyil... Gəl gedək bu yerlərdən... nidaları ilə müşahidə edilən dünyadan qaçmaq, qurtulmaq motivi də məhz yuxarıdakı anlamın ekvivalentidir. Həm də adi, bu motivin strukturyaradıcı özülü seyrçi gözlə görünməyən çevrilmələrdə, daim hərəkətdə olan, özü-özünü basdalayıb keçən bir əşyaya bərabər tutulur, ya da bu motiv vasitəsi ilə heç olmazsa sonsuz hərəkət obrazı yaradılır:

Bu çərxi-fələyin nərdivanı var,
Düşən ağlayarmış, qalxan gülərmiş...

Burada nərdivan obrazı bizə təlqin edir ki, fani dünyada insan əslində öz-özlüyündə heç nə anlatmayan əşyaları görür, onların yanından səssizcə ötüşür, onların bətnində cərəyan edən min dürlü çevrilmənin olur ki, həniri belə üzünə dəymir. Nərdivanla enən və qalxan əks istiqamətlərə doğru hərəkət etsələr də, necə deyərlər, bir-birlərinin içlərindən keçib gedirlər.

Gülüş kədərlə, ən böyük faciələrlə ekiztaydır. Bədii ədəbiyyatın vəzifəsi dünyanın görünməyən tərəflərini yeri gəldikcə insanın qulağına pıçıldamaqdır. Vaxtilə Yunq da yazırdı ki, mədəniyyət insan şüurunu dağılmaqdan xilas eləyir.

Gülüşlə faciə bir-birlərinə əks qütblər deyil, yaranışları ilə bir-birlərinin içindən keçib gedən hadisələrdir. Vaxtilə Volter yazırdı ki, gülüşün metafizik axtarışına dünyanın ən kədərli adamı çıxa bilər (112, 86). Fikir vermisinizsə, şux zarafatları ilə məşhur olan insanların gözdən uzaq bir tənhalıq adası olur, həmən adada o zarafatcıl adamlar dərd çəkirlər! Yaxud dünyanın ən məşhur gülüş ustalarının adi həyatda son dərəcə ciddi olmaları da faktdır. Heç nə göründüyü kimi deyil. Yuxunun tərsinə yozulması da belə modellərdən biridir. İnsan, axır ki, real dünyada tapmadığı sərhədi yuxuda tapır. Yuxu – real aləmlə irreal dünyanın (utopik gerçəkliyin-!) sərhəddidir (yuxu həm də bu dünyaya «semiotik pəncərədir»). Bu sərhəd «məkanında» əşyalar real dünyadakı biçimə malik olmur, bir az deformasiyaya uğrayır, yaxud bir əşya bir neçə əşyadan «yığılır». Belə bir montaj gülüş hadisəsində də xüsusi qanunauyğunluqla özünü göstərir. Özü də qəribədir ki, gülüş hadisəsindəki sərhəd ölümlə həyatın sərhəddidir. Ölüm həmişə gülüşün əhatəsində olur. Həyat ölümdən doğur. Söhbətimizin bu yerini dolğunlaşdırmaq üçün Freydenberqin «Süjet və janrın poetikası» (191, 219) əsərindən bir məqamı xatırlamaq yerinə düşərdi. Müəllif sadəcə olaraq ən müxtəlif rituallar arasındakı semantik bağlılığı əyani nümayiş etdirmək üçün «Metamorfozalar»dakı çox maraqlı bir hekayətə müraciət edir. Bir gün çox möhkəm içmiş Lusiy gecə vaxtı bir neçə adam öldürür. Onu mühakimə edirlər. Çox dəhşətli bir mənzərə yaranır. Budur, məhkəmə zalı ağzına qədər doludur, hakimlər onunla çox amansız rəftar edirlər. Öldürülən kişilərin dul arvadları uşaqları ilə bərabər qisas tələb edirlər. Bu mənzərənin əvvəlindən başlayaq; onu məhkəməyə gətirəndə küçədə qopan amansız gülüş dalğaları uğultuya çevrilir. İçəri girən kimi zalda oturanlar gözləri yaşaranadək gülürlər. Qatil ölçüsüz dərdlə, təsəvvürolunmaz dəhşətlə hakimlərə müraciət edir - zalda hamı şaqqanaq çəkir. Nəhayət, məhkəmə hökm çıxarır. Bir neçə adam öldürüldüyü üçün onun özünə də ölüm hökmü kəsilir. Bu elə bir andır ki, ölümlə həyatın sərhəddi çox aydın sezilir, onun bütün ümidləri birdən-birə puça çıxır. Zalda elə bil ki, göy guruldayır, ildırım çaxır – daha heç kəs özünü gülməkdən saxlaya

bilmir. Sən demə, bütün bunlar quramaymış, yalanmış. Gecə qaranlığında xəncərlə adamlar yox, müqəvvalar doğranılıbmış. Mühakimə də qəsdən səhnələşdirilibmiş. Məhkəmə səhnəsində ölüm oyunu oynanılır. Ritualdakı ölüm, necə deyərlər, çox ucuz ölümdür, hər şey bir göz qırpımında baş verir: öldürmək, yandırmaq, doğramaq adi məişət hadisəsidir. Müqəvvanın özü allahların arxaik formasıdır. Ölüm ona görə ucuzdur ki, xilasedici funksiyaya malikdir, bütün bu imitasiya və parodiya dirilmə aktına xidmət edir. Bu misalda Kosmos Xaosdan doğulur, ancaq yalançı ölümlərlə, təqlidi oyun vasitəsilə ondan xilas olur, dünyanı sevinc və gülüş şüaları bürüyür.

Burada komediya ilə, gülüş ilə yuxu metaforasının əlaqəsi assosiasiya səciyyəsindədir. Komediyada elə şeylər danışılır ki, az qalır ki, «bu lap yuxuda ola bilərdi!» deyəsən. Çünki komediyada da (ümumilikdə isə bədii əsərdə), yuxuda da real aləmlə irreal, utopik gerçəkliyin sərhəddi cızılır. İnsan özünü başqa bir yerdə yox, məhz o sərhəddə hiss edir. Mirzə Cəlilin «Ölülər» komediyasında real gerçəkliklə bədii gerçəklik arasındakı əlaqə ilk baxışdan heç də aldadıcı deyil. Əslində isə əsərdəki hər bir obraz konkret sosial gerçəklikdəki obyektin tərs üzüdür. Artıq burada ritualdakı gülüşün də tərs üzü var. «Ölü dirilər», sadəcə olaraq ölüb dirilməyə layiq deyillər. Burada da ölüm hadisəsi oynanılır, amma bu, çox dəhşətli, usandırıcı oyundur. Oyunun öz qaydaları var. «Ölülər»də yalançı ölüm yox, həqiqi ölüm oynanılır. Əsərin kino variantında ölülər dirilirlər də – şəhərin küçələrində bir qarmaqarışıqlıq – xaos hökm sürür. Ölü dirilər qaçıb gizlənir. Şeyx Nəsrullah da qaçır. Ancaq Şeyx Nəsrullah əsarəti və əsatiri qalır – hacılar, məşədilər...min illik yuxudan silkinib çıxa bilmirlər. Onlar bu dünyanın adamları, əsl sahibləri deyillər, torpağın üstündə kölgə kimi gəzirlər. Onların məkanı ölüm yuxusu ilə real gerçəkliyin arasındakı sərhəddədir. Onlar ölülərin dirilməsi əhvalatına cani-dildən inanmaqlarıyla dərin bir yuxuya – ölüm yuxusuna batırlar və yuxunun axırı çox pis sonuclanır-onlar bu yuxudan real gerçəkliyin sərhəddinə adlaya bilmirlər. Baxtinin Qoqol gülüşü haqqında dediyi «alçaqlıq katarsisi» ifadəsini Mirzə Cəlil gülüşünə də

aid etmək olar.

Müəllim (İskəndərə). Xudahafiz, İskəndər bəy. Yaxşı oldu, təşrif gətirdiniz. Təvəqqe eləyirəm Mirzə Cəlala nəsihət eləyəsiniz ki, dərslərinə can yandırsın.

İskəndər (oturur kravatın üstündə). Baş üstə, baş üstə, nəsihət elərəm. Amma bunu de ki, mənim sözümə qulaq asan kimdi? Odu, Allahın iti də mənim sözümə baxmır. Nə qədər elədim, içəri girmədi. Xa... xa... xa... xa (qah-qah çəkib gülür).

Müəllim. Yox, elə buyurma, Mirzə Cəlal ağıllı oğlandı. Mirzə Cəlal sənin sözünə baxar; bu qədər zəhməti ki, mən onun yolunda çəkirəm, atası çəkir, gərək bu da elə rəftar eləyə ki, bu zəhmətlər səmərəsiz qalmayalar. Məgər Mirzə Cəlal görmür ki, elmsiz insan bir qəpiyə dəyməz? İnsanın ki elmi olmadı, onun nə qədr-qiyməti ola bilər və nə hörməti ola bilər?

İskəndər (ucadan qah-qah çəkir). Məgər Mirzə Cəlal görmür ki, elmli insan bir qəpiyə dəyməz? Xa...xa...xa... hər kəsin ki, elmi var, onun hörməti yoxdu; hər kəsin ki, hörməti var, onun da elmi yoxdu. Xa...xa...xa İnsan ona deyərlər ki, nə elmi ola, nə hörməti ola. Xa...xa...xa... (67, 71)

«Ölülər» mətninin bu hissəsini müxtəlif yön və aspektlərdən nəzərdən keçirmək olar. Və ümumiyyətlə, «Hər hansı bədii əsər eyni zamanda iki mövqedən baxıla bilər: immanent strukturu olan ayrıca bir bədii dünya kimi; və daha böyük bir tamın ifadəçisi-konkret mədəniyyətin tərkib hissəsi kimi. Müəllifin yaratdığı bədii dünya mətndənkənar reallıq dünyasını modelləşdirir. Ancaq bu mətndənkənar dünyanın özü axı mürəkkəb struktur vahiddir. Mətndən o tərəfdə olan nə isə semiotikadan o tərəfdə olan deyil» (148, 87). Eynən «Müfəttiş»də olduğu kimi burada da gerçəkliyin özü teatr səhnəsinə bənzəyir, – demək, prinsip etibarilə mümkündür. Bu faktı hər iki əsərin tipoloji-müqayisəli təhlilində mütləq nəzərə almaq lazımdır. Bu məsələyə toxunmamağa çalışacağıq.

Həyatda müəyyən norma və ictimai qaydaların mürəkkəb sistemi mövcud-

dur. İnsanı bu sistemdən kənarda təsəvvür etmək olmaz. İskəndər sosial semiotikanı bir sistem kimi vurub dağıdır, harda nəyi etmək olmazsa, məhz onu edir. Hələ bu harasıdır, elə bil qəsdən ona İskəndər adı seçilib. Böyük fatehin gördüyü işlərə bax! – əsəri oxuyan, yaxud tamaşasına baxan heç kəsin ağlına gəlməz bu sözlər. Əslində, məlum şəxs adının mətndənkənar böyük semantik potensiyası görünməz tellərlə mətndaxili nüanslarla birləşir, söz və sintaktik formalarda yuvalanan ironiyanı birə yüz gücləndirir. Ancaq konkret şəxsə – İskəndərə qarşı yox, dünyanın, gərdişin real durumuna, düzüm və qaydalarına, bir sözlə: mənalı görünən mənasızlığına, puçluğuna qarşı! Ayrı-ayrı mətndaxili strukturlar da məhz bu məqsədə xidmət edir. Həm müəllim, həm də İskəndər eyni sintaksis formanı, qəlibi işlədir, əlbəttə, aryı-ayrı mövqelərdən: məgər Mirzə Cəlal görmür ki... Ancaq görməyən təkcə Mirzə Cəlal deyil. Əsərdəki dialoqlar sanki şərti dialoqlardır, yəni, söhbət getsə də, İskəndərin sözü onsuz da heç kəslə tutmur və heç kəsə çatmır. Daha doğrusu onu hər addımbaşı lənətləyib qovmaq, səsini almaq istəyirlər. Burada İskəndərlə dialoqun, söhbətlərin iki aspektini nəzərdə keçirmək olar. Bu söhbətlərin bəri başdan nə ilə qurtaracağı həm məlumdur, həm də anlaşılmaz. Məlumdur ona görə ki, heç kəs İskəndəri adam yerinə qoymur, cəmiyyətdə belə bir inam formalaşmaqdadır ki, elmli olmaq, təhsil dalınca qaçmaq dünyanın ən gütah işlərindəndir.

Hacı Həsən. Allah sənə lənət eləsin! Budu, bu da bizim oxumuşlarımız! Yəqin ki, genə keflidir. Yəni heç kefli olmasa da, belə şeylərə inanmaz, heç bir şeyə inanan deyil; nə Allahı tanıyır, nə Peyğəmbəri tanıyır, öz ağırlığı qədərincə oxumağına pul qoymuşam, on il gedib nə bilim, hansı cəhənnəmin dərəsində dərs oxuyub; indi gör axırı nə günə qalıb! Hələ bir para namərdlər müsəlmanlara məzəmmət eləyirlər ki, uşaqlarını dərsə qoymurlar. Bu da sənə dərs! (67, 65).

Hamı İskəndərə məhz bu baxımdan, belə bir təsəvvür bucağından yanaşır. Belə olan şəraitdə İskəndərin içməkdən və gülməkdən savayı heç nəyə gücü çatmır. Sözü gedən epoxanın rəsmi-ciddi mədəniyyət sistemində gülmək,

içməkdən də savayı günah işdir, axmaqlıqdır (...kefli olmasa da, belə şeylərə inanmaz).

İkinci aspekt ondan ibarətdir ki, daha burada adi ironiya dərəcəsindən və qatından söz açmaq yerinə düşmür. Hər şey o dərəcədə qatılaşır və yolunu azır ki, bir daha real zəminə qayıda bilmir. Bu, daha absurd dünyanın məntiqidir: insan ona deyərlər ki, nə elmi ola, nə hörməti ola...

Əsərdə az qala hər cümləbaşı çəkilən qəhqəhələr ayrıca tədqiq olunası məsələlərdir. Elə bil ki, hadisələr ancaq bir məkanda baş verir, ev-qəbiristan bölgüsü yoxdur, ev də elə qəbiristan kimidir, o biri dünyada «dondurulmuş» işarələrin canlandırılması, ayaq tutub yeriməsidir. Ölülər girib-çıxır, nəsə söhbət edir, özlərinə çox ciddi görünən mətləblərə toxunurlar. Ancaq hadisələr əvəzləndikcə hamı dərin bir xofun girdabına yuvarlanır (öldüyü məkana qayıdır), öz içlərində qıvrıldıqca qıvrılırlar. Ancaq bu qıvrılma canlı hərəkətə sövq etmir. Bir tərəfdən də İskəndərin qəhqəhələri... İnsan, əlbəttə, təklikdə də gülə bilər, ancaq səsinə səs verən olmaz. Gülüş həmişə ünsiyyət situasiyaları ilə əlaqəlidir, harda qırıqlıq (kommunikasiya xətlərinin-!) anlaşılmazlıq, düşmənçilik varsa, gülüş ora tələsir. Nüfuz elədiyi qapalı dünyaların daxilində calaşdırıcı, «dalğatutan» rolunu oynadığı üçün gülüş açıq sistemlər təklif edir. Bu mənada bədii əsərdə gülüş hadisəsini kommunikasiya aktı kimi götürmək olar. Adətən gülüşü danışıq prosesindəki dialoqlarla müqayisə edirlər. Burada bir fərq var ki, dialoqda insan, diqqətini bir qayda olaraq onu narahat edən problemlər üzərinə cəmləşdirir və dialoq vasitəsi ilə, necə deyərlər, öz təfəkkürünü açıqlayır. Dialoq həmişə daxili ehtiyacdan yaranır, bu və ya digər münasibəti ifadə etməyə xidmət edir. Gülüşün yaranma mexanizmi, Berqsonun təsdiq etdiyi kimi avtomatizmdədir (105, 117). Bir hadisə və ona münasibət konkret situasiyada dəfələrlə təkrar olunmalıdır ki, onun «səthindəki» ciddilik qatı aşılanıb getsin, təkrarlanma güclə, məcburiyyətlə yox, avtomatik şəkildə reallaşa bilsin. Gülüşdə özünü və bütün çətinliklərini unutmaq stixiyası yaşayır. Kommunikasiya aktı kimi gülüşün təkamülünü folklordan tutmuş bitkin yazılı

ədəbi nümunələrədək nəzərdən keçirmək olar. Misal üçün Molla Nəsrəddin lətifələrindən bir neçəsinə baxmaq olar: «Hamınızın dərdini çəkirəm», «Daş üstə daş qalmazdı», «Xəbəraparan dovşan», «Qurtaran deyildi» və s.

«Daş üstə daş qalmazdı» (21, 83)... – mətn özü deyir ki, arxasında çox güclü düyünlər var. İlk baxışdan gülüş adına heç nə yoxdur. Bəs nə var? – yanğın, ölüm, itim, sel... Ancaq burası da var ki, ölüm ölüm kimi mənalanmır, yanğın, sel... bədbəxtlik kimi açıqlanmır. Təqdim edilən əhvalatda hakimin mövqeyi əsasdır: ikinci gün bir qudurmuş it on-on beş adam qapdı. Beşinci gün bir kəndli dəli oldu, beş-altı adamı öldürdü. Hadisələr sıra ardıcıllığı ilə «üfüqi xətt» boyu verilsə də, yadda qalan «qapdı», «öldürdü» və s. sözlər olur. Oxunuş prosesində, mətnin sintaqmatik açılışında görürsən ki, bu mənalar mətndə olduğu kimi bir-birinə paralel istiqamətdə getmir (hakimin mövqeyinin əksinə olaraq çarpazlaşır). Gülüş sferası heç kəsi təcrid etmir, hamıya eyni doğmalıqla yanaşır. Gülüşə ən çox məruz qalan ən ciddi adam olur.

Lətifələrdə bəzən elə olur ki, həmişə özgələrinə sataşan adam, özü pis vəziyyətə düşür. Özgəsinə quyu qazan özü düşür. Lətifədə elə bil əsrlər boyu toplana-toplana gələn təcrübədən doğan daxili bir məntiq var. Buna görə də «özgəsinə quyu qazan özü düşər» tipli atalar sözləri ilk baxışdan lətifələrin təlqin etdiyi əxlaqi-didaktik qayənin bir nöqtəyə yığılmış forması kimi diqqəti çəkir. Ayrı-ayrı şəxslərin: mollanın, kəndlinin, oğrunun məntiqi əsas deyil. Bir də görürsən kəndxuda mollaya sataşır, molla da özünü qəsdən axmaq yerinə qoyur. Başlayır «axmaqlamağa»...

Niyə lətifədə hamı axmaqdır və ya ən azı axmaq vəziyyətə düşür? Gülüş aləmində belə bir «yüngül» atmosfer, başqa sözlə desək, çəkisizlik şəraiti nəyin hesabına yaradılır? Molla da ən ağıllı olmağına baxmayaraq potensial axmaqdır, ancaq əsl axmaqlar qoymur onu biabır olmağa, potensialını sonadək tükət-məyə... Biz hələ Mirzə Fətəlinin yaratdığı Hacı Nuru obrazıyla müqayisələr aparmırıq. Hacı Nuruda Mollanın hazırcavablığının yalnız bir tərəfi inkişaf edib, özü də sxem şəklində. Bu sxem konkret vəziyyətə, onun mürəkkəb

strukturuna hesablanmayıb. Lətifələrdəki Molla hazırcavablığı ilə bərabər həm də ayıqdır, vəziyyəti olduğu kimi qiymətləndirmək qabiliyyətinə malikdir. Molla bir obraz kimi o dərəcədə «elastikdir» ki, işlər şuluq olanda tez sivişib aradan çıxa bilir. Hacı Nurunun düşdüyü vəziyyət isə, bir növ onun özü tərəfindən yaradılmışdır, elə buna görə də onun konkret məqamda ilişməyi labüddür. Molla Nəsrəddin lətifələrində bir nəfər heç kəsə dərs verə bilmir, dərs verən, öyrədən gülüşdür, bu məntiqi tutub hərə öz aqibətinə doğru gedir.

Lətifədə yazı «bicliyi» yoxdur. Əvvəlcədən heç nə qurulmur. Lətifə danışıla-danışıla «mövqesizləşir», ibrətli olmağa can atan situasiyalar «sümükləşir». Lətifədə primitiv şəkildə oyun və oyunbazlıq elementləri güclüdür, daha doğrusu, oyunsuz lətifəni təsəvvür eləmək qeyri-mümkündür. Hazırcavablığı ilə hamıya qalib gələn molla daha çox kəndirbaza oxşayır. Necə deyərlər o, həmişə odla oynayır. Oyun prosesində bədəninin müvazinətini bir azca əysə, kəndirbaz kimi qəfil yerə dəyə bilər. Nəzərə almaq lazımdır ki, gülüşdə oyun (ümumiyyətlə bədii əsərdə) həmişə məna ilə oyundur. Heç zaman qaydasız oyun olmur. Lətifədə oyun elə qurulur ki, heç vaxt qalmaqal düşmür, şifahi mətndə sanki bu dünyanın bütün olar-olmazının, bütün rəsmiyyət və ciddiliyinin üstündən qalın bir xətt çəkilir. Söz gülləsi insana dəyir və gülə-gülə yerə düşür...

Burada əsas olan insanın oyundakı sərbəstliyi və maksimal azadlığıdır. Oyun prosesi elə qurulur ki, gülüş reallıq və gerçəklik üzərində tam hökmran olur. Belə bir məntiqdən sadəcə olaraq qaçıb qurtulmaq, yaxud «daldalanmaq» mümkün olmur. «Daş üstdə daş qalmazdı» (21, 193) lətifəsinə bir də qayıdaq. Şəhərin hakimi də deyəsən mollanın kəndinə istirahətə gedir. Qayıdıb gələndə hamı kimi molla da ona baş çəkir. Molla ilə söhbətlərdə bir oyunbazlıq, dolama ovqatı yaranır. Burada kim-kimi bağladı, kim kimi apardı prinsipi struktur-yaradıcı mövqedədir. Öz dediyinə görə hakim kənddə olmazın keflər çəkib. Oyun prosesində reallığın özü deformasiyaya uğrayır, gerçəkliyin estetik illüziyası yaradılır. Sözügedən lətifələrdə oyunu heç kəs təşkil etmir, o, daxilən,

necə deyərlər, kortəbii olaraq təşkil edilir. Oyunun daxili ritmi sanki göydəndüşmə təsadüflərə, bu təsadüflərin müəyyən intervallarda təkrarlanmasına əsaslanır.

«Hamının dərdini çəkirəm» (21, 84) lətifəsində yenə də ənənəvi olaraq hakim və mollanın hazırcavablığı sınağa çəkilir, yenə də «kim kimi barmağına dolayacaq» ovqatı söhbətin əsasında durur. Hakimə xəbər gəlir ki, mollanın eşşəyi qəfildən ölür. Onu dolamaq, bir növ oynatmaq üçün bu, əlverişli fürsətdir. Mollaya başsağlığı vermək lazımdır. Söhbət əsnasında hakim yalandan ciddi görkəm alır. Ancaq mollanın hazırcavablığı vəziyyəti yoluna qoymaq, bir düz xətt boyunca inkişaf etmək ehtimalından çox-çox uzaqlaşdırır. Situasiyanın məhz bu məqamına diqqət yetirin. Ciddi görkəm yalançı olduğuna görə, necə deyərlər, bir az da «aşağı gedə bilmir», dolamaq fikrinə düşən hakimin axmaqlığı oynadığı oyunda özündən asılı olmayaraq üzə çıxır. Bu məqamda lətifələrdəki gülüş real dünyanın, rəsmi gerçəkliyin yox, məhz ikinci dünyanın qapılarını üzümüzə taybatay açır. Başqa sözlə desək, dünya ikinci dəfə olaraq kəşf edilir, əslində mövcud olan əşyalar, rəsmi qayda və qadağalar, min cür olar-olmazlar birdəfəlik mətnin o tayında qalır.

Lətifələrdə çox yerdə eşşəyin hakim, yaxud kəndxuda təyin edilməsi barədə xəbər gəlir. Lətifədə gələn xəbər həmişə düz çıxır. Komediya janrında bu, zahirən belədir. Mirzə Cəlilin «Ər» komediyasında gələn xəbərin yalan olması bir neçə yerdə təkrarlanır. Ona görə ki, komediyada oyun mərəzi ortaya olmazın suallar, çətin bilməcələr meydana çıxarır. Lətifədəki oyun isə son dərəcə sadədir, quruluşundakı simmetriya əlbəəl gözə görünəndir. Hələ bu harasıdır? – molla qorxmadan ətəyinə arpa töküb hakimə tərəf muşqurur, noxtanı başına keçirir. Burada oyundaşlar oyun qaydalarına dəqiq əməl etməli, əks halda, məsələn, hakim öz hakimliyini azacıq da olsa diqtə etməməlidir. «Ər» komediyasında bir obraz ikiləşir, iki yerə parçalanır, dəli və gülməli elementlər paralel, bəzən də çarpaşıq xətlər boyu bir-birini təqib edir. Konkret obraz el arasında işlədilən «dəli» sözünün bütün semantik potensiyasını

bətnində ehtiva edir. Ancaq elə bil ki, bütün məqamlarda ciddilik, bədbəxtlik, dəlilik nüanslarının üstünə nazik bir kölgə düşür, obrazın gülməlilik tərəfi bir az yox, maksimum qabardılır. Ancaq bu çox az çəkir. Elə bir vəziyyət yaranır ki, hər şey tanınmaz dərəcədə bir-birinə qarışır, kimin dəli, kimin ağıllı olması bilinmir. Professor mühazirə oxuyanda dünyanın bütün ciddiliyini üzünə çəkir, öz dünyasına elə qapılır ki, bunu ancaq yuxuda danışmağa, sayıqlamağa bənzətmək olar.

Tələbələrdən biri. Professor, ruhi xəstələrə tibb elmində bir əlac işarəsi tapılırmı ki, xəstənin bütün-bütünə şəfa tapmağına ümidvar olmaq ola?

O biri tələbə. Yəni açıqcasına sizin mühazirələrin nəticəsində xəstələrin şəfa tapmağı tez-tezmi ittifaq düşür?

Professor. Yoldaşlar, sizin suallarınız xeyli ağıllı bir sualdı. Çünki zəif şüur bütün ruh xəstəliklərinin ən adi bir şəklidir. Müxtəlif alimlər və mütəxəssislər arasında şüursuzluq halı haqqında bir çox münaqişələr vaqe olmuşdur. Cəmi bu münaqişələrin nəticəsində bu anlaşılır ki, müalicə qəbul etməyən cəmi mərəzlərin ikinci dərəcədə hesab olunması paranoydur. Bizim xəstəxanada həmin mərəzə giriftar olan (kitaba baxır) bir nəfərdir ki, ona camaat arasında «təbiri-xab» deyirlər. Qapıçıya işarə edir, o da dəlilərin içindən bir nəfərin qolundan tutub gətirir. Xəstə titrəyə-titrəyə daxil olur. Professor və tələbələr ona yavuq gəlirlər. Professor gedir, yapışır onun nəbzindən və soruşur:

Professor. Nədən qorxursan?

Xəstə cavab vermir və tələbələrin birindən elə qorxur ki, başlayır çığırmağa. Professor bunu şirin dillə danışdırır.

Professor. Bir de görüm, kimdən qorxursan və nədən qorxursan?

Xəstə (təbiri-xab başlayır çığırmağa və deyir) – Bu oğlan dünən çıxdı hamamımızın üstünə və mənim xoruzumu tutdu apardı. Mən ha dedim ki, xoruzumu aparma (ağlaya-ağlaya) bıçağını çıxartdı və istədi məni vurub öldürə (çığırır) (67, 43).

Vaxtilə Ayxenvald hesab edirdi ki, teatr ədəbiyyatın surroqatıdır, burada

orijinal heç nə yoxdur, onu inkar eləmək lazımdır. Ancaq təbii ki, heç də belə deyil, səhnədə bədii söz və obrazın kobud kopiyası yaradılmır, teatr tamam fərqli estetik əsaslara malikdir. «Ölülər», «Ər», «Dəli yığıncağı», «Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah», «Kimyagər» ...komediyaları səhnədən başlayaraq oynanılmır. Molla İbrahimxəlilin bir personaj kimi bütün varlığı oyundan yoğrulmuşdur. Müsyö Jordan da, Məstəli şah da səhnəyə qədər çox oyunlardan çıxırlar, başqa sözlə, teatrallıq onların daxili immanent xüsusiyyətləridir.

Komediyada personajlar ömürləri boyu oynadıqları oyunun içində bişirlər, ustalaşırlar. Təkcə bədbəxt Hacı Nuru özünə yetkin oyun üslubu seçə bilmir. Ustalıq, sözü havada tutmaq, əl havasına oynamaq personajları elə bir həddə çatdırır ki, onlar heç bir konkret vəziyyətdə macalsızlıq duymurlar, əksinə, bütövlükdə oyunun ideal, kamil formasını yaratmağa can atırlar.

Lətifədə isə məkan, necə deyərlər, son dərəcə dar olduğu üçün hər kəs öz dilindən tutulur. Heç kəs, qəribədir ki, elə indi-indi pis vəziyyətə düşəcəyinə inanmır. «Dördqıçlı olardın» (21, 59) lətifəsini yada salaq. Teymura sovqat kimi qaz gətirirlər. Molla qazı bişirtdirib Teymurun hüzuruna gətirməlidir. Belə də edir. Ancaq yolda nəfsini saxlaya bilməyib qazın bir budunu yeyir. Yeyəndən sonra plan qurur ki, deyərəm belə... Real vəziyyət qəsdən unudulur, molla özünü qoyur axmaqlığa. Padşahla oyun başlayır. Padşah basır padşahlığına, molla da mollalığına. O deyir, bu deyir, qəfildən molla pəncərədən çölə baxır. Qazlar çay kənarında bir qıçlı dayanıb. Sübut tapıldı! Teymur ox atır. Qazlar tez ikiayaqlı olub qaçır. Ancaq Teymur qalib gələ bilmir. Oyunun qaydası elədir ki, heç nə dayanaqlı olmamalıdır. Heç nə sübut olunmur.

– O oxu ki, sən onlara atdın, mən sənə atsaydım lap dördqıçlı olardın (21, 60).

Komediyada bir neçə məkan və bir ümumi məkan var, komediyada «evin» – bu böyük məkanın pəncərəsindən gizlin-gizlin baxan da var. Müəllif. Ona görə də, hamı öz ömrünü yalandan yaşadığını kəsdirə bilmir, sözünün haqq

olduğuna inanıb axıracan mübarizə aparır.

Məstəli şah, müəyyən dövrlə, şəraitlə əlaqədar olaraq adamların təfəkkürlərində qeyri-adi təzahürlərə qarşı yaranan kortəbii və kütləvi inamdan məharətlə istifadə edib öz oyununu qurur. Ancaq bu fırıldaqçılığın, bəzi tədqiqatçıların yekdilliklə qeyd etdikləri kimi «orta əsrlər müsəlman zehniyyəti» ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Demək lazımdır ki, dərvişlik, cadugərlik və başqa hadisələrin xalq təfəkküründə, xalq düşüncəsində dərin kökləri var idi. Müxtəlif xalqların etnoqrafiyası ilə məşğul olan alimlərin şəhadətinə görə, bir vaxtlar ictimai fikri hərəkətə gətirən cadugərliyə inam hissi heç də orta əsrlərin məhsulu olmayıb, ibtidai məişətdə hökmran olan təsəvvürlərin yenidən dirilməsi ilə əlaqədar idi.

Məstəli şah eyni zamanda bir neçə oyun oynayır. Məlumdur ki, cadugərin əsas silahı Söz və İşdən ibarətdir. Məstəli şah qarşısına qoyulan məsələni həll etmək üçün iki yol göstərir: ya Müsyö Jordanın boynu vurulmalı, ya da Paris dağılmalıdır. Üçüncü yol isə cin və şəyatinlərin Şahbaz bəyin bədəninə müsəllət edilməsidir. Ancaq bu çox qorxuludur, Şahbaz bəyə sədəmə toxuna bildiyi üçün ondan birdəfəlik vaz keçilir. Bu artıq oyun içində oyundur.

Bu komediyada gülüş bütün aspektləri, bədii obrazın daxili strukturu və onun dünyanın yaranması və sonu barədə intişar tapan mif modeli ilə ilişgənliyi ilə bağlı irəlidə müfəssəl şəkildə söz açacağımız üçün hələlik başqa mətləbə keçirik.

1.2. Komediyada gülüşün bədii-fəlsəfi mahiyyəti

... Doğrudan da, müəyyən bir bədii mətnlə qarşılaşanda qəribə hisslər keçirirsən; biz burada «heyrətlənirsən», «çaşırsan» demirik, çünki bədii mətn sözün əsl mənasında canlı orqanizmdir. Bütün dünyanı vahid bir struktur kimi öz içinə yığan, cəmləyən bir orqanizmdir, canlı orqanizm – insan beşikdən məzara qədər, əvvəldən axıra kimi bir düz xətt boyunca getmədiyi üçün, mətn

də dünyanın bütün istiqamətlərinə çıxmağa, bütün zaman və məkan koordinatlarını əhatə etməyə, çevrələməyə can atır. Ona görə də hər hansı bir bədii əsəri alıb təhlil edəndə onun canından vahid bir əsas mənanı d a r t ı b çıxarmaq, hər şeydən qabaq, bədii mətnin canlı toxuma missiyasını unutmaq, onu sözün hərfi mənasında müəyyən bir gerçəklik strukturuna bərabər tutmaqdır; düzdür, bədii mətn törəniş (yaradılma, yaratma demirik-!) məqamında gerçəklik materialına əsaslanır, ancaq bu da, diqqət edilərsə, yalançı fondur, sonradan o, duman kimi (duman buluddan sıyrılan kimi-!) çəkilir, bədii mətn gerçəkliyi ötüb keçir, öz polifoniyası, çoxmənalılığı ilə sonsuzluq effekti yaradır, elə buna görə də onu, əsl sənət əsərini axıradək anlamaq, bir düstura tabe etmək mümkünsüzləşir. Bu qənaətin ideal söykənci Füzuli poeziyasıdır:

...Xaki-rahindən məni qaldıra bilməz sayə tək
Qılsa gərdun afitabın hər şüanın bir kəmənd (32, 295).

Biz əlbəttə, bu misraları mətndən ayırıb veririk, ancaq bu misralar ayrı veriləndə də çoxmənalı vahid struktur kimi çıxış edir, xırda bir detal böyük bir dünyanı əks etdirir. İlk növbədə gözə çarpan müxtəlif mənalar arasındakı assosiativ bağlardır. Burada şair, əgər belə demək mümkünsə, ən müxtəlif iş və funksiyaları eyni zamanda yerinə yetirir: məna, semantik baxımdan ən müxtəlif predmetlər: xaki-rah, gərdun, çərxi-fələk, günəş şüaları, kəmənd... seçilib tapılır, sonra onlar əbədi olaraq bir-birinə hörülür; diqqət edilərsə, burada sökmə və hörmə işi (əşyalar dünyasından hansısa predmeti götürmək onun nizamını pozmaqdır) eyni zamanda yerinə yetirilir. Beytdəki sözlərin bağlandığı assosiasiyaları görmək bəlkə də çətin deyil, çətini gizli assosiativ planı duymaqdır. Şeirin bədii mətnində informasiya axını, necə deyərlər, eninə və dərininə (diaxron və sinxron, yaxud paradiqmatik və sintaqmatik) yayılıb inkişaf etdiyi üçün onu bir istiqamətdə anlamaq mümkün deyil.

Yaxud Rəsul Rzanın məşhur «Ərk qalası» şeirindəki «... vuruşdular...» sırasını alaq. Şərti olaraq bu misranı bütün mətn fonunda nəzərə çarpdıraq:

Vuruşdular,
alt dodaqdan
üst dodağa
qalxa bilməyən
səsə qədər... (77, 171)

Məsələ heç də bədii obrazın əzəmətində, kosmik vüsətində deyil, bütöv mətnin bir açıq sistem kimi səciyyəsindədir; burada bədii mətndən yayılan informasiya üst-üstə qalanaraq konkret tarixi hadisənin – qanlı bir vuruşun hüdudlarını ötüb keçir, sözün geniş mənasında Təbiətlə, Tarixlə, millətin Azadlıq anlayışı və Azadlıq təcrübəsi ilə eyniləşir. Nəticə etibarilə bütün dünyanın bir mətn kimi qavranılması və oxunması mətləbini açıqlamazdan əvvəl başqa bir nümunəyə də nəzər yetirək. Söhbət Mirzə Fətəli Axundovun «Hekayəti – Molla İbrahimxəlil Kimyagər» (təmsili-qisseyi-vaqiə ki, keyfiyyəti dörd məclisdə itmamə yetir) komediyasından gedir. Əsər komediya janrı üçün çox səciyyəvi olan bir üsulla başlayır: hamı bir yerə yığışıb şəhərə yayılan xəbəri müzakirə edir; heç kəs daxilindəki təşvişi büruzə vermək istəmir, əksinə, gündəlik davranışlarında bir-birlərinə təşəxxüs satan bu hacılar, məşədilər, şeyxlər qılıqlı, ünsiyyətcanlı adam rolunu oynayırlar. Onların hamısı bəlkə də ürəklərinin dərinliklərində bunun məhz oyun, tələ olduğunu hiss edirlər, amma bu hiss o qədər zəifdir ki, onları bu adamların beyinləri ilə birləşdirən kanallar biryolluq, elə qapanıb ki, onları bu vaqeədən, bu mərəkədən xilas edə bilməz. Həm də artıq məclis qurulub, hamı bir yerə yığışıb, üstəlik Hacı Nuru da buradadır, onu dinləmək, ağzının üstünə isə sillə vurmaq lazımdır. Sözü gedən komik situasiyada gülüş məhz sillə ilə eyniləşir; hər kəsin və hamının bir yerdə elədiyi hərəkət komediya mətninin bütün fraqmentlərində bumeranq kimi öz üstünə qayıdır. Ancaq bu sərt sillələr də, gülüş də donmuş, kirəcləşmiş damarlara isti qan axıda bilmir. Komediyanın mətni də öz növbəsində birölçülü,

donuq yox, funksional sistemdir, onda daim yeniləşmə, məzmunca zənginləşmə gedir. Müəllif bu əsərin son nöqtəsini qoyandan sonra yaxın dostları, müasirləri və gələcək nəsillər mətni dönə-dönə oxuyur, hərə öz zövqünə, anlayışına, Təbiəti, Tarixi və ümumən dünyanın gedişatını anlamaq səviyyəsinə uyğun informasiyalar alır, qoyulan son nöqtə aradan götürülür, mətn genişlənir, yeni-yeni oxucuların və deməli qatı açılan yeni-yeni informasiyaların gücünə ətə-qana dolur, bütün dünyanı tutur. Son nəticədə dünya bir ovuc içinə yerləşir, konkret epoxa «Kimyagər» komediyasının mətni kimi oxunur.

Bu qənaəti bir Molla Nəsrəddin lətifəsinin timsalında da nəzərdən keçirmək olar. «Yəqin dovşan azıb» lətifəsində (21,40) söhbət Molla Nəsrəddinin kasıbçılıqdan necə qurtulmaq istəyindən və bu məqsədlə «qurduğu» bir mərəkədən gedir. Molla bazara çıxır, görür ki, bir ovçu iki dovşan satır. O, bütün pulunu verib dovşanları alır. Evə çatanda arvadı təəccüblə soruşur ki, bunları nə məqsədlə üstümə gətirmisən? Molla da niyyətini o saat açıqlayır. Deyir ki, işin olmasın, bunların vasitəsilə darğanı aldadıb çoxlu pul qoparacağam. Son tapşırığı bu olur ki, dovşanın birini evdə bağlayıram, birini də darğanın hüzuruna aparacağam, sən yaxşı bir aş bişir. Bu tapşırıq elə bu şəkildə də deyilməlidir, çünki o, işarədir, siqnaldır, ona heç nə əlavə edilə bilməz. Bəli, molla deyir bir dovşan almışam ki, adam dili bilir. İnanmırsan yoxlayaq. Əyilib dovşanın qulağına məlum sözləri deyir, darğanı da götürüb gedir evlərinə. Lətifənin mətnindən aydın görünür ki, darğanı aldatmaq üçün elə bir xüsusi biclik də işlədilmir. Yəni işlədilir, ancaq məsələ orasındadır ki, darğanın özü şirniklənir, onun öz canında aldanmaq, necə deyərlər, yalandan, dünyanın baş tutmayan möcüzəli işlərindən də xeyir götürmək şakəri var. Və çox asanlıqla tamahkarı yalançı aldadır, barmağına dolayır. Mollanın özü kimi arvadı da arifdir, tədbirlidir, işarədən qanandır. Darğanın özü kimi arvadı da seyrəkdir, ağılsızlığına bəhanə gəzəndir. Burada lətifə dünyası iki mikrostruktura bölünür, hər iki qütb öz məntiqiylə yaşayır. «Kimyagər»də də nuxulular darğa ağıllıdır, korafəhmdir, tamah onları elə oynadır ki, pullarını

güclə qoyub getmək istəyirlər. Burada da komediya aləmi, vahid dünya iki qütbə ayrılıb, tamahının əsiri olan tərəf sanki bu dünyada yox, onun ucqar bir sərhəddində yaşayır, o yerdə ki, hələ normal düşünmək adəti təzə-təzə formalaşmaq istəyir. İkinci qütb: onlar dünyada yox, dünya onların içində yaşayır. Onlar bu dünyanı min bir bicliklə yolundan döndərib pozublar. Onlar parodiyanı, adam yamsılamağı da siyasətə, sənətə çeviriblər. Fikir verin: fırıldaqçı alimnümə maskası taxıb, ağılsız acgözlər maskasızdır, onlara daha maska lazım deyil. Diqqət yetiriləsi başqa bir mətləb də var: nuxulular onsuz da bu dünyanın adamları deyillər, öz həqiqi libaslarını, həqiqi sənətlərini, tanrının onlara verdiyi qisməti dəyişib, yarıyolda aldadıb real aləmin məntiqindən uzaqlaşıblar. Özlərinin yalançı ömürlərinə o qədər haqq qazandırıblar ki, gerçək aləm onlara yuxu kimi gəlir, ayaqları bu gerçək aləmdə yerə dəysə də, əslində ondan çox-çox uzaqlarda, yuxu ilə, qarabasma ilə gerçəkliyin sərhəddində yaşayırlar. Elə buna görədir ki, kimsə, bir nəfər bir xəbər gətirəndə ona inanmırlar, yuxu kimi o xəbəri də yozdurmaq istəyirlər. Ancaq məsələ orasındadır ki, tamahkar adamların, dünya malına susayan adamların bütün yuxuları bir işarəlidir, hamısı «xeyrə yozulandır».

Hacı Kərim Zərgər. Həzarat, bilirsiniz ki, mən sizi nə işdən ötrü çağırmışam?

Məşədi Cabbar Tacir. Biz bir zad bilmirik.

Hacı Kərim. Sizə qəribə xəbərim var. Kəldəkli Molla İbrahimxəlil, deyirlər ki, Tiflisə gedib, rüsxət alıb, gəlib Xaçmazın dağlarında çadır qurub, kimya qayırır. Məsələn, bir zad dürüst edibdir ki, adına iksir deyirlər. Bir misqal ondan bir batman misə vurur, xalis gümüş olur.

Ağa Zaman həkim. Mən dəxi eşitmişəm.

Hacı Kərim zərgər. Şeyx Salah öz gözü ilə görübdür ki, Əylis ermənilər iyirmi beş min manat sikkəli pul gətirib, Molla İbrahimxəlildən əlli put xalis gümüş alıb aparıblar, belədirmi şeyxanə?!

Şeyx Salah. Bəli, oxuduğum haqqı, mən gözümlə gördüm ki, Molla

İbrahimxəlilə hər kəs sikkəli pul gətirdisə, iki çəkisi bərabəri sikkəsiz xalis gümüş aldı apardı.

Səfərbəy mülkədar. Biz də gedək, alaq! (3, 14).

Komediyanın ikinci qütbünə gəldikdə isə, bu qütbdə duranların ömür yolu, yaşayış tərzi, necə deyərlər, «ikili standartı» xatırladır. Nə mənada? Mahiyyət etibarilə onlar da nuxululardan bir elə fərqlənmirlər. Fərq orasındadır ki, onların fəaliyyəti müəyyən bir pozulmaz ardıcıllığa, qayda-qanuna əsaslanır. Ortada kimyagərlik resepti var ki, onun tələblərinə əməl etmək ciddiyyətlə tələb olunur. Molla İbrahimxəlil mahir bir fırıldaqçı kimi reseptə də elə gözəgörünməz düzəliş edir ki, onu anlamaqdan öncə, sezmək belə çox çətindir. Reseptin tələblərinə görə, Molla İbrahimxəlil dəmiri qızıla və ya gümüşə çevirməliydi. Ancaq o, «orijinal» bir yol seçir, – misə iksir qatıb gümüş düzəldir. Çünki o, auditoriyanı yaxşı tanıyır. Bilir ki, kütləvi sitayiş olan yerdə mifin yayılıb intişar tapması çox asandır. Və onsuz da orta əsrlər mədəniyyətinin bir faktı kimi kimyagərliyin əsasında mif dururdu. Robinoviç özünün «Kimyagərlik orta əsrlərin mədəniyyət fenomeni kimi» əsərində yazırdı ki, kimyagərin qızılı və gümüşü astronomik Günəş və Aydır. Məlum məsələdir ki, «dəmirin qızıla və ya gümüşə çevrilməsi yaratmaq məharəti, bacarığı ilə bağlıdır. Prosesdə mediator kimi iksir, demiurq kimi kimyagər çıxış edir. Kimyagərlər dəmiri qızıla və ya gümüşə çevirməyə cəhd göstərməklə bir növ Günəş və Ay yaratmaq, nəticə etibarilə allahlıq iddiasına düşmüş olurlar» (60, 76). Molla İbrahimxəlil isə belə bir iddiadan çox-çox uzaqdır, onun fəaliyyəti sözün əsl mənasında praktiki səciyyə daşıyır. Buna görə də o, təbii ki, əsl kimyagər kimi demiurq funksiyasını da yerinə yetirmir. İkili standartın yaranması məhz bu məntiqdən doğur. Kimyagərlik haqqındakı məlum mifoloji motiv mətnə daxil olmamışdan qabaq transformasiya olunmuşdu. Bunun belə olması heç də konkret tarixi şəraitlə bağlı deyildir, əksinə, bilavasitə mifin özünün əzəli təbiəti ilə bağlı idi. Çünki, o, «həmişə imperativ xarakter daşıyır, konkret anlayışdan qurtulmağa can atır, təzə-təzə situasiyalarda peyda olur. O, bilavasitə mənə doğru can atır,

mən üzərimdə onun damğasını hiss edirəm. O, həmişə özünün aqressiv ikimənalılığını kiməsə sırımağa can atır» (98, 156).

Mifoloji qat, əgər belə demək mümkünsə, «...Kimyagər» komediyasında avtonomiya təşkil etmir, o, sadəcə olaraq poetik strukturun içində qaynayıb ərimiş, elə buna görə də özünün ilkin keyfiyyətini itirmiş bir vahiddir, ancaq elə bir hissə ki, onsuz bütövü təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Mətndə – bu funksional sistemdə arxaik düşüncə qatı hansı rolu oynayır? – Belə bir sualı aydınlaşdırmamış komediyanın təhlilinə başlamaq, bizə elə gəlir ki, mənasızdır. Mətndə üst-üstə qalanan informasiyanın kodunu bilmədən onun haqqında danışmaq korun əlindən kömək məqsədilə tutub onu uçurumun ağzına gətirmək kimi bir şeydir. Mətn – bir mövcudluq forması kimi özündən kənar gerçəkliyə münasibətdə əks-kəşfiyyat rolunu oynayır. Bu əks-kəşfiyyat sisteminin əlində ən güclü vasitələrdən biri, təbii ki, informasiyınan müəyyən kodlarla çatdırmasıdır. Morze əlifbasının iş prinsipindən fərqli olaraq burada mövcud informasiya, məna yükü arta-arta, çoxala-çoxala gedir və belə olduğu üçündür ki, o, yazıçının, yaradıcının (!) əlindən «çıxan» kimi (mətn bir canlı orqanizm kimi həmişə onu yaradanın əlindən qurtulmağa can atır), özgələşməyə, ilkin ideyasını danmağa çalışır. Bundan sonra o, müəllifi öz içində əridə-əridə onun yaradıcı statusunu əlindən alır, necə deyərlər onu təzədən yaradır. Adicə bir misal: bizim təsəvvürümüzdəki dahi Füzuli obrazını «Məni candan usandırdı, cəfadan yar usanmazmı...» kimi yüzlərlə qəzəllər yaratmışdır. Bir görkəmli söz üstası kimi Mirzə Fətəli Axundov da məhz «Təmsilat»ın yetirməsidir. Mətn müəllifi öz içində əritdiyi kimi, yuxarıda xatırlatdığımız tək dünyanı da tutur, onu «xam» materialdan düzümlü, qurumlu bir sistemə çevirir. Və beləliklə dünya son dərəcə orijinal strukturu, düzümü, düzüm qaydası olan bir mətn kimi – işarələr, kodlar sistemi kimi oxunur. Sənət adamının ən önəmli yaradıcılıq missiyası da məhz bundan ibarətdir, – yoxsa onu adi səlnaməçidən fərqləndirmək mümkün olmazdı. Səlnaməçi quru faktları sadalayır, təbii ki, bu faktlar, rəqəmlər arasındakı mövcud əlaqələri də mətnə hopdurmağı unutmur,

ancaq bədii əsərdə hər bir kodlaşdırılmış informasiya müəyyən münasibətlər sistemini, bunun vasitəsilə də dünyanın söz mənzərəsini nəzərdə tutur. Bu mənzərədə, təbii ki, konkret bir fokus nöqtəsi yoxdur, yəni, artıq sənətkar son nöqtəni qoyaraq «aradan» çıxıb, onun təqdim etdiyi dünya modeli həm bu dünyanın öz içindən, həm də xeyli kənardan, sanki əsrlərin, lap elə dünyanın qurtaracaq nöqtəsindən «çəkilmiş» təsəvvürü yaradır.

Mətnin anlaşılması fenomeni həmişə subyektin ona münasibətini ifadə edir və bəzən belə olur ki, çarpaşıq düşən telefon xətləri kimi mətnin də həqiqi «səsi» bizə gəlib çatmır, anlaşılmayan mətnlər haqqında tilsim, sehr mifi intişar tapır. Axı əslində mətnin özü də kommunikasiya fraqmenti, onun bir vasitəsidir. Mətnin özü yox, oxunuş zamanındakı ideologiya oxunanda hər şey çarpaşıq düşür, oxuyanla oxunan ayrı-ayrı qapalı zaman vahidlərini ifadə edirlər. Lap elə A.Besterin «Çarpaz xətlər» hekayəsində olduğu kimi. Oğlan – əsərin qəhrəmanı kontorda işləyir. Qız onunla təsadüfən tanış olur. Günlərin bir gözəl günündə rəfiqəsinə zəng edəndə necə olursa, yəqin ki, xətlər bir-birinə qarışır, həmən kontora düşür. Onlar görüş təyin edirlər, hər ikisi görüşə gəlsə də görüşə bilmirlər. İkinci dəfə də belə olur. Sonradan anlaşılır ki, onlar paralel zamanlarda yaşayırmışlar. Xətlər toqquşub, iki müxtəlif dünya üz-üzə gəlib.

Beləliklə, hər bir oxucu, yaxud hər oxucu nəsli özlüyündə bir dünyadır. İki dünyanın – oxucu ilə mətnin təmasının baş tutması üçün sözü gedən kommunikasiya sisteminin, bu semotik sistemin həqiqi açarı tapılmalıdır. Mətn ələ alınan kimi təhlilə gələn deyil, onu necə deyərlər, əvvəlcə hissələrə parçalamaq, sonra bu hissələri birləşdirmək lazımdır ki, invariant və variant təsəvvürü bərpa olunsun. Bir əsərin, deyək ki, «Xəmsə»nin, «Təmsilat»ın mənası üzərində on illər, yüz illər boyu müxtəlif tənqidçi nəsilləri baş sındırır, bu uzun illər boyu görülən işin sanki heç bir effekti olmur. Yəni o mənada ki, axırda, Rolan Bart demişkən, Nizami elə Nizamidir, Mirzə Fətəli elə Mirzə Fətəlidir deyib dururuq. «Mənə elə gəlir ki, ədəbiyyat, öz mahiyyəti etibarilə, mənanın eyni zamanda həm təsdiqi və həm də inkarıdır. Əgər bu, doğrudan da belədirsə, onda

Rasin heç şübhəsiz, ən dahi fransız yazıçısıdır. Belə olan təqdirdə onun dühası hansısa əxlaqi keyfiyyətin tənqidçi tərəfindən ön plana çəkilməsində yox, açıq sistem səciyyəsi daşımasındadır. Bu açıq sistemdə istənilən yanaşma-ədəbitənqidi dil üçün yer, məkan mövcuddur» (98, 144).

Belə bir açıq sistem istənilən böyük yazıçı üçün, o cümlədən Mirzə Fətəli üçün də mövcuddur. «Təmsilat»a hər bir yanaşma – hər bir oxunuş mətn tərəfindən çox sakitcə, laqeydliklə qarşılanır, çünki əslində «Təmsilat» yox, dünya bir kitab kimi oxunur, sonuncu səhifənin son nöqtəsi çox tezliklə və təsəvvürolunmaz asanlıqla ilk səhifənin ilk hərfinə çevrilir. Mətn – açıq sistemdir, qapalı olsaydı, bir nöqtədə durub dayansaydı, onun demək istədiyi bircə sözü, bircə vahid mənanı çox asanlıqla tapmaq olardı; donuq təsəvvürlər, ehkamlar, dünyanın birmənalı olması yalnız insan təfəkküründə mövcuddur. Yazmaq – bu donuqluğu parçalamaq, bu yekmənanı yerindən oynatmaq, onu sonsuza qədər çoxaltmaqdır. Yazmaq «dünyanın mənası ilə oynamaqdır» (80, 140). Məna oyunu həmişə polifoniya ilə müşayiət olunur.

Dünyanın mənası ilə oynamaq gülüşdə, komediya mətnlərində özünəməxsus şəkildə ifadə olunmuşdur. Belə bir trafaretlə sözümüzə davam etməyə məcburuq ki, komizmin, bütövlükdə isə gülüşün bir hadisə, fenomen kimi çoxqatlı və dəyişkən olması faktı üzərində dayanmaq lazımdır. Çünki bunu həm çoxəsrlik mədəniyyət tarixləri və həm də bütövlükdə cəmiyyətin ayrı-ayrı dövrlərdəki qeyri-bərabər inkişaf stixiyası doğurur. Az qala atalar sözünə çevrilən «bəşəriyyət öz keçmişindən gülə-gülə ayrılır» idioması da komizm, gülüş hadisəsindəki sürəkliliyi, daimiliyi və tamlığı ifadə edir. Təkcə ayrılırmı? Bizcə, gələcəyini də gülüşlə qurur. Gülüş hadisəsini müxtəlif yönlərdən, baxış bucaqlarından proyeksiyalamaq, «şəklini çəkmək» mümkündürmü? Bu hadisədə şəkil donuqluğu yoxdur. Komediya mətnlərində axan zamanın uğultusu eşidilir. Bu uğultu hər birimizə dəyib çilik-çilik olan, sındıqca coşqun çay kimi axan, uğuldayan qəhqəhə, gülüş səsləridir.

Bayaq qeyd etdik ki, gülüşdə gülməyin özündəki kimi sonsuza çatmaq

meyli (ehtirası deyilsəydi, daha yaxşı olardı-!) var. Komediya janrında yazılan əsərlərdə gülüş ancaq və ancaq əsərin öz çərçivəsi daxilində statik və «donuqdur». Əvvəl-axır müəllifin gülüş konsepsiyası janrın məlum və həm də məhdud statik sərhədlərini vurub dağıdır və icazəsiz-filansız cəmiyyətin içərilərinə nüfuz edir. Gülüş, beləliklə, hər şeydən öncə demokratizmi sevir, gülüş-azadlıq, sərbəstlik deməkdir. Ancaq onu hərfi mənada, fiziki mövcudluq forması kimi qəbul edib qadağan da etmək olar. Fəqət hər sətirbaşı qeyd etdiyimiz kimi gülüş çoxqatlıdır. Qadağalar ironiyanın güclənməsinə, kəskinləşməsinə gətirib çıxarır. «Molla Nəsrəddin» və digər satirik jurnalların təcrübəsini anmaq kifayətdir.

Yuxarıdakı məqamı, mətləbi bir az geniş təhlil etmək üçün Axundovun «Kimyagər» komediyasını alaq. Kimsə, hansı tənqidçisə Hacı Nuru obrazını oxucuya müsbət personaj kimi, Axundov ideyalarının inikası kimi təqdim etməyə çalışıbsa dərindən-dərinə yanılır. Deyənlər yəqin ki, Hacı Nurunun aşağıdakı sözlərini nəzərdə tuturlar:

Hacı Kərim Zərgər. Cənab şair, bərfərə ki, bizim hər birimizdə bir təqsir var ki, sənətindən bəhrəyab olmur, bəs sən niyə öz sənətindən xoşgüzəran deyilsən? Qış tapsan, yaz tapmazsan; sənin sözünlə, sənin hünərin, yəni şeir demək bəs gərək bir böyük iksir olaydı?!

Hacı Nuru Şair. Bəli, mənim hünərim filhəqiqə iksirdir. Amma necə ki, siz deyirsiniz, iksirə laməhalə başqa filizat lazımdır ki, onun təsirini qəbul edə; habelə mənim hünərim üçün dəxi ərbabi-zövq və kamal və mərifət lazımdır ki, dediyim əşarın qədrini bilələr. Zəmani ki, mənim bəxtimdən həmşəhərlilərim də ki, sizsiniz, nə kamal var, nə ağıl var, nə beyin var; bu surətdə mənim hünərimdən nə fayda hasil olacaq, mənim şeirim nəyə məsrəfdir?

Hacı Kərim Zərgər. Bu nə yava danışır, bu nə qələt eləyir? Səni kim bu məclisə çağırdı? Nəsihət verən vaqe oldu! Görəsən, hardan bu belə filosof olubdur? Çıx get, sənin nəsihətin bizə lazım deyildir! (3, 61).

Səni kim bu məclisə çağırdı! Yerində deyilmiş sözdür. «Məclis» sözünü

«komediya» sözü ilə də əvəz edə bilərik. Axı Hacı Nurunu «Kimyagər» komediyasına kim çağırıb?!

«Kimyagər» qələmə alınanda ola bilər ki, bütün bu ...vaqeələr çox adi həyati səciyyə daşıyırdı, yəni bir elə qabarıq deyildi, gözə çarpmırdı, hər kəs özünün adi həyatını yaşayırdı. Hacı Nuru ilə digər hacılar, məşədilər arasında çox böyük bir distansiya (qorxudanmı?) mövcud ola bilərdi. Adi həyatın gedişatında gülüş yox idi, ciddilik, bir də qorxu var idi. Ancaq mətndəki gülüş «qorxunun, ciddiliyin yaratdığı hər cür məsafəni dağıdır, predmeti müasirlik, familyarlıq müstəvisinə gətirir, bundan sonra ona lap əlnən də toxuna bilərsən» (98, 201). M.F.Axundovun iksir mövzusu ətrafında qaldırdığı problemlər özündə onun çox böyük sənətkarlıq dərslərini ehtiva edir. Bizim ədəbiyyatşünaslıqda Hacı Nurunu rus və dünya komediyasındakı rezoner obrazlarla müqayisə edirlər ki, bu da növbəti yanlışlıqlardan biridir. Axundovun adını çəkdiyimiz sənətkarlıq dərsini təqribən belə ifadə etmək olar: komizm, gülüş bütövlükdə mədəniyyətdə oyun hadisəsidir. Məna ilə oyun. Dünyanın mənası ilə oyun...

İncəsənətdə oyunun nə demək olduğunu şərh etmək üçün bir haşiyə çıxaq. Müasir dövrdə oyuna mədəniyyətin ümumi prinsipi kimi maraq 30-cu illərdə baş qaldırıb. Bu sahədə iki böyük alimin işini qeyd etmək lazımdır. İ.Xeyzinqa: Homo Lüdens: Mədəniyyətdə oyun elementinin tədqiqi təcrübəsindən. M.M.Baxtin: Fransua Rablenin yaradıcılığı və orta əsrlər və Renessans dövrünün xalq mədəniyyəti». Bu iki konsepsiya arasında müxtəlif fərqlər mövcuddur, biz bütün bunlara toxunmadan yalnız Xeyzinqanın mülahizələrinə yer ayıracağıq.

Bəri başdan deyək ki, Xeyzinqanın adını çəkdiyimiz əsərində (və başlıca olaraq «Oynayan İnsan» traktatında) müxtəlif mədəniyyət formalarında, həm də, deyək ki, fəlsəfədə, hüquqda, elm və siyasətdə oyunun hərtərəfli mənası açılır. O, əsas etibarilə oyun haqqında yaranan, bilavasitə onun funksiyalarına aid olan psixo-fizioloji təsəvvürü dağıdır, necə deyərlər, onu utilitar yozumdan

xilas edir. Xeyzinqa bütün traktat boyu oyunun ciddiliklə çox mürəkkəb münasibətlərini nəzərdən keçirir.

Xeyzinqa, oyunu əvvəlcə poeziya və mif sferalarında nəzərdən keçirir. Müəllif sözünə poetik yaradıcılığın mahiyyətinin açıqlanması ilə başlayır. Onun nəzərində bu köklü sualın cavabı bilavasitə oyunla mədəniyyət arasındakı münasibətlərdən asılıdır. «Oyun aləmində yaranan poetik yaradıcılıq özünü elə əvvəlki kimi öz evində hiss edir. Poeziya – oyunun funksiyasıdır» (193, 69). Bütün bu fikirlər indiyə qədər qərarlaşmış belə bir təsəvvürü də aradan qaldırır ki, guya poeziya yalnız poetik funksiya daşıyır və onu yalnız müvafiq estetik əsaslarda şərh etmək olar. Müəllifin fikrincə, istənilən arxaik mədəniyyət tipində poeziya həyati, sosial və liturqiya funksiyalarını daşıyır. Demək, istənilən xalqın qədim poeziyası eyni zamanda kult, kollektiv oyun, bayram ovqatı, sehrbazlıq, gələcəkdən xəbər vermək, peyğəmbərlik deməkdir. Müəllifin fikrinə söykək kimi «Dədə Qorqud» və digər türk dastanlarındakı Ozan obrazını nümunə göstərmək olar. Dədə Qorqud – oğuzların bəsirət gözüdür, o, gələcəkdən xəbər verir, oğuzların həyatını müəyyən qanun düzümünə uyğunlaşdırır. Arxaik mədəniyyət anlamında poeziya daha sonralar differensiasiyaya uğrayır, ondan şeir yazan şair, filosof, natiq, qanunverici və s. sahələr ayrılır. «Poeziya özünün ilkin funksiyası anlamında yalnız oyunda və oyun kimi doğulur. Bu, müqəddəslik tülünə bürünmüş oyundur, ancaq özünün bütün ciddiyyəti, müqəddəsliyi ilə bu oyun həmişə xoş ovqat, zarafat və sərhədsizliyin sərhədində dayanır» (193, 72).

Arxaik kollektivlərdə tayfa və qəbilələrin poetik qabiliyyəti necə deyərlər, hazırcavablıq səviyyəsi müxtəlif oyunlarda meydana çıxırdı. Azərbaycanda yazın bayram edilməsi timsalında da bunu nəzərdən keçirmək olar.

Bu əsnada məlum fikri bir də xatırladaq ki, bayram – həyatın daha azad formasına kollektiv canatmadır. Baxtinin fikrincə, bu hadisədə real olanla ideal-utopik aləm müvəqqəti olaraq birləşir. Və beləliklə də azadlıq, bərabərlik, «qalabalıq» üzərinə körpü salınır.

Karnaval, bayram hər şeydən öncə nə deməkdir? – gündəlik həyatın usandırıcı adiliklərindən, bozluğundan qurtulrmaq. Əsirlikdən evə dönmək. Möcüzə içində həqiqət - qəbirdən işığa dönmək. Bayramda, yaz ağzında hər şey al-qırmızıya çalır, hər addımda rəngsizlik öldürülür. Yumurtalar boyadılır. Bəzi yerlərdə boyaq, rəng tapılmayanda acı soğan qabığından da istifadə edilir. Bir sözlə, bayramda xalq gündəlik həyatın norma olduğunu qəbul etmədiyini bir daha büruzə verir. Bayramlar, adətən açıq havada, meydan və küçələrdə keçir. Sərhəd, ölçü göy qübbəsi ilə ölçülür. İnsan qəfildən dərk edir ki, bu günə qədər yaşadığı daxmasının interyeri görünməz qəfəs imiş. Bayram ərəfəsində «evin atılması» mərasimi var. Hər şey günə sərilir, evin içi döşəyin içindəki yun kimi dışarıya çıxarılır. Gün ağzına. Dörd divarla açıq məkan ölçüləri arasında gizli qarşıdurma yaranır. Ancaq axı ev də haradasa quruluşu etibarilə dünyanı xatırladır, etnosemiotikada dünyanın işarəsidir. Ancaq bayram günlərində bu işarə passivləşir, daha doğrusu, burada ev-dünya qarşıdurması xaos-kosmos şəklində özünü büruzə verir. Bayram qeyri-adi günlərdir, xaosla kosmosun bir-birinə keçdiyi bir andır, sərhədin itdiyi məqamdır. Ona görə də, hər şeyə icazə verilir. İnsan hansı qüvvəyləsə o məqama çatmaq, onun fövqünə ucalmaq istəyir: bu məqsədlə od üstündən atlanır, bir dəfə, on dəfə... yungülləşib o ilahi başlanğıca qovuşmaq istəyir. Yenə də haşiyə içində haşiyə çıxmağa məcburuq. Axundovun komik qəhrəmanları temperamentləri, psixikaları etibarilə məhz belə bir «partikulyar» mövcudluğa can atırlar. Şahbaz bəy Fransaya getmək istəyir, gündəlik həyatın onu boğan yekrəngliyindən can qurtarmaq üçün. Gedir ki, adam olsun. Ancaq hələ özü də dərk etmir ki, adam olmaq nə deməkdir. Bu obrazlarda həyatın qapalılığına qarşı etiraz var. Onlar var gücləri ilə bütövləşmək istəyirlər, hər bir belə cəhddə təfəkkürlərində, təbiri caizsə, qısaqapanma baş verir, dar bir dairə boyunca fır-fır fırlanırlar.

Yaz mövsümü ilə bağlı xalq oyunlarından biri – Kosa-Kosa oyunu poeziyanın oyun kimi doğulduğunu əyani nümayiş etdirir. Bu törənin mərkəzində üzləşmə-vuruş durur. Kosa qışın rəmzidir, Keçi isə yazın. Başlanğıcda göstərilir

ki, Kosa uzun bir səfərə hazırlaşır. Yəni sadəcə olaraq qış yerini yaza təhvil verməlidir. Ancaq bu, bir o qədər də asan başa gəlmir. Üzləşmə kosanın ölümüylə nəticələnir. Bu oyun, şübhəsiz ki, çox əski görüşlərlə bağlıdır, mərkəzi fiqurlardan hər ikisi – Kosa və Təkə (keçi) mifoloji obrazlardır. Mənbələrin birində Kosa haqqında oxuyuruq ki, o, «qədim şam-qam sənəti və əsgi çağların inamları ilə bağlı olub qocalmış günəş tanrısının yer üzündəki əvəzini təmsil edir» (Elçin Aslanov).

Qocalmış Günəş Tanrısının bədəli sayılan Kosa sonradan mürəkkəb tarixi-semantik təkamül keçmiş (6, 123), nəhayət, xalq teatrının ən qabarıq komik obrazlarından birinə çevrilmişdir. Bizim məqsədimiz bu təkamülü nəzərdən keçirmək deyildir. Əsas odur ki, Kosanın oynadığı oyunun ritmi bir göy damar kimi məhz Kosanın adı hallanan şeir mətnlərində çarpmış, şerin özünü də elə bu oyun doğmuşdur.

A Kosa, Kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə,
Kosa bir oyun eylər,
Quzunu qoyun eylər...
...Kosama əl vurmayın,
Kosam ikicanlıdı.
Əmiri börk başında,
Qələm oynar qaşında,
Yüz əlli beş yaşında
Lap, lap cavandı Kosam (9, 84).

Adi həqiqətdir ki, oyun, onu oynayanlara hazır şəkildə verilmir, təbiri caizsə onu, elə bil ki, «ya Allah» deyib başlayırlar. Oyunun məntiqi sonluğu da elə oyun prosesində doğur, çünki həm də burada professor Əli Sultanlının dediyi kimi oyunbaz-tamaşaçı sərhəddi də mövcud olmur. Oyunu kollektiv

yaradır, oyunbaz onu meydana hazır şəkildə gətirmir. Oyunbazlıqda həmişə bir gözlənilməzlik, sürpriz gizlənir. Oyun həmişə təkmilləşə-təkmilləşə gedir, müxtəlif bölgələrdə onu, olsun ki, fərqli ovqatlarda oynayırdılar. Bütün oyunun məğzi illər keçdikcə Kosa ilə bağlı şeir parçalarında konsentrasiya olunur. Ona görə də bunlar şeir olmaqdan yana həm də bütöv həyat səlnaməsi, mifik təfəkkür rolunu oynayır. Yuxarıdakı şeir parçasından da göründüyü kimi Kosa obrazında elə bil ki , an ilə əbədiyyətin görüşü, toqquşma nöqtəsi əks olunmuşdur. «Kosa bir oyun eylər...» sırasında bu qənaət, bu ovqat həm də bir çıxılmazlıq təsəvvürünü aşılayır. Kosa nə edir-etsin, getməlidir. Oyun prosesində obrazlar, ayrı-ayrı ifadələr o qədər «yonulub» ki, fikirləşirsən ki, daha bundan dəqiqini tapmaq mümkün deyil: əmiri börk başında qələm oynar qaşında... Yüz əlli beş yaşlı Kosanın hamilə olması da xüsusi məqsədlə qabardılmır, necə deyərlər oyunun içində qəfildən yada düşür. «Eyni bir obrazda (Kosada) ölüm və həyat həm qarşı-qarşıya, həm də qarşılıqlı əlaqədədir (40, 46). Xalq gülüşü, xüsusi ilə də ritualdakı gülüş xüsusi bir məqsəd və obyekt tanımır. Bununla belə o, son dərəcə amansızdır, günəş kimi yandırıb, od kimi qarsayıb keçir. Öz məqsədinə çatmayınca (deyək ki, Kosanı yerə yıxıb öldürməyincə) amansızlığından əl çəkmir. Ancaq bu da var ki, bu amansızlıq, əslində nişangahı olmayan amansızlıqdı. Çünki axı, deyək ki, Kosa obrazında ölümlə həyat bir nöqtədə birləşib. Belə olduqda, əslində kimin ölüb kimin dirilməyinin də bir elə məqsədi, mənası yoxdu. Bir də axı, ölən həmişə ölməli, dirilən də həmişə dirilməlidir. Yəni ölmək də həmişə var, dirilmək də. Bu şeir parçasında hansısa bir şən ovqat yox, elə həyatın özü təsvir edilmişdir. Dolayısı ilə gülüş bu fani dünyanın payına düşür; eyni zamanda həm ölümə, həm də doğuluşa gülmək bu oyunun ən ali məqamıdır.

Belə bir oyun meydanlardan götürüləndə, artıq oynanılmayanda müvafiq şeir parçasının da oyun səciyyəsi zaman keçdikcə öləziyir. Eynilə dastanlar da toy mağarlarda oxunmadıqca onların oyun xarakteri itir, beləliklə onlar adi oxu materialına çevrilirlər. «Yalnız dram, daxilindəki hərəkət ifadə etmək fitrəti ilə

oyunla əlaqəsini həmişə saxlayır» (173, 36). Onun bu xüsusiyyəti heç də səhnə, tamaşa üçün nəzərdə tutulmağından doğmur. «Oyun içində oyun» prinsipini komediyanın, faciənin, ümumən dram əsərinin canından qoparmaq qeyri-mümkündür.

Çox-çox sonralar təşəkkül tapan Azərbaycan komediyası, təbii ki, öz mənşəyini el-oba oyunlarından, çoxsaylı, çoxvariantlı qaravəlli tamaşalarından almışdır. Xalq dramlarında çoxlu əhvalatlar var idi, bəzən onların arasında müəyyən bir məntiqi əlaqə tapmaq belə çətin olurdu. Bu, sözün həqiqi mənasında hər cürə yozumdan məhrum bir oyun, mərəkə idi ki, xalq onu hər təsadüfdə bir cürə qururdu. Bolluca lazımsız (?) söz-söhbətin yaranması da bəlkə elə bununla əlaqədar idi. Məqsəd dünyanı bir anlığa da olsa unutdurmaq, ürəkdən güldürmək, müəyyən bir mərasim ovqatını hamıya aşılamaq olanda hər şey hərəkət, mərəkə stixiyasına tabe tutulur.

Belə hesab edirik ki, mədəniyyətdə oyun hadisəsinin mahiyyətinə azacıq da olsa nəzər yetirdikdən sonra əvvəlki fikrimizə qayıda bilərik. Belə demək mümkünsə, komediyada personajın hərəkəti iki mövcudluq modusunda reallaşır. Yəni bir tərəfdən o, yalnız özü kimi çıxış edir, digər tərəfdən isə həm də başqalarının qarşısında, aralarındakı çox mürəkkəb münasibətlər şəbəkəsini nəzərə alaraq hərəkət edir. Elə bu xüsusiyyətin özü qaçılmaz şəkildə oyun stixiyası yaradır. Lotmanın «Müfəttiş»lə bağlı qeydlərində bu məqamla səsləşən çox gərəkli ştrixlərə rast gəldik. O, Xlestakovun özündən və maskasından danışarkən haçansa dekabrist «imici» qazanmış bir Zavalışin adlı şəxsi yada salır. Məsələ belədir ki, bu şəxsin çoxlu gündəlik qeydləri qalmışdır. Bu qeyd-lərdə onun heç vaxt keçirmədiyi hisslərdən, etmədiyi hərəkətlərdən bəs edilir. Bu hərəkətlər, faktlar araşdırılmasa, ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin bu məqamla bağlı şəhadətləri olmasaydı, onlara səmimi-qəlbdən inanmaq olardı. Amma bütün bunlardan qabaq Zavalışin özü-özünü aldada bilmişdi, inandırmışdı. Eynilə Xlestakovun da vəziyyəti belədir.

Oyun prosesində bütün əsas komik surətlər ikiləşir. Məzhəkənin əsl duzu

orasındadır ki, onlar öz ömürlərini təbii şəkildə davam etdirməkdən imtina edirlər. Maska taxan adamların bir-biri ilə oyunu tükənmək bilmir, çarpazlaşa-çarpazlaşa gedir. Cəmiyyət bütövlükdə oynamaq, aldatmaq xəstəliyinə tutulanda, son dərəcə qorxulu vəziyyət yaranır, komediya xoş sonluqla bitir ki, bu da xəbərdarlıq deməkdir. Yəni: tanrıya sataşmaq, onu da oyuna qatmaq olmaz!

«Kimyagər»dəki əsas oyun – kimyagərin o dövr üçün ciddi sosial portretləri olan bir sürü adamı aldatmasıdır. Ancaq bir şeyi yenə də qeyd edirik ki, buna qədər bu adamlar elə özləri özlərini aldatmışdı. Bu gülüş, bu ironiya qələmə alındığı dövrdən üzü bəri bir an da nəfəsini dərməyib. Əksinə, vaxt keçdikcə daha qabarıq hiss edilir. Bu da məhz cəmiyyət həyatının xüsusi bir halı ilə – cəmiyyətdə qütbləşmə, təbəqləşmə ifrat həddə çatanda, ...insan əlini Tanrıdan da üzəndə... kimyagərlər peyda olur, misi gümüşə, bədbəxti xoşbəxtə, ağ rəngi qaraya, bəzən də qırmızıya çevirir. Və bu hal nə həmişə belə olur, nə də həmişə belə davam edir. Tarixi-təbii inkişafın müəyyən məqamlarında olur ki, insan ona Tanrı tərəfindən verilən tale payına qane olmur, vücudunun sanki hər bir hüceyrəsi ilə dünyanın sonunu hiss edərək yaşayır. Qabaqdan gələn, yaşayacağı hər həftəni, ayı, ili kiməsə yozdurmaq istəyir. İstəyir ki, bilsin, bir addım, beş addım oyana nə var, onu hansı xoş gün, yaxud bəd ovqat gözləyir. Bir sözlə, bu daha yaşayış ömür-gün olmur, bu daha gözləmək olur, dünyanın ən dəhşətli əzabı olur. İnsan təbii yolundan azanda başına buna bənzər min bir vaqeə gəlir. Nuxuluları Molla İbrahimxəlilin ayağına da məhz belə hiss aparır. Çətini odur ki, bu addımı eyni gündə olan addımlardan biri atsın. Yerdə qalanlar onu təqlid edəcəklər. Təqlid və mimesis gülüş doğurur. «Realizmin qaynağı insanın özünə bənzər məxluqların və yaxud heyvanların səciyyəvi cəhətlərini təqlid etməsindədir... Lakin heç kim yalnız təqlid etmək naminə təqlid etmir: təqlid etmək cəhdi öz-özündən doğmur... Adamlar gülmək arzusu ilə təqlid edirlər» (164, 8). İnsanlar səhv getdikləri yolun yarısında sövq-təbii geri qayıtmaq arzusu ilə yanıb-yaxılır, qurtulmaq üçün yollar axtarırlar. Onlar bu kor labirintdən çıxmaq arzusu ilə gülürlər. Dünyanı gülüş xilas edir. Hər an, hər

addımbaşı.

Müxtəlif xalqlarda fərqli mədəni dəyərlərin olması, zövq ayrılığı mövcuddur. Hansı xalq nəyə gülür və daha çox nəyi ciddi qəbul edir? – Bu da tədqiq edilməli ayrıntıdır. Mən fransız lətifələrini dilimizə çevirəndə çoxu gülməli alınmırdı. Bəzilərini çox vulqar olduqlarına görə dilimizə çevirmək mümkün deyildi. Şəki lətifələrini başqa dillərə çevirəndə də yəqin ki, oxşar çətinliklər müşahidə edilir. Bu niyə belədir? – Bunun bir mexanizmi mövcuddurmu? Bu, təbii ki, ritorik sualdır və məsələni qəlizlişdirməyə ehtiyac yoxdur.

Bəzən deyirlər ki, harda ciddilik varsa, orada komizm yoxdur və ya əksinə. Bu, mütləq belə deyil. Çünki ciddiliyin özü də hərəkidir, daim bir nöqtədə «quruyub» qalan deyil, hansı mübhəm məqamdasa gülüşün nişangahındadır. Dünyada bu nişangahdan kənarda qalan heç nə yoxdur. Ancaq mədəniyyətdə həmişə elə yüksək dəyərlər mövcud olur ki, onlara gülmək yasaq edilir, kimsə gülsə də şən ovqat doğurmaz. Bu sıraya din, əxlaq və digər sosial təzahürləri aid etmək olar. Ancaq dünyada hər şey dəyişgəndir. Və bu dəyişmə prosesi də əvvəl-axır komik oyundan gəlib keçir. «Gülüş, axtarsan, hər yerdə var. Düzü- dünyanı dalaşırıq, əl-qol ata-ata gəzirik, amma onu görmürük. Ancaq əvvəl-axır sənətkar tapıb onu bizə təqdim edəndə birdən hərəkətə gəlirik. Heyrətlənirik ki, indiyə qədər necə olub ki, biz onu görməmişik?» (121, 86). Baxtin yazırdı ki, komediya yazan, gülüş ustası dərindən-dərinə kədərlidir, gülməyə halı belə yoxdu. Gündəlik həyatın boşluğu, mənasızlığı, yekrəngliyi... həyatın bütövlükdə faciəvi mahiyyəti ilə bağlıdır. Və bu, həmişə belə olub. İnsan ehtiyac içində çabalayıb, qırğından əzab çəkib. Bilə-bilə ki, düşdüyü torda çapalamaq alın yazısıdır, yenə də çıxış yolu axtarıb. İnsan düşünüşündə əsas olan budur. Ölüm, faciə, bu tipli ekzistensial problemlər... insanın beynini həmişə bu mətləb yeyib. Dünya absurd məntiq üstündə qurulub, heç bir çıxış yolu yoxdur. Müəyyən yaş həddində, deyək ki, uşaq olanda, haçansa öləcəyini təsəvvürünə belə gətirmirsən, ölən adam görəndə əbədilik yaddaşına ilişib qalır. Uşaq həmişə

oyuna qaçır, özünü bu aləmin sehrinə, maraq dünyasında təslim edir. Uşaq oyununda bilməcə və ondan çox böyük ustalıqla çıxmaq yolları var. Uşaq dünyanı da elə beləcə görür. Dünyaya da oyunun içindən baxır. Ona görə də ölümə inanmır, daha doğrusu bu hisslə barışmaq istəmir. Yaşlaşdıqca sözügedən oyunun dairəsi genişlənir, bəzən bu dairələr qarmaqarışıq dünyalar kimi biri digərinin içinə keçir. Dünyanı dərk edən insan addımda sarsılır, ömrün, həyatın mənasızlığından bezikir. Bəzən bu ağır sualların məntiqinə, amansızlığına tab gətirməyib «uşaqlaşır», cığallıq edib dünyadan qaçmaq istəyir. Sadəcə olaraq beyin dünyanın dərin alt qatlarında gedən, hərdən gözünə ilğım kimi görünüb də yoxa çıxan sirli dəyişmələri qəbul etməkdən doyur, onu son dərəcə primitiv bir strukturla eyniləşdirməyə meyil göstərir. Yoxsa bir şəhər adamın ölü diriltmək haqq-hesabına inanmasına «haqq qazandırmaq» qeyri-mümkün olardı. Gülüş, komizm dünyanı bütövlükdə belə bir total qarabasmadan xilas edir. Dünyanın öz faciələri içində boğulmaması məhz gülüşün əlindədir. «Həyat bütövlükdə faciədir, ancaq onun gündəlik detalları dərindən-dərinə komizmlə aşılanıb» (Şopenhauer). Şopenhauer komizmin metafizik nəzəriyyəsini yaradıb. Bu kədərli filosofun fikrincə, gülüş mövcudluğun özünün əsasıdır. Dünya yaranışından elə xəlq olunub ki, gülüşsüz keçinmək olmaz. Gülüş – ontoloji məqamdadır. Şopenhauer fikrini belə izah edirdi ki, dünya öz mənası etibarilə başdan-binadan elə uyğunsuzluq deməkdir. Başlıca uyğunsuzluq ondadır ki, əvvəla biz onu öz arşınımızla ölçürük. Bizim dünya haqqında təsəvvürlərimiz də məhz görüntünün, vizuallığın üstündə bərqərar olur. Bu halın özü bütövlükdə «Həyata ibtidai canatmalarla» ziddiyyət təşkil edir. Yəni bizim təsəvvürlərimizdəki dünya ilə əsl həqiqətdəki dünya arasındakı ziddiyyətdən doğur hər şey. Belə bir ibtidai uyğunsuzluq bizim tərəfimizdən cəfa kimi, əzab kimi yaşanılır. Bu da elə axır nəticədə bizim mövcudluğumuzun dərin komizmini açıqlayır. Bir sözlə, anlayışla reallıq arasındakı, ümumən qəbul edilmiş təsəvvürlə unikal hadisə arasındakı uyğunsuzluqlar komik səciyyə daşıyır. Təsadüfi deyil ki, daha çox gülüş

doğuran digər ölkələrdəki və qonşu mədəniyyətlərdəki bəlirtilərdir. Fransızlar belçikalılar haqqında çox məzəli lətifələr qoşmuşlar. Belçikadakı bu fransızların özləri də flamanlara gülür. Fransız dilində quatre-vingt 90 rəqəmini ifadə edən sözdür. Fransız dilində danışan belçikalılar 90-na nonant deyirlər. Fransızlar nəinki buna ağız büzür, üstünə beşini də qoyub gülürlər.

Gülüşün ontoloji əsaslarından bəhs edərkən Volterin sözlərini yada salmamaq mümkünsüzdür: əsl həqiqətdə gülüşün metafizik mənbələrinin axtarışına dünyanın ən kədərli adamı çıxa bilər. Şopenhauer – dünyanın bu ən kədərli adamı, Avropada fəlsəfi pessimizmin bu ən parlaq nümayəndəsi komizmin metafizik nəzəriyyəsini yaradıb. Şopenhauerə görə, komiklik mövcudluğun özündədir: dünya elə qurulub ki, qaçılmaz şəkildə gülüş doğurur.

Uyğunsuzluq ideyası üzərində komikliyin çoxlu nəzəriyyələri qurulub. İnsan dərk edəndə ki, onun təsəvvürləriylə dünya arasında əzəli bir uyuşmazlıq mövcuddur, bu ona əzab verməyə, beynini qurd kimi gəmirməyə başlayır. Və elə bir məqam yetişir ki, çəkilən bütün əzablara nöqtə qoymalısan, başqa sözlə, gərginlikdən boşalma baş verməlidir. Məhz belə bir ovqat gülüş doğurur. Bu məqamın özü müxtəlif versiyalarda işlənir. Bu versiyaların ucundan tutub antik dövrə gedib çıxmaq olar. Gülüşün doğuluş mexanizmi digər böyük bir filosof tərəfindən tamam başqa yönümdə izah olunurdu. Gülüş – həyat enerjisindən bir növ azad olmaq deməkdir. Bu ani baş verir. Yəni ani olaraq insan dərk edir ki, indiyəcən onu təhdid edən, qorxuya salan şey, əslində heç bir təhlükə mənbəyi deyilmiş. Nitşeyə görə, insan ibtidaidən qorxuya elə alışıb ki, qorxu içində elə bişib ki, hətta belə nadir məqamlarda qəfildən qorxu buludu dağılanda enerji bir dəfəyə var gücüylə insan varlığından çıxır. Və biz gülürük. Nitşenin izahı heç bir ontoloji şərhə əsaslanmır, burada sadəcə olaraq insanın uyğun psixoloji reaksiyası şərh edilir. Qeyd etmək yerinə düşər ki, filosof və estetiklər bir qayda olaraq gülüşün izahını gah obyekt qismində, gah də subyektin reaksiyasının xüsusiyyətləri formasında araşdırmışlar. Bu nöqtədə komiklik nəzəriyyəsi iki qrupa bölünür: birinci qrup nəzəriyyə (burada daha çox gülüşün ən ümumi

cəhətləri qabardılır) kontrastlar nəzəriyyəsi adlanır. İkinci qrupda belə bir hal əsasdır ki, insan gülüşün yaranma məqamında, daha doğrusu bu və ya digər situasiyada gülüş reaksiyası baş verəndə hansı hissləri keçirir? Burada gülüş sevinclə kədərin sintezi kimi, daha dəqiqi, gərginlikdən qurtulma məqamı kimi alınır. Prosesin özünü ümumi şəkildə «aldanmış ümidlər» də adlandırmaq olar. Belə bir faktı da araşdırmağa dəyər ki, gülüş haqqında yaranan nəzəriyyələrin özləri də son nöqtədə bir məcraya gəlməyə meyilli deyillər. Onların arasında birləşdirici bağ, ümumi körpü tapmaq çətindir. Niyə? Ona görə ki, bu nəzəriyyələrin hamısında hər şeydən öncə daha çox gülüşün ancaq bir təzahür forması araşdırılır və bu mülahizə əsas tutularaq bütün gülüş aləmi barədə söz deyilir.

Yuxarıda adını çəkdiyimiz «aldanmış ümidlər» tipi daha çox, sözün geniş mənasında Anri Berqsonun konsepsiyasıdır (105). Kant, Hobs kimi filosoflar da bu konsepsiyanı müdafiə etmişlər. Hobs, məlum mülahizələrə təfəkkürümüzün çaşqınlığının qəfil aşkarlanması anında gözlənilməzlik effektini də əlavə etmişdir ki, bu sözügedən konsepsiyanın mahiyyətini dəyişməmişdir. Hobs nə demək istəyirdi? İnsan, olur ki, mənasız bir predmeti uzun müddət müqəddəs sayır, onun kamilliyinə inanır. Və qəfildən... ani yaranan vəziyyətdə həmən predmetin məna puçluğu meydana çıxır. Demək lazımdır ki, «aldanmış ümidlər» konsepsiyası komikliyin ən müxtəlif təzahür formalarına uyğun gələ bilər. Ancaq unutmaq lazım deyil ki, burada, necə deyərlər, müsbət effektin alınması naminə heç bir «qurama» sxemə yer yoxdur. Yəni lap əvvəldən xatırlatdığımız kimi, Gülüş mədəniyyətdə oyun hadisəsidir, gülürüksə, oyunu uduruq. Əvəzində qazancımız müsbət emosiyalar olur.

Komikliyin belə bir xüsusiyyəti gülüşdə psixi enerjinin qənaəti nəzəriyyəsini yaratmışdır. Bu universal nəzəriyyənin müəllifi Z.Freyddir. Əgər Berqson komik obyektin xarakteristikasından çıxış edirdisə, Freyd vurğunu subyektivliyin ən müxtəlif konstruksiyaların üzərinə salırdı. Freyd üçün hər dürlü zarafat, gülüş nişanəsi şüuraltından süzülüb gəlir, ondan nəşət tapır, yəni

bütöv anlamda götürsək, Freydə görə hər cür komiklik tabu qoyulmuş seksual temaya işarədir. Aydındır ki, belə bir gülüş dairəsinin özü məhduddur.

Müxtəlif konsepsiyaları fraqmental şəkildə də olsa nəzərdən keçirdikdən sonra ilk ağla gələn sual bu olur ki, nəyə görə gülüş haqqında elə bir nəzəriyyə yaratmaq heç kəsə müyəssər olmayıb ki, orada hər dürlü hadisə, xırda bir ştrix belə asanca öz izahını tapa bilsin. Mübaliğəsiz deyək: bu, gülüşün öz təbiəti ilə bağlıdır. O, forma, qəlib sevmir. Dünya ilə bir yaranıb və bu dünya hər dəfə öz sonuna yaxınlaşanda (insanların naqisliyi ucbatından!) onu təzədən doğulmağa məcbur edir. Və nə yaxşı ki, gülüşdə belə bir güc, qüvvət var! Hansısa bir formada «məskunlaşmaq» yaş möhləti olan hadisələrə aiddir, bu hal gülüşlə bir araya sığa bilməz. İnsan da öləridir. Paralellər aparmaqdan uzaq olsaq da, Baxtinin bədii zamanla ilişikli bir mülahizəsini anaq ki, öləri insanın həyat sferasından «ölmək» məqamını aradan qaldırsaq, dərhal indi-keçmiş, yuxarı-aşağı və s. düzümlər də yoxa çıxar. Əbədi, sonsuz hadisələrə başqa xüsusi bir forma tələb olunmur.

1.3. Gülüş və dünyanın sonu

Berqson izah edirdi ki, gülüş sanki təbiət qanunları dəqiqliyi ilə başlayır (92, 38). Səbəb olan yerdə gülüş də var, onsuz keçinmək qeyri-mümkündür. Bu mülahizədəki qeyri-müəyyənlik göz qabağındadır: gülüş üçün səbəb olsun ki, həmişə var, ancaq bu heç də o demək deyildir ki, konkret halda insan hökmən güləcək və ya onu güldürmək mümkün olacaq. Əsas çətinlik gülüş obyekti ilə gülən insan arasındakı əlaqələrin mürəkkəbliyindədir. Əsas odur ki, konkret məqamda gülüş üçün konkret səbəb mövcuddur. Bizə belə gəlir ki, bu bilməcənin səbəbləri daha dərinlərdədir, haradasa onu sosial, tarixi, milli ilişgilərdə aramaq gərəkdir. Hər xalqın və eyni zamanda hər bir epoxanın özünəməxsus yumor hissi, gülmək adəti olur, olsun ki, digərlərinə bu tamamilə yad olsun, anlaşılmaz görünsün. Gertsen də bu fikirdə idi ki,

gülüşün tarixini yazmaq çox maraqlı olardı.

Bəzən belə deyirlər ki, yaxşı bir zarafatı (sözü zarafatnan deyərlər), gülüş aktını qiymətləndirmək üçün bir az da... düşünmək lazımdır. Nə az, nə çox, bir az. Əks təqdirdə komiklik öz effektini itirə bilər. Komik oyun başlanmamışdan baş tutmaz. Bir azca düşünməyib zarafatı düşmənçilik adına qəbul etsən, özün-özünü oyun sevincindən məhrum edərsən. Başqa bir əhəmiyyəti cəhət: həm də zarafatın özü də anlaşıqlı olmalıdır, yerinə düşməlidir. Əgər komik oyunun mərkəzinə qoyulan bilməcə xeyli mürəkkəbdirsə, onun düyünlərlə açılışı xoş ovqat gətirmir, əksinə, baş ağrısına səbəb olur. Səbəbi sadədir: oyun başlayan kimi biz oynamalıyıq. Bunun əvəzində hədər yerə baş sındırmaq oyunu komik məziyyətdən məhrum etməkdir. Oyunun əsası sayılan bilməcənin tən ortasından ciddiliklə zarafatın tül sərhədi keçir.

Komik oyunun alınması üçün ən əsas şərtlər hansılardır? – Ruhun vəziyyəti, subyektin özünün gülməyə hazır olması və komik şərait. Güldürmək çətindir, ancaq bir balaca dodağı qaçan adamı güldürmək bir elə çətinlik yaratmır. Bu sahədə bir ömürlük təcrübəsi olan Molyer də təsdiq edirdi ki, ümumiyyətlə normal adamı güldürmək çox çətindir. Buna bənzər hadisələr az qala lətifə şəklində həm el arasında, həm də yazılı ədəbiyyatda öz ifadəsini tapmışdır. Qoqolun «Evlənmə»sindən: «Bizim eskadrada kapitan Boldırevin miçmanının adı Petuxov Anton Pavloviç idi. Şən, deyib-gülən adamıydı. Elə olurdu ki, ona heç nə yox, bax bu barmağın ucunu göstərirdin, – birdən, Allah haqqı elə şaqqanaq çəkirdi ki, qurtarmaq bilmirdi. Ancaq ona baxa-baxa olurdu ki, sən də özünü saxlaya bilmirdin, elə onun gününə düşürdün».

Gülüşün yayılma (daha doğrusu, yoluxma-!) və təsir mexanizmi çox mürəkkəbdir, onu yalnız konkret situasiyalar üçün müəyyənləşdirmək mümkündür. Qabaqcadan nəzəri resept vermək özünü heç zaman doğrultmur. Gülən tək gülmür, eynən gülüş də «təşkil» edilmir, o, məhz birdən-birə peyda olur. Adi, fəci məqamda deyirlər: dünya beş gündür, beşi də qara. Burada dünya obrazı özünün ən ülvi, fəci məqamındadır. Əsrlər keçdikcə öz içinə yığılan bu ifadədə

eyni zamanda dünyanın faniliyi, puçluğu ideyası da ifadə olunmuşdur. Bu puçluğun, faniliyin, necə deyərlər, özünə sataşmaq üçün də insan müəyyən təcrübəyə malikdir: dünya beş gündür, biri bazara, biri istirahət gününə, biri də nə bilim... nəyə düşür. Bir sözlə, heç nəyə vaxt yoxdu. Gülüşə, zarafata, gülməyə tapın ki, dünyanın mənası ondadır. Burada gülüş inkarın inkarıdır, yəni həyatın başlanğıcıdır, Xaosdan doğan Kosmosdur.

Bütün bu ümumi mülahizələri sonsuza qədər uzatmaq olar. Həm də mövzunun özünün təbiəti buna imkan yaradır. Bizə elə gəlir ki, burada ən səmərəli üsul konkret əsərləri, gülüş tarixində yeri, mövqeyi olan nümunələri təhlilə çəkməkdir. Mətnin, komediya mətninin müxtəlif səviyyələrdə struktur təhlili, bizim fikrimizcə, demək istədiyimiz digər başqa nəzəri mülahizələri də öz əhatəsinə ala bilər. Bu məqsədlə Nəcəf bəy Vəzirovun «Adı var, özü yox», Axundovun «Xırsi-Quldurbasan» və Mirzə Cəlilin «Danabaş kəndinin məktəbi» əsərlərini götürürük.

«Adı var, özü yox» komediyasının əhli-məclis hissəsini nəzərə çarpdırmaqla sözümüzə başlayırıq: Cənnətəli ağa – 52 yaşında, qırmızısaqqal. Xanpərvər bəyim, onun tənumənd övrəti, 40 yaşında. Övladları: Heydərqulu – 18 yaşında, Pistəbanu bəyim – 14 yaşında, Nökərlər: Allahqulu, Şahqulu və Səfiqulu. Qulluqçular: Güləndam, Telli və Mirzə Əsgər. Rəiyyət: ustad Məhəmmədəli – yalançı, gopçu.

Əvvəlinci məclis. Cənnətəli ağa Mirzə Əsgərnən söhbətləşir. Deyəsən həna keyfiyyətli deyil. Bu, daha çox Cənnətəli ağanın öz şəxsi şikayətidir, canında nəsə var, söhbət həna söhbəti deyil. Ancaq söhbət gedir, hənanın «hələ ki yeridir». Sonra söz hənadan «sürüşüb», saqqala «qonur». Allah töksün sənin saqqalını, – Xanpərvər belə deyir. Qonaq yanında arvad kişinin saqqalından «yapışır». Cənnətəli də bir ağıllıca hirslənmir. Elə bil ki, günah məhz saqqaldadır, çox acığımı tutdurarsan... Bu yerdə, yəni Vəzirov dramaturgiyasında situasiya ilə bağlı hökmən bir atalar sözü işlənməlidir. Yəni komik situasiya genişlənə-genişlənə ətə-qana dolur, formalaşır, çevrə qapanana

yaxın, mətnin bu situasiya ilə bağlı fraqmenti tamamlanana yaxın mətn bumeranq kimi ilk çıxış nöqtəsinə doğru sürətlə yığılır. Ox atılan kimi yığılan yay açılır, burda isə əksinə..., situasiyanın komik ovqatı bir atalar sözündə yerləşməyə can atır. Cənnətəli hirslənib deyir ki, atamın ruhuna and olsun, çox acığımı tutdurarsan, saqqalımı qırxdıraram. Xanpərvər bəyim: gözəlağa çox gözəl idi, vurdu bir çiçək də çıxartdı... Təsəvvür eləyin ki, Cənnətəli ağa, 52 yaşlı böyük mülkədar qırmızı saqqalını yerə qoyub. Özünün eyninə olmaz. Araz aşığındadır, Kür topuğundan. Dəli kimi bir şeydi, hər şeyə icazəsi var. Yavaş-yavaş mətləb açılır. Həna ona görə pislənmir ki, pisdir, mətləb saqqalın bu kişiyə mane olmağındadır. O, 14 yaşlı bir qızla evlənib cavanlaşmaq istəyir. Ağzında dişi olmasa da, bir ağrıyan «dişi» var, elə hey çəkilmək istəyir, qocalığı saqqal kimi yerə atıb cavanlaşmaq istəyir, lap elə iksir dalısınca qaçan nuxulular kimi. Mətndən kənar kontakt, epoxanın, dövrün dəyərləri isə tamam başqa şey deyir: saqqal kişinin üzünün nurudur, saqqal kişinin abrusudur, şərəfi, namusudur. Cənnətəli ağa yüngülləşmək istəyir, rəsmi qadağaları üstündən atıb qaçmaq, aradan çıxmaq istəyir.

Ağa saqqalını o qədər unudur ki, heç daramır da.

Cənnətəli ağa. Yavaş, yavaş! Qəsdənmi yolursan saqqalımı? Qancıq, söz bir eləyib?

Güləndam (kənara). Dişim bağırsağımı qırır, cana doymuşam, mürdəşir yusun saqqalını (87, 61).

Güləndamın k ə n a r a nə dediyi və necə dediyi çox maraqlıdır. Əvvəla o, ağanın qənşərində diz üstə çöküb həna yaxır, ətrafda da adamlar. O, bu sözləri kənara necə deyə bilər. Deməz, əlbəttə. Bir də təkrar edirik, söz ortalığa yox, məhz kənara deyilir. Bütün komediyaları izləsək bu kənara deyilən, atılan sözlərə heç bir reaksiya tapmarıq. Bu, personajın dialoqa, diskursa dəxli olmayan sözləridir, onlar aktual şəkildə deyilə bilməsə də, formal şəkildə mövcuddurlar. Dramaturgiyada, komediya janrında məhz elə belə olmalıdır. İlk baxışda bu sözlər xüsusi diqqətə layiq deyillər. Ancaq bir az diqqətlə

yanaşdıqda, həm də bu tipli «kənara deyilən» cümlə – fikirləri bütün komediyalardan yığıb bir araya gətirəndə bu elementin xüsusi çəkisinin nəyə bərabər olduğu aydınlaşır. Belə üzü kənara tutub deyilən fikirlər məhz diş bağırsağı kəsəndə, söz ürəyi deşəndə dilə gətirilir, bir anlıq, konkret misalda ağa-qulluqçu münasibətində qulluqçunun bütün psixoloji portretini cızır, onun mövqeyini bildirir. Komediyada hər söz, necə gəldi, kim gəldi kənara deyilə bilməz, bu da bir növ gözbağlıca oyunudur, gizlənpaçdır. Təbii ki, söz ağanın qulağının dibində deyilsə də ona çatmamalıdır, bu, necə deyərlər, teatr içində teatr, oyun içində oyundur. Komik personaj – Cənnətəli ağa bir az yolunu azmış, havalanmış kimidir, dişləri tökülsə də, başına bir böyük mülkədar kimi olmazın oyunlar gəlsə də, sosial mövqeyi dayanmadan fənalaşmağa üz qoysa da, sanki zorən cavanlıq oyununu, keçmişə nostalgiya teatrını çıxarmaq istəyir və gülüncdən gülünc vəziyyətə düşür. Burada «düşür» feli də yerinə düşmür. Bu məqamda komediya mətni üçün model rolu oynayan gerçəkliyin bəzi anlarını, görüntülərini təhlilə çəkmək məqsədəuyğundur.

Məlumdur ki, «Adı var, özü yox» komediyasının mövzusu 1872-ci ilin mayında Azərbaycanda həyata keçirilən kəndli islahatından sonra maddi və mənəvi iflasa uğrayan, böhran keçirən, ictimai mövqeyini itirmək təhlükəsi ilə qarşılaşan mülkədarların həyatından götürülmüşdür» (87, 4). Bu kəndli islahatı mülkədar həyat tərzinin, necə deyərlər, canlı toxumlarını zədələmiş, Cənnətəli ağaların əl-qolunu bağlamış, süqut, tənəzzül halları onların psixologiyalarına amansız zərbə vurmuşdur. Görünməmiş, eşidilməmiş vaqeələr baş verir: «İşə bax ki, nalbənd Poqos da 17 manat pul istəyir». Bütün iş adamlarının, əslində cəmiyyətdə heç bir dayanıqlı mövqeləri olmayan Poqos kimilərinin uzun borc dəftərləri meydana çıxır. Hətta komediyanın bir yerində, elə bir məqamında ki, komik konflikt öz zirvə məqamındadır – özünə, mülkədar adına rəva bilmədiyi başına gəlib – bir nəfər təndirxananı təmir etdiyi üçün dörd manat istəyir, Cənnətəli ağa onu lap elə iti qovan kimi qovur. O isə sakitcə, adi bir müsəlman kimi deyir ki, mənim haqqım özümə qayıtmalıdır.

Bir-birini sürətlə izləyən hadisələrdən bir az öncə Cənnətəli ağa komik situasiyada bişə-bişə, pardaqlana-pardaqlana gəlirdi, bir parça kağızı onu gətirənə necə yetirdiyini danışıb şellənirdi, Şahqulunun başına yumruq çırpan oğlunun nadan hərəkətiylə qürrələnirdi, bir sözlə, keçmiş xülyalarla məşğul idi, keçmişi «xırdalayanda» özünü bir azca şişirdirdi, birinin üstünə beşini də qoymaqdan usanmırdı. Burada iki həyat tərzi təqdim edilir. May islahatından əvvəlki və sonrakı illərlə toplana-toplana üst-üstə yığılan, qəhrəmanın davranış normasını, cəmiyyətdə mövqeyini formalaşdıran hərəkətləri, – belə bir sabit durumu, əslində islahatnan dəyişmək, yönünü qəfildən başqa tərəfə çevirmək qeyri-mümkündür. İslahat mülkədarı rəiyyətə çevirmir, onun əvvəlki hərəkət stixiyasının sürətini yavaşıdır, müəyyən zaman anında, vəziyyət yetişəndə isə dayandırır. Cəmiyyətdə müəyyən bir qüvvə statik hala gətiriləndə, bilaixtiyar digər qüvvələr-indiyəcən heç bir sosial mövqeyi olmayanlar o sürətlə hərəkətə gəlməlidir. Real hərəkətdən məhrum olub keçmiş günləri tez-tez, lap hər kəlməbaşı dilinə gətirənlər obyektiv olaraq, oyunbaza, kəndirbaza çevrilir, hər vəchlə özünü iki dünya arasında «yerləşdirməkdən» vaz keçir, xəyallar, ideyalar aləmini özü üçün «dirildib» bu dünyaya-gerçəkliyə çevirməyə can atırlar. Cənnətəli ağanın «ikidünyalılığı» xalis komik mahiyyətdədir, onun bir obraz kimi həm faciəsinin, həm də gülünclülüyünün eyni zamanda oynanılmasını şərtləndirir. Burada Vəzirov teatrının, komediya yaradıcılığının maraqlı məqamı üzə çıxır. Göründüyü kimi, mətndən, teatr səhnəsindən əvvəl, gerçəkliyin özündə oyun ifadəsi, oyun üslubu var. Gerçəklikdəki olaylar ciddi təəssürat oyadır, götür-qoy, düşünmə və sosial araşdırma tələb edir. Ancaq «oyun təsvirinin oyun təsviri demək olar həmişə bizi gülüş aləminə qoşur» (148, 78).

Komediyada Cənnətəli ağanın evi təsvir edilir, hadisələr məhz bu məkanda baş verir. Davranış poetikasına görə, ev dünyanın modelidir, burada cərəyan edən hadisələrdən buna uyğun olaraq dışarı dünyanı bütün rəngarəngliyi ilə əks etdirir. Bütün xəbərlər çöldən evə axışır, özü də intensiv şəkildə. Bu mənada evin çölə bir elə ehtiyacı yoxdur. Pəncərədən çölə yalnız Püstəbanu bəyim

boylanır ki, o da darıxır, siqaret çəkir, kefindən mahnı oxuyur, Şahqulunu dolayır. Çöldən evə dürlü-dürlü xəbərlər axışsa da, hamı bu mətləblərə laqeyddir, heç kəsin vecinə deyil ki, məsəl üçün, dünya dağılarsa, bir gün bu ev də dağılar. Laqeydlik ovqatı total səciyyə daşıdığı üçündür ki, xüsusi insan adları da elə bil bu dünyaya dəxli olmayan, ona yaxınlaşmayan, yaraşmayan adlardır. Yusif burada da var. Ancaq o, nağıllardakı gözəl Yusif deyil, veyil-veyil gəzən, bir dəlləyin oğlu ilə pis işlərə qoşulan avaradır. Adının əvvəlində «ustad» sözü artırılan Məhəmmədəli sən demə gopçu və yalançıdır. Cənnətəli ağa əsl cəhənnəmlikdir. Bu gözəl dünyadan özünə və ailəsinə əməllicə cəhənnəm yapan Cənnətəli özü istəsə də, istəməsə də dünyanın təmiz havasını kəsif, dözülməz nəfəslə doldurараq hamını yolundan azdırıb. Hətta qulluqçular da, diqqətlə fikir verilsə, ən mahir oyunçulara çevriliblər. Belə bir səhnəni alaq.

Xanpərvər bəyim. Sən atovun goru, qırxdır saqqalını, bir qız al, rədd ol başımızdan. Dəxi biz təngə gəldik.

Səfiqulu (daxil olur hövlnak). Ağa, başına dönüm, bir böyük bədbəxtlik baş veribdir axı...

Cənnətəli ağa. Ay qız, dayan görüm! Nədir, ay gədə, nə olub? Səfiqulu. Nə bilim, ay başına dönüm. Qara köpək, quduz dəymiş o axtarma motalı yeyib lap tərk eləyibdir. Bizim də xəbərimiz olmayıbdır.

Cənnətəli ağa. Belə quduz dəysin ona ha ... Sizin də boynunuz sınsın ha... Sizi yox olasız!

Səfiqulu. Qapını açıq qoyublar. Açıq qaba da it dəyər. Nə bilim, ay başına dönüm, işdir olubdur.

Cənnətəli ağa. Qoy bir həna qurtarsın. Səni o qara köpək ilə boğaz-boğaza bağladacağam, hələ bir tələsmə.

Səfiqulu. Sənin çörəyin gözümə dursun ki, mən qapını örtmüşdüm, sonra bilməyib açıblar. İndi mən nə eyləyim, ağa, başına dönüm, qəza işidir, olubdur.

Cənnətəli ağa. Necə qəza işidir! Vələddüzzina, xətakun!

Səfiqulu. Motal yenə yola gedər, quduz dəymiş iki dəri yağı da elə yeyib

ki, bir xəşillik ancaq qalıbdır.

Cənnətəli ağa. Bəs bu nədəndir, vələddüzzina, bu da qəzadandır? (87, 82).

Əlbəttə, qəzadandır. Bu evdə nə baş versə, qəzadandır, fələk bu evin qapılarını elə bağlayıb ki, heç kəsin bu oyundan salamat çıxmaq şansı yoxdur. Çox qəribədir, bu evdəkilərin və həm də bu mahaldakıların başına faciə, müsibət gələcəkmiş, hər şey bir anda fırlanıb məzhəkəyə, mərəkəyə çevrilib. Yəni sözün həqiqi mənasında komediya mətnindən o taydakı gerçəklik komediya deyil, müsibətli, canüzücü şeylərdir: oğulun atanın üzünə ağ olması, arvadın – Xanpərvər bəyimin hər dəqiqəbaşı Allahquludan qəlyan istəməsi (...) (Şahqulunun eyhamını yada salın), onun da mahiyyətcə ərinin tayı olması, – ər artıq dəlidir, oyunun qaydasını pozduğu üçün oyundan çıxıb, arvadı isə, necə deyərlər, «mədəni» qəhrəmandır, özünü ustad oyunçu kimi aparır, az qala Cənnətəliyə muşqurmaq istəyir (necə ki, Molla Nəsrəddin xanın boynuna noxta salıb muşqurur), açıqca onun başına ip salıb oynatmaq istəyir, can-dildən təhrik edir ki, saqqalını da qırxsın... Xanpərvər bəyim «dəliyə yel ver...» məsəlinə ustalıqla əməl edir. Fikir verin, nökər Səfiqulu hövlnak içəri girənə qədər otaqda nə oyun, nə pəstah idi?! Bu xəbərə qədər gedən söhbət, bütün komediya mətninin «tikilməsində» əsas rol oynayan gülüşün, daha gerçəyi, gülməli oyunun məğzini təşkil edir. Cənnətəli ağa saqqal qeydinə qalan, nizam-intizam sevən bir adam deyil. Bizim də məqsədimiz bunu, məhz bunu sübut etmək deyil, – onsuz da ilk oxunuşda mətləb elə bu cür də açıqlanır. Gülməlidir ki, Cənnətəli ağa aylarla daramadığı saqqala günaşırı həna qoydurur. Onun gözü özündə tiri seçmir, başqasında tükü belə seçir. Kəlməbaşı söyülən isə hənanı satandır.

Bayaq dedik ki, Cənnətəli ağa yüngülləşmək, yaşının bu çağında dünyanın ağır yükünü çiynindən atıb cavanlıq eləmək istəyir. Xanpərvər də onu qıcıqlandıra-qıcıqlandıra dəli olmağa, biabırçılıq etməyə təhrik edir. Xanpərvər bəyim, sözsuz ki, niyyətini sözlərinin canına hopdurduğu acıqla, hirslə möhkəmcə basdırır. Guya hamı təngə gəlib, guya bu evdə bircə saqqallı uşaq Cənnətəlidir.

Bu saqqallı uşaq dəli yerinə, ortalığa qoyulmağından xəbərsizdir, hirslənib hikkəylə, acıqla elan edir ki, lap saqqalını da qırxa bilər. Komediyanın başlanğıcında verilən fraqmentdə kiçik bir detalın-saqqal söhbətinin nitq dövriyyəsində getdikcə daha artıq tezliklə işlənməsi, kəlməbaşı təkrarlanıb «qiymətdən düşməsi» komik obrazın komik situasiyada ətə-qana dolmasına, makrotutuma, sambala yetişməsinə kömək edir. Yəni əslində saqqal söhbəti Səfiqulu içəri girən andaca (hövlnak-!) çox mənasızlaşmış, özünün gülüş semantikasını itirmişdi. Daha gülməyə, Xanpərvərin mövqeyindən isə dolamağa bir şey qalmamışdı. Oyunbazlıq stixiyası, bütün komediya mətnindən göründüyü kimi davam etməlidir, bu damın altında nəfəsi yalanla gəlib-gedənləri aldadıb soyundurmalı, onların batinini özlərinə göstərməlidir.

Burada belə bir tezisi anmaq və təsəvvürümüzdə genişləndirmək lazımdır ki, müəllifin, konkret halda dramaturqun yaratdığı əsər ayrıca, bütöv bir dünyadır, müxtəlif layları, qatları olan bir strukturdur, komediyanın mətni isə o mürəkkəb strukturun yalnız bir səviyyəsidir. Bədii əsər, mürəkkəb bir struktur kimi sonsuza tuşlanan oxlar şəklində ən müxtəlif «cəhətlərə» – müəllifdən əvvəl təsbitlənən ədəbi ənənəyə (deyək ki, M.F.Axundov ənənəsinə), bu əsərə qədər artıq qələmə alınmış əsərlərə, ən fəal şəkildə ətraf gerçəkliyə... doğru uzanır. Ətraf gerçəklik bir struktur vahid kimi müəllifin qarşısında müəyyən sistem şəklində açılır, əsərə onun özü yox, surəti yox, məhz nümunəsi-modeli daxil olur. Mətnin əsərə çevrilməsində bu amil heç də az rol oynayır. Yəni «mətndənkənar əlaqələrsiz mətn estetik baxımdan sadəcə olaraq yad dildə yazılmış əsərə çevrilir» (148, 250). Bununla biz komediyanın təhlili prosesində hiss etdiyimiz psixoloji çətinliyi əsaslandırmaq istəyirik. Təhlildə adı çəkilən əsəri başdan sonadək danışa-danışa getmək olmaz. Əksinə, təhlil obyekti olan bütöv analiz prosesində hissələrə, fraqmentlərə bölünməli, hər bir struktur vahidin semantikası bütövə, tama münasibətdə açılmalıdır. Tam dedikdə, biz heç də qrafik şəkildə kitab səhifələrində təsbitlənmiş mətni nəzərdə tutmuruq, əksinə bədii əsərdən daha geniş anlayış olan bədii mətni, onun çoxsaylı

funksiyalarını nəzərdə tuturuq. Əsərlə mətn münasiətlərini bir başqa təsadüfə saxlayıb konkret söhbətə qayıdaq.

Səfiqulunun hövlnak içəri girməsi onun qəfil, özü də deyəsən bəd xəbər gətirməsi ilə bağlıdır. Bu xəbər içəridə gedən oyunu bir anlığa saxlayır, elə bil ki, unutdurur. Cənnətəli ağa bir az da cinlənir, zarafat deyil, onun malı qarət edilmiş, yağdan da bir xəşillik ancaq qalmışdır. O, bunu da fövtə vermək istəmir, Mirzə Əsgərdən avam-avam soruşur ki, şəriətə görə bu yağdan istifadə etmək olar, yoxsa yox? Cavabında bir az da özündən çıxır. Əslində Səfiqulu üsullu tərpənmişdi, bəd xəbəri iki hissəyə bölüb, vəziyyətə uyğun içəri ötürür. Burada məlum bir fikri xatırlamaq yerinə düşür ki, bədii mətn həmişə məzmunun işarəsidir, onu fraqmentlərə bölüb nəzərdən keçirəndə, yaxud onun özü bizə fraqmentlərə göstəriləndə də bu üsul tamı istisna etmir. Çünki Səfiqulunun içəri ötürdüyü (onun imkanı olsaydı kommunikasiyanın lap elə fantastik bir üsulundan istifadə edərdi ki, təki özü içəri girməsin) xəbərin semantikası komik ekspozisiya hissəsində təqdim edilən oyuna bir az da yaşamaq hüququ verir, onun mövqeyini möhkəmləndirir. Düz olmayan xəbərin içində nökərlərin düzüb-qoşduğu çox primitiv bir oyun var: hər şeyi özləri düzüb-qoşublar, arada, imkan düşdükcə barınmaq, yeyib-içib dövran sürmək istəyirlər.

Arada Cənnətəli ağa ilə oğlu Heydərqulu arasında çəkişmə düşəndə ürəklərində buna çox şad olurlar, təkcə ona görə yox ki, indən belə daha rahatca işlərini görə biləcəklər, həm də, cəhənnəmə, istəyir lap bir-birlərinin ətlərini şişə çəksinlər. Növrağ pozulub, dünya dağılır, bu dar macalda nə etsən xeyirdir.

Sonra içəri Şahqulu girir. Heydərqulu bir yumruğa onun başını şişirdib qarpıza döndərib. Cənnətəli ağa oğlunun yumruğu necə qaldırıb hansı sürətlə endirməsinəcən hər şeyi təfərrüatıyla bilmək istəyir. İndi Cənnətəlini təkcə Xanpərvər yox, həm də nökərlər oynadır: komik situasiyanın bu yeri komediyanın, belə demək olarsa ən qaynar nöqtəsidir; oyun bitmək bilmir, bir adamı yelləncəyə, karuselə otuzdurub nə qədər oynatmaq olar! Birinci məclis sona

yetir, ancaq oyun zərrə qədər də səngimir, Cənnətəli ağanın özünü də oyuna baxmağa dəvət edirlər.

Səfiqulu (daxil olub). Ağa, meymunoynadan gəlibdir.

Meymunoynadan. Bala, bala, balambar... (Qaval vurulur, meymun oynayır).

Cənnətəli ağa. Ha, bərəkallah! Ha, bərəkallah! Xa, xa, xa! Odur ha! Xa, xa, xa! (87, 93).

Burada komediyada oyun hadisəsi özünün bütün semantikasını açıqlayır. Həm də başqa bir maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, təkcə komediya qəhrəmanları və dünyası yox, eyni zamanda müəllif də, əsəri oxuyan oxucu, yaxud tamaşaçı da bu oyuna qoşulur. Bunu necə başa düşməli? Bircə sözlə deyək ki, gülüşün yeganə müsbət qəhrəman olduğu bu komediyada ənənəvi ədəbiyyatşünaslıq meyarlarından yanaşdıqda müsbət idealın aktual daşıyıcısı yoxdur. Komediyanı yaradan, necə deyərlər, onu bir tikili kimi quran müəllifin mövqeyi faktiki olaraq ayrı-ayrılıqda heç bir personajın üstünə təsbit edilməmişdir, bu mövqe ayrıca səslər, çalarlar biçimində onların arasında gedən komik mübarizədə, komediyanın gülüş konsepsiyasında, nəhayət, bu gülüşün özünün ambivalent səciyyəsində ifadə edilmişdir. Bu əsərdə, əgər belə demək yerinə düşərsə, gülüş həm də təsvir obyektidir. Ümumən, ədəbiyyatda gülüş adlanan hadisə iki cür ifadə olunur. Satirik gülüşü, ironiyanın romantik tipini, vodevildəki gülüşü... əhatə edən, müəllif emosiallığının ifadəçisinə çevrilən gülüş. Bir də gülən insan ədəbiyyatda təfəkkür, dərk obyektinə çevrilir. İnsan təfəkkürü və davranışının gülüşlə qırılmaz tellərlə bağlılığı mədəniyyətin köklü aspektlərindədir.

Bayaq dedik ki, təkcə komediya dünyası oynamır. Bayaq nəzərdən keçirdiyimiz «Adı var, özü yox» komediyasının məclisinin demək olar bütün detallarını araşdırdıq. Bu məclisin xırda bir fraqmentini oxuyanda sövq-təbii oxuya-oxuya bir də geri qayıtmaq imkanımız olur, ya da vərdişdənmi, fəhmdənmi irəli gələn bir duyumla bax, indi bu situasiyada nələrin baş

verəcəyini də güman edə bilirik. Ancaq əsər, ələlxüsus komediya mətni elə-belə birnəfəsə yazılmır, yəni adi danışıq dilindən, nitq axınından fərqli olaraq burada avtomatlaşdırma, danışanla qulaq asanın hər ikisinin ümumi kodları eyni asanlıqla başa düşməsi hədisəsi yerinə bədii mətndə, Şklovskinin təbirincə desək «çətinləşdirilmiş formalar» mövcuddur. Söhbət, nəzərə alın ki, müasir komediyadan yox, klassikadan gedir. Yəni bu əsərin nöqtəsi çoxdan qoyulmuş, elə o dövrdən üzü bəri başqaları üçün «nəfəs almağa» başlamışdır. Əsərin yaranışı, heç də adi oxucu nəzərində təsəvvür edildiyi kimi uzun bir proses deyil, oşlsa-olsa adi bir məqam, hətta mikroskopik nöqtədir. Bu mənada bədii əsərdə, daha geniş mənada götürsək, bədii mətndə müəlliflə oxucular arasına əbədi mübarizə gedir. O tamam başqa söhbətin mövzusudur ki, məsələn, bədii mətnin sonsuz funksiyaları baxımından, deyək ki, «Adı var, özü yox» komediyası bütövlükdə kompromisdir!

Mübarizə nəyin üstündə aparılır? Oxucu bütün intellektini, psixi-ruhi enerjisini toplayıb mətni oxuyur. Ancaq çox zaman elə olur ki, inandığı şey tərsinə çevrilir. Müəllif onu irəli sürdüyü yalançı gedişlə aldadır. Çünki bu, əsərin yaranma prosesində müəllif yaradıcılığının təbiətindən, stixiyasından doğur. Belə olmasa heç bir müəllif oxucunu son nöqtəyəcən (ora qədərki məsafə isə çox uzundur-!) apara bilməz. Eynən hər iki nökər otağa xəbərlər gətirəndə bu gəlişin məqsədi, sadəcə olaraq müəyyən bir kommunikasiya aktını həyata keçirmək yox, Cənnətəli ağanı oynatmaqdır. Hadisələrin sonrakı gedişatından xəbərsiz oxucu olsun ki, səmimi-qəlbdən bu xəbərə inanır. Yəni doğrudan da it motalı və yağı yemiş, indi onun da yerinə Cənnətəli ağa quduracaq, evdə bir haray qopacaq ki! Amma bütün bunları eləməyə Cənnətəli ağanın macalı çatmır. Yəni biri digərinin məntiqi davamı olan hadisələr elə sürətlə inkişaf edir ki, ona nəyinsə «qisasını almaq» sadəcə olaraq nəsib olmur. Hamı oynayıb qurtarıb, yorulub əldən düşüb, bu «yorğunluq»dan istifadə edən Kərbalayı Məhəmmədəli də Cənnətəli ağadan arxın altındakı bağ yerini qoparır. Komik hərəkətin içində, gedişatında elə bir şey var ki, növbəti hadisələrin daha

ağlasığmaz, gözlənilməz olmağından xəbər verir. Sanki oyun başlamamışdan öncə onun havası, ritmi oyun məkanını gəzib dolaşır və elə buna görə də bütün olaylar kimi bu oyun da dünyanın ən qədim işləklərini xatırladır. İnsanlar artıq haçansa bu havacatın içindən keçiblər, oynayıblar, hərə öz rolunu elə mahir ifa edir ki, sanki milyon dəfə məşq edib.

Gülüş aləmi iki qütbdən ibarətdir: gülən (subyekt) və gülüşə məruz qalan (obyekt). Gülüşə ən çox məruz qalan obyekt, aydın məsələdir ki, Cənnətəli ağadır. Belə bir sual doğur. Gülüşdə gülüş obyektinin özünün kiməsə gülmək qabiliyyəti varmı? Bu, müəyyən mənada mürəkkəb sualdır və konkret situasiya ilə, konkret komik qəhrəmanla əlaqədardır. Deyək ki, Xanpərvər bəyim Cənnətəli ağanı daha çox araya qoyub oynadanlardan biridir, gülürsə də bu oyun onu hərtərəfli, bütün mübhəm bəlirtiləri ilə açıb göstərir və özü də total ironiyanın nişangahına çevrilir. Beləliklə, Xanpərvər bəyim ürəyində gülür, «için-için» gülür, ancaq deyək ki, adicə bir fakt: Allahquludan hər dəqiqəbaşı qəlyan istəməsi, belini, qıçını ovdurması onun özünü də gülüş, istehza aləminə qoşur, bir andaca Xanpərvər bəyim «min illərin ölüsünə» çevrilir.

Cənnətəli ağa isə elə bir vəziyyətdədir ki, artıq onun gülməyə taqəti qalmayıb, necə deyərlər, bıçaq çəksən qanı tökülməz. Oyun onun üzərində qurulub. Onun haçansa insan kimi gülməyi də şübhə oyadır.

Bu və buna bənzər mülahizələri M.F.Axundovun «Xırsi-quldur-basan» və Mirzə Cəlilin «Danabaş kəndinin məktəbi» komediyaları üzərində də nəzərdən keçirmək, yoxlamaq olar.

Bu fəslin əvvəlində biz gülüşün xüsusi kommunikasiya tipi olmağından bəhs etmişdik. İnsan qəm-kədərlə nə qədər yüklənsə də onun daxilində həmişə qəfildən aşkar olmağa hazır həyat eşqi yatır. Əli Kərimin «Vəsiyyət» şerini yada salın. «Dəli bir ümid» ifadəsi şerin ümumi kontekstində çox uğurlu alınıb və bu uğur heç də yuxarıdakı misranın tapıntı səviyyəsində olmasında deyil. Məsələ ölümlə çarpışan bir insanın həyat eşqindən, cəngi-cidalından gedirdi.

Şeirlə musiqinin möcüzəsiylə

ayılmağa çox dəli bir ümidim var...(45, 114)

İnsanlar gülüşlə də nəsə möcüzə yapmaq, bu dünyanın kəsif havasını təmizləmək, köhnə, sıradan çıxmış hər şeyi yenisi ilə əvəz etmək arzusunda bulunurlar. Bu mənada gülüş həyatyaradıcı stimul rolunu oynayır. İnsanlar arasında gülüş sözün həqiqi mənasında ünsiyyət, anlaq, birləşdirici bağ rolunu oynayır. Konkret situasiya məhz belə bir funksiyanı yetirən gülüş şəxsiyyətləri vahid mətləb üstünə gətirirdi. Konkret situasiyada gülüş insanları biri-birindən ayıra, onları yadlaşdıra da bilər. Gülüşün belə bir funksiyası fransız sosioloqu E.Düperelin məqalələrində də əsaslandırılmışdır.

Yuxarıda «Adı var, özü yox» komediyasını nəzərdən keçirərkən gülüş obyektinin özünün gülə bilib-bilməməsindən söhbət getdi. Bu mətləb «Danabaş kəndinin məktəbi» komediyasında daha aydın görünür. Danabaş kəndinə xəbər yayılır ki, kəndə at belində böyük-böyük adamlar axışıb gəlib, camaat ha o yan-bu yana çevirir, bu gəlişin məqsədini özü üçün aydınlaşdıra bilmir. Camaat yüzbaşı da görüb, çavuş da, qubernator da, yasavul da. Ancaq bu qədər adamın cəm olub bir yerdə, bir zamanda gəlişini heç kəc görməyib. Qorxu, təşviş birdən-birə baş qaldırır. Hamı öz uşağının üstündə əsir ki, birdən əsgər apararlar. Avam kəndli təfəkkürü hər növ qorxu, qadağa qarşısında özünü qorumaq, xilas etmək üçün çox qəribə, gülməli səbəblər uydurub, ətraf aləmin elə bil ki, ona heç dəxli olmayıb. Bütün başqa motivlər bir yana, o, həm də özü-özünü real gerçəklikdən, bütövlükdə dünyadan təcrid edib. Soldat sözünü eşidər-eşitməz uşaqlarını aparıb kərmə qalaqlarının altında gizlədirlər. Buna bənzər «müdafiə qurğusunu» onlar ilk növbədə özləri üçün yaradıblar. «Adı var, özü yox» komediyasındakı Cənnətəli ağa kimi bu komediyada fırlandıqca müvazinətini itirən, oynadılmaqdan başı gicəllənən surət yoxdur. «Danabaş kəndinin məktəbi»ndə hamı hamıya gülür və heç kəs də nə üçün güldüyünü doğru-dürüst kəsdirə bilmir. Müəllif heç kəsin gülmək hüququnu əlindən almayıb. Uçitel Həsənov kəndlilərin avamlığına gülür, kəndlilər öz növbəsində

uçitelin çəyirtikə və qarpız söhbətlərinə, molla hər ikisinə gülür, aşkarda və gizlində rişxənd eləyir. Burada gülüş aləmi qarmaqarışıq bir dünyanı – xaos aləmini xatırladır. Mətnin özündə iki dil – türk və rus dilləri növbələşir. Uçitelin leksikonu bu barədə daha səciyyəvidir. Onun nitqini milyon dəfə gözdən keçir, o yan-bu yana çevir, nə demək istədiyini heç bir dilə çevirmək mümkün deyil. Ona görə yox ki, işlətdiyi cümlələr məntiqi ardıcıllıqdan məhrumdur, ona görə ki, o, qarşısındakına nə demək istədiyini və qarşısındakının bunu anlayacağını özü üçün kəsdirməyib. Kəndlilərin dilini bilməyən uçitel nə qədər uşkol söhbəti, işıq-qaranlıq, elm-cəhalət söhbəti aparsa da heç kəs onu anlamır. Anlamamağın başqa səbəbləri də var. Hamı gülür, ancaq bu gülüş aktı əsl kommunikasiya vasitəsinə çevrilə bilmir. Arada şlaqbaum var ki, qalxmasıyla enməsi bir olur: şallaq, gülüş hamının üzünü gəzib dolaşandan sonra kəndin səmasında şimşək kimi çaxır.

Sonra. Arada dilmanc ola-ola heç nə aydınlaşmağa doğru getmir, bir az da anlaşılmaz olur. Həm Axundovda, həm də Mirzə Cəlillə dilmancdan uğurlu vasitə kimi istifadə edilir. «Xırsi Quldurbasan»da dilmanc Kamalov açıq-aydın savadsızdır, danışanın nitqini təhrif edir və beləliklə də hər təsadüfdə gülüşə məruz qalır. Bu, məsələnin bir tərəfidir. İkinci maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, qoz-fındıq söhbətini eşidib əsəbiləşən divanbəyi məsələni «aydınlaşdıranda» özünü də ifşa edir.

Divanbəyi (acıqlanmış, rus dilində). A kişi, nə qozqurursan?

Nəcəf (üzünü dilmanca tutub). Anlamıram, ağa nə buyurur?

Dilmanca (Divanbəyi buyurur ki, sizdə qoz, fındıq çox olurmu?)

Nəcəf (dilmanca). A başına dönüm, divanbəyiyə ərz elə ki, elə bu dərənin adına fındıqlı dərəsi deyirlər. Qozun, fındığın mədənidir. Allah qoysa, qoz çırpılanda, fındıq dəriləndə çuval-çuval qulluğuna gətirərik.

Dilmanc (Divanbəyiyə rusca). Ağa, Nəcəf ərz edir ki, qoz-fındıq vaxtı çuval-çuval qulluğunuza gətirəcəklər və layiqincə yolunuza baxacaqlar.

Divanbəyi (acıqlı). Kişi, nə pərpuçat danışırsan? Qoz-fındığı mən nə

eyləyəcəyəm? Mənim yolumun nəyinə baxacaqsan? Mənim özüm gəldiyim yola səndən də yaxşı baxmışam, bələdə ehtiyacım yoxdur (3, 96).

Rusca mətn verilməsə də divanbəyinin sözləri hərfi tərcümə edildiyi göz qabağındadır. Burada M.F.Axundovun özünün tərcüməçilik praktikasından çox şeylər var. Yəni Axundov Azərbaycanın oba və kəndlərini rus çinovnikləri ilə gəzəndə bilavasitə bu hadisələrin şahidi olmuş, bir dildən digərinə milli realiyaların tərcüməsinin çətinliyini öz şəxsi təcrübəsində dadmışdır. Bütün bu hallar istisna edilmir. Konkret misalda kalkalaşdırma bir neçə obyektin eyni zamanda komik məziyyətini açıqlayır. Çox qəribədir, konkret situasiyada komik anlaşılmazlığın tipik nümunəsi təqdim edilir. Tərəkəmə camaatı işin nə yerdə olduğunu bilsə də, Tarverdini və onun yoldaşlarını ələ vermək istəmirlər. Divanbəyi ilə söhbətin bir yerində Nəcəf özü də etiraf edir ki, onsuz da arvadlar söhbətimizi eşitdilər, quldurlar bu kənddən olsalar belə qaçıb gizlənəcəklər. Kənd camaatın özünümüdafiə instinkti, «xatakarları» divanbəyiyə vermək istəmələri başa düşüləndir, bütün kənd camaatı, tərəkəmə əhli üçün bu, yazılmamış qanundur. Bu qanuna əməl etmək üçün onlar, daha doğrusu, bu işin bir az da təşkilatçısı olan Nəcəf divanbəyi ilə qaçdı-tutdu oyununa girişir. Oyun kəskinləşdikcə (məqsədli şəkildə) dilmancın vəziyyəti bir az da ağırlaşır. Nəcəf avam-avam soruşur ki, ağa, sən bir dünya görmüş adamsan, ayının, meymunun, çaqqalın, kaftarın da arabaya minib şəhərdən-şəhərə gəzdiyini eşidibsənmi? Divanbəyi üçün dilmanc yanında dil maneəsi var. Digər tərəfdən, Nəcəf öz hazırcavablığı ilə onu hər kəlməbaşı mətləb üstünə gəlməkdən çəkindirir. Axırda divanbəyi məcbur olur desin ki, yaxşı indi ki , belə oldu, onda o şəyatin yığnağına rast gələn uşaqları mənə göstərin. Burada, yəni konkret komik situasiyada gülüş mexanizmi iki amillə bağlıdır. Birinci ondan ibarətdir ki, yazılmamış qanunlara əməl etmək üçün tərəkəmə camaatı «şəyatin» nağılını həqiqət adına yeritmək istəyir. Ancaq məlum məsələdir ki, konkret vəziyyət digər davranış nomralarına əməl etməyi tələb edir. Demək, yazılmamış qanunlara sövq-təbii əməl edilməsi mövcud normaları pozur. Həqiqətin, gözə

görünənin bu şəkildə təhrif edilməsi, deformasiyay uğraması güclü gülüş effekti yaradır. İkinci mühüm cəhət dilmanc amili ilə bağlıdır. Bayaq dedik ki, konkret vəziyyət komik anlaşılmazlığın tipik nümunəsidir (biz hələ Tarverdinin Fok ilə qarşılaşdığı səhnədən danışmırıq). Dilmanc bu anlaşılmazlıq düyününü açmalıykən onu bir az da sıxır, bərkidir. Demək, nəticə etibarilə anlaşılmazlığı aradan qaldırmalı olan vasitənin özü anlaşılmazlıq yaradır. Bu ikinci anlaşılmazlıq daha heç kəsdə «sirr qoymur», hamı total istehza obyektinə çevrilir.

«Danabaş kəndinin məktəbi»ndə isə dilmancla bağlı, əsərdə total istehzanı gücləndirən digər maraqlı cəhət də var. Danabaş kəndinin sakinləri uçitel Həsənova sataşmaq qərarına gəlirlər. Gəlirlər deyəndə ki, bu bilaixtiyar alınır. Uçitel elmin, təhsilin insan həyatında vacibliyindən («adam olmaq» motivi, bu - «Ölülər»də də var), bəhs edir, ancaq öz fikrini adam dilində, kəndlilərin anlaq səviyyəsinə uyğun ifadə bilmir. Təbii anlaşılmazlıq mühiti yaranır. Öz sakit, təbii həyatını yaşayan kənd mühitinə birdən-birə təzə, xoruz səsi eşitməmiş söz gəlir: adam olmaq. Axı necə adam olacaqlar?! Hamını bu sual düşündürür. Hansı sözdən ki ətrafa qorxu, təhlükə yayılır, kəndlilər o sözü çox yaxşı anlayırlar. Məsəlçün, soldat olmaq. Adam olmaq nə deməkdir, bunu heç kəs qana bilmir.

Qasım kişi (uçitel). Ay uşqol, axı mən də bir qoca kişiyəm; dünyada mən də azdan-çoxdan yaxşı ilə yamanı seçirəm. Axı qurban olum sənə, bir məni başa sal görüm, o ki deyirsən mənə uşaqlar oxuyub adam olacaqlar, bir mənə de görüm, necə yəni adam olacaqlar? Axı bu gün yığıncaqda spextırdı-nədi danışırdı, başa düşmədim; amma spextr söz arasında ağzından qaçırtdı ki, uşaqlar soldat olacaqlar.

Pirverdi bəy. Qasım kişi, bu sözlər bir qəpiyə dəyməz və mən soldat-zad tanımıram, mən buyruq quluyam. Mənə buyurublar: Sür dərəyə, sür dərəyə. Əgər siyahıdaki uşaqlar uşkola gəlməsələr, mən siznən, bax, bu şallağnan danışacağam! (əlindəki şallağı nişan verir) (67, 80).

Mətndən göründüyü kimi, Qasım kişinin və qeyri danabaşlıların bütün sorğuları qabağında o saat şlanqbaum-şallaq enir. Qasım kişi fürsət tapıb uçiteli girələyir və əvvəlki sualının cavabını istəyir. Bu dəfə daha konkret sualla müraciət edir: indi sənin sözündən belə başa düşək ki, bu burnu fırtıqlı colma-cocuqlar bir ildən sonra adam olacaqlar? Adam olmaq söhbəti uzandıqca, müzakirə edildikcə mübahisə «qızışır», çox mətləblər «aydınlaşır», ancaq əsl mətləb daha da anlaşılmaz olur. Mətnin bu fraqmentindəki komik situasiya artıq hamı üçün – bütün iştirkaçılar üçün məcburidir və onlar məcburən özlərini tam şəkildə ifadə etməlidirlər. Belə olduqda isə gülüşün doğuluşu öz-özünə baş verir. Uçitel bir şeyi izah eləmək üçün o qədər köməkçi vasitələrə əl atır ki, öz-özünü dolaşdırır. Adam olmağın nə demək olduğunu başa salmaq üçün axırda məcbur olur özünü nümunə göstərsin.

Qasım kişi. Ay uşqol, bu nəçərnikin dilmancı Mirzə Məhəmmədqulu, belə görünür ki, böyük yerdə oxuyub ki, nəçərnikə dilmanc olub. Yəqin səndən çox dərs oxuyub?

Uçitel (gülümsünür). Odur ki, siz avamsınız və çox işlərdən xəbərdar deyilsiniz. Nəçərnikin dilmancı qorodskoy uşqoldan savayı bir yerdə oxumayıb, o heç məncə dərs oxumayıb.

Qasım kişi. Yəqin sənin adamın olmayıb ki, səni üzə çəksin; onunçün Mirzə Məhəmmədqulu səndən az oxuya-oxuya dilmanc olub nəçərnikə, amma sən çox oxuya-oxuya uşqol olmusan. Əlbəttə, adamın vasitəsi çox şərtdi (67, 84).

«Danabaş kəndinin məktəbi» komediyasında gülüş obyektinin digər gülüş obyektinə gülməsi səhnələri bol-boldur. Bunlardan ən önəmlisi komediyanın son səhnəsində verilmişdir. Dərsdə oturan camaat dağılışır və gedə-gedə əllərini ağızlarına basıb xəlvətcə gülüşür. Bütün bu cəhətləri sistemlə təhlilə çəkmək üçün komizm üsulları və vasitələrindən söz açmaq lüzumlu yaranır. Nəzərə alaq ki, bu mövzunun müəyyən mənada nəzəri cəhətdən əsaslandırılması da vacibdir.

II FƏSİL

KOMİK OBRAZIN STRUKTURU

2.1. Komik obrazın mənşəyi

Bizə belə gəlir ki, klassik Azərbaycan komediyasına xas komizm üsul və vasitələrini aşkarlamaq üçün öncə komik obrazın poetik strukturunu incələmək lazımdır. Çünki bir mikrodünya kimi komediyanın bütün əsas cəhətləri məhz komik obraza kondensasiya olunur, onun vasitəsilə öz mahiyyətini açıqlayır. Bilavasitə komediya problemi ilə əlaqədər olmasa da, belə bir analogiya aparaq. Fransız strukturalisti Rolan Bart teatr jurnallarından birinin Brextlə bağlı verdiyi suala belə cavab vermişdi: «Teatr nədir? Bu, bir növ, kibernetik maşındır. İşləməyəndə maşının üstünə qalın örtük-pərdə salınır, pərdə açılan kimi, o, bizim ünvanımıza saysız-hesabsız informasiya yollayır. Bu informasiya onunla səciyyələnir ki, o, sinxron şəkildə və ən müxtəlif tezliklərlə örtülür. Tamaşanın hər bir məqamında bizə beş-altı mənbədən (dekorasiya, geyim, aktyorların vəziyyəti və s.) informasiya axır və ən əsası odur ki, işarələrdən biri uzandıqca uzanır, digəri isə «yanıb-sönür» (deyək ki, aktyorların nitqi) (98, 276). Teatrdakı bu informasiya polifoniyası teatr fenomeninin ən əsas cəhətlərini özündə ehtiva edir. Teatrdakı bu «işarə bolluğu» ilə müqayisədə ədəbiyyat təksəslidir, yaxud belə bir təsir bağışlayır. Ancaq bu təksəslilik, belə demək olarsa, Tanrının təkliyini xatırlayır, burada mənaçoxaldıcı sistem elə bir mexanizmə malikdir ki, yaranan, təqdim edilən hər bir məna axıradək formalaşır və sistem həmişə açıq qalır. Bir obrazdan sonsuz sayda işarələr «şüalanır», bildirilən tapılmır ki, tapılmır. Çox zaman əsərdəki mənanı tapmaq ehtirası onun sərhədlərindən kənara adlayır, hər əsr dəyişdikcə yeni ümid, yeni axtarış ehtirası yaranır. Bu anlamda, ədəbi əsərin ikiplanlılığı göz qabağındadır: müəllifin filan əsərlə nə demək istədiyi, elə bil ki, daha ovcunun içindədir,

ancaq sona yaxınlaşan kimi təsəvvüründə formalaşan anlayış dağılır, səni ilğım kimi ardınca səsləyir.

Bu hadisəni bədii mətn səviyyəsində necə izah etmək olar? Bədii mətn, sözsüz ki, müxtəlif element və səviyyələrdən ibarətdir. Bədii əsərdə – bu funksional sistemdə bütün səviyyələr (ideya-estetik, janr-kompozisiya və s.) eyni funksiyaya malik deyildir. Çünki «bədii əsər həmişə müxtəlif strukturyaradıcı elementlərin mürəkkəb mübarizəsinin nəticəsidir, həmişə kompromisdir. Bu elementlər, necə deyərlər, elə-belə mövcud deyillər və onların bir-birlərinə uyğun gəlməsi də göydəndüşmə sayıla bilməz. Üslubun ümumi səciyyəsindən asılı olaraq bu və ya digər element digər komponentlər üzərində hökmranlıq edərək və onları özünə tabe edərək müəyyən təşkiledici dominant mənası qazanır». Bədii mətndə belə bir təşkiledici dominant mənasını janr-kompozisiya səviyyəsi qazanır. Kompozisiya bədii formanın təşkiledici elementidir və bədii əsərin bütövlüyünü təmin edir. «İdeya-obraz-dil» triadasında bədii obrazın mərkəzi mövqeyi obrazı ideya-estetik məzmunun və müəyyən bədii formanın mərkəzi həlqəsinə çevirir. Və mətnin hər bir fraqmenti təbiəti etibarilə çoxsəviyyəli quruluşu (atomun quruluşunu) xatırladır. Bu, belə demək olarsa, mətnin şaquli istiqamətidir. Bununla bərabər, bu fraqmentlər mətnin üfiqi-sintaqmatik açılışında bir-biriylə qarşılıqlı əlaqəyə girir. Bu, mətnin funksional-dinamik strukturudur. Mətn komponentlərinin sintaqmatik səviyyədə qarşılıqlı təsiri obrazların yeni informasiya ilə təzələnməsi sayəsində onun ideya-obrazlı məzmununun inkişafına səbəb olur.

Rus tədqiqatçısı Novikov bədii obrazın durmadan yeni-yeni informa-siyalarla zənginləşməsini göstərmək üçün kommunikativ sintaksisin aktual üzvlənmə nəzəriyyəsinə müraciət edir. Onun fikrincə, bədii mətnin müxtəlif fraqmentlərinin bir hadisədən digərinə doğru inkişafı prospeksiya və retrospek-siya planında həyata keçirilə bilər. «Əvvəl oxunmuş fraqmentə fikrən qayıtma, adətən, elə mətnin özünün kompozisiya əlamətidir. Mətnin açılışı (razvertvı-vanie) bir istiqamətdə yox, müxtəlif xətlər üzrə baş verir: irəliyə doğru hərəkət,

həmişə artıq deyilmiş sözə, keçmiş hadisəyə daimi dönüşlə müqayisə olunur» (162, 111).

Və beləliklə biz əsəri oxuyub başa vurduqda, yaxud tamaşaya baxıb qurtardıqda təsəvvürümüzdə müəyyən bir obraz yaranır; ancaq bu obrazın bütövləşməsi oxunuşun elə ilk mərhələsində başlanır. Ayrı-ayrı «qırıntılar» – mətnin fraqmentləri bir-birindən uzaqlaşdıqca onların assosiativ bağlılığı daha da güclənir, «düyünlənən bağlar» daha da sıxılır, bu da obrazın qabarıq alınmasına yardımçı olur. Çox zaman biz deyirik ki, roman, povest yaxud dramda gerçəkliyin müəyyən bədii modeli var. Bədii əsər strukturu model, ayrıca dünya olmaqdan başqa, həm də ilkin dünyanı – gerçəklik strukturunu təşrih etməkdir; o mənada ki, gerçək aləmdə gözə görünənin gözə görünməyən, fərqinə varılmayan cəhətləri bədii əsərdə vahid strukturda təqdim edilir. Görürsən ki, komediyada son dərəcə vacib, ciddi mətləbdən söhbət gedir. Qəhrəman elə bil ki, olum-ölüm dileması qarşısındadır. Ancaq bu ovqat, belə demək olarsa, hələ hazırlıq mərhələsidir. Ortaya qoyulan məna tam ciddiləşən kimi, necə deyərlər, gerçəkləşən kimi oyun başlayır. Komediyanı təhlil edəndə bir çox ənənəvi təhlil üsullarından vaz keçmək lazımdır. Zahirən müsbət qəhrəmanlar gözə dəysə də, analiz prosesində əsəri mənfi-müsbət qəhrəmanlar qütblərinə bölmək yanlışlıqdır. Belə olduqda əsərin bütün strukturu tərsinə yozulur, təbii olaraq onun ən əsas bədii məziyyətləri pərdə arxasında qalır. Götürək elə M.F.Axundovun «Hacı Qara» komediyasını. Əsərin əvvəlində həyati baxımdan ciddi olan bir mətləbdən söhbət gedir. Heydər bəy monoloqu ilə təkcə öz halını deyil, bütün ictimai-sosial ovqatı yaxşı səciyyələndirir.

Heydər bəy. Pərvərdigara, bu necə əsrdir? Bu necə zəmindir? Nə at çapmağın qiyməti var, nə tüfəng atmağın hörməti var! Sabahdan axşamadək, axşamdan sabahadək arvad kimi dustaq alaçığın içində oturasan. Dövlət dəxi hardan olsun, pul dəxi hardan olsun? Ah keçən günlər! Keçən dövrlər! Hər həftədə, hər ayda bir karvan çapmaq olurdu, bir ordu dağıtmaq olurdu. İndi nə karvan çapmaq olur, nə ordu dağıtmaq olur. Nə Qızılbaş döyüşü var, nə

Osmanlı döyüşü var. Əgər qoşuna getmək istəsən də gərək çılpaq ləzgilərin üstünə gedəsən (3, 59).

Göründüyü kimi burada son dərəcə ciddi sosial cizgiləri olan bir ovqat rəsm edilmişdir; bu, kəsəsi, Heydər bəyin həsbi-halıdır, necə deyərlər, hadisələr özünün təbii fonunda, heç bir «rəng qatışığı» olmadan təsvir edilmişdir. Hələ burada, müəllif, nə qədər deyilsə də, heç kəsi qamçılamır; bircə anlığa bu hadisələrin baş verdiyi tarixi durumu göz önünə gətirək. Heydər bəy, doğrudan da ağır vəziyyətdədir, canından artıq istədiyi nişanlısı hər an, bu axmaq durumun ucbatından əlindən gedə bilər. Çar Rusiyasının Zaqafqaziyada yandırdığı tonqallar çoxlarının rahat həyatına bais olmuş, onların bütün həyat stixiyasını dəyişdirmişdir. Hər addımda «olmaz» qadağasının qoyulması bəylərin təkcə bir tikə çörəklərini, dolanışıqlarını yox, bütövlükdə onların davranış etiketlərini zədələmişdir. Bir tərəfdən baxanda, naçalnik Heydər bəyə ən doğru olan yolu göstərir: yol kəsmə, oğurluq etmə, cüt ək, bağ becər, alış-veriş elə! Yəni müasir anlamda götürsək, naçalnikin quldurdan, yolkəsəndən namuslu adam «yapmaq» niyyəti alqışlanmalıdır. Digər tərəfdən, başqa mənbələri bir tərəfə buraxıb elə mətnin özünə diqqət yetirdikdə, Heydər kimi bəyləri belə bir yaşayış tərzinə nəyin sürüklədiyi də aydın olar: «hər həftədə, hər ayda bir karvan çapmaq olurdu, bir ordu dağıtmaq olurdu. İndi nə karvan çapmaq olur, nə ordu dağıtmaq olur. Nə Qızılbaş döyüşü var, nə Osmanlı döyüşü var» (3, 59). Əsərə yazılan şərhlərdə oxuyuruq: «XX əsrin birinci çərəyində Zaqafqaziyanın Rusiyaya birləşdirilməsi dövründə Rusiya ilə İran və Rusiya ilə Türkiyə arasında gedən müharibələr nəzərdə tutulur. Məlumdur ki, bu müharibələrdə könüllü Azərbaycan süvari alayları da fəal iştirak etmişdir» (3, 261). İstilaçılıq məqsədi ilə bütün Zaqafqaziyanı oda, alova bürüyən və bununla da yerli bəyləri müharibəyə sürükləyən istilaçı Rusiya olmuşdur.

Demək, özümüz üçün ilkin aydınlaşdırdığımız qənaət budur ki, komediyanın başlanğıcında (buna şərti olaraq «qəhrəman ekspozisiyası» deyək) verilən hadisədə qamçılanan Heydər bəy və onun yaşayış tərzi yox, əksinə,

məqsəd – diqqəti onu hər addımda məzəmmət edən naçalniki bu məkana gətirən səbəbə yönəltməkdir. Bu son dərəcə ciddi sosial-tarixi hadisənin məğzi açıqlanmalıdır ki, oxucu, yaxud tamaşaçı da özü üçün müəyyənləşdirsin: kimə güləcək və necə güləcək? Bizə belə gəlir ki, komediyanın təhlilində heç bir ustanovkaya arxalanmadan ilkin olaraq baş verən hadisənin təbii fonunu bərpa etmək oradakı çox mətləbin yerli-yataqlı açıqlanmasına mütləq kömək edir. Və belə olduqda, əsərin təhlilində səbəb-nəticə əlaqələrinin də yeri dəyişik düşmür.

Beləliklə, istənilən komediya mətnində hadisələr olduğu kimi yox, yaradıcı tərəfindən bir növ təşrih edilərək göstərilir. Yəni bizim fikrimizcə, bədii əsər yazılmamışdan öncə yaradıcının təfəkküründə bu və ya digər təsvir olunacaq hadisəyə münasibət tipi formalaşır ki, məhz bu da son nəticəcə onun (yazıçının-!) nə – romanmı, komediyamı yazacağını müəyyənləşdirir. «Sərgüzəşti-mərdi-xəsis» komediyasında Heydər bəyin bu uzun monoloqunu oxuyanda hələ (yəni bircə anlığa da olsa) nə oxuduğumuzu kəsdirə bilmirik. Təəssüf ki, ümumi-nəzəri planda M.F.Axundovun bir sənətkar kimi bədii təfəkkürünün – bu son dərəcə mürəkkəb aləmin əsas xüsusiyyətləri aşkarlanmayıb. Məsələn, mən deyə bilərəm ki, Heydər bəyin bu təfərrüatlı, hər şeyi bir göz qırpımında gur işığa bürüyüb aydınladan monoloqu XIX əsr Azərbaycan gerçəkliyinin dərindən-dərinə bədii təhlilini verən bir romanın başlanğıcıdır. Heydər bəy çox usta şəkildə, bir-iki ştrixlə neçə-neçə sualın cavabını verə bilir: «Əgər yüz min zəhmətlə birisini dağların dəlik-deşiyindən çıxartsan, bir dağarcıq, bir kürkdən başqa əlinə bir zad düşməyəcək» (3, 61).

Hər addımına qadağalar qoyulan yerli bəylər doğrudan acınacaqlı gün keçirir, bu faciəni heç cür sinirə bilmirlər. Təsadüfi deyil ki, naçalnikin «quldurluq, oğurluq eləmə!» çağırışını Səfər bəy düzgün formulə edir: «yəni acından öl!»

Yəni doğrudan çox acınacaqlı haldır ki, qəsdən bütün yolu-yolağı kəsilmiş bir adama deyəsən: ancaq mənim cızdığım dairədə hərlənəcəksən, yolundan sapsan kötək yeyəcəksən. Yada salanda ki, o bəylərin indiki vəziyyətinə baiskar

bilavasitə elə bu qadağanı qoyanlardır, məsələ bir az da aydınlaşar. Yerli bəylər bu dairələrin – qadağaların içində elə mahir hərlənirlər ki, yəni burada başqa alternativ də yoxdur, bu, bir növ onları yaşadan, mövcud olmalarına səbəb yeganə amil rolunu oynayır. «Hacı Qara»nın birinci məclisində dodaqqaçırdan gülüş adına hələ heç nə yoxdur, hamının başı bu acınacaqlı durumu təhlil etməyə, birtəhər ondan çıxış yollarını arayıb tapmağa yönəlib.

Heydər bəyin gəldiyi yeganə nəticə budur ki, «naçalnik, heç vaxt Cavanşirdən kotançı və kümçü görünməyib; mənim atam Qurban bəy onu etməyib, mən ki, onun oğlu Heydər bəyəm, mən də etməyəcəyəm!» (3, 62).

Sona xanımın oturub-durub düşündüyü Heydər bəydir. Bir az görüşə gecikəndə ağlına ilkin gələn o olur ki, birdən başını hərləyib mal-qoyun oğurluğuna apararlar. Yəni bu məmləkətdə yaşamaq üçün, sadəcə mövcud olmaq üçün bundan başqa ikinci yol yoxdur. Elə bu dar keçidi də sənin üçün ona görə qoyublar ki, keçəndə büdrəyəsən, büdrəyib də yıxılasan. Səni tutub, Sona xanım demişkən, tükünü didsinlər.

Səfər bəyin timsalında oğurluq mövzusu ətrafında ən qəti niyyət açıqlanır: hər kəs hər nə deyir desin, oğurluq ət yeməyib at minməyəndən sonra dünyada gəzməyin nə ləzzəti var? Südlə gələn sümüklə çıxar. Bu elə bir kortəbii hissdir ki, onu candan-ürəkdən çıxartmaq dünyanın mümkünsüz işlərindəndir. Bəylərin ərzi-halları elə təbii fonda verilib ki, orada zərrə qədər də «məcburiyyət» görmürsən. Əksinə, hər sətirdə özünü başqalarına qarşı qoyma, təbii fərqləndirmə var (guya mən Banazor ermənisiyəm ki, gərək...) Heydər bəyin özünü təqdimində boğazdan yuxarı deyilən bircə dənə də qeyri-səmimi sözə rast gəlməzsən. Burada, bəlkə də bir az sadəlövhlük, avamlıq var: «... amma sizə lazımdır ki, bizim kimi nəcib kimsələrə bir çörək yolu göstərəsiniz» (3, 58). Heydər bəyin komizmi, elə buna görə də onu lovğalığında, özünü hamıdan yuxarı tutmağında yox, saflığında, avamlığındadır.

2.2. Komiklik və komik obraz

«Komediya həyatın surətini çıxarmır». Bu sözlər rus tədqiqatçısı Saxnovski- Pankeyevə məxsusdur. Müəllif belə bir məlum fikrinə daha vulqar əlavələr edib yazır ki, «komiklik həyatda və incəsənətdə komik status qazanana qədər mürəkkəb estetik emal prosesindən keçir» (165, 85).

Həyatda komik olan bir hadisə sənətdə komiklik statusu qazanana qədər mürəkkəb estetik təbədülatdan keçir.

Qanun sual doğurur ki, axı nəyə görə komediya həyatın surətini çıxarmalıdır? Görünür, bu anormal yanaşma tipi o qədər yayılıb intişar edib ki, onların etiraf edilib deyilməsi kimi, yazılması faktı da kortəbii səciyyə daşıyıb. Adını çəkdiyimiz anormal yanaşma tipini necə adlandıraq? Bədii əsərə öz daxili qanunları ilə yaşayan müstəqil varlıq, mövcudluq forması kimi yanaşmamaq! Belə bir yanaşma tipinin konturlarını izləməli olsaq və həm də unutmayaq ki, biz komik obrazın strukturunu aşkar etmək istəyirik, ümumən, əvvəla, işimizə yaramayan, sonra isə heç bir normal düşüncəyə əsaslanmayan «qənaətlərlə» üzləşirik. Pankeyev daha sonra yazır ki, «əgər komediya həmişə həyat həqiqətinə ciddi şəkildə sadiq qalsaydı, onun ideya imkanları və bədii arsenalı çox məhdud olardı. Onda nə «Müfəttiş», nə «Toy», nə «Hamam», nə «Taxtabiti», nə də rus, sovet və xarici komedyasının digər şah əsərləri olmazdı» (165, 8).

Göründüyü kimi, şərtin qoyuluşu da, onun dolğunlaşdırılması da son dərəcə qeyri-təbiidir, çünki binadan sənətə, sənət əsərinin varlığına nədənsə asılı, «tək hüceyrəli varlıq» kimi yanaşmadan irəli gəlir.

Bir anlığa bu sualı və bu şərti bayaq Axundovun «Hacı Qara»sından sitat gətirdiyimiz fraqmentin qarşısında qoyaq. Lap elə bu bəs deyilmiş kimi onu əsərin bütün mətn fraqmentləri üzərində gəzdirək. Çox acınacaqlı vəziyyətlə qarşılaşacağıq. Onda gərək hər bir fraqment üçün ayrıca aydınlaşdırma aparaq: komediya həyat həqiqətinə harada nə qədər yaxındır, nə qədər uzaqdır, harada orta dərəcədə yaxın və ya uzaqdır...

«Hacı Qara» mətni üzərinə bir daha təfərrüatlı qayıtmazdan öncə kəsə deyək ki, komik obrazın strukturu elə komik təfəkkürün forması, mövcudluq formuludur. Bəs bu komik obrazın əsas strukturyaradıcı komponenti nədir? Bircə sözlə deyək: ziddiyyət. İstər adicə həyat hadisəsi olsun, istərsə də komediya mətni, həmişə gülüş doğuran hadisənin bətnində üzə çıxmağa, necə deyərlər, partlamağa hazır ziddiyyət yatır: həmən hadisənin mahiyyəti və zahiri görünüşü, forma və məzmunu arasında. Hötenin aforizmlərindən biri bu mənada çox nümunəvidir. Yazıçı sual verir: görəsən Almaniyada bu knyazlar niyə belə çox yaşayırlar? Qocalıb-qocalıb ölmək istəmirlər? Cavab: Qorxurlar ki, vaxtında ölsələr, o biri dünyada Napoleonla rastlaşarlar. Yaxud Azərbaycan folklorunda Kəlniyyətlə bağlı bir gülməcədə olduğu kimi: Bir gün şah Abbasla Kəlniyyət çəltik zəmisinin qırağıyla gedirmişlər. Kəlniyyət deyir:

– Hayıf bu çəltiyə ki, suyu yoxdu, yağış yağsaydı, su içərdi.

Şah Abbas deyir:

– Sən nə danışırsan? Çəltiyin ayağı gecə-gündüz suyun içindədi, ta yağışı neynir? Kəlniyyət dinmir. Görür şah bilmir ki, çəltik ayaqdan yox, başdan su içər. Çəltik zəmisinin yanından ötüb-keçirlər. Gəlib bir çaya çatırlar. Çaydan keçəndə şah Abbas yüyəni buraxır ki, at su içsin. Amma Kəlniyyət yüyəni buraxmır. Şah Abbas deyir:

– Kəlniyyət, yüyəni burax, at su içsin.

Kəlniyyət deyir:

– Şah sağ olsun, atın ayaqları sudadı, ayaqlarından su içir (16, 138).

Ziddiyyət vasitəsilə hadisənin üstündən pərdə götürülür, onun ikili təbiəti faş olur. Komizm də, bütövlükdə bir hadisə kimi, belə demək mümkünsə, öz mahiyyəti etibarilə belə bir xüsusi faş olmaq formasıdır; elə bil ki, hadisə öz daxilində «oturan» digər hadisədən qəfildən xəbər tutur və bilmir ki, nəyə görə bu hadisə onun özünə oxşasa da, həm də tamam başqa şeydir. Bəzən belə ovqat xüsusi müraciət formasına, ədasına da dönür: qalmışam mat-məəttəl, bu mənəm, mən deyiləm?

Komediyada hadisə komik situasiyaya düşən kimi ikiləşir, bu ikiləşmə təzəcə doğulurmuş kimi özünü bütün tərəflərilə nümayiş etdirir və həm də bu zaman vahid hadisənin iki tərəfi bütün konturları ilə qarşı-qarşıya dayanır. Həqiqi hadisə və özünü həqiqət kimi meydana qoymağa çalışan «hadisə» arasındakı münasibət bir anlığa «süjetüstü vəziyyəti» (Vulis) qabardır, komik situasiya sanki hansısa gizli mənbədən, son dərəcə güclü enerjidən qidalanır.

Gülməcə, lətifə və komediya mətnlərindəki ağılçaşdıran metamorfozalar komik obrazın həyatyaradıcı başlanğıc funksiyasına dəlalət edir. Adətən deyirlər ki, təbiət insanın antropoloji mahiyyətidir. Burada «təbiət» sözünü «komizm» sözü ilə əvəz etmək mümkündür. İnsan bütün antropologiyası ilə təbiəti xatırladır, onda təbii nə varsa, bilavasitə ana təbiətin bu və ya digər mənası ilə bağlıdır. Eynən insan güləndə də anoloji hadisə baş verir: bəzən ani bir lətifə məqamı onun daxilində sanki min illərin dərin yuxusuna getmiş gözəgörünməz qatı qaldırır və bu da ani olaraq onun üzünün ifadəsində peyda olur. Dedik ki, komik obrazın strukturunda dayanan əsas cəhət ziddiyyətdir. Bu xüsusiyyət satirik analiz prosesində təsdiq olunmaqla qalmır, get-gedə dolğunlaşır və dərinləşir. O məqama qədər ki, hadisələr dünyasında pozulan tarazlıq aradan qalxır, normal təsəvvür, bir növ bərpa olunur.

Komik obraz dinamikdir. O, heç zaman bir yerdə «daşlaşıb» dura bilməz. Məhz buna görə də, adi danışıqda, tutaq ki, söhbət Üzeyir Hacıbəylinin felyotonlarından düşəndə, deyirlər ki, elə bil bu günümüzü nəzərdə tutub yazıb. Bu heç də təsadüfi deyil, komik obrazın bilavasitə bədii strukturu, onun, necə deyərlər, canına əbədi müsəllət olmuş ziddiyyətdən irəli gəlir. Olur ki, tarixi şərait dəyişir və dünən güldüyümüzə daha gülə bilmirik, o, bizə çox bəsit, arxaik təsir bağışlayır. Ancaq... fikir verin, mövcud gerçəklikdə bir balaca «mövzu-bəhanə» tapılan kimi dünənki gülməli hadisə bu gün daha gur səslənir. Komizm adlanan hadisənin beləcə zaman-zaman öz içinə yığılması xüsusi tədqiqat tələb edir. Mövzudan uzaq düşməmək üçün yenidən «Hacı Qara» mətni üzərinə qayıdaq. İkinci məclis belə bir xarakterik remarka ilə başlanır: «ikinci

məclis Ağcabədi kəndində vaqe olur. Bazarın bir küncündə tikilmiş dükanın içində qədəkdən, bezdən, şilədən, alçaq çitlərdən tökülübdür. Hacı Qara yarımarşın əlində bikef oturubdur». İndi görək Hacı Qaranın bu bikefliyinin səbəbi nədir? İkinci məclis də, qəribə deyil ki, birincidəki kimi, monoloqla başlanır. Bu artıq Heydər bəyin həsb-halına bənzəmir, bu artıq fəryaddır. Hacı Qaranın monoloq-fəryadı dar məişət çərçivəsində verilsə də, yəni aşkar görünür ki, Hacı Qara bir az da hay-küy salır, Heydər bəyin dediklərini tamamlayır, dövrün sosial mənzərəsini cızmağa yardımçı rolunu oynayır.

Burada, bu monoloqda «Hacı Qara özünü bütün xarakter cizgiləriylə meydana qoyur» deməyə tələsməyək. Çünki komediyanın final səhnəsinə qədər keçməli çox döngələr var və Hacı Qara da hər bir situasiyada özünün yeni-yeni cizgilərini açıqlayacaq. Sözarası deyək ki, komediyanın janr poetikası sistemində elə bir cəhət var ki, onu digər dramatik janrlardan köklü şəkildə fərqləndirir. Hər bir səhnə, hətta hər xırda detal belə real gerçəkliyin, sözü gedən dövrün qüsurlarını amansızcasına faş edir. Bu məqamda, adama belə gəlir ki, komediyada reallıq dozası lap artıqdır, lazım olduğu qədəri də vurub keçir, səhnələr dəyişdikcə vəziyyət bir az da ciddiləşir. Ancaq sonda... komediya öz sözünə xilaf çıxır, öz məramından elə cəld uzaqlaşır ki, sanki bura qədərki ciddi sözləri o deməyib.

Komediyanın, bir şeyi qeyd edək ki, finalaqədərki «ciddiləşmələri» yox, məhz finaldakı «fantastik» dönüşü əsasdır, mahiyyət səciyyəlidir. Müəllif, komediyaqraf sanki sona qədər səbrini möhkəmcə basaraq ovcunda gizlətdiyini birdən açır və bu qədər ciddi ovqatda o nəsə «xırda» şeyin zühuru gülüş doğurur, eyniləri açır. Biz bu dediklərimizlə heç də Amerika kəşf eləmirik və bunları orijinallıq xatirinə də demirik. Bizim yazdıqlarımızı komediyanın bir janr kimi çoxəsrlik inkişaf tarixi sübutlayır və üstəlik ayrı-ayrı nəzəri səpkili araşdırmalarda da buna müəyyən işarələr vardır. Belə ki, ingilis dram nəzəriyyəçisi Erik Bentli özünün «Dramın həyatı» əsərində farsla komediyanın fərqlərindən söz açarkən yazır: «...Komediya isə, əksinə, elə ciddi problemlər

qaldırır ki, qeyri-ciddiliyə inam olmasaydı, onu «kəskin ifşaedici hadisə kimi» səciyyələndirmək olardı. Başqa sözlə desək, komediya yüngül tonunu itirsəydi, yuxarıda haqqında bəhs etdiyim ictimai drama çevrilərdi» (104, 229).

Komediya isə əksinə, elə ciddi problemlər qaldırır ki, əgər ortada bir qeyri-ciddilik ovqatı olmasaydı, onu heç şübhəsiz, «parlaq ifşaedicilik aktı» kimi səciyyələndirmək olardı. Başqa sözlə desək, əgər komediya tərkibindəki yüngülməcazlıq tonunu itirsəydi, dərhal maraqsız sosial drama çevrilərdi ki, bu barədə də mən yuxarıda bəhs etmişəm.

Komediyanın poetik strukturunda, bütövlükdə bədii toxumasında elə bir daxili qanunauyğunluq var ki, onu məhz sosial dram olmaqdan qoruyur, məhz finaldakı metamorfozalar janrın daxili təbiətini bir təkanla üzə çıxarır. Ancaq bəri başdan bir şeyi qeyd edək ki, finaldakı təkamül elə komediyanın kiçik struktur elementində – komik obrazın daxilində yaranıb yetişir, ziddiyyət halına keçir, bir az öncə qeyd etdiyimiz kimi bu ziddiyyət vahid hadisəni iki əsas hissəyə bölür və sona kimi daxili bütövləşmə uğrunda mübarizə gedir.

Yuxarıda artıq qeyd etdik ki, «Hacı Qara» komediyasında müxtəlif qəhrəmanların dilindən verilən monoloqlar məhz dövrün sosial portretini yaratmağa xidmət edir. Hansı səhifəni açasan: şikayət. Heydər bəyin şikayəti iri plandadır, qlobaldır. Hacı Qara, öz təbiətinə uyğun olaraq, yaşayışın, məişətin lap dibinə qədər enir, elə yanıqlı şikayətlər edir ki, Heydər bəyin «zəmanədən şikayəti» bütünlüklə tamamlanır, lazımi arqumentasiya qazanır. Ancaq bu, diqqət edilərsə, ciddi sosial-fəlsəfi anlam səviyyəsində yox, elə komik arqumentasiyasıdır. Hacı Qaranın sözlərini, bu mənada, zarafata salıb gülmək də olar, arada elə sözlər işlədir ki, ciddi adam fikir versə daha da kədərlənər, işin məğzindən xəbərdar şəxs isə elə zarafata salıb gülər. Hacı Qara bütün Ağcabədidə tanınmış tacirdir, dükanı, özünə görə alış-verişi var, əsl tacir kimi hədər yerə qəpik belə xərcləməz. Arvadı Tükəz demişkən uşaq aşıq yığan kimi pul yığan bu xəsis kişi real sövdəni xoşlayır, pul onun üçün dolanışıq vasitəsindən çox bir ehtirasdır. Elə buna görə də malı getməyəndə birbaşa

qarğışa, naləyə keçir: Allah kəssin belə bazarı! İt oğlu qədək, şilə verənin əli qurğuşun imiş! Heç kəs malın üzünə baxmır. Deyəsən, ÖLƏTDƏN QIRILANLARIN (seçmələr mənimdir – C.Ə.) sovxasıdır. Heç kəs yavuğuna gəlmir (3, 142).

Deyəsən, ölətdən qırılanların sovxasıdır. Bu sözləri oxuyan adamın istər-istəməz dodağı qaçır, gülmək istəyir. Hacı Qara bu sözləri, dəxli yoxdu, istər qeyzlə, ya acıqla desin, hər halda tamaşaçı və ya oxucuda, nəhayət hər bir azərbaycanlıda gülüş doğurur. Yəqin ki, bu deyim-idioma müəyyən tarixi hadisə ilə bağlıdır, bu öz yerində, sonradan öz tarixi şəraitindən ayrılaraq Ağcabədi kəndində tüccarlıq edən Hacı Qaranın dilinə qonması... bir başqa məsələdir. Hər halda, gülməli, aralığa qoyulmalı məsələdir, o boyda bazarda adamlar axınla o baş-bu başa gedə, fərli, sərfəli mal axtara (klassik Şərq bazarlarını yada salın), ancaq qədək, şilə və başqa parçalara heç gözünün ucuyla da baxmaya. Bu, Hacı Qaranı şübhəsiz ki, özündən çıxardır, hiddətləndirir. Burada, bu nöqtədə, heç bilmirsən ki, ümumi ovqatla hirs, qeyz əlamətləri, Bentlinin dediyi kimi üst səthin altındakı aqressivlik necə olur ki, birləşir. Bu hal məhz komik obrazın daxilində, daxili strukturunda düyümlənir, digər komik situasiyalara keçid həlqələrini hörüb hazırlayır. Yəni komediyada, belə bir şeyi demək mümkünsə, heç nə müəllif tərəfindən düşünülüb planlaşdırılmır. Komediyanın, komik situasiyanın, daha gerçəyi əsərdəki başlıca mətləbin öz daxili məntiqi sanki öz-özünə inkişaf edir, bu, bir növ öz həmsöhbətinə hər şeyi «yalandan» ciddi-ciddi danışan adamın fikrində bir sürpriz hazırlamağına bənzəyir.

Bir şeyi də qeyd edək ki, Hacı Qaranın komik xarakteristikasında lazımi detal və cizgilər klassik dəqiqliklə işlənmişdir. Həm də xəsisliklə. Bunun özü də qəribə üsuldur: xəsisliyə qarşı xəsislik... O, nə qədər diribaş, dünyagir adam olsa da ən əsası bu dünyanın gediş-gəlişindən xəbərsizdir, o boyda malı ona peyğəmbərə and içməklə, min cür tərif yağdırmaqla sırıyıblar. Düzdür, Hacı Qara, həm də lazım olduğundan çox bilir, ancaq dar bir sahədə. Onun belə bir

profildə «ixtisaslaşması» nəticə etibarilə dünyanı görməməsinə gətirib-çıxarmışdır. Klassik komik obraz kimi o da bu dünyanın dar çərçivəsindən çıxa bilməməyə məhkumdur, pul ehtirası onun digər vacib mətləblərdən geridə qalmasına bais olubdur.

Ancaq xeyri yoxdu. Yəqin ki, Hacı Qara rus çitinin niyə satılmamasından da xəbəri var və sadəcə olaraq başqa əlac qalmamışdır. Başqa bir çıxış yolu qalmayanda isə, insan psixologiyasında qəribə hallar baş verir: o, uydurduğu, hər gün dilinə gətirdiyi yalana, günlərin bir günü özü də cani-dildən inanmağa başlayır. Və artıq o, bu şeydən danışanda yalan kimi yox, realdan da real bir hadisə kimi bəhs edir. Belə olan halda qışqırtı, ah-nalə, qarğış... insanın səfehcəsinə mənasız ilğım dalınca getdiyinin üstünü pərdələyir. Komik obrazın səciyyəvi əlamətləri barədə düşünərkən ilk ağla gələn bu olur ki, bu obraz özünü həmişə, ilk növbədə, qaba səslənsə də deyək ki, daxili tamlıqdan, kamillikdən qoruyur. Yəni bu ona bənzəyir ki, evi tikirsən, artıq hesab edirsən ki, hər şey öz yerindədir; tikdiyin ev də adicə tikilidir, ancaq bir məsələ var ki, usta bir az naşıdır, naşı olduğu üçün də qəribə bir orijinallığa yol verib: qapıyla pəncərənin yeri dəyişik düşüb, ya da evə eyvan əlavə edilsə də, ora evdən giriş qoyulmayıb. Komik obrazda naqislik estetikası klassik şəkildə «Hacı Qara»da gözlənilir; bu mənada qeyd edək ki, məsələn, öz dərdinə başı qarışan Hacı Qaraya sual verib doğru-dürüst cavab almaq dünyanın ən müşkül məsələ-lərindəndir. Cavab verəndə o, həmişə öz ürəyindəkini dilinə gətirəcək, nəyə cavab vermək isə bütünlüklə onun maraq dairəsinə daxil olmayacaq. Hacı Qara üçün ancaq öz mənafeyi mövcuddur. Elə buna görə də, silahsız və zəif adam görən kimi anadangəlmə instinkti baş qaldırır, onu dünyanın ən qəhrəman, yenilməz bahadırı kimi yendiyini zənn edir. Hacı Qaranın «realizmi» həyata daxil olmayan realizmdir, çünki bu həyatda onun öz məxsusi mənafeyi, öz ayrıca dünyası vardır. Bir andaca Hacı Qaranın simasında sosial semiotika teatr semiotikasına qarışır; hamı öz adi həyatını yaşamaqdaykən Hacı Qara həyatda teatr səhnəsi qurur, oynamaq ehtirası üzülmür ki, üzülmür. Necə olur-olsun,

dünya dağılsa da ilk öncə onun evi düzəlməlidir, onun fikrincə bu olmazsa, dünya da düzəlməz. Bu məqam tamaşaçılara dəqiqəbaşı «karın könlündəki» məsəlini salır.

«Bu halda Xudaverdi müəzzin yetişir qəflətən.

Xudaverdi. Salam-əleyk! Hacı, atanızın ismi-şərifi nədir?

Hacı Qara. Əleykəsalam! Haşurun topu neçəyədir?

Xudaverdi. Xeyr, mən soruşuram ki, mərhum atanızın adı nədir?

Hacı Qara. Nəyinə lazımdır, əzizim? (3, 142-143)

Komediyanı oxuyanda və ya ona teatr səhnəsində tamaşa edəndə fikrinə bir ifadə də gəlir: sualtı axın. Janrın təbiətində qüssəylə, kədərlə şənliyin, uğunub özündən getməyin qəribə bir nisbəti həmişə diqqəti çəkir. Bu, komik obrazın fitri xüsusiyyətidir. Filip Sidney nə vaxtsa yazırdı ki, faciə ən ağrılı, ən dəhşətli yaraların qaysağını qopardır. Yəni burada o fikir ifadə olunub ki, faciə janrı nə eləsə də, ağrıdan, əzabdan, belə bir əzəli mövzudan qaça bilməz. Söhbət komediyaya, komik obrazın strukturuna gəldikdə isə, məsələ bir az başqalaşır. Komediya mətni boyu həmişə belə bir xəbərdarlıq həkk olunur ki, bunu ciddi qəbul etmək olmaz, bu ki zarafatdır!... Komediyada birbaşa ağrıdan, əzabdan söz getməsə də, məhz elə komediyada bu haqda daha çox «danışılır», sualtı axın dörd bir yana cərəyan edərək xəfif gülüşün üstünə bir kədər, qüssə dumanı çökdürür. Nəticə etibarilə, komediya real gerçəkliyin ağrı-acısıyla o qədər yüklənir ki, birdən-birə hər şeyin «yüngül» sonluğuna qaçmaq məcburiyyəti yaranır, birdən-birə hər şeyi ortaya qoyub gülmək, dolamaq ovqatı formalaşdırır. Komediya janrındakı belə bir əzəli şərtilik onun poetik strukturunun özülüdür, belə bir özül yoxdursa, komediyadan da söhbət gedə bilməz.

Janrın poetik strukturundan müxtəlif bədii sistemləri tutuşduraraq və əsasən də bədii obraz səviyyəsində bəhs etdikdən sonra söz mütləq gəlib komediyanın mahiyyəti məsələsinə dirənir. «Komediyanın mahiyyəti, – V.Q.Belinski yazırdı, – həyati hadisələrlə həyatın mahiyyəti və mənası arasındakı təzaddadır» (79, 77). Bu mənada, patetik səslənməsindən

qorxmasaydıq, belə deyərdik ki, komediya dünyada ən kədərli janrdır. Daha doğrusu, çiyinlərində ən çox dərd yükü olan janrdır. Janrın mahiyyəti nədədir? Sadəcə olaraq, bu və digər real gerçəklik hadisəsini müəyyən bədii sistem şəklində oxucuya təqdim etməsindəmi? Bu, əlbəttə, işin zahiri tərəfidir. Sualımıza ətraflı cavab almaq üçün, sözsüz ki, söhbətə bütün mövcud janrları cəlb etmək, onların məna və mahiyyətini incələmək lazımdır. Təəssüf ki, biz belə bir imkana, sözün tam mənasında malik deyilik və bəzi mülahizələri ifadə etməklə problemdən danışmaq məcburiyyətindəyik. Tarixin, insan tarixinin ən qədim çağlarına gedib çıxan ən primitiv əmək nəğməsindən, holavardan, sayaçı sözlərindən tutmuş ən kamil janr sayılan romana qədər keçilən yolda məqsəd nə olmuşdur? İnsan bir bioloji varlıq kimi çox miskindir, cılızdır, tanrı ona, ürəyinə o qədər uçmaq həvəsi bəxş edib və buna rəğmən imkanlarını o qədər daraldıb ki, bu təzaddan çıxış yolunu tapmaq müşkül məsələdir. Beləliklə, insanın tanrıya çatmaq, özündən, onun üçün cızılmış çərçivədən o yana adlamaq arzusu onu həmişə qapalı sistemlər yaratmağa və bu dairə içində ilahi eşqi bulmaq ehtirasını həkk etməyə sövq etdirmişdir. Buna görə də hər dəfə, hər yeni janrla uğursuzluğa düçar olanda sövq-təbii yeni imkanlar aramış və heç zaman da anlamamışdır ki, o, əzəldən axtardığını tapmamağa məhkumdur. Bununla belə o, hər yeni yaratdığında o qədər şeylər, ağlasığmaz hadisələr kəşf etmişdir ki, nəticədə, işə bax ki, dünyanın mahiyyətini anlamaq şansından xeyli uzaq düşmüşdür. Bu ovqatı, bu unikal hadisəni biz bir sözlə «bilməcə» adlandıra bilərik. Ancaq hər bir tapmacanın da kodu, açarı olur, əvvəl-axır gizlədilən şey ağlın gücündə tapılır. Götürək elə «bədii yaradıcılıq» sözünü. Hamı təsdiq edir ki, ədəbiyyata aid olan funksiyalardan biri yaratmaqdır, yaradıcılıqdır. Bu ifadənin özündə bir mistifikasiya var. Axı paradoksal səslənsə də deyək ki, ədəbiyyat heç nə yaratmır, bu gücə malik də deyil. Niyə? Niyə biz ədəbiyyatın yaratmaq gücünü şübhə altına alırıq? Yarandığı, pərvəriş tapdığı ilk gündən bu çağımızın ultramüasir ədəbi eksperimentlərinə qədər insan yazı ilə nəsə yaratmaq, nəyə isə işarə etmək istəyir. «Bədii əsər real gerçəkliyi əks etdirir» –

ifadəsi də boş yerə işlədilmir. Ədəbiyyatın yaratmağa çalışdığı şey, demək reallıqdır, reallıq effekti yox. Lap əvvəldən bir şey unudulub ki, yaratmaq missiyası tanrının şəriksiz xidmətlərindəndir, o heç vaxtı bəndə ilə bölüşdürülə bilməz. Sonra. Reallıq heç zaman ələ gələn, tutulan şey deyil, toxunmaqla, azacıq kontaktla tez əldən sürüşüb çıxır, – təsəvvür edin, qapalı bir məkanda daima dövr edən minlərlə, milyonlarla molekuldan birini, tək birini necə tutmaq olar? Bütün reallığı isə bir fokusa yığmaq insanın gücü və imkanları xaricindədir. Gözümüzün qarşısında cərəyan edən hadisələrin daxili dinamikasını təzədən yaratmaq olmaz, ona azacıq işarə vurmaq olar. Bizim fikrimizcə, ədəbiyyatın özünü də elə belə bir hiss yaratmışdır.

2.3. Komik obrazın strukturu

Komediya janrı öyrədir ki, həyat ekzistensial, metafizik suallarla doludur və o suallara qəti cavab tapmaq, sadəcə mümkün deyil. Komediyada həyatda olanın həmişə tərs üzü göstərilir, yaxud da buna güclü işarələr olur. Komediya bu mətləbi açıqlayıb ortaya qoymaq üçün həyatın dibinə enir, lap elə insanı iyrəndirmək, bezdirmək dərəcəsində olan hadisələri seçib hamıya göstərir ki, hər kəs dünyanın zahiri cazibəsinə uymasın. Yəni əslində çox ali mənası olan dünya, həyat boş və puç şeylərlə doludur. Məzmun ilə forma arasındakı ziddiyyət elə şəkildədir ki, bir anın içində bir hadisə min bir cilvəyə düşə bilir, bunu görən insan baş verən hadisənin əsl mahiyyətini anlaya bilmir: o deyil? Əslində, gülməli təsvir edilən şeylər də aldadıcı fondur, bu bir növ dünyanın kəsif havasından boğulmamaq üçündür. Nəfəslik üçün qoyulan yerdir. Əsl gülüş komediyanı oxuyub başa vurduqdan sonra meydana gəlir. Freydenberqin mülahizələri içində belə bir maraqlı müşahidə var ki, qədim yunan komediyalarında gülüş Allahlara məxsusdur. Müasir komediyalarda da bu, belədir, heç bir mahiyyət dəyişməsinə uğramayıb. Ancaq zaman-zaman onun tərkibindəki ironiya qatı artıb!

Bir çox tədqiqatçıların belə bir qeydi ilə heç cürə razılaşmaq olmur ki, süjeti mənfi adamların qarşılaşdırılması ilə inkişaf etdirilən komediyada konflikt idealla həyat hadisələri arasında nəzərə çarpır. Əsl komediyada gülüş, doğrudan da baş qəhrəmandır, həyatın bütün axar-baxarını qiymətləndirən, onun fəlsəfi-sosioloji mahiyyətini açan bir məqamdır. Sənətkar yaratdığı hər bir komik obrazla öz fəlsəfəsinin, dünyagörüşünün və bədii təfəkküründün əsas cəhətlərini meydana qoyur. Ona görə də, bu cəhət ayrı-ayrı komediya ustalarında fərdi və fərqli biçimlərdə meydana çıxır. M.F.Axundovla N.B.Vəzirovun poetik sistemləri genetika, mənşə baxımından nə qədər yaxın olsa da onların komik obrazları daxili struktur baxımından bir o qədər fərqli və rəngarəngdir.

Komik obraz necə yaranır? Qısaca deyək: komik oyunun (buna müəyyən istisnalarla komik situasiya adı da verə bilərik) içindən keçərək və onun əsas cəhətlərini özünə köçürərək meydana gəlir. Komik oyun əsərin bütün bədii mexanizmində, onun hər xırda detalındadır. Onu konkret bir məkanda, nöqtədə arayıb tapmaq, əlini üstünə qoymaq mümkün deyil. Komik oyun komediyanın əsas havası, atmosferi və məkanıdır. Komik oyunla komik obrazın bir-birinə münasibəti məsələsini konkret təhlillərlə üzə çıxarmaq lazımdır. Götürək elə Cəlil Məmmədquluzadənin «Oyunbazlar» səhnəciyini.

...Kəndin kənarından bir adam çıxıb gəlir. Qoca kəndçi Cəfəralı cüt əkir. Uzaqdakı adam yetişir və salam verir... (67, 19).

Əlbəttə, bu kiçik səhnəcikdə oyunun bütün cəhətlərini görmək, qiymətləndirmək qeyri-mümkündür. Ancaq bu səhnəcik məhz kiçik olduğu üçün orada çalxanan oyun havası ilə həyatın, dünyanın mənası arasındakı nisbəti incələmək əlverişlidir. İlk əvvəl diqqəti çəkən, adamı doğrudan da razı salan o olur ki, Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulduğu ilk illərdir və müəllif də bu ab-havanı necə var elə, olduğu kimi təsvir etmişdir. Arazı, sərhəddi keçib dəyişən dünyaya düşən adam qorxur və hər xırda şeyi də qorxa-qorxa həmsöhbətindən soruşur.

...Arazın o tayından gələn bolşevikdən qorxur, halal zəhmətdən çəkinir.

Arazın bu tayındakı dünyanı bürüyən bu kəsif ab-havanın boğucu olduğunu sövq-təbii hiss edir və qorxur. Hər ikisi yalançı havalara (qorxu həmişə yalan törədir), baş gicəlləndirici ritmlərə oynayır. Müəllifin mətnaltı niyyəti çox da gizlində deyil: bu sısqa qorxudan sonra dəhşət gəlir, çünki insanlar dünyanın təbii mövcudolma nizamını pozub, gündə onun çarxını bir tərəfə döndərməklə, öz nizam-intizamı olan bazara «təzə nırx» qoymaqla onu yolundan döndərmişlər.

Cəfəralı. Bəlkə mollasan, mərsiyəxansan?

Nabələd. (o üz-bu üzə baxa-baxa). Ay qardaş, səni and verirəm o bir Allaha, bircə de görüm, sən bolşevik-zad deyilsən?

Cəfəralı. Ay nabələd qardaş, mən də səni and verirəm o Allaha ki, bir az bu sözləri yavaşca danış.

Nabələd (o üz-bu üzə baxır). Nə var ki, əzizim?

Cəfəralı (yavaşca). Ay qardaş, bağışla, adını da bilmirəm. And verirəm səni o Həzrət Abbasa, bilirəm, bu məhərrəmlik günləri İran tərəfindən bu tərəfə həmişə şəbehkərdan, molla, mərsiyəxan keçərdi. Amma bu il onlar bizim hökumətin qorxusundan bu tərəfə addım ata bilmirlər. Əgər doğrudan da mərsiyəxan, yaxud şəbehçıxardansan, bu işin üstünü açma, yoxsa kənddə bir para firudun cavanlar səni incidərlər.

Nabələd. (bir qədər fikirdən sonra). Yəni onlar nə deyirlər? Nə Rəsul, nə heç bir nəfər-zad olmasın?

Cəfəralı. Bəs necə? Bəs necə? (yavaşca və qorxa-qorxa) Allah onlara lənət eləsin (67 , 21).

Bu səhnəciyi oxuyub başa vurduqdan sonra istər-istəməz və təkrar-təkrar onun başlığı diqqəti çəkir və düşündürür. Görəsən, «Oyunbazlar» adı təsadüfən seçilməyib ki? Əlbəttə, yox. Komik obraz özünün bütün strukturu etibarilə bizə təlqin edir ki, baş verənlər daha dəhşətli bir hadisənin zahiri tərəfidir və insanlar da həyatın mahiyyətini yox, onun üzdə olan cəhətlərini yaşayırlar. Burada, bu məqamda oyunbazlıq ovqatı kamil teatr, səhnə sisteminə çevrilir, bu nöqtələr o

qədər təkrarlanır ki, insanlar artıq sövq-təbii, özlərindən asılı olmayaraq əl-qol atır və teatr içində teatr çıxarmaqla məşğul olurlar.

«Lənət» səhnəciyi bu mənada daha yaxşı material verir. Əvvəla, deyək ki, burada ikiqat lənət mövcuddur: müəllim Həsənovun, bu yarımmüəllim, yarıoyunbaz bir adamın hər şeyə lənət yağdırması, bir də, – lənət – dünyanın özünə. Mirzə Cəlilin komediyalarını, komik obrazlarını oyunsuz – belə bir ovqatın iştirakı olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Hər yerdə oyun gedir: qumar, adam aldatma, fırıldaqçılıq, ölü diriltmə, baş piyləmə... «lənət»də artıq oyun ən qaba formada sinif otağına ayaq açıb.

Bu səhnəcikdə komik obrazın ümumi struktur mexanizmi necədir? Başqa sözlə desək, komik effekt hansı üsullarla əldə edilir? Bunun, necə deyərlər, fenamenoloji əsası nədədir?

Bizim həyatda ən çox möhtac olduğumuz şeyin adı rahatlıqdır. Dünyanın quruluş mexanizmini, yaşam qanunlarını bilməyən insan daima cəncəlli suallar içində vurnuxur, o böyük rahatlığı tapa bilmir. Təfəkkürümüzdəki qeyri-aydınlıq, qarmaqarışıqlıq da, hərəkətlərimizdəki qeyri-təbiilik də məhz elə buradan irəli gəlir. Gerçək aləmə münasibətdə biz heç zaman özümüzü soyuqqanlı, sakit və normal apara bilmirik. Həyatı, onun qanunauyğunluqlarını başa düşməmək bizi təpədən-dırnağa həyəcanlandırır, buna görə də müəyyən situasiyaya düşən kimi hərəkətlərimiz əsəbi olur, fikrimiz qarışır. Həsənov da, qumarbaz Aban bəy də məcburi oyunçulardır, onların adi hərəkətləri də sinirli olduqlarını, daha doğrusu, bu dünyanın adamı olmadıqlarını göstərir. Həsənov uşaqlar oturan otağın qapısını açıq qoyub ki, oradan tez-tez «xorom, xorom» deyə qışqıra bilsin. Aban bəy daha dəhşətli bir mərəzə mübtəla olub. Qumar oyununda tez-tez işlənən adi bir «yalana» da kəskin reaksiya göstərir:

Həsənov (üzünü tutub qapıya ucadan). Əhməd, sən oxu (üzünü tutur Aban bəyə). Mən oldum səkkiz, sən oldun dörd.

Aban bəy. Ay sən öləsən. Ədə, necə dörd? Huşun dağılıb? Bayaq dörd idim. İndi də ikisini getdim. Bu altı dənə. Deyirsən üstünə tüpürüm? (68, 66)

Deyirsən, üstünə tüpürüm? Bu, Mirzə Cəlil üslubu üçün səciyyəvidir və belə cümlə-deyimlər Mirzə Cəlilin yaratdığı komik obrazın nüvəsini, əsas məğzini ifadə edir. Və biz bu fikri, bu mətləbi qeyd edəndə heç də sırf üslubi-linqvistik səviyyəni nəzərdə tutmuruq. Rus ədəbiyyatşünası V.Rozanov da vaxtilə dünyanın ən kədərli gülüş ustası Qoqol haqqında bir məqalə yazmışdı. Məqalənin başlanğıcındakı fikirlər bizim bu məqamdakı mövqeyimizi dəyərincə tamamlayır. «Dilin üslubu var. Ancaq həm də insan qəlbinin və buna uyğun olaraq bu ürəkdən axıb gələn bir yaradıcılığın da üslubu mövcuddur. Üslub nə deməkdir? Bu- ruhun bütün təfərrüatları və onları özünə tabe edən planıdır. «Üslub» sözü arxitekturadan götürülüb və bədii ədəbiyyata keçib.

...Müəllifin üslubu dilin ayrıca qatıdır və ya müəllifin ruhu ilə bağlı olan və bu ruhu tam ifadə edən bu süjetlərin işlənmə xarakteridir» (178, 274).

Beləcə, bu tipli deyimlər C.Məmmədquluzadənin bütün ruhunu, ruhi vəziyyətinin hər dürlü incəliyini dərindən-dərinə əks etdirmək gücünə malikdir. Bədii yaradıcılığın psixoloji əsasında, məlum fikirdir ki, elə incə mətləblər var ki, onları sadəcə incələmək mümkün deyil. Məsələn, necə olur ki, bir sənətkarın bütün psixi-ruhi enerjisi, içindən zaman-zaman keçən təbəddülatlar bəzən bir sözə, bəzən bircə deyimə kondensasiya olunur. Və orada, belə demək mümkünsə, yatıb-qalmır, o, sənətkarın ömrü uzunu yaratdığı mətn üzərinə bərabər porsiyalarla paylanır. Yəni əgər biz, desək ki, Mirzə Cəlil obrazı ancaq o bayaqkı deyim üzərinə «cəmlənib» – bu, qeyri-inandırıcı çıxar. Əslində, Mirzə Cəlilin yaratdığı o yeganə mətnin vahid, bütöv varlığında mövcuddur, hər bir ayrıca qırıntı – fraqmentdə onu aşkarlamaq lüzumsuzdur.

Bir cəhəti də burada məqamı düşdüyü üçün qeyd etmək lazımdır. Rozanov adını çəkdiyimiz məqaləsində yazır ki, rus ədəbiyyatı XIX əsrdə üç üslub yaradıb: Karamzin, Puşkin və nəhayət, Qoqol üslubu. Müəllif özü onların necəliyindən bəhs etməyi lazım bilmir. «Oxucudan işi düzgün duyub-duymadığımızı sormaq kifayətdir» (178, 274). Karamzin, Rozanovun qeydinə görə, əsərdə real gerçəkliyin təsvirini sonsuz sədaqətlə izləyirdi. Bu, onun

üslubunda aparıcı xətdir. Yaratdığı hər bir əsərdə, tarixi, bədii nümunələrdə o, ağıllıdır, artıq təəssüratlardan qaçır, hisslər burulğanına baş vurub girələnməkdən çəkinir və s.

Puşkin Karamzindən də müdrik idi. «O, rus toqasının üzərindən Roma cizgilərini çıxarıb götürmüşdür, o, onun çiyinlərinin altındakı əzələləri hərəkətə gətirmişdir: ümumən o, bizim skif olduğumuzu ilkin anlayıb. Dahi fəhmiylə bu skifdə o, böyük bir xəzinəni aşkarlayıb və bu cəhət Kapitolidə olmayıb. Puşkinin mahiyyəti onun qanındakı rusluğun saf və səmimi ifadəsiylə ifadə olunub.

Və nəhayət Qoqol. Heç kəs, hətta Puşkin də bu səviyyədə fövqəlmöcüzəvi fantaziyaya malik olmamışdır. «Burun» əsərində söhbət hansı möcüzəli, fantastik hadisədən gedir? Gücə, qüdrətə bax ki, belə vüsətli fantastik təxəyyüldə son dərəcə adi «natural» qiyafəli şeylər də ehtiva olunub. Rozanov daha sonra yazır ki, Qoqol Rusiyanı heç əməlli-başlı gəzməyib də. «Ancaq, gözümüzün qabağına elə bir güzgü qoyub ki, baxanda bütün Rusiya ovuc içindəki kimi görünür» (178, 276).

Bizim ard-arda gətirdiyimiz sitatların ümumi «havasından» sezilə bilər ki, sözümüzün canı Mirzə Cəlil haqqında nəsə deməkdir, onun Azərbaycan gülüş mədəniyyətinə verdiyi komik obrazlardan söz açmaqdır. Bu, doğrudan da belədir. Qoqol kimi Mirzə Cəlil də real gerçəkliyin heç bir xırda detalını, adi gözlə mənasız görünən və buna görə də künc-bucağa «sıxışdırılan» təfərrüatı nəzərdən qaçırmırdı. Hər ikisi təsvirdə ağlasığmaz dərəcədə naturallığa enirdi. Ancaq bununla belə, onun yaratdığı bütün konkret obrazlar, detallar sonda böyük bir panoramaya çevrilirdi. Mirzə Cəlilin obrazlarında dinamika abstrakt-dan konkretə yox, bunun əksinədir. Mirzə Cəlilin personajlarından olan və lağ-lağı, qəzetçi ayamalarını daşıyan obrazlar nə qədər konkret cizgilərlə, şahidliklə rəsm edilsə də, o dövrdə mövcud olan, o gerçəklik üçün səciyyəvi sayılan lağlağıçılıq, qəzetçilik hadisəsinin pafosunu ən ümumi şəkildə ifadə edirdi. Bütün Qoqol mətnindən, bütün Mirzə Cəlil mətnindən canlı, dip-diri tiplərə

qəribə bir münasibət, xitab ünvanlanırdı. Sanki Qoqol bütün mətnin özüylə haray çəkmək istəyirdi ki, siz hamınız əldəqayırma, ikiüzlü Xlestokovsunuz. Çox hay-küy salıb ətrafa qorxu toxumları yayırsınız, əlinizdən bir iş gəlmir. Ancaq gözləyin, həqiqi müfəttiş gələcək. Mirzə Cəlilin yaratdığı komik obraz da üzünü müsəlman qardaşlarına tutub deyirdi: Şeyx Nəsrullah fırıldaqçıdır, onun ölü diriltmə dəstgahı da sizin başınızı piyləmək üçündür. Ancaq iş belə getsə, bəlkə də möcüzə baş verə, ölülər dirilib bir gün qapılarınızı döyə bilərlər. «Qoqol böyük, dahi şəxsiyyətdir. Onu rus gerçəkliyi, həyatı və mənəvi inkişafından bir anlığa ayırıb kənara qoyun: bunun yanında bütün Belorusiyanı itirməsi bir belə dəhşətli olmayacaqdır. Qısaca, «Qoqol» sözünün qərar tutduğu yerdə, onun lap qonşuluğunda nəhəng bir uçurum yaranacaqdır. Rus mənəvi-ruhi gerçəkliyindən Qoqolu götürsək, təkcə ictimai-mənəvi mühit tam özgə bir istiqamət və məna alacaqdır. Qoqol-rus varlığının ucsuz-bucaqsız məkanıdır» (176, 201). «Lənət» səhnəciyində bütün mətn məkanında bir hay-küy, xaos ovqatı təsvir edilmişdir. Yəni doğrudan da Mirzə Cəlilin təsvirə çəkdiyi bu gerçəklik kəsiyində ağız deyəni qulaq eşitmir. Və bir də nə olur-olsun, hərə öz işindədir. Burada böyük satirik iki hadisənin, ümumən, baş verən hadisələrin hərəkətindəki «paralelliyi» elə ustalıqla tuta bilmişdir ki, bununla da bütöv gedişatın ən ümdə cizgiləri göz önünə gətirilmişdir. Paralellik sözünü konkret mənada işlədirik. Birincisi, dünyanın, zamanın obyektiv gedişatının sanki cilovsuz, öz-özünə axıb getməsi ən xəsis ştrixlərlə qabardılır. Burada «dünya belə gəlib belə gedəcək» ovqatı da mövcuddur. Bu, əslində əbədi zaman anını tutmaq, yerindəcə «dondurmaq» deyil, əksinə onun hərəkətini və belə demək mümkünsə, sürətlə axan çayın altında bir başqa çayın hərəkətini göstərmək bacarığıdır. Burada bir daha təsdiq edilir ki, zaman, gedişat heç bir nöqtədə «ölü düşmür», durub-dayanmır, dünya dəyişmələr, çevrilmələr, metamorfozalar dünyasıdır. Və çevrilmələr dünyasının obrazı da bu axına, bu cərəyana müvazi olaraq, paralel şəkildə təsvir edilmişdir. Bu müvazilik, biri-digərindən xəbərsiz «paralellik» səhnəciyin yığcam remarkasında da qeydə alınıb: «əvvəlinci məclis

başlanır uçitel Həsənovun otağında. Otağın iki qapısı var: biri yandan, biri də qabaqdan. Eyni zamanda uçitel Həsənovla Aban bəy oturub kart oynayır, o biri otaqda da uşaqlar dərs oxuyur». Eyni hadisə, süjet zamanında teleqrafçı otağa daxil olur və s. Hər şey, baş verən bütün hadisələr «eynizamanlılığa» aid olsalar da aralarında daxili bağlılıq, mahiyyət səciyyəli heç nə yoxdur. Səhnəcikdəki qəribə ovqat adamı təəccübləndirir: nə baş verirsə özbaşına olur, zamanın belə sürətli axınının heç kəsə dəxli yoxdur... Ancaq bununla belə, obrazın komikliyini şərtləndirən səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biri də odur ki, hamı laqeyd, vecsiz olduğu dərəcədə də səbirsizdir, boş şeylərdən, heç nə vəd eləməyən mətləblərdən dəhşətli, azman gücə malik möcüzələr gözləyir.

Eyni mətləbi müəllifin «Dəli yığıncağı», «Ölülər», «Kişmiş oyunu», N.B.Vəzirovun «Daldan atılan daş topuğa dəyər», «Sonrakı peşmançılıq fayda verməz» və Ə.Haqverdiyevin «Ac həriflər» məzhəkələrində daha ətraflı izləmək olar. Ancaq konkret detallara getməzdən əvvəl ümumi-nəzəri və poetika planında bədii obrazın bəzi cəhətlərini şərh etmək yerinə düşərdi.

Əvvəla, onu bir daha təsdiqləyək ki, biz arasıkəsilməz sonsuz dəyişmələr dünyasının sakinləriyik, onların bir an da olsun durub «nəfəs dərdiyini» ağla gətirmək mümkünsüzdür, çünki bütün bu çevrilmələr axan, hərəkət edən zaman içərisində baş verir. Keçmişə nəzər salanda, artıq axıb getmiş zamanın həniri duyulur, keçmiş, belə deyirlər ki, əşyalar dünyasıdır. Gələcək üçün isə yalnız «olacaq» perspektivi mövcuddur. Başqa heç nə! Dünya həmişə indiki zamanı yaşayır, o, buna məhkumdur. İndiki zaman isə, öz növbəsində, bir düz xətt deyil, hamar, şaqraq yol deyil, onun bu və ya digər nöqtəsində simmetriya, öz-özünə bərabərlik axtarmaq müşkül məsələdir. «Bizim təfəkkürümüzdə, – Husserel yazırdı, – indiki zaman formalarından başqa heç nə mövcud deyildir». Onun şüur və zaman nəzəriyyəsi də məhz bu müddəanın üzərinə gəlir. Hüssereldən sonra strukturalistlər də özlərinin mədəniyyət anlayışlarını bu müddəaya söykənərək yaratdılar. Bəzən təsdiq edirlər ki, insan beyni möcüzələr yaratmaq, sonra da o dəhşətli möcüzələri adiləşdirməyə qabildir. Hümunə üçün

kosmosun fəthini, mikroelektronika elminin nailiyyətlərini və s. göstərirlər. Bu faktın necəliyi ilə bizim heç bir işimiz yoxdur. İnsan təfəkkürü, doğrudan da, fenomenoloji xüsusiyyətlərə malikdir. Konkret nümunədə, ani təhlil məqamında başqa bir düzümə daxil olan nəticələrə də gəlmək mümkündür. Hər hansı proses və ya hadisəni göz önünə gətirək. Əvvəla, onları bütün konturları, parametrləri ilə canlandırmaq mümkün deyildir. Mümkün olan onun haqqında bildiyin bəzi şeylərin təfəkkürdəki bərpasıdır. Xüsusi məqsəd olmasa da hər gülü, çiçəyi, daşı, ağacı görürük. Ancaq, deyək ki, gülün açıb-solduğu məqamı tuta bilmirik. Eyni zaman anında müəyyən ömür möhləti olan insanın doğuluş, yaşama, ölüm anlarını görə bilmirik. Bilmirik ki, bu insan doğuluşundan qabaq nə idi, öləndən sonra nəyə çevriləcək? Ancaq bu barədə ümumi, poetik-fəlsəfi aspektdə obrazlar silsiləsi mövcuddur.

Bəlkə də biryolluq
yox olmaq istəyirsən gecənin ahında,
ya da hər şeydən ayılmaq istəyirsən,
ayılıb bir səhra görməkçün,
laylay meyitləri ilə dolu bir səhra... (82, 156)

Bütün bu metamorfozlar haqqında beynimizdə ilişib qalan yalnız mücərrəd təsəvvürlərdir. Əlbəttə, bildiklərimiz də az deyil: bilirik ki, uşaq yaşlaşır, qoca olur, sonra həyatı tükənir, çünki qoca olmaq da ölümün bir «formasıdır». Bütün bunlar bizə məntiqi əməliyyatlar bahasına nəsib olur. Bədii obrazda bu dünya modelinin quruluşunda bir anlığa bu çevrilmələri unuduruq. Daha doğrusu, bu aktda çevrilmələrin çevrilməsi prosesi baş verir. Mədəniyyətdə, xüsusən bədii ədəbiyyatda yaranan obrazların əsas qayəsi dünyada dərindən kök salmış unutqanlığa sipər çəkməkdir. Hələ vaxtında K.Yunq yazırdı ki, insan üçün ən qorxulu təhlükə şüurun dağılıb parçalanmasıdır. Yusif Səmədoğlunun «Qətl günü» romanında belə bir təhlükə bütün dəhşəti ilə təsvir edilib. Kirlikir dilə

gəlib danışır, xəstənin bədənini anlaşılmaz səbəblər ucundan tük basır və s. Əsərdə bir neçə zaman dolayısı təsvir edilsə də, onlar arasındakı mahiyyət bağlılığı məhz bədii obrazın gücü vasitəsilə yaradılmışdır.

Mövzudan uzaq düşməmək üçün konkret olaraq bədii obrazın strukturu məsələsinin üzərinə qayıdaq.

İlkin olaraq bədii niyyət halında meydana gələn bədii obraz hər şeydən öncə sənətkarın təfəkküründə müəyyən ideal «qurum» kimi formalaşır, sonra o, obyektiv biçim formasına düşür. Nəhayət, oxucu və ya tamaşaçının bu konkret obrazı mənimsəmək mərhələsi gəlir.

Bədii obraza, hər şeydən öncə çoxmənalılıq (çoxplanlılıq) xasdır. Obrazın, belə demək mümkünsə, «rüşeym» forması assosiasiyalardır. L.Tolstoyun pritça-larının birində bu hal lazımınca araşdırılır: gözləri normal görən adam anadan kor doğulana «ağ» rənginin nə olduğunu izah edir. Söhbət başlayan kimi, mövzu ilə əlaqədar onların hər birində müəyyən, yalnız onların özünəxas assosiasiya tipi meydana gəlir. Burada təfəkkürün belə bir qabiliyyəti də var ki, bir şey başqa bir əşyanın köməyi ilə qavranılır. Başqa bir misalda obraz «quruculuğunun» digər layları da açılır. Yazıçı K.Çukovski beş yaşlı uşaqlar arasında müşahidə aparır, onların səsini lentə yazırdı. Nəticə çox maraqlı alınmışdı; sən demə, uşaqlardan, dilin məhz abstrakt formalarına maraq böyükdür. Onların dilində «mikluşeçiy» balaca və xeyirxah deməkdir və s. Uşağın təfəkküründə məhz «uşaq» obrazları yaranıb formalaşır – bu obrazların əsasında duran təsəvvürlər emosional tutuma malikdir və özündə dərk edilmiş dəyər, qiymətləndirmə məqamlarını ehtiva edir.

Üçüncü nümunə daha səciyyəvidir. «İnsan fantaziyası nə vaxtsa qəribə mifik varlığı-Kentavrı yaratdı və bununla da gələcək filosof və alimlərin bir neçə nəslinə sirriaçılmaz sual verdi. Tapmaca heç də Kentavrın özündə deyildi, onun bu mifin yaranmasını şərtləndirən doğuluşunun səbəbləri var idi (151, 91). Kentavr obrazı özündə insanın dünyaya müəyyən münasibət tipini ehtiva edir. Özü də bu münasibət tipi iki obyekt arasındakı digər münasibətlər vasitəsilə

verilir. Kentavr antik mifologiyanın parlaq bədii obrazlarındandır. Obraz doğulur, ancaq heç vaxt «yaşlaşmır», zamanla bərabər modifikasiyaya uğrayır, yəni təfəkkürdə, təbiri caizsə, iynə ucu boyda dəyişmə baş verirsə, bədii obrazın strukturunda da eynilə bu dəyişmə əks olunur, onun funksiyaları da dəyişir. Söhbətimizin mövzusu məhz komik obrazdan getdiyi üçün Çukovskinin digər qəribə əhvalatlarından birinə diqqət yetirək. Çukovski «İkidən beşə qədər» kitabında belə bir epizod verir: on dörd yaşlı Tanya kitabı götürdü və onu oxuyurmuş kimi öz-özünə belə nağıl uydurdu:

– Nəhayət ki, qızın atası və anası dünyaya gəldi və qız buna çox şad oldu (151, 71).

Nəzərə alaq ki, Tanyanın bu qəribə söhbətində heç bir kənar şərhçi iştirak etmir, ancaq bununla belə, Tanyanın öz valideynlərini «dünyaya gətirməsi» ətrafdakıları güldürür. Komik effekt öz səhvini boynuna almayan uşağın replikası ilə normal həyati əlaqələrin pozulması halında meydana çıxır. Fikir vermisinizsə burada da komik effektin mənbəyi ziddiyyətdir. Ancaq adi halda götürülmüş ziddiyyət və ümumiyyətlə ziddiyyət komik effektin mənbəyi sayıla bilməz. Bunun üçün bu ziddiyyət halı daha başqa mərhələlərdən, necə deyərlər, təkrar istehsal prosesindən keçməlidir. Tanyanın özündən belə bir nağıl uydurması əlbəttə ki, qəribədir, amma özlüyündə bu elə qəribəlik kimi də qalır. Gülüş doğuran bu qəribə əhvalata balaca Tanyanın məhz münasibətidir, o, buna cani-dildən əsl real hadisə kimi inanır. İnanmasaydı, nəticədə tamam başqa tipli effekt alınardı.

Bütün bu deyilənlərdən belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, istənilən bədii obrazın, o cümlədən də komik obrazın yaranma mexanizminin əsasında «başqalaşma» (qiyafəsini dəyişmə) prinsipi durur. Ziddiyyət kimi başqalaşma da komik obrazın daxili strukturunu, immanent «təşkilini» şərtləndirən ən ümumi cəhətlərdəndir. Bəlkə elə bu səbəbdəndir ki, beləcə, istənilən komik situasiyada «bişən» hadisə sürətlə keyfiyyət dəyişmələrinə uğrayır (yəni onun, təbiri caizsə, ilkin molekulyar strukturu dağılır, onun komponentləri arasında

tamam yeni münasibətlər tipi yaranır) və burada bir haldan digərinə sıçrama zamanı sadəcə olaraq hiss edilmir. Çünki, hadisənin ilkin strukturu dəyişdikdə və o, beləliklə, müəyyən komik obraz qiyafəsində meydana çıxanda ilkin hadisəni andıran heç bir əlamət bizə təqdim edilmir, o bir anlığa unudulur, keçmişində, bayaq dediyimiz kimi, əşyalar dünyasında qalır. Komizmin maraqlı tədqiqatçılarından biri Vulis komik hadisənin bu qəribə təbiətini sezərək yazmışdır: «Komiklik tox olanların, dünyadan kam alanların bir an içində külə döndüyü, dəhşətli dərəcədə aclıq çəkən xəsisin burnunun qabağındakı yeməyin qızıla döndüyü aşınma məmləkətidir» (114, 12).

Ümumi nəzəri planda komik obrazın daxili struktur cəhətləri, onun yaradıcı mexanizminin əsasında duran əsas prinsiplər aşkarlandıqdan sonra bəzi ümumiləşdirici fikirlər söyləmək olar.

Hər şeydən öncə qeyd edilməlidir ki, lətifə, gülməcə mətnlərini araşdırsaq rəngarəng komik hadisələrlə rastlaşarıq, onları təbiətlərinə görə seçib-yaratmaq, deyək ki, məsələn, əsas maskalara görə fərqləndirmək, bəlkə də böyük zəhmət hesabına mümkündür, ancaq lüzumsuz işdir. Götürək elə Kəlniyyət, yaxud Bəhlul Danəndə ilə bağlı gülməcələri. Axı bir şəxs minlərlə gülməcədə necə olur ki, hamının dodağını qaçırdır, hamını güldürə bilir? Onlardakı bu azman, bitib-tükənməyən güc haradandır? Həqiqət budur ki, heç bir mətndə nə Kəlniyyət, nə Danəndə, nə də Molla Nəsrəddin gülməli deyil, gülməli olana təkan verən, onu yaradan həmən şəxslərin konkret situasiyalarda tutduqları mövqe-münasibətdir. Bu mövqe isə rəsmi ideologiyaya, dövrün rəsmi mədəniyyət dəyərlərinə, nəhayət, dayanıqlı, sabit dəyərlərə malik sosial tiplərin davranış etiketlərinə münasibətdə «tərs prospeksiya»lıdır. Molla Nəsrəddinin fitri, necə deyərlər, anadangəlmə tərsliyi nə qədər sadəlövh, avam təsiri bağışlasa da bir o qədər amansız və güzəştsizdir. Arxaik mədəniyyətdə gülüş, təsdiq etdiyimiz kimi amansızdır və özünün bu sadəlövh amansızlığıyla qarşısına çıxanı yandırıb külə döndərir. Molla Nəsrəddin gedib şahın saray divarının dibini qazır ki... yuxu görmüşəm, yuxuda atam mənə deyib ki, vaxtilə

burada bir küp qızıl basdırılıb. Avamlığı avamlıqla ifşa etmək xalq gülüşünün məhək daşıdır. Təbii ki, zaman keçdikcə gülüş lətifə mətnlərindən yazılı ədəbiyyata adladıqca komik obraz da öz növbəsində daxili-struktur modifikasiyaya uğrayır. Hər zaman çərəyində deyək ki, ayrıca bir komediya ustasında komik effekt yaratmağın ümumi cəhətləri ilə yanaşı özünəxas məziyyətləri də meydana çıxır. Bu mənada deyə bilərik ki, hər bir halda komik effekt müəyyən ilkin elementlərin qarşılıqlı əlaqəsinin nəticəsi kimi yaranır. Daxili struktura daxil olan komponentlərin bu şəkildə sintezi mütləq şəkildə məzmuna müəyyən emosional çalar əlavə edir ki, bunsuz bizim fikrimizcə, bədii obrazı təsəvvür etmək mümkün deyil; yaranan yeni məna və məzmun ilkin informasiya ilə üst-üstə düşmür, çox zaman onunla kontrast təşkil edir. İlkin informasiya ilə üst-üstə düşməyən yeni məna substratı yavaş-yavaş müstəqil hadisə kimi çıxış etmək iddiasına düşür və bütün hallarda ilkin informasiyanı aldatmaqla məşğul olur.

Haçansa böyük kinorejissor Eyzenşteyn yazırdı ki, adi, ilk informasiya emosional məzmuna malik olmur. Fikrini sübuta yetirmək üçün rejissor Mopasanın «Əziz dost» romanındakı bir epizodun kinoda qurulmasına diqqəti cəlb eləyir. Jorj Dürua ilə Suzannanın görüşü gecə yarısına təyin edilib. Və budur, şəhərin müxtəlif yerlərində saatlar bir neçə dəfə 12-ni vurur. Hər dəfə zəng çalınanda Jorjun həyəcanı birə-beş artır, çünki bütün karyerası məhz bu görüşdən asılıdır. Həyəcan və şübhə qəhrəmanın ürəyinə yol tapır, getdikcə artır. Süzanna görüşə gəlmədi. Bu nədir? Bir neçə şəhər saatının qeyri-sinxronluğu haqqında informasiya? Yoxsa... «Saatların qeyri-sinxronluğunun içində Mopasan sadəcə həyəcanlı informasiyanı deyil, gecə yarısının metaforik obrazını yaradır» (125, 13-14).

Qrizovun fikrincə, formalaşma və inkişaf mərhələsində bədii obrazın tərkibinə daxil olan komponentlər arasındakı münasibətlər elə bədii sintez prosesinin mahiyyətini təşkil edir, onlar hamısı ümumilikdə bədii obrazın formalaşma prosesinin strukturu kimi çıxış edir.

Obrazlı təfəkkürün strukturunu müəyyən edən münasibətlər cərgəsinə gəlincə, ilkin olaraq onun müqayisə tipini fərqləndirmək lazımdır. Bu halda obrazın daxili-struktur komponentləri arasındakı müqayisə nəzərdə tutulur. Məhz onun sayəsində hadisənin ilkin strukturu dağıdılır, yeni tipli münasibət formalaşır. «İstənilən halda bədii obraz birbaşa verilən materialdan qaçma kimi yox, təkib hissələrinin müqayisəsi zamanı onun özünün yaranması kimi meydana çıxır» (125, 14).

Vaxtilə görkəmli sənətkar Tovstoqonovun işlədiyi teatrda Maksim Qorkinin «Meşşanlar» pyesinin tamaşasını hazırlayırdılar. O, sonralar «Rejissor sənəti haqqında» adlı kitabında bu hadisənin bütün yaradıcı kollektivin qarşısında quruluşu ilə bağlı çox mürəkkəb bir problem dururdu: meşşanlığı doğuran səbəbləri, onun köklərini tapmaq. Yəni bir növ, mövzunun daxili məğzini son təfərrüatına qədər açmaq. Tovstoqonov incəsənətdə çox hallanan bir motivə müraciət edir və onu ustalıqla meşşanlıq kontekstinə daxil edir: insanı şəxsiyyətsizləşdirən, onun mənliyini tapdalayan şeylərin puçluğu mənasında! Belə bir motivin tapılması, elə bil ki, problemə yuxarıdan işıq salırdı, onun komponentlərini ayırd edib göz önünə gətirirdi. Elə buna görə də, Tovstoqonov səhnədə şkafla birlikdə saat da yerləşdirdi, bu əlavə detal səhnədə çoxmənalı, funksional struktura çevrildi: hər gün ona diqqət yetirmək, hər an onu qorumaq lazım idi. Ən uğurlu əlavə detallardan biri də tamaşanın başlanğıcı və sonunda pərdəylə birgə qalxıb enən şəkil oldu. O şəkildə tacir öz ailəsi arasında, od püskürən Vezuvinin fonunda təsvir edilmişdi. Sözsüz ki, fon son dərəcə ekzotik səciyyə daşıyırdı. Diqqət edin: əvvəlcə tamaşaçıda şeylərin, əşyaların insan üzərindəki hökmü, hakimiyyəti xırda bir detalla göstərilir. Və bu da sözsüz ki, eyni bir məkanda o detala çox yaxın olan başqa bir detalın bətnindəki məna ilə təzad təşkil edir (tacir ailəsi-!). Demək, burada müqayisə elementinin gücünə bu cür yaşayış tərzinin mənasızlığı, puçluğu qabardılır. Demək, buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, müqayisə satirik obrazın da daxili strukturunun ifadəçisi, onun bəlirtisidir. Bu keyfiyyət vaxtilə Potebnyanın

«Nəzəri poetika»sında da şərh edilmişdir. Bundan başqa, müqayisənin bədii obrazın daxili strukturundakı funksiyanı başqa cür də formulə etmək olar: müqayisə bədii obrazın strukturunu bəlləyən prosesdir. Yeri gəlmişkən deyək ki, belə bir düstur ədəbiyyatşünaslıqda son illərdə baş qaldıran meyllərdəndir və o, müəyyən mənada Potebnyanın məlum fikri ilə heç də üst-üstə düşmür. Bu mənada ədəbiyyatşünas Poliyevkskinin «Voprosı Literaturı» jurnalında çap edilmiş məqaləsi maraq doğurur. «Obrazlı söz obrazın mahiyyətini təşkil etmir, bununla belə orada «obrazlı düşüncənin elementar modeli olan bir forma mövcuddur. Doğrudan da müqayisədə obrazın ibtidai tipi gizlənmişdir (166, 45).

Belə bir cəhəti də qeyd etmək lazımdır ki, məhz bədii açılışında əsas rol oynayan müqayisə elementində sənətkarın bədii təfəkkürü, onun parlaq fərdi cizgiləri öz əksini tapır. Və beləliklə, bir sənətkarın yaratdığı obrazları fikrən yan-yana düzüb, onların hər bir detalını incələyib strukturda tutduğu ardıcıllığı bərpa etməklə o sənətkarın özünün bütöv yaradıcı obrazını müəyyənləşdirmək olar. Bu iş nə qədər çətin və nə qədər fantastik təsir bağışlasa da biz məqamı yetişdikcə buna cəhd edəcəyik. Çünki cəhd konkret nəticəylə yox, edilən riskin böyüklüyü ilə maraqlıdır. Ancaq bundan da əvvəl başqa bir məsələni aydınlaşdırmaq lazımdır (şübhəsiz ki, komediya mətnləri əsasında).

Bayaq Tovstoqonovdan gətirdiyimiz nümunədə belə bir cəhət açıqlandı ki, müqayisənin özü bu və ya digər detalın mövcudluğu sayəsində meydana gəlir. Bir var tamaşa, – komediya mətnini səhnələşdirəndə, ona quruluş verəndə rejissor sərbəstdir, uğurlu saydığı detalı mətnə daxil etməklə komik obrazın daxilinə işıq sala bilər, təki bu obraz tamaşaçı üçün kifayət qədər görümlü və qabarıq olsun. Bu hal qəribə səslənsə də, deyək ki, komediya mətninin özündə potensial şəkildə mövcuddur. Əgər belə olmasaydı, qanadlı rejissor fantaziyası belə nəsə yaratmaq qüdrətinə malik olmazdı. Bədii obrazın yaranıb ərsəyə gəlməsi də, sözsüz ki, yaradıcının bədii təfəkkürü, fantaziyası və bu prosesdə konkret oyun məqamı əhəmiyyətli rol oynayır. Götürək elə Mirzə Cəlilin

«Lənət» səhnəciyindəki komik obrazları. Bu obrazlar bütün mətn boyunca «səpələnsə» də çox güclü üzvü əlaqəyə malikdir. Belə ki, vahid oyun prosesi bir neçə müstəqil strukturun yanaşı mövcudluğu vasitəsilə «göstərilir», uşaqların yeknəsək və primitiv bir mətni xorla oxumaları; Aban bəylə Həsənovun kart oynaması; teleqrafın gəlişiylə oyun məkanının «darlaşması» və eyni zamanda prosesin intensivləşməsi, əlavə güc və ritm qazanması. Bunlar hamısı vahid strukturun ayrı-ayrı müstəqil hissələridir. Onların arasındakı keçid həlqələri bir-biriylə məhz müqayisə vasitəsiylə «düyümlənir». Elə bil ki, uçitel Həsənov da bir yerdə və bir canda qərar tuta bilmir: yarı canı kart oyunundadır, yarısı uşaqların yanında. Belə bir partikulyar vəziyyəti ayrı-ayrı remarka detalları da aydınca göstərir. Otaqlar arasındakı qapı açıq olsa da, məsələ ondadır ki, bu iki struktur arasında ünsiyyət adına heç nə yoxdur. Müəllimin burdan acıqla, hirslə dediyi sözlər ora çatınca öləziyir, mənasızlaşır. Ordan deyilənlər bura çatmır, çatsa da fərqinə varılmır. Beləliklə, adi məsafədən kommunikasiya baş tutmur. Və birdən teleqram gəlir. Bu balaca kağız parçası-xırda bir detal otaqda, adi, aşağı səviyyəli ünsiyyət istəyi baş tutmurdu. İndi həmin məkana, qurbağa gölünə daş atılırmış kimi başqa bir ünsiyyət vasitəsi göndərilib – teleqram. Bu detal komik obrazın daxili strukturunu üzə çıxardır, bayaqdan elə bil ki, gizlində qalanları da faş edir. Kommunikasiyanı gülüş bərpa edir. Bu detal əsərin bütün pafosunu, sosial-fəlsəfi mahiyyətini özündə cəmləyərək işarəvi əlamətə çevrilir.

Bu məqamı lazımınca dəyərləndirmək üçün bədii detalın işarə kimi hansı funksiyanı daşıdığını incələmək lazımdır. «Çexov müasirlərinin xatirələrində» kitabında maraqlı bir epizod var. Təzə-təzə yazmağa başlayan Lazerov adlı bir gəncə Çexov belə bir məsləhət vermişdi: bədbəxt bir qızı təsvir etmək istəyəndə deməyin: küçə ilə bədbəxt bir qız gedirdi, işarə vurun ki, əynindəki plaşı süzülmüş və ya sozalmış vəziyyətdə idi, - belədə mənzərə alınar».

K.A.Dolinin başqa bir mətnə müraciət edir:

Bıl veçer. Hebo merklo. Vodı

Strunlisğ tixo. Juj jujjal (124, 19).

Puşkinin «Yevgeni Oneginin» yeddinci fəslinə aid olan bu misralar V.B.Şklovskinin qələmində belə mənalanırdı: «...may böcəyi sakitliyi, yayğınlığı bildirir, çox şeyi əvəz edir, ancaq özlüyündə mövzu deyil, mövzu xarakterinə malik deyildir. May böcəyi olsa-olsa yayın zümzüməsidir» (92, 80).

Semiotik nöqteyi-nəzərindən bədii detal elə işarə-əlamətdir, hər hansı vəziyyətin, proses və ya keyfiyyətin zahiri formasını ekranda əks olunurmuş kimi verir.

Burada mövzu ilə əlaqədar belə bir haşiyə çıxaq ki, milli mədəniyyət tarixində işarənin taleyi çox dolanbac yollar qət edir. Təbii dilin, yəni semiotikada adlandırıldığı kimi dil-obyektin işarələri bildirənin bildirilənə münasibəti zəminində yalnız onların müəyyən koda aidiyyəti halında anlaşıqlıdır, kodlaşdırıcı semantik sistem daxilində cüzi dəyişmə baş verən kimi bu işarələr eyni cəldliklə yadlaşa bilər, söz və obraz daxilində tükənməz fövqəladə enerji yatır, bunu həm də belə anlayaq ki, işarə-obraz informasiya mənbəyindən xeyli asanlıqla dezinformasiya mənbəyinə də çevrilə bilər. Obrazın, sözün daxilində potensial şəkildə «aldatmaq» gücü də mövcuddur. Məhz elə buna görə mədəniyyət tarixində, onun bu və ya digər inkişaf mərhələsində sözdən qaçmaq meyli xüsusi tendensiya təşkil edir. «Molla Nəsrəddin» jurnalındakı karikaturaların çoxusunun altında «sözsüz» yazılması məhz bu meylin ifadəsidir. İşarələrin bu tipli «düşmənçiliyi» heç də, göründüyü kimi, təsadüfi xarakter daşımır.

Bədii ədəbiyyat öz qanunauyğunluğu ilə yaşayır, bu aksiomadır. Özünüifadədə nədən bəhrələnmək, birbaşa onun təfəkküründən strukturundan asılıdır. Dövrün, epoxanın lokal koloriti elə ola bilər ki, söz sənətində parlaq, monumental obrazlara müraciət kütləvi şəkil ala bilər. Belə bir «total» estetika, aydın məsələdir ki, əbədi deyil, keçicidir, öz təbiəti etibarilə qəribə səslənsə də, aqressivdir. Yəni bütün gücünü tez tükətməyə meyllidir. Ən xırda, mikroskopik

detallara getmək lüzumu nədən doğur? – yəqin ki, daha qlobal, mürəkkəb fəlsəfi-tarixi mətləbləri köklü-köməcli əks etdirmək ehtirasından.

Tədqiqatçıların fikrincə, obraz sözü slavyan dillərində «rezatğ» felinə uyğun gəlir: yəni nəyisə kəsib-doğramaq, bir növ ona müəyyən forma vermək. Məhz öxünəxas, təbiətin ona verdiyi materiyadan ayrılaran forma (obraz) digər komponentlə, belə demək mümkünsə, partnyorla qaynayıb-qarışır. Beləliklə, forma-materiya oppozisiyası ilə yanaşı insan forma-məna oppozisiyasını da yaradır. Bu oppozisiyanın ikinci tərəfi (məna) insanın psixi səviyyəsindən başlamış ən mücərrəd anlayışlara qədər ən müxtəlif «sınmalara» məruz qala bilər.

Oppozisiyanın ikinci tərəfinin sonsuza qədər «sınmalara» məruz qala bilməsi imkanı deməyə əsas verir ki, obraz anlayışı dərk obyekti ola bilməz. Məsələn, həyatda yerini, mövqeyini əsas tutub insanı anlamaq olar, onun xarakteri, hətta davranışı barədə də nəsə demək olar, ancaq insan obrazını anlamaq mümkün deyil. İnsanı da eynən beləcə tanımaq olar, ancaq onun obrazını tanımaq mümkün deyil. Ədalət obrazı, təmizlik, nizam, iradə obrazı barədə, adətən, danışmırlar. Azadlıq heykəli azadlıq obrazını yaratmır, heykəl azadlığı məhz təcəssüm etdirir. Demək, obraz iki sintaktik partnyordan yalnız birincisinə üstünlük verir. Adətən, ata, dost, şair... obrazları barədə söz açırlar, məhəbbət, sədaqət və ya dostluq obrazı olmur. Dahi obrazı ifadəsi konkretdir, verimlidir, dahilik obrazı mövcud deyil.

Beləliklə, «obraz» anlayışında forma və məzmun bağlayıcı ilə ayrılmayıb. Çünki məntiqi baxımdan götürəndə bağlayıcı iki sözü bağlamır, ayırır, onları özü kimi nəzərə çarpdırır. Obraz anlayışında, onun daxili tamlığında müqayisə ilə bərabər bir «köçürmə» aktı da mövcuddur. Anna Axmatova təsdiq edirdi ki, insan öləndən sonra onun portreti də başqa cür görünür, daha doğrusu, artıq ölüm onun göz-qaşından boylandığı üçün təzə və çox güclü bir ştrix kimi onun əvvəlki simasını dəyişdirir, beləliklə, yeni kontekst özünü hər vəchlə obrazın taleyində diqtə edir.

Obrazın əsas mənbəyi və qaynağı görümlülükdür. Görüm, görmə qavrayışı özlüyündə bütöv bir kompleksdir. O, formanı, rəngi, işığı, həcmi, məkandakı vəziyyəti, müxtəlif proporsiyaları formalaşdırır, bir nöqtəyə proyeksiyalayır. Bu elementlərdən yalnız biri hələ kifayət deyil. Obraz sinkretikdir.

Hər hansı əşya, obyekt özlüyündə neytraldır, «ölüdür». Predmet canlandırılan kimi özündən obraz «şüalandıra» bilir. Obraz yaradıcılığında istənilən predmetin görünüşü, zahiri kifayət deyil. «Lənət»də qəfil gələn teleqramın görünüşü barədə heç nə deyilmir, sadəcə onun adının çəkilməsi bəs edir. «Müsyö Jordan»da belə bir teleqram qəfil peyda olur. Teleqram özlüyündə heç nəyi həll etmir, o, səbəb deyil, nəticə və aqibətin ifadəsidir. Adını çəkdiyimiz əsərlərdə teleqram çox əhəmiyyətli işarə-əlamətdir. Bu işarənin azacıq özünü göstərməsi (yəni sadəcə peyda olması) qəhrəmanın, necə deyərlər, bütün hisini-pasını çölə tökür, onun, deyək ki, qumar oynayarkən dilinə gətirmədiyini dövriyyəyə qoşur. Bir bədii detal kimi teleqram əsərin poetik sistemində başqa bir funksiyanı da yerinə yetirir; bu vasitə ilə qəhrəmanın yalana, fırıldağa getməsi, qəlbini çox asanlıqla şeytana satması faktı aşkarlanır. Demək, bu detal qəhrəmanın düşüncə və davranışı üçün aşkarlayıcı vasitə rolunu oynayır. Ümumilikdə götürdükdə, Azərbaycan ədəbiyyatında teleqram ara-sıra «görünməklə» universal bədii funksiyasını təsdiqləyib. İsa Hüseynovun «Teleqram» povestini yada salaq. Adi bir kağız parçasının törətdiyi təlatümlər povestin süjet-kompozisiya quruluşunda əsas, həlledici rol oynayır.

Obrazın canı mənadadır. Adətən, bu və ya digər predmetin obyektiv xüsusiyyətləri barədə (rəng, forma, görünüş) müqayisə etmirlər. Söhbət obraza gəldikdə, bu fikri onun haqqında demək olmaz. Obrazlar barədə fərqli interpratasiyalar mövcud ola bilər. Çünki obraz obyektin əlaməti yox, təfəkkür kateqoriyasıdır. Obrazlar təfəkkürdə tamamilə fərqli, özümlü münasibətlər şəbəkəsi yaradır.

Bədii obraz-bədii təfəkkür kateqoriyasıdır. Bədii əsər mətnində onun açılışı, fokusa gətirilib qabarıqlaşdırılması bədii detalın necəliyindən çox

asılıdır. Dramaturgiyada yeni hərəkət və konflikt tipi yaradan Çexovun bədii detalları bəzən başa düşülmürdü, onun bədii əsər sistemində etdiyi yeniliklər hər şeydən öncə bədii detalın içində «yuvalanırdı». Məhz detalı yenidən kəşf etmək, görmək lazım idi ki, digər struktur element və komponentləri də lazımi qiymətini ala bilsin. Detal adi vəziyyətində elə detaldır. Çexovun interpretasiyasında detalın yalnız quru cismi qalmışdı, onun daxilindəki sosial və psixoloji yük başdan-ayağa yeniləşdirilmişdi. «Uzun şeylər haqqında qısa danışa bilmək bacarığı. Bu sözlər bütöv bir proqramdır. Orada detalın estetik dəyəri mövcuddur.

Bir anın içində Çexovun əsərində onlarla personaj peyda olur, hətta bəzən əsas hərəkətdə iştirak edirlər. Onları Çexov bir ştrixlə verir» (124, 354). Məsələ də elə bu bircə ştrixdədir. Bu bircə ştrix elə qabarıqdır ki, bütün əsəri, təbiri caizsə, çiyinlərinə götürə bilir. Detalın funksiyası təkcə portret cızmaqla, bu incə ustalığı yeganə usta hərəkətlə yerinə yetirməklə bitmir, detal-həm də qiymət vermə, qiymətləndirmə obyektidir.

Bu sonuncu cəhət-bədii detalın qiymətləndirmə obyekti və məqamı olması bizim mövzumuz üçün çox dəyərlidir. Nəyə görə? Bəzən, bu və ya digər komediya ustasının bir sənətkar kimi özümlü xüsusiyyətlərindən söhbət gedəndə sövq-təbii onun əsərlərinə, bu əsərlərdəki obrazlara müraciət edilir. Yəni: sənətkarın, komediya, gülüş ustasının özümlülüyü onun yaratdığı obrazlardan yığılır; bu yığılan «qətrələr» sənətkarın daxili portretinin üzərinə köçürülür. M.F.Axundovdan danışarkən ən əvvəl fikrimizə bu böyük sənətkarın komediyaları, bu komediyalardakı tipik obrazlar gəlir: Molla İbrahimxəlil (hökmən kimyagər sözü ilə birlikdə-!), Müsyö Jordan, Dərviş Məstəli şah, Yusif Sərrac, Lənkəran xanı və onun vəziri və s. Mirzə Cəlildən: Poçt qutusu, Novruzəli, Ölülər, Şeyx Nəsrullah, Danabaş kəndi, Danabaş kəndinin məktəbi və s.

Bütün bunlar artıq təfəkkürdə bütövləşən yığcam obraz ifadəsidir; belə demək mümkünsə, bu – prosesin yekun mərhələsidir, onun yığılma və «montaj

edilməsi» isə bütöv bir prosesdir. Oxucu təfəkküründə bu prosesi reallaşdıran vasitələr sonsuz saydadır. Əvvəla, hər oxucu, hər tamaşaçı öz dünyagörüşünə, zövqünə uyğun şəkildə hərəkət edir, onun üçün yeganə bir-iki ştrix, ola bilsin, bəs edir ki, iki satira ustasını, deyək ki, Vəzirovla Axundovu kəskin şəkildə ayıra bilsin. Prosesin gedişi və istiqaməti barədə nə deyə bilərik? Bir gülüş ustasının əsərləri təqdim ediləndə, onları bütövlükdə, birdəfəyə qavramaq mümkünsüzdür, əsər oxucu təfəkküründə «porsiyalarla» qavranılır. Sənətkar da öz növbəsində iki işi bir dəfəyə yox, ayrı-ayrılıqda yerinə yetirir: o, əvvəlcə ona doğru «tuşlanan» təfəkkürləri bir-birindən ayırır, komik obrazlar barədə, onların mahiyyəti, mexanizmi haqqında fərqli dəyər mövqeyindən fikirlər yaranır. Gülüş ustası, bədii söz ustası zamanında dərk edilir, məqam yetişir ki, bayaq «münaqişə» edən təfəkkürləri sənətkar yenə də yaratdığı obrazın daxilindəki «sirri-xudanın» gücünə birləşdirir. Və beləliklə, deyək ki, Mirzə Cəlilin komik obrazları konkret məkanda «ayaq tutub yeriyir», vaxtaşırı onun bədii təfəkküründün ilk məqamda gördüyü iki işin gah bu, gah da digərinə meyillənir. Yəni Mirzə Cəlil barədə bu gün də davam edən mübahisələr həm də, qismən onun öz komik obrazlarının «işidir». Məsələnin bu tərəfini unutmaq, bizə belə gəlir ki, daha ağır nəticələrə səbəb ola bilər. Yazıçı var ki, onun dərki heç bir əlahiddə çətinlik törətmir, çünki onun yaratdığı bədii obrazlar, belə demək olarsa, hamar və «birpilləlidir», eynən bu yazıçının dünyaya ünvanladığı sual da bəsit və ritorikdir. Ədəbiyyatda, başqa sənətlərdən fərqli olaraq tez qavranılmaq sənətkarın xoşbəxtliyi yox, faciəsidir. Qavranılıb qurtaran və demək həm də sirri tükənən sənətkar bundan sonra ekzotik bir hadisəyə tay tutula bilər, onun haçansa qələmə aldığı əsərlə muzey eksponatı arasında heç bir fərq olmaz. Sovet dövrü ədəbiyyatında yaranıb-formalaşan təmayüllər məhz bir çox istedadlı sənətkarı belə bu yola sürüklədi, onlar böyük şedevrlər yaratmağa qabil ikən cılız, konkret zamanın kontekstinə sığışan yazılar qoyub getdilər. Bu yolu getmək istəməyən və getməyən sənətkarların o zamankı zindan sükutu bu gün bizim üçün mənalıdır. Görünür, bunun özü də zamanın

istehzasıdır və özünəməxsus qanunauyğunluğa tabedir.

Mirzə Cəlil, yaxud Ələkbər Sabir həndəvərində, belə deyək: orbitində fırlanan bütün satiriklər bu gün yadda qalmayıb, olsun ki, onların bəziləri ədəbiyyat tarixi üçün maraqlıdır. İnanırıq ki, Mirzə Cəlil haqqında söz-söhbət XXI əsrə də adlayacaq, çünki o, bütün yaradıcılığı, komik obrazları ilə dünyaya, hər şeydən qabaq öz millətinə elə suallar verib ki, onlara bir əsr daxilində cavab tapmaq mümkün deyildir, konkret epoxa daxilində onlardan olsa-olsa yayınmaq olar. Bu isə ədəbi cığallıqdır. Yəni şüurlu şəkildə biz öz təfəkkürümüzün imkansızlığını və bundan doğan acı faciəni dərk edirik, dərk edilməyən isə, onsuz da faciəvi taleyə malik olan Mirzə Cəlildir!

Mirzə Cəlil olsun ki, millətə öz obrazları vasitəsilə bir-iki sual verdiyini zənn edib, ancaq bu suallar, nə möcüzədirsə, bitib-tükənmək bilmir. Hər yanaşmada sualın içindən sual doğur. Rolan Bartın dediyi fikri bir də xatırlayaq: yazmaq dünyanın mənası ilə oynamaqdır. Əslində, bir nəhr kimi çalxanan dünya heç zaman sabit deyil, ahəngli bir duruma gəlib çatmır, belə bir durumun vaxtaşırı kəskin suallarla yerindən oynadılması tələtümü bir az da artırır, dünyanın, zamanın, gedişatın hər dürlü puçluğunu sahilə tullayır. Mirzə Cəlillə «ayrılıq məqamına gəlib yetişən millət, elə buna görə də, tarix səhnəsindən uzaqlaşmağa hazırlaşmalıdır, bütün taleyinin, müqəddəratının üstündən qara bir xətt çəkməlidir. Mirzə Cəlil əleyhinə yazılan yazılarda qəribə bir tendensiya da mövcuddur: onu müəyyən mövcud tarixi faktlardan spekulyativ formada bəhrələnməklə Əli bəy Hüseynzadəyə qarşı qoymaq. Tarixin çox qəribə istehzası və iki böyük şəxsiyyət, aralarında müəyyən fikir ayrılığı olan, ancaq bir-birlərinə böyük ehtiramla yanaşan dahilər arasındakı dostluq unudulur, müəyyən fikir ayrılıqları qart ideoloji qəlibə salınaraq düşmənçilik səviyyəsinə gətirilir. Bu «zamanüstü» əməliyyatlar bizi də Mirzə Cəlilin komik obrazlar qalereyasına daxil edir: «Mirzə Cəlil əsl ziyalı mövqeyində duraraq, ictimai fikrin qızıl ortasında qərar tutub hər iki tərəfi və bunlardan daha artıq onların yalanlarına da sadəlövhlüklə inanan avam kütlələri söz atəşinə tuturdu. Və hansı

mövqedə durduğunu bilməkdən ötrü əziyyət çəkib onun Lenini lağa qoyan felyetonunu da axtarıb tapmaq lazım deyil, eləcə də ana kitabımız «Anamın kitabı»na baxmaq bəs edər» (60, 102).

Biz isə «Anamın kitabı»na yox, «Dəli yığıncağı» və «Danabaş kəndinin məktəbi» komediyalarına, eləcə də bayaq vəd etdiyimiz kimi Azərbaycan komediyasının digər nümunələrinə müraciət edək.

Birinci onu deyək ki, Cəlil Məmmədquluzadə heç bir dram əsərində, xüsusi ilə də «Ölülər», «Dəli yığıncağı» və «Ər» komediyalarında oxucuya dəqiq janr ünvanı göstərməkdən qəsdən qaçır. Əlbəttə, bu, ayrıca bir geniş mövzunun obyektidir və sonuncu fəsildə biz bu problemin məğzini hərtərəfli araşdırmağa çılaşacağıq.

Ancaq burada, komik obrazın, dünyanı gülüşlə, satirik təfəkkürlə qavramağın strukturunu araşdırdığımız məqamda bizə belə gəlir ki, bu problemə ümumi şəkildə toxunmadan keçinmək olmaz. İlk təəssürat belədir ki, elə bil ki, böyük ədib müəyyən hadisələri, hadisə dözümünü bədii təfəkküründə incələyə-incələyə və həm də onların məntiqi istiqamətini izləyərək komediya yazmaq əvəzinə gedib faciəyə çıxır. Ancaq əsər bütöv bir sistemdir, bədii təfəkkür strukturudur. Bu strukturda əslində elə külçə şəklində, xalis nəyisə axtarmaq lüzumsuzdur. Həyatın, dünyanın faciəvi mətləbləri necə olur ki, komediya qəlibində «rahatlıq tapır»? Əsərin faciəvi pafosunu təsdiq etmək üçün bu pyeslərdə güclü-zəif işarələr axtarmaq, necə deyərlər, əsərin mətni üzərində «qazıntı» işləri aparmaq lazım deyil. «Ölülər»də bütün atmosfer faciə «qoxuyur», zamanın faciəvi ritmi mətnin, personajların hər bir təzahür və hərəkətində aydınca nəzərə çarpır. «Dəli yığıncağı»nda ulduzlar yerə tökülür, dünyanın düzümündə ən elementalr nizam qaydaları belə zədələnib. Kimin dəli, kimin ağıllı olmasını müəyyənləşdirmək belə müşkülə çevrilib. Çünki oyun iştirakçıları oyunun qaydasını pozmuş, onun sərhədlərindən çox-çox uzaqlarda başqa oyunlarla məşğul olurlar. Komediyanın bütün pafosu belə bir həqiqəti təsdiqləyir ki, Allahla oynamaq, onu da oyuna qatmaq insana bəlalar gətirir,

onun normal düşüncə qabiliyyətini belə əlindən alır. Digər bir fakt pyesin öz mətni içərisindədir. Təklik, yalqızlıq motivi. Bu boyda laqeyd dünyada, hər tərəfi, az qala hər bir nöqtəsi çirklənmiş dünyada kiməsə həmdəm, həmdərd olmaq olar. Ancaq mətləb budur ki, bu artıq «pataloji» səviyyədə çıxılmazlıq ovqatının yaratdığı ağlagəlməz bir biçimdə reallaşır. Fiziki-bioloji anlamda «Dəli yığıncağı»nda gülüş bəlkə də həddindən artıqdır. Mətnin, obrazın digər bir qütbündə isə qeyz, qəzəb və Şimrəlinin şallağı dayanır. Həzrət Əşrəfin pərdə arxasından qeyzlə «pul, pul!» qışqırması şəhərin hacılarını avtomatik, robotvari hərəkətlərə sövq edir: əlləri ciblərinə uzanır və geri çəkilir. «Dəlilərin» gülüşü normal fiziki hadisə sərhəddini də adlayıb o yana keçib; artıq onlar ürəklə, adam kimi gülmürlər, sadəcə ğu, ğu edirlər».

Fazil Məhəmməd. Ey məşərül-xəlayiq! Vay dəlilərin bəxti-qarə övrətləri! Hər kəs öz ərinin qardaşına sığə olmağa və Həzrətin ziyarətinə getməyə razıdırsa, daxil olsun gəcavəyə.

Bu məqam, gəcavə detalı komediyada bədii strukturun özülüdür desək, yanılmarıq. Kəcavə detalı hər şeydən öncə hərəkət deməkdir: kimin, hansı övrətin adı çəkilirsə, oraya doğru üz tutmalıdır. Artıq hacıların arzuları reallaşmaq ərəfəsindədir, ağıllı dəlillər yaxşı dərk edirlər ki, bu hadisəyə dəlicəsinə gülməkdən başqa bir çarə yoxdur. Ona görə onların gülüşü də normal çərçivəni vurub dağıdır. Çox gülməyin axırı, təbii ki, ağlamaqdır.

Obraz komik effektdən çox fəci ovqat yaradır.

Pırpız Sona. Molla Abbas, qorxuram! Molla Abbas, məni tut, qorxuram! (əllərini qabağa uzadır və yalvarır.) Molla Abbas, o arvadlar ki, ərlərinin qardaşlarına qoşulub gəlirlər o, arvadların ucundan qorxuram dünya və aləm dağıla, külli-küfan ola. Molla Abbas, qorxuram ulduzlar yerə tökülə (titrəyir). Vay, nələr gördüm, Molla Abbas (67, 129).

Bu hissədə mötərizədə verilən «əllərini qabağa uzadır» və «titrəyir» sözləri yuxarıdakı fikrimizi bir daha təsdiqləyir ki, dünya artıq yerindən oynayıb, onun bir də normal məcraya gəlməsinə heç bir ümid yoxdur.

Bu dünyanın içində, bu «göy çadırın» altında zəmanənin gərdişi də daban-dabana zidd axınlara parçalanıb; bir tərəfdə kimsə «farmasyonluq»da ad çıxarıb, ağıllı, şüurlu olması onu dəlixana küncünə gətirib çıxarıb. Farmasyon üçün qapalı dairə, cızıq mövcud deyil, o, hərəkətində və mühakiməsində sərbəstdir. Hər cümləsi, hər sözü dərindən-dərinə ironiya ilə aşılanıb. Molla Abbasın cavabına fikir verin: axmaq, balıq da danışar?! Molla Abbas bu iynəli sözünü birbaşa demir, əvvəlcə müsahibini bir xeyli düzənəqulu dolayır, sonra gülüşlə «iynəsini» sancır. Bu, əfsanəyə, dini etiqad və inamlara gülmək deyil, əfsanəni çörək puluna, qazanca çevirənlərə tuşlanan söz neştəridir. Farmasyon üçün gəzmək, məsafə qət etmək, lətifə danışmaq, hamını cinləndirmək, bir qazana qarışdırmaq əsas əlamətdir. Farmasyon üçün gəzmək, irəlidə görəcəyimiz kimi, bu sözün leksik mənasını adlayıb ayağı tutduqca bu dünyadan qaçmaqdır, real dünyanın sərhədlərini tərk etməkdir. Söz deməyin, danışmağın özü də hərəkət olduğu üçün küçədə daşlanan, evdən qovulan farmasyon üçün kimisə acılamaq da qaçmaq kimi anlaşılır. Sözünü deyib qaçmaq, bu dünyanın üfunətindən, gerçək yalanlarından! Digər tərəfdə əli təsbehli, ağızları dua vird eləyən hacılar, məşədilər dayanıb ki, onlar, əksinə, qapalı dairədə hərəkət etməyi, hər addımda günaha batıb günahlarını daş altına qoymağın tərəfdarlarıdırlar. Qapalı dünya ilə, açıq, sistemsiz struktur üz-üzə gəlir və faciə törəyir: pullular pul qoyub dəlixana tikdirir, onları öz günlərinə salmaqdan öncə övrətlərini əllərindən alırlar. Əsərin sonunda, müəllif klassik komediya janrının bütün norma və tələblərinə xilaf çıxaraq tamam orijinal bir yol seçir: bu cür «ciddiləşmə əsər finala – mətləbin açılışına yaxınlaşarkən faciəvi, ciddi tonların artıq intensivləşməsi, intriqanın yükündən artıq təhlükə törətməsi mümkün haldır. Nümunə üçün «intriqa-yalandır» formunu yadınıza salın. Fransız komediya ustası Bomarşenin trilogiyasında da ciddiləşən motivlər finalda bir anlığa tərs üzünə çevrilir, elə bil ki, finala qədər adi taxta parçasından qurulan bir ev-dünya modeli yüngül bir hərəkətlə dağıdılır, bayaq ciddiləşə-ciddiləşə gələn motiv güclü gülüş hədəfinə çevrilir. «Dəli yığıncağı»nda isə belə bir sistemdən, janr modelindən vaz

keçilmişdir, yəni adını çəkdiyimiz mərhələ fiziki şəkildə komediya mətninə pərçimlənməmişdir. Bu hissə təbiri caizsə, əsərdən, onun finalından sonrakı məkana, mətn xaricinə proyeksiyalanıb. Biz dedik ki, gəcavə obrazında hər şeydən öncə bir canlanma, hərəkət anlayışı ifadə olunmuşdur. Hacılar, məşədilər, «əlidolu» kəcavəyə minib uzaqlaşan kimi, dünya tərsinə fırlanır, yəni, ayağı yerdən üzüb kəcavəyə oturmaq – günaha batmaq kimi min verstlik məsafəni qət etməyə bərabərdir. Bu kəcavədə, yəqin ki, zaman dayanar, ya da tərsinə dövr etməyə başlayır. (Kəcavə bir işarə kimi həm də, yəqin ki, qəbiri bildirir. Hamı qəbirə – kəcavəyə oturan kimi dövr edən zaman qapanır və onun sürətinin istiqaməti tərsinə çevrilir. Elə bir məkana üz tutur ki, orada «ölmək», «yaşamaq» kimi sərhəd dirəkləri yoxdur). Dəlilər dünyasına təzə hava, təzə ovqat hakim kəsilir. Dəlilərin zamanı və məkanı bir anlığa «boşalır», onların şüurunu iflic vəziyyətinə salan amil fiziki baxımdan aradan götürülən kimi, düşünüb-daşınmaq ehtiyacı yaranır. Molla Abbasın sözləri – son monoloqu da təsadüfən səslənmir.

Molla Abbas (Dəlilərə tərəf üzünü tutub çığırır: Yoldaşlar! Dəlilər gülə-gülə qayıdıb gəlirlər. Dəlilərə tərəf acıqlı). Nəyə gülürsünüz? Mən sizə min dəfə demişəm ki, əgər siz məni vaiz hesab eləyirsiniz, gərək mən vəz edən vaxt siz mənim moizəmə huş-guş ilə qulaq asasınız.) Dəlilər başlarını aşağı salıb dinmirlər. Molla Abbas bir qədər fikrə gedəndən sonra bəlağət ilə deyir): Hindistan hükaməsindən bilmirəm hansıdı – adı yadımdan çıxıb, – kitabında yazır: vaxt olur ki, insanın qəlbi hər bir arzudan və meyildən xali olur, o vaxt qəlbdə bir növ xamuşluq əmələ gəlir. Bu xamuşluqda insana elə bir iti zehn üz verir ki, dünyanın yaxşı və yamanını həkimanə bir surətdə görə bilər. Allah şahiddir ki, belə bir xamuşluq, belə bir sakitlik bu dəqiqə mənim də qəlbimdədir. Onun üçün də indi mən həzrət-sahibül-əsr vəzzəmanın xidmətinə müşərrəf olan bu camaatın (əlini zəvvarə tərəf uzadır) hərəkətinə diqqət ilə tamaşa edib deyirəm: Vallah və billah biz Dəli yığıncağına düşmüşük (67, 170).

Bir az əvvəl (monoloqun başlanğıcında) Molla Abbas dəlixananı yalqız

görüb Sonanın əllərini öpməyə başlamışdı və ürəyi parçalayan sözlər demişdi. Yəni artıq hər şey cüzi də olsa öz yerini tapır, divarlar dibində çürüyüb can verməyi də ləyaqətsizlikdən üstün tutur. Əlini gəcavəyə uzadır. Dəlilər gülür. Bu gülmək ağlamağın, dərddən çərləməyin obrazıdır. Dünya elə pozulub, öz yolunu elə azıb ki, onu gülüşlə də düzəltmək, yaralarını sağaltmaq mümkün deyil. Başlıca leytmotiv budur. «Dəli yığıncağı»nda bədii obraz dayanıqlı deyil, sabit xüsusiyyətlərə malik deyil: onun zahiri bəlirtilərinə əsaslanıb poetik struktur və müəllif qayəsi barədə mühakimə yürütmək olmur. Elə bil ki, obraz bu əsərdə özünün ikili funksiyasını – informasiya və dezinformasiya vermək qabiliyyətini bir toxumada birləşdirib. Molla Abbasın dediyi «xamuşluq» məsələsi komediyanın ən yüksək, zirvə məqamıdır. Bunu necə başa düşək? Daha bundan sonra hər şeyin mahiyyəti açılıb, iki qütb arasında kəskin xətt çəkilib, onlar yad məkan və zamanda yaşadıqlarını anlayıb divar küncündə ölməyi üstün tutublar? Və mahiyyət etibarilə bu sıradan olan oppozisiyalar aradan qalxan kimi, dünyanın Kosmos düzümü də pozulur, o, xaotik bir hərəkətə çevrilir. O dünyada – kəcavədə vaxt daha sürətli ötüşdüyü üçün onlar konkret olaraq heç bir məkanda qərar tuta bilmirlər – ayaqlarının altından yer qaçır. Kəcavə – bu dünyanın başına fırlandıqca ondan dərhal aralanan karuselə dönür.

Bu detalda, əslində daha dəhşətli mətləb mövcuddur: şüurun dağılıb parçalanması mətləbi, Çin filosoflarından – yeddi müdrikdən birinin fikridir ki, insan bir varlıq kimi sonuna yaxınlaşanda onun daxilində, ruhi aləmində bütün proseslərin ritmi intensivləşir: sonuncu dəfə olaraq insan bütün gücü ilə bir nöqtəyə – öz varlığına yığılır. Göz kor olana, nurunu itirənə yaxın iynənin ulduzunu belə seçir və s. Xamuşluq məsələsi də o sıradandır. Bu xamuşluqda insana elə bir iti zehn üz verir ki, dünyanın yaxşı və yamanını həkimanə bir surətdə görə bilir.

Mətndə təsbit edilən bu mövqe mətndən kənara çıxan gülüş konsepsiyasının mahiyyəti ilə üst-üstə düşür. Və bu nöqtədə hökmən gülüşün,

Mirzə Cəlil gülüşünün bədii məntiqindən danışmaq lazımdır. Belə bir məsələni izləmək, aydınlaşdırmaq üçün isə bir-biri ilə səbəb-nəticə əlaqəsində olan məqamları struktur təhlil süzgəcindən keçirmək vacibdir. Əvvəla, onu deyək ki, böyük filosoflar gülüşdən bəhs edərkən onun həyatyaradıcı başlanğıca malik olduğunu, belə bir funksiya daşıdığını, həyatın bütün ağırlıqlarını müvazinətə gətirdiyini xüsusi qeyd etmədən ötüşməyiblər. Bu barədə Kantın fikirləri, ümumiləşdirici qayəyə malikdir. Bir sözlə, gülüş insanlararası münasibətlərlə əlaqədardır. Ona görə də, Kantın dediyi şəkildə onu təkcə təfəkkür və davranış forması kimi yox, həm də xüsusi kommunikasiya tipi kimi öyrənmək vacibdir. Birinci halda gülüş inteqrasiya yaradır, daha doğrusu, «uçulan körpüləri» bərpa edir. Digər halda isə, yadlaşma, özgələşmə ovqatı yaradır və bunun özü də müəyyən məntiqi əsasa malikdir. Gülüşün yadlaşma, özgələşdirmə funksiyası Azərbaycan komediyasının heç bir yaradıcısında müşahidə edilmir. Mirzə Fətəlinin xoşbəxt – şərti sonluqları, N.B.Vəzirovun dar məişət aləmi bəri başdan belə bir problemin qoyuluşunu istisna edir. M.F.Axundov gülüşünün, komik obrazının strukturunda utopiya mövcuddur. Bu mənada Mirzə Cəlil istisna təşkil edir. Antiutopik düşüncə tərzi hər şeyin bəri başdan xoşbəxt yozumunu qətiyyətlə rədd edir, əksinə, gülüş satirik təhlil vasitəsilə insan şüurunun konkret zəmində dağılması prosesi göstərilir. Mirzə Cəlil gülüşü meydanlarda «karnaval qığılcımının» (Baxtin) yoxa çıxma ərəfəsində doğulmuşdu. Bu nöqtədə gülüşdə Mirzə Cəlillə digər gülüş ustalarını (Axundov, Vəzirov, Haqverdiyev, Hacıbəyov və s.) ayıran cəhətlər meydana çıxır. Mirzə Cəlil gülüşündə karnaval stixiyası üzdə deyil, rəsmi ideologiya, rəsmi mədəni dəyərlərlə heç bir gülüş tipində belə bir kontrast ifadə olunmamışdır. Mirzə Cəlil gülüşü üçün, onun komik obrazlarının yaranma mexanizmi üçün daha bir cəhət əsasdır. Mirzə Cəlil real gerçəklikdə çox böyük aqressiv potensiala, qorxuya, vəhşətə malik obrazları iri planda formalaşdırır, o qədər böyüdür ki, məsafə və həcm anlayışının özünü məhv edir. Mənfilik ölçüsünün, belə deyək ki, yerləşdiyi müstəvinin öz normal tutumu mövcuddur. Mirzə Cəlil gülüşündə «müstəvi

keçidi» hadisəsi baş verir. Komik obrazın daxili strukturu qrotesk doğurur. «Gülüş nəhəng plana malik formadır, o qeyri-adi dərəcədə predmeti yaxınlaşdırır qorxu və ya başqa faktorların gücünə yaradılan məsafəni dağıdır: gülüş üçün zəmin yaradır. Buna görə də gülüş realizmin ilkin şərtidir: o, predmeti birbaşa müasirlik və familyarlıq zonasına daxil edir, burada ona əllə toxunub yoxlamaq da olar» (101, 514).

Sözü gedən «Dəli yığıncağı» komediyasında Mirzə Cəlil gülüşünün məntiqindən söz açmaq üçün komediyanın ekspozisiya hissəsinə qayıtmaq lazımdır. Remarkada deyildiyi kimi məclis şəhərin hakimi Həzrət Əşrəfin idarəsində vaqe olur. Hamını «bir vacib məsələdən ötrü» məhz Həzrət Əşrəf dəvət edib. Onun müavini Hacı Nayib dinib-danışmayan, ancaq vaxtaşırı qeyzə gələn (bu da, dəliliyin bir əlamətidir – susub-susub bərkdən qışqırmaq-!) Həzrət Əşrəfin həm danışıq dili, həm də görən gözüdür. Hacı Nayibin yerinə yetirdiyi funksiya müavinlik deyil. Əsl aktyorluqdur, oyunçuluqdur. Hacı Nayib şəhər hakiminin nədən xoşlandığını, nədən qeyzləndiyini hamıdan yaxşı bilir. Qeyd etdik ki, o, müavinliyini bir tərəfə qoyub əsl oyunbazlıqla məşğuldur. O, bir növ susan, səsini, qeyzini içinə salan hakimin mimika və jestlərinin kobud şəkildə ifadəsidir. Çünki o, özü də yaxşı bilir ki, camaatın qabağında elədikləri təbii hərəkətləri deyil, əsl meymun oyunudur. Komediya strukturunda – belə bir detal – meymun kimi mayallaq aşmaq tez-tez, məqamından asılı olaraq intensiv şəkildə işlənir. Molla Abbas finalda Sonaya deyir ki, düzdür, bunlar Həzrətin hüzurunda mayallaq aşırlar, ancaq səni ki, çimdikləmirlər. Mayallaq aşmaq hərəkətini fiziki şəkildə icra etmir, ancaq o, bütün varlığıyla məhz bu hərəkəti yerinə yetirir. Hoqqabazlıq onun daxili mayası, substansiyasıdır. Dəlilərin mayallaq aşması isə çarəsizlikdən, gücsüz adama dərdin güc gəlməyindədir.

Dedik ki, Həzrət Əşrəf pantomim oyununu oynamağın mahir ustasıdır. Qanılmayan dildə danışmaq onun əsas şakəridir. O, hamını qorxunun diliylə ram etmək istəyir. Ümumiyyətlə, komediyada «dil» anlayışı əsərdəki gülüşün səciyyəsinə uyğun şəkildə işlənib.

Hacı Nayib (üzü camaata). Hacılar, burada bir vacib məsələ var ki, ondan ötəri də Həzrət Əşrəf sizi buraya dəvət edib; amma and verirəm sizi uzun qollu Həzrət Abbasa, burada, əgər mümkünsə, türkcə danışmayaq, çünki Həzrət Əşrəfin mənə qeyzi tutur. Hacı Cəfər Kompani (Hacı Nayibə). Hacı ağa, and verirəm səni pənctəni-ali əbayə, bu dəfəliyə bizi əfv buyurunuz və mətləbi bizim dildə bəyan ediniz ki, başa düşək: çünki, necədəki, sizə məlumdur. Həzrət Əşrəf fərmayiş etdikləri dilə biz heç birimiz aşina deyilik. Doğrusu, Hacı ağa, Peyğəmbərə and olsun, Həzrət Əşrəfin dilini biz başa düşmürük. Bəs buna görə biz əhd edirik ki, Həzrət Əşrəfin xidmətində bundan sonra heç danışmayaq, heç danışmayaq (67, 132).

Hacı Nayib də bilir ki, bu camaat hakimin nə dildə danışdığını bilmir. Həzrət Əşrəfin mərəzi dilsizlikdir. Bir komik obraz kimi o, ümumiyyətlə, kommunikasiyadan, ünsiyyət vasitəsindən imtina edir. Hacı Cəfər Kompaninin nitqinin sonunda gəldiyi qəribə nəticəni (heç danışmayaq – yəni lal olaq) hamı yerbəyerdən təkrar edir. Bu mətləb gülüş doğurur. Gülüş haqqında ontoloji nəzəriyyəçilərdən biri – Berqson yazırdı ki, təkrar klassik komediyanın mövcud üsullarından biridir (105, 83). Eynən, iki oxşar üz bir yerdə, yanaşı olanda gülüş doğurur. Təkrarən belə bir qəlibə, mexanizmə salınması obyekt və ya predmetdə avtomatizm tendensiyası yaradır. Sən etdiyin hərəkəti elə bil ki, sən özün etmirsən. Hacı Cəfər Kompaninin ifadə elədiyi fikir absurddur. Əhd edirik ki, bundan sonra Həzrət Əşrəfin hüzurunda heç danışmayaq, heç danışmayaq. Hacı Cəfər bu sözləri deyir və sağ əlini ağzının üstünə basır. Bu əl hərəkəti – işarə lallığı bildirir. Hamı bu hərəkəti təkrar edir. Bu oxşar hərəkətlər, həm də absurd bir fikri ifadə eləyən hərəkətin eyni zamanda, eyni avtomatizmlə icrası gülüş doğurur.

Bu məqamda bəri başdan bir şeyi qeyd eləyək ki, məqsədimiz heç də «yanıqlı dillə» «Dəli yığıncağı»nın məzmununu danışmaq deyil, onun məzmunu onsuz da həm geniş tamaşaçı və oxucu kütləsinə tanışdır. Əksinə, mətnin struktur analizi belə bir əməliyyatın yerinə yetirilməsini nəzərdə tutur,

eyni zamanda o, mətnin bütün mənasını da oxucuya çatdırmaq niyyətini qarşısına məqsəd qoymur. Çünki mətnin bütün mənası bir təhlillə, bir oxunuşla bitib-tükənmir, çünki komediya mətni bir funksional sistem kimi çoxqatlıdır, ondakı polisemantik təfəkkür potensialı bəzən illərə yox, əsrlərə hesablanır. Demək, bizim məqsədimiz heç də mətnin bütün mənasını tutmaq və klassifikasiya aparmaq deyildir. Bu mətn üzərində yuxarıdakı əməliyyatı yerinə yetirmək onun hərəkətini saxlamağa bərabər olardı. Məqsəd ayrı-ayrı forma və ya kodları tapmaqdır ki, onların da vasitəsilə mətnin uyğun mənaları meydana çıxır. Bizim qəti inamımıza görə komediyanın təhlilində ən çox uduzan və demək nəticədə absurd təhlillə məşğul olan orada-yəni mətn məkanında yeganə məna axtaranlardır. Çünki «mətn sonsuzluğa açılan sonsuzluqdur» (98, 425).

Bir az irəlidə biz bu forma və strukturlardan söz açmışdıq. Mətn həm də, humanitar təfəkkür bildiricisi olduğundan öz-özünə bərabər olmayan bir sistem-dir. Yəni belə təsəvvür eləmək düzgün olmazdı ki, onun başlanğıcı ilə finalını üst-üstə salmaq, komediya mətni daxilində hansısa «həndəsi simmetriyadan» bəhs etmək olar. Ədəbiyyatşünaslıqda, elmi-nəzəri fikirdə əsərin başlanğıcı və finalına son dərəcə tanış bir mövzu kimi çox fikir verirlər, orta, əsərin qızıl ortası isə bəzi hallarda ya yaddan çıxır, ya da ötəri, səthi söhbətin mövzusuna çevrilir. Biz burada bir daha vahid struktur təhlilin necəliyindən bəhs etməyəcəyik, sadəcə bunu deməklə kifayətlənirik ki, əsərin başlanğıcı və finalından çox danışılması təbii bir haldır. Sualımıza ətraflı cavab verməmişdən qabaq belə bir analogiyaya müraciət edək: uçaq qəzaya uğrayır, sərnişinlər məhv olur, bu bədbəxt hadisənin yeganə şahidi uçaqda yerləşdirilmiş qara qutudur. O cümlədən əsərin, mətnin başlanğıcı və finalı da hardasa biri-digərini tamamlayan, biri-digərindən çıxan anlayışlardır. Finalın «gözlənilməzlik» potensialı, deyək ki, komediyanın hərəkətində, onun ekspozisiyasında rüşeym halında yatır. Bu mənada başlanğıcdan baxanda final, finaldan baxanda ekspozisiya məntiqi şəkildə bərpa olunandır. Qaldı boş səhra – başlanğıcında final arasındakı bədii məkan. Biz bunu şərti olaraq «qara qutu» adlandıracağıq.

Komediyanın bütün möcüzə potensialı, sirri-sehri həmən o qara qutudadır.

Bu qənaəti konkret təhlillərdə də izləmək olar: «Dəli yığıncağı»nın ekspozisiya hissəsində əsas problem heç də Lalbyuzu təqdim etmək və bu bəhanə ilə də hacılardan külli miqdarda pul qoparmaq deyil – bu, belə deyək: komediyanın üzdə olan, zahiri ideya strukturudur. Əsas mətləb dil problemi, daha doğrusu dilsizlik mərəzidir. Türkcə danışmayaq, işarələrlə, him-cimlə oyuna qoşulaq. Bu, əslində cəmiyyətdə insanlararası münasibətləri müəyyən formaya, düzümə salan işarənin özünü öldürməkdir. Əsrin, zamanın, gərdişin dəhşətli havası bütün atmosferi bürüyüb, danışan dillərə kilid vurub. Ağıllı adamlar dəli-sərgərdan gəzir ki, bəlkə dərdləşməyə bir adam tapıla. Ancaq ağızları dua vird eləyən hacılar Pırpız Sonanın açıq qıçlarına dörd gözlə baxıb «Allah şeytana lənət eləsin» deməklə kifayətlənirlər. Ekspozisiyadakı «dil bəlası» öz əksini bir başqa formada finalda da tapıb. «Qara qutu» anlayışı bu məqamda köməyə gəlir. O hissədə baş verən hadisələr – düyün və düyünün açılışı prosesi finalla ekspozisiyanın daxili-semantik əlaqəsini dərk etməyə, onlar arasında kommunikasiya körpüsü salmağa yardımçı olur. Fazil Məhəmməd ürəyindən, beynindən keçən fikri dilinə gətirə bilmir; əvvəlcə o, Molla Abbası – qardaşını evdən qovur, Pırpız Sonanı dilə tutmaq üçün saxlayır. Dəliləri ram edə bilməyən Fazil özünün amirlik funksiyasından istifadə edir – axı siğə məsələsi ilə bilavasitə məşğul olan odur. Konflikt ondan doğur ki, dəlilərin Lalbyuzun müalicəsi sayəsində sağalacaqlarını eşidən hacılar əvvəlcə süst düşürlər; qaranlıq məsələ yaranır: görəsən Fazil Məhəmməd bu problemi necə həll edəcək? Görən, doğrudan da dəlilər ağıllansa nə olacaq? Bundan sonra gəcavə əhvalatı vaqe olur. Dəlilələrlə ağıllılar üzləşirlər. Bir daha təhqir olunub alçaldıqlarını görən Molla Abbas bütün ağrı-acısıyla fəryad edir. Molla Abbasın dili açılır. Və komediyanın bu məqamında müəllifin gülüş konsepsiyası özünün bütün fəlsəfi mündəricəsi ilə üzə çıxır. Bu komediya irəlidə bəhs edəcəyimiz kimi açıq kompozisiya tipinə malikdir. Və əsas konflikt də mahiyyətcə substansiyonaldır. Başqa cür ifadə etməli olsaq, bu konfliktdə antiutopik

düşüncə tərzi təcəssüm olunub. Və belə olduğu üçündür ki, müəllifin dünya ilə qeylü-qalı konkret komediya mətnində qərar tutmur, onun sərhədlərindən çıxaraq hərəkət edir. Əgər biz bədii mətnin sonsuz hərəkəti anlayışını qəbul ediriksə, demək, onun kimi, müəllifin gülüş konsepsiyası da mətnin dar sərhədləri ilə məhdudlanmalıdır.

Bir neçə kəlmə də komediyanın vahid struktur təhlildən keçirilməsinin zəruriliyi haqqında. Bizə belə gəlir ki, – bunu bəri başdan deyək, –komediyada, ümumən dramdakı vahid hərəkətin ekspozisiya, zavyazka, razvyazka və s. hissələrə parçalanması tamamilə şərtidir. Belə bir şərtilik, uzun bir təhlil təcrübəsinin göstərdiyi kimi məhsuldar ənənəyə malik olsa da, elmi fikirdə zərərli müddəaların kök salması ilə də nəticələnmişdir. «Nəyə görə, məsələn, biz zavyazkanı pyesin başlanğıcından kənara çıxmaqla, ona xalis hazırlıq və ya ekspozisiya rolu verməklə axtarırıq? Əslində hərəkət öz fəallığını ilk remarka və replikadan əldə etməli, «düyün vurulmalıdır», əks təqdirdə onlar vahid hərəkət çərçivəsindən kənarda qalar, dramda lazımsız şeyə çevrilərlər. İntiriqa – başqa məsələdir. O, dərhal peyda olmur, hökmən hazırlıq dövrü tələb edir» (111, 86).

Bu mətləbi «Danabaş kəndinin məktəbi» komediyasının mətni əsasında daha müfəssəl izah etmək olar. Birinci məclisin ilk remarkası bu mənada xarakterikdir. Remarkada təsvir edilən hər xırda detal, təbii ki, özündən sonrakı və əvvəlki detallarla semantik cəhətdən bağlanır, bütün detallar ayrıca bir detal kimi böyük bir təhlükədən xəbər verir. Fikir verin: əvvəlcə bir bütün taxıl tayası, yəni üstüörtülü. Sonra, bir başı açılmış taya. Bu iki detal ayrı-ayrılıqda hələ dolğun şəkildə heç nəyə işarə etmir. Əsəd vəlin üstünə minib və öküzləri çubuq ilə sürür. Sonrakı detal təhlükənin lap yaxında olduğundan xəbər verir: tayanın kölgəsində bir köpək yatıb, dilini çıxardıb, istidən ləhləyir. İtin ləhləməsi sabit durumun olduğuna işarə edir. Sonra bu sabit durum bir daha təsdiqlənir: tayanın dibində su bardağı, çörək düyünçəsi və bir neçə boş çuval təsvir edilir. Sonra Məşədi Ağakişi başına dəsmal bağlayıb – ...Bu sabit durum davam etməkdəydi ki, Kərbəlayı Mirzalı tələsik xırmana çatıb, tövşüyə-tövşüyə

xəbər verir və s. Birinci remarka, mahiyyəti etibarilə bütün mətn boyu izlənilən təhlükə xronotopunu özündə ehtiva edir. Danabaş kəndinə təhlükə gəlir, bunu hər bir detal, hər xırda ştrix açıqca göstərir. Hər addımda kəndlilərin həyəcanı birə-on artır. Bu ovqatı yaradan onların dünyadan büsbütün xəbərsiz olmalarıdır. Bu komediyada da dil problemi artıq ictimai mühitin əsas kolliziyası kimi qoyulub. Cəmiyyətdə hadisələri bir-birinə bağlayan ünsiyyət aktı olmayanda insanın şüura malik olub-olmaması da problem kimi qoyulmur.

Danabaşlılar «soldat» sözündən qorxduqları üçün heç bir əlavə mətləbin onlar üçün əhəmiyyəti yoxdur. Arada, şüurlarına işıq düşürmüş kimi, məsələnin mahiyyətindən agah olmaq istəyəndə şallaq qalxır. Şallağın qalxması, bu məqamda komik effektin artmasına yardımçı bədii detaldır.

Məşədi Ağakişi. (Nəzərəliyə) Yox, yox, vurma!

Üçü də yola düşür. Əsəd qolunu üzünə basıb, yavaş-yavaş ağlayır. Nəzərəli hələ atını minməyib yedəyində çəkir.

Nəzərəli, səni and verirəm allaha, həyə Əsədi soldat aparacaqlarsa, bir yolluq de ki, evim yıxıldı.

Nəzərəli (yenə şallağı qalxızır yuxarı). A kişi, sənə deyirəm, dayanma, get! (67, 112).

Azərbaycan komediyasında komik obrazın bədii strukturunu açıqlamaq, onun dolğun şərhini vermək bir-iki dissertasiya çərçivəsində reallaşdırıla bilən bir iş deyildir. Bizim bu dediklərimiz hardasa müəyyən söz demək cəhdi kimi qiymətləndirilə bilər. Bu problemi həm də bütövlükdə – bir tipoloji-poetik parametr kimi izləmək də olar, onu ayrıca bir komediyanın bədii aləmi içində də açıqlamaq olar. Elə isə biz etdiyimiz cəhdin sərhədlərini bir az da genişləndirmək istəyirik. Bu məqsədlə biz konkret təhlil nümunəsinə – M.F.Axundovun «Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah» komediyasının komik obrazlar sistemini incələməyə başlayırıq. Bu, həm də onunla səciyyəvidir ki, əsərdə, onun poetik sistemində özünəməxsus yer tutan mif modelinin komik obrazın genezisi ilə birbaşa əlaqəsini, bu modelin əsərin ayrı-ayrı poetik

kateqoriyalarına (final) effektli təsirini izləmək maraqlı olardı.

Ənənəvi ədəbiyyatşünaslıqda söhbət «Müsyö Jordan» komediyasından düşən kimi, bir-birinə iki əks qütb qabardılır: elm-xurafat. Başqa sözlə: orta əsrlər müsəlman zehniyyətinin mühafizəkarlığı və yeni elmi meyillərin perspektivləri. Əsərdə caduya, cadugərə aldanan sadəlövh qadınların yalnız bircə adı var: nadan və avam. Ən çox isə Məstəli şahın böyük bir fırıldaqçı olması faktı qabardılır. Bu tipli tədqiqatlarda bədii əsərlə real gerçəklik arasındakı relyasiya sözün müstəqim mənasında yozulmuş, bu da, deyək ki, uzun illər hökm sürən metadoloji çaşqınlığa gətirib çıxarırdı. Ancaq məlumdur ki, «incəsənətdə söhbət reallıqdan yox, reallıq obrazından, hadisədən yox, hadisə obrazından, hərəkətdən yox, hərəkət obrazından gedə bilər. Bu obrazın özündə isə təsvirdəki plastiklik və məna strukturu ehtiva olunur» (139, 25).

Əslində isə, söhbət hətta əsərin yazıldığı zaman artıq dəbdən düşmüş cadugərlikdən gedirsə, tədqiqatçı ilk növbədə konkret etnik-mədəni sistemdə bu motivlə bağlı xüsusiyyətlərdən, onların yeni dövr adamının təfəkküründə göstərdiyi funksiyadan bəhs etməlidir.

Tədqiqatçıların yekdil rəyinə görə, Axundovun bədii əsərlərinin çoxunun fakturası bilavasitə real və ya tarixi gerçəkliklə bağlı olmuşdur. Ancaq bu da aşkardır ki, real tarixi hadisələrin hamısının bir ucu qədim dövrlərə – insanların mifi ömür kimi yaşadıqları çağa gedib çıxır. Bu bir təsadüfdürmü? Əlbəttə, sənətkar heç zaman məqsədli şəkildə mifdən, nağıldan «bəhrələnməyi» qarşısına məqsəd qoyumr. Əgər belə olsaydı, onun da işi yalançı kimyagərlikdən bir o qədər fərqlənməzdi. Əlbəttə, burada səbəblər çoxdur: bir sənətkar kimi sənətkarın yaradıcılıq stixiyası, bədii təfəkkürün spesifikliyi, müraciət etdiyi mövzu və motivlərin köklü-köməcli olması, dövrün, epoxanın özünün sosial gerçəkliyi... «Bir vaxt ulduzların qüdrətinə tapınan xalq sonra cadugərin ilahi qüdrətinə, indi isə kimyagərliyin möcüzəsinə inanır. Sabah başqa bir inam yaranacaq. Belə bir inamı fırıldaqçılar yaratmırlar, onlar ancaq hər dövrün özünün inamından – kortəbii inamından məharətlə, böyük bir

ustalıqla istifadə edirlər. İnamı isə, məhz xalqın arzusu, istəyi yaradır, başqa, daha yaxşı bir ömrə real yol tapa bilməyəndə kortəbii inam kütləvi xarakter alır (201, 60). Bu dəqiq mülahizəyə onu əlavə etmək istəyirik ki, təfəkküründün təbii və üzvi tərkib hissəsi kimi çıxış edən, özündə qeyri-adi təzahürlərə, möcüzəyə tapınmanı ehtiva edən inamı dini hiss, etiqad və mərasimlərdən fərqləndirmək lazımdır. Hətta bəzi alimlər dini inamla cadugərə, sehrə, möcüzəyə inamın daban-dabana zidd mahiyyətləri haqqında fikir söyləmişlər. Digər müəlliflərin fikrincə, cadugərlik xurafat, mövhumat deyilən şeydən heç də ayrı təsəvvür olunmur. «Mövhumat» isə ilk növbədə elmi və dini baxışlara zidd olan hər şeydir. Mövhumat – nəzəriyyədir, baxışlar sistemidir, cadugərlik isə fəaliyyətdir. Mövhumatdan irəli gələn bir çox hərəkət sehrbazlıq və ya cadugərlikdir. Cadugərliyin təzahürləri son dərəcə müxtəlif və rəngarəng olur. Tədqiqatların birində onun hər hansı millətin sivilizasiya tarixində oynadığı rol haqqında deyilir: «Avstraliyalılar kimi ən geridə qalmış xalqlardan tutmuş Asiya və Avropanın qədim mədəniyyətə malik xalqlarına qədər müasir xalqların dini inamları bütün istiqamətlərdə malik təzahürlərlə aşılanıb. Buddizm və İslamda olduğu kimi mürəkkəb, yüksək səviyyədə inkişaf etmiş dini sistemlərdə mərasimlər ində də böyük rol oynayır. Bəzən olur ki, onlar ən çılpaq formada-birbaşa özlərini büruzə verir» (156, 405).

Bu mülahizələrin sanki davamı kimi başqa bir tədqiqatçının fikirləri də maraq doğurur: «Biz bütün yanılmalarımızla da öz əcdadlarımızdan yüksəkdə dayanırıq, – deyən yazıçılar orta əsrlər cadugərliyi tarixi üzərində dayanmağı daha çox xoşlayırlar. Onlar Martin Lüterin kəndlilərdən yağ və yumurta oğurlayan əcinnələr barədə dediklərinə istinad edə bilərlər: mən onlara zərrə qədər də heyifsilənməzdim, hamısını yandırardım» (157, 107).

Əlbəttə, M.F.Axundov cadugər obrazını – Dərviş Məstəli şahı yaradarkən belə bir fikri rəhbər tutmamışdır. Onun komediyası semantik strukturu etibarilə çoxqatlı və çoxmənalıdır. Ancaq biz bilirik ki, tədqiqatçıların bəzilərində cadugər motivini məhz bu aspektdə yozmağa cəhdlər göstərilmişdir.

Ümumiyyətlə, bədii əsərdə ifrat inadcıllıqla «müəllif niyyətini» axtarmaqdan səmərəsiz bir iş yoxdur.

Məstəli şah komediyaya necə daxil olur? Axundovun çox sınaqdan keçirdiyi bir üsulun vasitəsilə biz əvvəlcə onun özüylə yox, cadusunun gücü haqqında Xanpəriylə Şəhrəbanu arasındakı söhbətdə tanış oluruq. Bu iki qadın arasındakı dialoq elə təbii axara malikdir ki, söhbət arasına komediyanın kompozisiya elementi kimi müəllif mövqeyinin necə sirayət etməsindən də xəbərsiz qalırıq. Müəllif ironiyası qəhrəmanın danışıq tərzində, işlətdiyi söz sırasında, qurduğu cümlənin sintaksisində özünü büruzə verir. Qəhrəmanın nitqindəki ironiya onun özünə qarşı çevrilib ambivalentlik xüsusiyyəti qazanır. Xanpəri ilə Şəhrəbanunun söhbətlərini axıra qədər diqqətlə dinləsək belə bir paradoksal halla rastlaşarıq: gözləmək olardı ki, Xanpəri cadugəri «təqdim edərkən» dünyada ən güclü və ən xeyirxah (tutaq ki, nağıllardakı səməndər quşu və s. kimi obrazlarda olduğu kimi) bir varlıqdan-simvoldan danışacaq. Ancaq qəribədir ki, cadugər obrazı onun təfəkküründə heç bir şərhə, təsirə məruz qalmadan, necə var, elə – ən güclü və ən amansız, zalım varlıq biçimində təqdim edilir. Xanpəri cadugər haqqında «istəsə bu saat məni qocamdan boşadar» kimi sözləri çox təbii şəkildə, bu fikrə bütün təəccübünü qatmadan tələffüz edir. Hələ bu harasıdır?!

Şəhrəbanu xanım. Xanpəri, mən də onun cadusunun gücünü eşitmişəm. Amma gənə bir az səksəkəliyəm. O etdiyi işlərdən heç bilirsənmi? De görüm, ürəyin dürüst qızasıdırmı? Çünki bu iş çox çətin işdir.

Xanpəri. Xanım, Ağcabədili Kərim koxanın arvadı Səlimnazı o boşatdırıb oynaşına verdirmədimi? Muğanlı Səfərəli kişinin qızını sevgilisinə qovuşdur-madımı? Dədəsini ki, qızı verməyə razı olmurdu, cadu ilə öldürmədimi? Cavadlı Kərbəlayı Qənbər qızı Şahsənəmin ərini, bir illik yoldan başqa arvad almasın deyə, qaytarıb gətirmədimi? Onun əlindən heç zad qurtarmaz! (3, 63).

Misal gətirdiyimiz parçada saçmalarla verilmiş «o etdiyi işlərdən heç bilirsənmi», «ürəyin dürüst qızasıdırmı» kimi cümlələrə diqqət yetirək.

Qəhrəman cadugəri gözləri ilə görməsə də, qədim və arxaik inamdan beynində, düşüncə tərzində qalan strukturlar cadugər obrazını canlandırır və Xanpəri Məstəli şahı nə qədər qeyri-təbii, şişirtmə obrazlarla tərifləsə, onun üçün bir o qədər təbii alınır. Çünki artıq təfəkkürdə donuq vəziyyətdə olan yadasalma mexanizmi işə düşmüşdür. Heç vaxt gözlə görülməyən və bir az da möcüzəli təbiətə malik olan şey... danışıq prosesində hökmən şişirdilməli, onun barəsində nə deyilsə, normal əndazəni ötüb keçməlidir. Bu obrazla XIX əsr Azərbaycan gerçəkliyində caduya, ovsuna, sehrə olan münasibət arasındakı kəskin fərq əsərin mətnindən aydın görünür. Məstəli şah hamıdan gizlin, axşam çıraq yanan vaxtı gəlməlidir. Cəmiyyətin, sosial həyatın gerçək durumunda caduya, sehrə arxaik bir inamın qalıqlarının «gizli təbəqə» yaratmasıyla yanaşı, çox fəal surətdə ona qarşı nifrət və inamsızlıq hissləri də baş qaldırır, inkişaf edir. Şəhrəbanu xanımdan Məstəli şahı çağırmaq tapşırığını aldıqdan sonra Xanpəri tələşlə deyir:

Xanpəri. Baş üstə, xanım, bu saatda göndərərəm! Amma gərək Məstəli şah Hətəmxan ağadan, Şahbaz bəydən xəlvət bura gəlsin. Allah eləməmiş, əgər Şahbaz onu burada görsə, onu da öldürər və məni də sağ qoymaz (3, 63).

Sadə adamların, avam qadınların təsəvvürlərində caduya və cadugərə kortəbii inam stixiyası mövcuddur. Bu, onların davranışından tutmuş, ən mürəkkəb psixoloji halətlərinə qədər hər şeyi əhatə edir. Avam qadınlar üçün təkcə «cadu» sözü və onun hər şeyə qadir olması faktı mövcuddur. Bunun nə yolla aparılması, gətirdiyi «dəhşətlər» barəsində azacıq da olsa məlumatları yoxdur. Mövhumatdan da güclü olan kortəbii inam səbəb-nəticə əlaqələrini aşkarlamağa imkan yeri qoymur. Burada Məstəli şah surətini nəzərdə tutub müəllifin dini-feodal təfəkkürün təzahürlərini qamçılaması fikri doğru deyildir. Əvvəla, komediyadakı dərvişin-cadugərin dinlə heç bir əlaqəsi yoxdur. Təsadüfi deyil ki, Məstəli şahın üsuli və şeyxi adlanan din nümayəndələri-mollalar arasında düşmənçilik salmasından, onların arasındakı güclü nifaqdan söhbət edir.

Məstəli şah. Pəh, bu mənim işimdir, xanım, nə şübhə yeridir! Məgər eşitməmisiniz ki, bir neçə şayətinə əmr etmişəm ki, həmişə Şişə qalasında üsuli və şeyxi mollalarının arasında fitnə və fəsad salıb heç vaxt onları dinc qoymasınlar? Ondan ötrü ki, onlar minbərə çıxıb aşkar xalqa vəz edirmişlər ki, cadugərə və sairə inanmayın. Ayə, mən deyiləm ki, Gilcan adlı ifritin ruhunu ki, şeytanətdə və məzərrətdə fərdi-əsirdir. Ağa, Vəli Əliqulu oğlunun bədəninə müntəqil edib Səlyan xalqının canına müsəllət etmişəm ki, gecə-gündüz özün onun qorxusundan evlərində rahat yata bilməzlər. Hələ Səlyan xalqına az qisas etmişəm. Ondan ötrü ki, onlar bildir məni Səlyana qoymayıb qovdular ki, bura darülmöminindir. Sən dərviş və cadugərsən, bura ayaq basma! Hansı işlərimi söyləyim! Bu işlər yaxın zamanlarda etdiyim əməllərin əlamətidir» (3, 67).

Demək, Məstəli şah, müəyyən dövrlə, şəraitlə əlaqədar olaraq adamların təfəkkürlərində qeyri-adi təzahürlərə qarşı yaranan kortəbii və kütləvi inamdan məharətlə istifadə edən mahir bir fırıldaqçıdır. Ancaq bu fırıldaqçılığın dinlə, bəzi tədqiqatçıların təsdiq etdikləri tərzdə «orta əsrlər müsəlman zehniyyəti» ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Dərvişlik, cadugərlik Şərq, o cümlədən azərbaycanlı təfəkkürü üçün heç də göydəndüşmə hadisə deyildi, onun məişətdə, xalq təfəkküründə dərin kökləri var idi. Bir vaxtlar xalq təfəkküründün doğurduğu, öz zamanında müəyyən müsbət rol oynayan cadugər indi onun özünə qarşı çevrilmiş, inkişaf etmiş və fəaliyyət stixiyasının istiqamətini dəyişmişdir. Müxtəlif xalqların etnoqrafiyası ilə məşğul olan alimlərin şəhadətinə görə, ictimai fikri hərəkətə gətirən cadugərliyə inam hissi heç də orta əsrlərin məhsulu olmayıb qədim çağlarda, ibtidai məişətdə hökmran olan təsəvvürlərin yenidən dirildilməsi idi. Amerika, Afrika və Avropa xalqlarının etnoqrafiyasından da buna küllü miqdarda misal gətirmək olar. Buna söykək olacaq digər etnoqrafik fakt ondan ibarətdir ki, Avstraliya və Cənubi Amerikada yaşayan ibtidai tayfalar cadugərliyə o dərəcədə inanırlar ki, onların təsəvvüründə, əgər insanları sehrləməsələr və ya zorla öldürməsələr, onlar əbədi yaşayarlar.

Afrika qəbilələrində isə ölən adamın qatilinin hansı cadugər olduğunu, onun hansı caduya tuş gəldiyini böyük ciddi-cəhdlə öyrənirlər. Bu baxımdan mövzudan bir qədər uzaqlaşmalı olsaq da, qərbi Avropada cadugərliklə bağlı bəzi məqamları nəzərə çatdırmalıyıq. Məlumdur ki, cadugərin əsas silahı Ovsun (söz) və İşdən ibarətdir. Cadugər ovsunladıqdan, sehrlədikdən sonra işə girişir. Bunu, Məstəli şahın özü də təsdiqləyir.

Məstəli şah. ...İndi sizə, xanım, güman eləməyin ki, mən divlərimi quru nağıl ilə bəsləyirəm; bəlkə mən gərək belə işlərdən ötrü onlara ziyafət edəm, onları oxşayım, oynadam, *şihabisaqi* (saçmalar mənimdir – C.Ə.) düşüb onları qıranadək.

Şəhrəbanu xanım. Necə şihabi-saqib onları qıranadək? Baba dərviş, nə deyirsən? Məgər onları şihabi-saqib düşüb qıracaq?

Məstəli şah (gülə-gülə). Əcəb fikir edibsiniz! Bəs divlər, ifritələr nahaq yerə o qədər bigünah xalqın fəlakətinə bais olurlar və gözəl şəhəri nahaq yerə xarab edirlər? Belə günahi-əzimin cəzasında allahın qəzəbi onlara yetişməz?

Şəhrəbanu xanım. Yaxşı, baba dərviş, çünki belədir, niyə canlarından qorxmayıblar? Niyə belə işə ayaq qoyurlar?

Məstəli şah. Əvvəlan, o səbəbə ki, mən buyururam, ikincisi, o səbəbə ki, axmaqdırlar və təbiətlərinin təqəzasıdır. Əgər belə etməsələr, dincələ bilməzlər. Şəyatin olmasaydı, dünyada heç bir yaman əməl olmazdı ki, bəni-adəmi yaman işlərə heç kəs düçar etməzdi (3, 72-73).

Demək, uzun zamanlar xalqın təfəkküründə mövcud olan, yeni şəraitlə əlaqədar residiv halına keçən cadugərlik heç də kortəbii təsir mexanizminə malik deyildir, əksinə, burada hər şey dəqiq ölçülüb-biçilmişdir. Məstəli şah Şəhrəbanu xanımla söhbət edərkən onun «bilik» dairəsindən bir qarış da kənara çıxmır, onun təfəkküründə möhkəmcə kök salan, mövhumatdan da irəli olan təsəvvürlərdən yapışır. Məsələn, götürək elə yuxarıda saçmalarla verdiyimiz *şihabi-saqib* məsələsini. M.F.Axundovun 1853-cü ildə rus dilində çıxan «Təmsilat»ında belə bir qeyd var: «Müsəlman xalqları uçan ulduzları «şihabi-

saqib» adlandırırlar. Onların əqidəsinə görə, o, yerə düşən zaman allahın iradəsinə qarşı çıxan şeytan və cinləri məhv edir» (3, 237).

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Avropa, Amerika və Afrika xalqlarının etnoqrafiya və mifoloji mətnlərində də buna oxşar motivlər vardır. Başqa bir tipoloji yaxınlığı da nümunə kimi göstərə bilərik. Arif Acalovun tərtib etdiyi «Azərbaycan mifoloji mətnləri» kitabında oxuyuruq: «Bir kişi həmişə səhər dururmuş ki, atı qan-tər içindədi. Bir gün kişi atın yəhərini qırrayır. Səhər gedir tavlıya ki, atın üstündə bir cin oturub. Tez yaxasına iynə sancıb cini evə gətirir. Başdıyır işdətməyə.

Bir müddət sonra kişi cinə deyir ki, bilirəm, onsuz da sən burda axıracan qalmıyassan. Yaxşısı bıdı ki, əvimin dörd bir tərəfinə daşdan hasar çək, səni buraxım gedəsən. Cin irazılaşır. Çox keçmir ki, hasar çəkilip qurtarır. Kişi hasarın üstünə dəmir düzdürür, sonra cini buraxır. Ondan sonra bir də kişigilə cin gəlmir» (10, 98).

Avropa xalqlarının inamlarında da cinlər və şəyatinlər dəmirdən, dəmir alətlərdən dəhşətli dərəcədə qorxurlar. Hətta bu adın xatırlanması belə, Teylorun mülahizəsinə görə, onlar üçün artıq ölüm hökmünün verilməsi demək idi. Demək, hər iki halda, dəmir cadugər və sehrbazları qovur, onların gücünü məhv edir. Bu varlıqlar qədim daş dövrünün təzahürləridir və yeni metal onları qorxudur, nifrət oyadır. Dəmir məmulat həmişə onları qorxu əsarətində saxlayır. «Bu məqsədlə xüsusi olaraq dəmir nal seçilirdi, indinin özündə də İngiltərədə tövlələrin qapıları üstünə vurulmuş nallar buna şəhadət verir» (149, 109).

Cinlərə, sehrbazlara qarşı Avropa xalqlarının inamlarında digər «mübarizə üsulları» da var idi. Belə ki, cinlər üçün ən çox sınaqdan çıxarılmış «cəza» üsullarından biri suda üzmək idi. Günahkar sayılanın əl-ayağını kəndirlə bağlayıb suya tullayırlarmış. Əgər o, günahsız olsaydı, suyun dibinə enməliymiş; günahı olan şəxs isə, əksinə, suda batmır, suyun üzündə qalırmış. Belə olan surətdə o, günahı sübuta yetirilən adam kimi təzədən sudan çıxarılıb asılmalıydı.

Azərbaycan xalqının təfəkküründə də tamam başqa şəkildə suyla bağlı inam və sınamalar mövcuddur.

«Dərviş Məstəli şah» komediyasında müəllifin müraciət etdiyi motiv xalqın təfəkküründə dərin mifoloji köklərə malikdir. Bunları öyrənib tədqiqata cəlb etmədən əsərin nə janr, nə süjet poetikasından, nə də digər ideya-bədii məziyyətlərindən bəhs etmək mümkün deyildir. Biz diqqəti Məstəli şahın Hətəmxan ağanın evinə gəlişi məqamına yönəltmək istəyirik. Yuxarıda qeyd etdik ki, o, bura günün günorta vaxtı yox, məhz axşam çıraq yanan vaxtı – yəni qaranlıq düşəndə gəlməlidir.

Azərbaycan xalqının mifoloji təsəvvürünə görə, gecə ölüm metaforası ilə bağlıdır, bu da bizim fikrimizcə, cadunun cana müsəllət edilməsinin əsas atributlarındandır. Məstəli şahın Müsyö Jordanın boynunu vurdurması və Paris şəhərinin dağıtma üsulları da adi bir fırıldaqçının düşündükləri, qurduqları deyil. Əgər bu, doğrudan da belə olsaydı, yəni Məstəli şah xalqın inam və görüşlərində heç bir kökü olmayan hadisələr, «əməliyyat» planı qursaydı, onun kələyi baş tutmazdı. «Məstəli şah Şuşa qalasında «şeyxi» və üsuli» ruhaniləri arasında gedən fitnə və fəsadı, Səlyan qəzasına düşmüş, minlərcə insanı aparan yoluxma azarını Ağrı dağının bir parçasının uçub Akur kəndini batırması fəlakətini və s. bu kimi olmuş hadisələri öz cadusunun sehri və gücüylə əlaqələndirir...» (61, 145). Məstəli şah bu sözləri heç də əbəs yerə demir. Xalq arasında dolaşan inama görə, cinlər dağları belində gəzdirir və baş verən bütün fəlakətlər – dağ uçqunları və s. onların qəzəblənməsi nəticəsində baş verir.

Məstəli şahın öz işini tamam-kamal, heç bir şübhə oyatmayacaq bir dəqiqliklə görə bilməsi üçün qədim mifologiyada dağ, ulduz, günəş və s. kimi cisim – varlıqlarla bağlı inamlardan bəhrələnir. Əyani misal olaraq Parisin hansı bürcün altında yerləşməsi məsələsini və Məstəli şahın bu «ciddi» məlumatı ətrafdakılara çox alimanə təqdim etməsini göstərmək olar. «Qızılları verir Məstəli şaha. Dərviş qızılları alır, qoynuna qoyur, biləklərini çırmayıb xurcun-

dan bir kitab çıxardır, kitabı açıb vərəqləyir, bir para naxışlı səhifələrinə baxır, başın qovzuyur.

Məstəli şah. Bəli, Parij şəhəri əqrəb bürcünün altında vaqe imiş, əməl tamamdır» (3, 73).

Əməl ona görə tamamdır ki, (Əqrəb bürcü günəş dairəsinin səkkizinci bürcüdür, – keçmiş astrologiya elmi belə deyir) və Paris də məhz onun altında yerləşir. Şərq astroloqlarının rəyinə görə, bu bürc hansı yerə yaxın olarsa, orada mütləq fəlakət baş verər.

Bütün bu deyilənlərdən belə bir nəticə hasil etmək olar ki, bir sənətkar kimi M.F.Axundovun bədii təfəkkürü, əsərlərində işlənən motivlər, öz xalqının milli-mənəvi dəyərləri ilə qırılmaz şəkildə bağlıdır. Onun qələmindən çıxan əsərlərin yalnız formal tərəflərini əsas götürüb təsdiq edənlər, təəssüf ki, heç zaman bu əsərlərdə işlənən, onların poetik özülünü təşkil edən motivlərə fikir verməmişlər.

Məstəli şahın Müsyo Jordanın boynunu vurdurması və Paris şəhərini dağıtma üsulları da adi bir fırıldaqçının düşüncələri deyil. Əvvəlcə Məstəli şahın öz planını necə yerinə yetirəcəyi ardıcıllığını izləyək:

Məstəli şah. Çox yaxşı, indi mən bu saatda xanım, sizin gözünüzün qabağında Parijin heykəlini bərpa edib, burada onu pozacağam. Və divlərə və ifritlərə hökm edəcəyəm ki, haman dəqiqə Pariji yıxsınlar və on günə qədər xəbərini Müsyö Jordana çatdırsınlar ki, Şahbaz bəyi aparmaq fikrindən düşsün; yainki bir böyük xoruzu qabağımda tutub adın qoyacağam Müsyö Jordan, bu saatda onun boynunu vurub, Mərrix ulduzuna əmr edəcəyəm ki, bu tövr ilə o da on günədək həqiqətdə Müsyö Jordanın boynunu vursun, ta ki, Şahbaz bəy ondan xilas olsun (3, 68).

Yenə də təkrar edirik ki, bu, adi bir fırıldaqçının sərsəmləmələri deyildir. Əvvəlcə Mərrix ulduzu haqqında. Qədim Şərq mifologiyasında bu, müharibənin rəmzidir və bir əlində xəncər şəklində təsvir edilir; Axundovun qeydinə görə, cadugərlər ondan tez-tez istifadə edirmişlər. Xoruzun boynunun vurulması

əməli isə bilavasitə şamançılıqla, türk mifoloji təfəkkürüylə bağlı obrazdır. Sadəcə olaraq biz, təsəvvürümüzü aydınlaşdırmaq üçün xoruz obrazını konkretlikdən çıxarıb mücərrədləşdirməliyik; mifoloji təsəvvürə görə, cadugərlikdə uzaq məsafədən olan təsəvvürün reallaşması üçün təsirə məruz qalacaq obyekti yaxın məsafədə quşla (bizim misalda xoruzla) əvəz edib işi onun üstündə icra etmək lazımdır. Bunun üçün bir neçə vasitə mövcud olmuşdur. Konkret halda xoruzun boynunun vurulması Müsyö Jordanın qətlinə bərabərdir. Cadunun təsirinin belə bir işarə sistemiylə reallaşması qədim mifoloji təfəkkürdə əsas mövcudluq forması idi. Bu tipli stereotiplər və hərəkətlər zaman-zaman təkrar olunaraq Şərq xalqlarının, xüsusən türkdilli xalqların şüurunda özünə möhkəm yer tutmuşdu. Bu minvalla müəyyən bir «sehrli» niyyəti həyata keçirmək üçün çox müxtəlif təsiretmə kompleksləri yaranmışdı. Uzaq məsafədə yerləşən cismi yer üzündən silmək üçün hökmən əvvəlcə onun oxşarı qurulmalı və cadugərin yalnız özünə məxsus üsullarıyla dağıdılmalıydı. Məsələyə bir az da aydınlıq gətirmək üçün daha bir etibarlı mənbəyə müraciət etməyi lazım bilirik. Söhbət qorqudşünas Orxan Şaik Gökyayın «Tilsimli köynəklər» adlı məqaləsindən gedir. Azərbaycan xalq nağıllarında, əfsanə və miflərdə rastlanan, adı çəkilən bu köynəklərin xalqın tilsimə, sehrə, duaya, onların qeyri-adi təsir gücünə inamını əks etdirir. Müəllif də bunları xalq arasında ta qədim çağlardan yaranmış və yayılmış ənənələrlə bağlayır. «Tilsimli köynəklərə müxtəlif xalq nağıllarında rast gəlirik. Bunlar güllə keçməyən, qılınc kəsməyən, xoşbəxtlik gətirən, ya da geyəni görünməz edən köynəklərdir» (33, 4).

Bir sözlə, M.F.Axundovun, o cümlədən Azərbaycan komediyasının digər sənətkarlarının komediyalarında yaratdıqları bədii obrazlar strukturu etiabarı ilə mürəkkəbdir, komik obraz janrdaxili sferalarda baş verən trasformasiyaların rüşeymini təşkil edir.

III FƏSİL

KOMEDİYA QƏHRƏMANININ BƏDİİ STRUKTURU

3.1. Komediya qəhrəmanının bədii strukturu anlayışı

Əsərin poetik strukturunda özül rolu oynayan komponentlərdən biri də ədəbi qəhrəmandır. Biz bu problemə, bəri başdan qeyd eləyək ki, iki aspektdən yanaşacağıq: 1. Müəllifin (komediya yaradıcısının) ədəbi qəhrəmana münasibəti, – başqa sözlə, komediyaqrafın qəhrəman anlayışı, onun bədii strukturu. 2. Azərbaycan tənqidi və ədəbiyyatşünaslığında, elmi-nəzəri fikrində ədəbi qəhərman anlayışı, onun mahiyyətinin dərki məsələsi.

Məlumdur ki, ədəbiyyat tarixi donuq bir ifadə deyildir, əksinə, o, daim hərəkətdə olan bir prosesi özündə ehtiva edir. Ədəbiyyat tarixi anlayışında prosesuallıq keyfiyyətinin ədəbi-nəzəri müddəalarından çıxış edib deyə bilərik ki, ayrıca hər bir dövrün, ədəbi epoxanın özünün janr yaddaşı, üslub formaları və digər spesifik xüsusiyyətləri yaranıb formalaşır. Deməli, hər yeni ədəbi epoxanın özünün də yeni qəhrəman tipi olur.

Burada belə bir nəzəri ayrıntıya diqqət yetirək ki, tənqid və ədəbiyyat-şünaslıqda hər hansı problemdən ən ümumi aspektdə də, xüsusi, spesifik formada da danışmaq olar. Götürək elə bədii əsərin xronotopu (şərti olaraq zaman-məkan anlayışı) problemini. Ayrıca hər bir əsərin – bu bədii dünyanın xronotopundan danışmaq mümkün olduğu kimi hər hansı ədəbi cərəyanın da xronotop tipindən, bədii zaman və bədii məkan anlayışından söz açmaq mümkündür. Fikrimizi açıqlamaq üçün deyək ki, hər bir ədəbi cərəyan zamana özünün münasibətini formalaşdırır, zamanın bədii təsvirində və demək, həm də bədii dərkində öz kəşflərini edir. M.M.Baxtinin elmə gətirdiyi «xronotop» anlayışını böyük fizik Eynşteynin nisbilik nəzəriyyəsi ilə müqayisə edən müəllifin belə bir fikri maraq doğurur: «...Burada bir məsələni də yaddan

çıxarmaq olmaz: əgər nisbilik nəzəriyyəsi Eynşteyn tərəfindən kəşf olunan kimi bütün bəşəriyyətin malına çevrildisə, onun digər alimlər və xalqlar tərəfindən kəşfinə lüzum qalmadısa, insanın daxili hərəkətinin qanunauyğunluqlarını hər bir milli ədəbiyyat özü meydana çıxarmalıdır.

Azərbaycan ədəbiyyatında bədii əsərin qəhrəmanını bu və ya digər dərəcədə mürəkkəb, rəngarəng, lakin donuq keyfiyyətlərin toplusundan, dinamik, daim ziddiyyətli hərəkətdə olan personaja sistemli şəkildə çevirən ilk yazıçı C.Məmmədquluzadə olmuşdur» (55, 44-45).

Ona görə də, müxtəlif ədəbi cərəyanlar üçün müxtəlif xronotop tipləri olur. Sentimentalizmdə süjet zamanına yaxın olan müəllif zamanının təsvirinə böyük əhəmiyyət verilir. Naturalizmdə isə sanki zamanın təsviri «dayandırılır». Realist sənətkar üçün, sənət dünyası üçün «açıq» zaman tipi səciyyəvidir.

Bu fəsildə xronotop problemi bizi bir o qədər də məşğul etmir, bu, sadəcə olaraq analogiya xarakteri daşıyırdı. Yəni buna oxşar şəkildə demək mümkündür ki, bu və ya digər konkret dövrün ədəbi qəhrəman tipi də öz strukturu, poetikası etibarilə bənzərsiz, özünəməxsus olur. Rus yazıçısı L.Tolstoy yazırdı ki, Don Kixotun yeganə səhvi ondan ibarət idi ki, o, dahi deyildi. Servantes dövrünün ədəbi qəhrəman tipi məhz belə olmalıydı[*]. «Sözlər və əşyalar» kitabında gerçək vəziyyətin ümumi psixoloji mexanizmini izah etdikdən sonra o, Don Kixot obrazını xatırlayır. Alimin qənaətinə görə, Don Kixot eyniləşdirmə axtarışlarının qurbanıdır. Bir insan tipi, bir fərd kimi Don Kixot beynində cəngavərlik dövründən qalma təsəvvürlərdən istifadə edib hərəkət edirdi. Və elə buna görə də, rastına çıxanları beynindəkilərlə tutuşdurduqda addımbaşı çaşırdı. Lidiya Ginzburq, rus formal ədəbiyyatşünaslıq məktəbinin sonuncu nümayəndələrindən biri «Ədəbi qəhrəman haqqında» monoqrafiyasına, təsadüfi deyil ki, bu sözlərlə başlayırdı: «Bu kitab ədəbiyyatda açar rolunu oynayan suallardan birinə – müəllifin öz

[*] Франсыз алими Мишел Фуко бу мятлябдян бящс едяркян йазыр ки, «бурада эерчяк вязиййят ондан ибарятдир ки, еля бил мякан илэиляри гырылыб, бир-бириня мцщкямъя кечян баьлар инди чох-чох узаглара сяпяляниб; беля бир щал щяр ъцр контакты истисна едян гапалы даиря йарадыр».

qəhrəmanlarında təcəssüm etdirdiyi insan anlayışına həsr edilmişdir» (118, 3). Başqa sözlə desək, ədəbi qəhrəman hər bir yazıçının, dövrün, epoxanın insanı necə, hansı yöndə dərk etməsidir. Bu mənada, fikrimizin əyani sübutu kimi demək olar ki, xəsislik anlayışı müstəvisində, ümumi-tipoloji baxımdan nə qədər yaxın olsalar da, Molyerin Qarpaqonu ilə M.F.Axundovun Hacı Qarası insanı fərqli düşüncə və təfəkkür baxımından dərkin məhsuludur. Distansiyanı belə uzaq əsrlərdən götürüb yaxınlaşdırmaq, «sıxlaşdırmaq» da olar. Mirzə Cəlilin kefli İskəndəri ilə M.F.Axundovun Hacı Nurusu arasında müəyyən tipoloji-struktur paralellər aparmaq olar. Bunu iki aspektdə reallaşdırmaq olar: 1. Bütövlükdə komediya mətnlərinin tam strukturu boyunca; 2. Sırf müəllif münasibəti aspektində. Əvvəla onu deyək ki, komediyada Hacı Nuru, müəllif diqqətinə layiq qəhrəmanlardan deyil! Bəs Hacı Nuru komediya mətnində hansı müəllif niyyətini yerinə yetirir, nə kimi bədii funksiyaların reallaşmasında yardımçı rolunu oynayır? Kobud şəkildə desək, o, sadəcə olaraq durumu üzdən sakit və sabit görünən bir aləmə «şuluq salmaq» üçün peyda olub. Məhz elə buna görədir ki, dəvətsiz gəldiyi üçün mətn zamanında mövcudluğu uzun çəkmir, oradan təhqir edələrək qovulur, ancaq bu aksiya reallaşana qədər Hacı Nuru ürəyindəki «qan qoxulu» mətləbləri açıqlayır, hacılara, şeyxlərə dişinin dibindən çıxanı deyir. Ancaq səd heyf ki, Hacı Nurunun komediyanın sonuna qədər ürəyindəkiləri bir-bir deməyə (necə deyərlər, yüngülünü, ağırını seçə-seçə) sadəcə olaraq «nəfəsi çatmır», birinci məclis qurtaran kimi o da komediya aləmini birdəfəlik tərk edir. Əslində isə, məsələni bir az diqqətlə araşdırdıqdan sonra belə bir qənaətə gəlirik ki, Hacı Nurunun mətləbi elə bu qədərdir, o, daha burdan uzağa gedə bilməz və bu da komediyanın bədii məntiqindən doğan bir amildir.

Hər şeydən qabaq onu qeyd eləyək ki, Hacı Nuru ədibin ağlına birdən-birə gəlməmişdi, əksinə, onun məhz bu şəkildə, beləcə «yarımçıq» ampluada göstə-rilməsi tam qanunauyğunluq təşkil edirdi. İlkin belə bir şərti qeyd-şərtsiz qəbul etmək lazımdır ki, Hacı Nurunun izləri elə M.F.Axundovun erkən yaradı-

cılığında, bir az da irəli getsək, onun Mirzə Şəfi Vazehlə qabaq-qabağa oturub söhbətləşməsində (bu söhbət yəqin ki, sırf tərbiyəvi-didaktik xarakter daşıyırdı və burada bir az da müəllimin kəskin reaksiyası həlledici rol oynayırdı) cücərməyə başlamışdı; ancaq məsələnin mahiyyətinə varanda, belə bir tezis hələ natamam təsir bağışlayır, öz sxematikliyini o saat büruzə verir. Əslində, Hacı Nurunu daha geniş, daha tutumlu kontekstdə aramaq lazımdır – hər şeydən öncə, Rəşid bəy Əfəndiyevin povestində (qəhrəman konsepsiyası), xalq yaradıcılığındakı kəskin ağıllı, hazırcavab personajlarda. Burada, şübhəsiz ki, mərkəzi mövqeyi müəllifin özünün bədii təfəkkürü təşkil edir ki, məhz o «ağırlıq nöqtəsindən» çıxış edib Hacı Nurunu bir şəxsiyyət konsepsiyası kimi struktur təhlildən keçirmək olar. M.F.Axundovun özünün də hardasa yaddaşlarda qalan «portreti», ədəbi-elmi məqalələrdə yaradılan obrazı, necə deyərlər, Hacı Nuru elementləri ilə zəngindir, heç olmazsa ondan aralı deyil. Belə bir məsələ özlüyündə çox maraqlıdır ki, M.F.Axundovun epoxasında həyatın bir tərəfi uçulub dağılırdısa, digər tərəfi tikilirdi, ancaq bir az başqa aspektdə. Mirzə Fətəli, istedadlı bir mühəndis kimi bu uçulan və tikilən binanın qarşısında duraraq əlinin kəskin hərəkətiylə göstəriş verirdi: «bax, buranı dağıtmaq lazımdır, burada isə hökmən təzə bina inşa etmək lazımdır. O, köhnə həyatın bütün qüsur və çatışmayan cəhətlərini göstərdiyi kimi təzə həyatın da bütün xeyirli və işıqlı tərəflərini nişan verirdi» (Cabbarlı). Cabbarlının sitat verdiyimiz məqaləsində ilk baxışdan diqqəti çəkən bir Hacı Nuru ədası, kəskin hərəkət stixiyası var.

Hacı Nuru şair. Bəli, mənim hünərim filhəqiqə iksirdir. Amma necə ki, siz deyirsiniz iksirə laməhalə başqa filizat lazımdır ki, onun təsirini qəbul edə; habelə mənim hünərim üçün dəxi ərbabi-zövq və kamal və mərifət lazımdır ki, dediyim əşarın qədrini bilələr. Zəmani ki, mənim bəxtimdən həmşəhərlilərim də ki, sizsiniz, nə kamal var, nə ağıl var, nə beyin var; bu surətdə mənim hünərimdən nə fayda hasil olacaq, mənim şeirim nəyə məsrəfdir? (4, 41)

M.F.Axundovun bədii təfəkküründə Hacı Nuru kompleksinin təsadüfi ol-

madığını digər məktub və qeydlər də sübut etməkdədir. Bu mənada, M.F.Axundov – Həsən bəy Zərdabi yazışmaları xüsusi bir xətt, istiqamət təşkil edir. Axundovun hər cümləsindən, bütövlükdə məktublarının ümumi ovqatından bir Hacı Nuru obrazı boylanır. Burada həm də Hacı Nurunun özünə də bir az yuxarıdan, elə bil ki, «zamanüstü» mövqedən baxmaq məqamları da yox deyil. Və bu xüsusiyyət elə Zərdabinin cavablarında da öz əksini tapmışdır. Bu isə, bilavasitə, maarifçi dünyagörüşünün əsasları ilə bağlıdır. «Sən hər qəzetində biz müsəlman tayfasına elmin fəzilətini və səmərətını zikr edib, bizə hey təklif edirsən elm öyrənin, elm öyrənin!.. Çox yaxşı, sözün bamәna və nəsihətin mufid və xeyirxahlığın sabit. İndi biz hazırıq ki, sənin nəsihətini əmələ gətirək. Bizə de görək, elmi harada öyrənək və hansı dildə öyrənək? Əgər şəhərlərdə öyrənək, şəhərlərdə məktəbxanələr yoxdur.

...Əgər deyirsən ki, kənd əhli qalsın, ancaq şəhər xalqı elm öyrənsin, onda sənin muradın əmələ gəlməz. Bir gül ilə bahar olmaz» (5, 254).

Didaktik üslub, intonasiya modeli eynən Hacı Nuru qəlibi və ştampındadır. Mirzə Fətəlinin maarifçi məfkurəsində artıq oturuşmuş, kristallaşmış prinsiplərdən biri də məhz elə Hacı Nuru sayaq başqalarının başına ağıl qoymaq stixiyasıdır. Bu stixiya bəzən ehtiras, əlbəttə, konkret tarixi mərhələnin xüsusiyyətlərindən asılı olaraq, bəzən də inadlı təlqin forması alırdı. Bircə anlığa böyük ədibin əlifba layihələri uğrundakı ifrat inadkar səylərini xatırlayaq. Ancaq, bir şeyi də elə bəri başdan aydınlaşdıraq ki, biz heç də bütövlükdə Axundovu Hacı Nuru obrazına bərabər tutmuruq, daha doğrusu, Hacı Nurunu onun bədii təfəkküründün, bədii-fəlsəfi konsepsiyasının ifadəsi (həm də mücərrəd ifadəsi) hesab edirik. İndi isə Zərdabinin cavablarından birinə, buradakı intonasiya tipinə fikir verək: «Çox hörmətli Mirzə Fətəli bəy! Elə düşünməyin ki, balaca bir məqalə, yaxud pyes yazmaqla camaatı maarifləndirmək olar. Yox, bunun üçün daha çox iş görmək lazımdır. Bəlkə sizi belə bir şey düşündürür ki, əcəba, nə üçün başqa birisi deyil, məhz siz, özü də müftə, bir quru «sağ ol» eşitməyə belə gümanınız olmadan zəhmət çəkməlisiniz. Onda mən məcburam deyəm ki,

doğma millətə məhəbbətdən, avamların, nadanların maariflənməsində söhbət gedən yerdə bu sual ortaya gəlməməlidir; özünü kütlənin, həm də bizim kimi geridə qalmış avam kütlənin maariflənməsi işinə həsr edən amadı belə bir fikir yarıyolda dayandırmamalıdır». Bu tipli nümunələrin sayını, təbii ki, artırmaq mümkündür, ancaq paradoksal görünsə də deyək ki, bu sitatlarda biz Hacı Nurunun tənqidi pafosuyla üst-üstə düşən fikirləri yox, məhz o pafosa qarşı duran, onunla müxalifət təşkil edən incə nüansları axtarırıq. Niyə? Suala birbaşa cavab verməyək. Əvvəla, onu deyək ki, məsələyə aydınlıq gətirmək üçün maarifçilərin dünyagörüşündə, onların qəhrəman anlayışı ilə təqdim etdikləri şəxsiyyət konsepsiyasında özül prinsiplərdən biri – maarifçi utopiya anlayışını incələmək lazımdır. Maarifçi dünyagörüşü sistemində ilk öncə qabarıq şəkildə nəzərə çarpan, az qala «gözə girən» real gerçəkliklə, onun mövcud stereotipləri ilə müxalifət təşkil edən utopik düşüncə tərzidir. Maarifçi utopik təfəkkür müəyyən bir gerçəklik modelində, onun siyasi-sosial portretində əsas cizgini çox asanlıqla tutur və bütün enerjisini məhz o cizginin qabardılmasına, böyüdülüb tənqid edilməsinə həsr edir. Enerji tükənir və digər əsaslı cizgilər tənqid hədəfindən kənarda qalır. Yəni burada qavranılan predmetin özü yox, onun bir əsas tərəfi, konturu olur. Bu mənada haşiyə çıxıb Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları» ilə Monteskyönün «Fars məktubları» arasında struktur-tipoloji paralellər aparmaq olar. Hər iki əsərin bədii-fəlsəfi strukturunda, onların semantik qatlarında özünə yer alan möhkəm özüllü prinsiplərdən biri də utopiya ilə ironiyanın vəhdətidir, bir əsərdə, bir kontekstdə yanaşı mövcudluğu məsələsidir. «Fars məktubları»nda troqloidlərdən, Axundovun epistolyar-fəlsəfi romanında isə İran tarixinə səyahətdən söhbət gedir. Bədii təfəkkürün qədim tarixi əyyama «proyeksiyası» yalnız bir məqsədə xidmət edir: real gerçəkliklə müxalifətdə olan bir utopik dünya modeli yaratmaq! Burada «səyahət» bədii bəhanə funksiyasını yerinə yetirir və yuxarıda adını çəkdiyimiz məqsədin reallaşmasında yardımçı rolunu oynayır. Ümumən maarifçi ədəbiyyatda «səyahət» motivi (təsadüfi deyil ki,

M.F.Axundovun «Səyahət» adlı bir povest yazması da təxmin edilir) təsadüfi səciyyə daşımır, yəni, maarifçi təfəkkür heç zaman öz mətləbini birbaşa, deklarativ üsulla elan etmir, o, hökmən oxucunu müəyyən səyahət «cəngəlliyindən» keçirməlidir. Belə bir özül xüsusiyyət Hacı Nurunun strukturunda da təsbit edilmişdir. Hacı Nuru, ümumən kimyagərlik mətləbinə öz münasibətini bildirmək üçün çox-çox uzaqdan başlayır.

Hacı Nuru şair (bimövqe cibindən bir kağız çıxarır). Həzərat, bir yaxşı əhvalat, yəni, avar ləzgisi altmış il bundan əqdəm Xanbutayın sərkərdəliyilə Nuxunu gəlib çapdığını nəzm etmişəm. Hələ bir qulaq asın, onu bir oxuyum, görün bu keyfiyyəti necə bəlağət və fəsahətlə bəyan etmişəm.

Ağa Zaman həkim. Eh, Hacı Nuru, bu məclis nə şeir məclisidir! Ağzımızda söz danışırıq... (3, 38)

Bu fraqmentdən aydın görünür ki, Hacı Nuru öz «taktiki gedişini» qurarkən mövcud münasibətləri, zamanın sosial portretini və bu qəbildən olan növbənöv məsələləri düzgün hesablamayıb və o, bütün bu «əməliyyatı» zaman-zaman ürəyində, beynində böyüdə-böyüdə gəzdirdiyi bir naqis cizgini üzə çıxarmaq üçün aparıb. Burada böyük bir enerji potensialı əslində havaya atılan gülləyə bənzəyir və bu da o saat çox səciyyəvi bir analogiya doğurur: ictimai əsayişi pozmaq... Belə bir «pozucu» işlə məşğul olan adam isə hökmən o dairədən qəti kənarlaşdırılmalıdır. Hacı Nurunun aqibəti maarifçi təfəkkürün məntiqinə əsaslanır, desək səhv etmərik.

Demək, Hacı Nurunun yaxın keçmişə «səyahəti» başlamamış bitir. Bütün bu dediklərimiz Hacı Nurunun bir ədəbi qəhrəman kimi bədii strukturunun tam açılmasına kömək etmir. Haradan idi Hacı Nurudakı bu qabaqdan gəlmişlik, özünə arxayınmış kimi, sözünə hələ bir yaxın keçmişə ekskursla-səyahətlə başlamaq? Bunun müəyyən izlərini, özü də dünyagörüşü səviyyəsində müəyyən sümükləmiş izlərini həm Axundovun, həm də Zərdabinin məktublarında gördük. O mənzərəni bir az da əyaniləşdirmək üçün Zərdabinin başqa bir səciyyəvi qeydinə də müraciət etmək olar: «...Ey millət təəssübü çəkən

qardaşlar! Doğrudur, qeyri-millətlər kamalınızı görüb sizə artıq rütbə verəcəklər, amma insaf deyil ki, beş günlük ömrün ləzzətindən milləti, qardaşlarınızı atıb onları kor və sərgərdan qoyasınız. Dünyanın ləzzətinə tamah etməyin, öz qardaşlarınıza xeyir verin. Qoy şairciklər sizə həcv yazsınlar, mollalar lənət oxusunlar, avamlar sizi daşa bassınlar. Anlayın ki, siz millət üçün zəhmət çəkirsiniz...»

Qoy şairciklər sizə həcv yazsınlar... Bu söz ağrıyla, acıyla, yüksək pafosla deyilsə də, o dövrdə onlara qulaq kəsilən tapılmazdı. Belə bir qabarıq kontrast nədən yaranmışdı? Kontrastın özü yox, onun anormallığı, «kontrast» anlayışını vurub keçməsi, fövqəladə parlaqlığı... bütün bunlar hansı bədii təfəkkür gücünə peyda olmuşdu?

Bu problemin ən ümumi, başlıca tipoloji parametrlərini elə ağıl əsrinin özünün fəlsəfi düşüncə düzümündə, dünyanı dərk yolunda axtarmaq lazım idi. Yadımıza salaq ki, Avropa maarifçi estetik-fəlsəfi fikrində və ədəbiyyatında da oxşar məqamla rastlaşırıq. XVIII əsr Avropasında ağlın, mücərrəd təfəkkürün görünməmiş cəsarətlə «hər şeyi ayaqdar altına atmasının» bircə motivi mövcud idi: o, özü haqqında illüziya yaratmışdı. Kapitalist münasibətləri şəbəkəsini hörməkdə olan burjua cəmiyyətinin aynasından əks olunan ağıl mifi o dövrdə qələmə alınan əsərlərin mövzu və süjetindən tutmuş ən adi kompozisiya elementlərinə qədər hər şeyə sirayət etmişdi. XVII əsrlə XVIII əsrin, başqa sözlə, klassisizm mədəniyyət tipi ilə maarifçi mədəniyyətin ilkin köklü fərqi də buradan doğurdu. Ağıl illüziyasının yaratdığı normalar maarifçi estetikada bütöv bir sistem şəklində çıxış edirdi. Maarifçilik anlayışı və onu ifadə edən termin XVIII əsr maarifçilərinin mühitində onların öz səciyyəsi kimi yaranmışdı. Ona görə də, maarifçilik deyəndə həm XVIII əsr filosofları içində yaradılan mədəni mifi, həm də mədəniyyət tarixi modelini qurmaq istəyən müasir tədqiqatçının işlətdiyi elmi dil anlayışını nəzərdə tutmaq lazımdır (150, 195). Biz, əlbəttə, yuxarıdakı fikirlərimizə müəyyən aydınlıq gətirmək üçün maarifçiliyin «mədəni mif» anlayışını əsas götürür, təhlilləri də ondan çıxış edib

aparırıq. Bu mənada, yuxarıdakı mətləbləri əhatə eləyən məlum problemə də aydınlıq gətirə bilmək mənasında maarifçi dünyagörüşündə və bədii təfəkküründə mövcud olan səciyyəvi oppozisiyaları xatırlamaq yerinə düşər: Təbiət – Xurafat; Təbiət – Ənənə; Təbiət – Tarix və s. Lotmanın qeyd etdiyi kimi, bu oppozisiyalar düzümündə insanın bütün xeyirxahlıq potensiyası Təbiətlə, Şər əməlləri isə Xurafatla bağlanırdı. Jan-Jak Russoya görə, indiyədək qərarlaşmış bütün tarixi normalar «olsa-olsa qədim dövrlərdə baş verən cinayətlərin tarixini təcəssüm etdirir, insanlar çox hədər yerə özlərinə zəhmət verib onları təfərrüatıyla öyrənmək istəyirlər» (150, 114). Volterdə isə bunun tam əksini müşahidə edirik; onun tarixi optimizmi, tərəqqiyə inamı, tərəqqi və sivilizasiya anlayışı ilə bağlı bütün hadisələri ənənə ilə bağlamaq halını da istisna etmir. Demək, «ağlın ideal tarixi ənənəyə qarşı qoyulur» (150, 121). Maarifçi yazıçının bədii təfəkküründə mövcud olan, hər sənətkarda spesifik şəkildə ifadə olunan bu oppozisiya düzümünü bilmədən onun yaratdığı ədəbi qəhrəmanın genezisi, poetik strukturu barədə də söz açmaq mümkün deyil. Belə bir kəskin cəbhələşmə stixiyası (...İnsanın bütün xeyirxahlıq potensiyası Təbiətlə, Şər əməlləri isə Xurafatla bağlanırdı...) Axundovun bədii təfəkküründən qəhrəmanına miras qalmışdı. Ancaq bu prosesin özünü də mexaniki şəkildə, sadəcə üzdən oxşarlıq kimi almaq lazım deyildir. Hər bir ədəbi qəhrəman kimi Hacı Nuru da müəyyən təkamül mərhələsindən keçmiş, müəllifin bədii dünyagörüşünə «damla-damla» yığılaraq tamamlanmış, bu yığılan elementlər arasında müəyyən münasibətlər sistemi yaranmış və bu strukturun sümükləşməsi tarixini bilavasitə onun özünün daxili təcrübəsi ilə müəyyənləşdirmək lazımdır. Müəllif Hacı Nurunu oxuculara müəyyən daxili təcrübənin məhz yekunu kimi təqdim etdiyindən o, hazır qəhrəman tipinə uyğun gəlir. Hacı Nuru kitab səhifələrinə elə bil moizə oxumaq üçün gəlir və heç kəsin tikanlı sözlərinə, təhqir və atmacalarına fikir vermədən... kitab-dəftərini bağlayıb çıxıb gedir. O, olsun ki, qapını da çırpıb otağı tərk edir (bunun üçün onun «icazəsi» var idi-!). Ancaq içəridə sonuncu kəlməsi qalır: doğru söz acı

olar. Ancaq bu söz də bu kəsif atmosferdə bir az dolaşdıqdan sonra «boğulub» öləziyir, sadəlövh ağıl mifinin aqibətini sonuclayır.

3.2. Davranış poetikası

Bayaq xatırlatdıq ki, qəhrəmanın davranış stixiyası məhz ağıl mifi ilə əlaqədardır. Mifin təbiətinə xas olan imperativlik xüsusiyyəti, özünün canında olanı başqa bir obyektə damğa kimi yapışdırmaq ehtirası Hacı Nurunun davranış strukturunda da bariz şəkildə hiss edilir. Və o, bu qeyri-adi hərəkətini icra etdikdən sonra hökmən «şəkildəyişməsinə» uğramalı, bir növ, bayaq dediyi odlu-alovlu sözləri otaqdaca qoyub aradan çıxmalıdır. Hacı Nuru bir də Cəlil Məmmədquluzadənin «Ölülər» komediyasında İskəndər cildində peyda olur. Ancaq bu nöqtəyə yetişənəcən o, çoxlu məsafə qət etmiş, daxili təcrübəsi zənginləşmiş, hərəkətlərinin yersiz kəskinliyini anlayıb bəzi nəticələr çıxartmış, yeni dövrün, sosial şəraitin havasını uda-uda dəyişib başqalaşmışdır. İskəndər nəticə etibarilə yeni insan konsepsiyası anlayışı kimi meydana çıxmışdır. Bu mənada, onların oxşar tipoloji-struktur cəhətlərindən çox, özümlü, fərqli xüsusiyyətlərindən bəhs etmək lazımdır.

Hər şeydən öncə İskəndər kefli İskəndərdir. Onun adı əsərin bədii sistemində özünəməxsus yer tutur, çox incə mətləbləri qaldıran analogiyalara meydan açır və dərhal kontrast doğurur; fateh İskəndər, bu adın semantik tutumu ilə konkret kefli İskəndərin hərəkətləri arasındakı semantik polyarizasiya. Oxucu istər-istəməz bu adı ilkin oxuyanda beynində müəyyən assosiasiya zənciri yaranır, «İskəndərin buynuzu var, buynuzu...» deyimi də hökmən yadına düşür, təfəkküründəki assosiativ-bədii «reaksiyadan» sonra kefli İskəndərin «ürək tarixi» ilə tanış olur. Və bu mənada deyə bilərik ki, oxucu da onun mütaliəsində İskəndər obrazı təmiz külçə şəklində alınmır, bura hökmən yuxarıda adını çəkdiyimiz «assosiativ reaksiyadan» da nəsə qatışıq əlavə edilir. Və burada tarixi-ədəbi paradoks yaranır: üzdən baxanda, müəyyən ədəbi

təcrübəni irs-varis əlaqələri baxımından izləyəndə İskəndər Hacı Nurunun məntiqi davamıdır, daxilə varanda əks-reaksiya alınır: İskəndərin elədiyi hərəkətləri hardasa Hacı Nuru edə bilməzdi. Hacı Nurunun «bir atımlıq barıtı» ilə İskəndərin bütün mətn boyu səpələnən qəh-qəhələrini müqayisə etdikdə bu ədəbi paradoksun səbəbləri ilə maraqlanmaq ehtirası yaranır. Professor Yaşar Qarayev bu məsələnin izahı üçün çox əhəmiyyətli bir detaldan yapışır: şəraitlə şəxsiyyət arasındakı münasibətlərin dəyişən məğzi... «...Novruzəli mövzusunun materialında «artıq adam» problemi dəyişib «artıq şərait» problemi şəklində özünü göstərir: Novruzəli yox, şərait təqsirkardır və artıqdır». Şəraitlə mübarizə heç artıq adamın ağlına da gəlmirdi, Novruzəli problematikasının isə əsas, «mətnaltı» mahiyyətini Mirzə Cəlil realizminə məxsus tendensiyanın məzmununu təşkil edirdi. Şəraitlə şəxsiyyətin arasında əlaqələrin dəyişən məğzi də öz ifadəsini elə bunda tapırdı (47, 161).

Hacı Nuruya münasibətdə İskəndərin bir ədəbi qəhrəman kimi poetik struktur dəyişikliyinə uğramasının, belə bir paradoksun mahiyyətinə varmaq üçün ilk növbədə bizim milli ədəbiyyatda «Mirzə Cəlil paradoksu»nu ətraflı araşdırmaq lazımdır. Və çıxış nöqtəsi kimi də «Ölülər»i yox, Mirzə Cəlilin ilk qələm təcrübələrini, xüsusilə də «Poçt qutusu»nda təsbitlənən insan anlayışı modelinin struktur təhlilini vermək lazımdır. Bu paradoks təkcə bizim milli ədəbi fikrimiz üçün səciyyəvi olmamışdır; belə ki, analoji halı digər kontekstlərdə də izləmək qarşımıza qoyduğumuz vəzifənin tam açıqlanmasına kömək edərdi. Bədii təfəkkür tarixi hələ Mirzə Cəlildən əvvəl komediaqraf-dramaturq kimi Qoqol paradoksunu tanıyır. Bütün bunları bir ümumi, geniş təfərrüatlı kontekstdə birləşdirib düyünləmək və bu zaman həm də ədəbi qəhrəmanın strukturunun açıqlanmasına yardımçı olmaq üçün sözügedən sənətkarın bədii dünyasını nəzərdən keçirmək lazımdır. Konkret halda, deyək ki, Qoqolun bədii dünyası dedikdə biz əlbəttə onun gülüş aləminə, komizm anlayışına gətirdiyi struktur dəyişiklikləri nəzərdə tuturuq. Balzakın bədii dünyası daha önəmli dəyərlərlə, bu dəyərlərin həm də ilk baxışdan nəzərə

çarpmayan paradoksallığı ilə zəngindir. Balzak təfəkkürü özündə bütövlükdə XIX əsri cəmləyir, bir nöqtədə təcəssüm etdirir. Adətən onun romanlarının üslubundan, arxitektonikasından söz düşəndə onları dövrün xarakterik monumental tikililəri, bu memarlıq abidələrinin üslubi təkrarsızlığı ilə müqayisə edirlər. Engelsin vaxtilə onun barəsində dediyi ümumiləşdirici fikir çoxdandı ki, qalın pərdə rolunu oynayaraq bu əsərlərin ideya-poetik strukturunu gizlətmiş, daha doğrusu oradakı dürlü-dürlü ədəbi paradoksların bir zərbə ilə zahirə çıxmasına səbəb olmuşdur.

S.Vaymanın yazdığı kimi, bütün bu mətləbləri layiqincə qiymətləndirmək istəyiriksə, ən əvvəl gərək mümkün qədər tədqiqat obyektindən uzaqlaşmalıyıq; o məqsədlə ki, sonradan nəzəri cəhətdən bu paradoksları izah etmək mümkün olsun. XVIII və XIX əsrlərin ədəbi praktikasında iki dünyagörüş tipi özünü göstərir: dialektik və mexanistik dünyagörüşləri. Bu, ən ümumi planda nəzərə çarpan ayrıntılardır. «Bu halda predmetin nəzəriyyəsi «onun təsislər edilmiş tarixindən» başqa bir şey deyildir...» (110, 130).

Bir neçə paradoksal ədəbi hadisəni «rəng qatışıqları», «epoxal kolorit nüansları» baxımından bir-birinə qarışdırmamaq və onları ümumiyyətlə ancaq və ancaq «paradoks» anlayışının vəd etdiyi imkanlar daxilində araşdırmaq üçün birbaşa Mirzə Fətəli və Mirzə Cəlilin özümlü ədəbi qəhrəman-insan, şəxsiyyət konsepsiyasını da nəzərdən keçirək. Belə olduqda məsələ müəyyən dərəcədə mürəkkəbləşir, çünki burada gözümüz önündə paradokslar silsiləsi yaranıb formalaşır; deyirik ki, İskəndər, yaxud digər ədəbi qəhrəman tipi (Mirzə Cəlil bədii təfəkküründən doğan) Mirzə Fətəli qəhrəmanı ilə müqayisədə ədəbi paradokslar doğurur; Mirzə Fətəli qəhrəmanı da bütün bədii strukturu ilə orta əsrlər mədəniyyətinin formalaşdırdığı qəhrəman tipinə münasibətdə ən böyük ədəbi paradoksdur. «Cisim və hadisələrin işarə kimi dəyərləndirilməsinin mədəniyyət üçün yeganə yol olmasını və orta əsr mədəniyyətində işarəyə hədsiz və bəzən yersiz aludəçiliyi başqa bir mədəniyyət tipi aydın göstərir. Avropada maarifçilik təbiiliyə qarşı süniliyi qoymaqla özünü dərk edirdi. Maarifçilikdə

təbiilik pafosu, «təbiətə aid olanlara» üstünlük verilməsi, özündən başqasını bildirənlərə, yəni işarələrə düşmənçilik törədirdi» (110, 51).

Hacı Nurudan danışarkən qeyd etmişdik ki, maarifçi dünyagörüşündə, bədii təfəkkürünün strukturunda vacib komponentlərdən biri də ağlın, mücərrəd təfəkkürün görünməmiş cəsarətlə hər şeyi «ayaqlar altına atmasında» özünü göstərirdi. Bomarşe, maarifçi mədəniyyətin tipik nümayəndələrindən biri bu mənada ən səciyyəvi fikirlər söyləmişdir. Onun «Yevgeniya»ya yazdığı ön sözü – «Ciddi dramatik janr haqqında oçerk»ini nəzərdən keçirək. Bomarşenin qədim yunan faciələrinə qəti mənfi münasibətini şərh etməzdən əvvəl onu deyək ki, bu az qala çılpaq imtina məqamına yetişən inkar yenə də onun bir maarifçi kimi dünyaduyumundan irəli gəlirdi. «Mənəviyyat, əxlaq kafedrası» (Lessinq) olan teatrda, Bomarşeyə görə, dramatik süjetin tamaşaçı ilə bağlı nəsə bir gizli əlaqəsi olmalıdır. Bunu deyəndə o, maarifçilərin «təbii insan» qənaətinə uyğun olaraq çıxış edir, teatrı insan əxlaqını yaxşılaşdıran bir mənəvi müəssisə kimi alırdı.

Bomarşe adını çəkdiyimiz məqaləsində ciddi dramatik janrın üstünlüklərindən, daha doğrusu əxlaqi dəyərini qeyd etdikdən sonra yazır ki, əgər klassisizm ehkamlarına sitayiş edən bir kəs cəsarət edib bu mülahizəni inkar etsə, ondan soruşmaq lazımdır ki, o, drama və ya pyes deyəndə insan həyatının doğru, düzgün təsvirindən başqa nəyi nəzərdə tutur? (108, 45) Əgər məqaləyə bütöv şəkildə diqqət yetirilsə, burada müxtəlif məqamlarda Bomarşenin öz-özünü inkar etdiyi faktı da aşkarlanar. Bir tərəfdən məqalənin əvvəlində «nə zaman, hansı janrda görünüb ki, şedevrlər qaydalar əsasında yaradılsın?» – deyən Bomarşe, digər tərəfdən özü sərt bədii normalar qoyur və onlara əməl etməyə çağırırdı. Bomarşe ciddi dram təlimini təbliğ edərkən, qəribədir ki, Riçardsonun romanlarını nümunə kimi göstərir, bunun səbəbini Bomarşe o romanlarda rast gəldiyi maraqlı dramatik elementlərin mövcudluğu ilə izah edirdi. Məqalənin başqa bir yerində Bomarşe yazırdı: «Antik müəlliflərin faciələrini oxuyarkən sövq-təbii olaraq onların qəddar allahlarına qəzəbim tutur;

belə bir hiss məni günahsız qurbanların əzablarını görəndə bürüyür. Edip, İokasta, Fedra, Arnana, Filoket, Orest və bir çox başqaları məndə maraqdan çox qorxu yaradırlar. Bu dramlarda hər şey əndazəni aşıb: ağılsız ehtiraslar, qorxunc olduğu qədər də insan təbiətindən uzaq cinayətlər... Bütün bunlar təsvirə gəlməz dərəcədə bizim əxlaqımıza ziddir» (108, 46).

XVIII əsr maarifçilərinin bədii təfəkküründə, ondan da əvvəl bədii dünyagörüşündə bütövü, vahidi komponentlərin cəmi, özü də hermetik, qapalı hissələrin məcmusu kimi mənalandırmaq əsas idi. Burada vahid olan (bütöv anlayışı) elementlə (hissə ilə) müqayisədə konqlomerat rolunu oynayır. Tamla hissə arasındakı obyektiv dialektik əlaqə buradaca zədələnir; tamın özü dinamik mühit kimi alınmır. Şəraitin özü (tam anlayışı) mexanistik anlayışlar formasında dərk edilir.

Maarifçilərin dərin inamına əsasən şəraitin fərdə təsiri vəziyyət anlayışını ortaya qoyur. Bu vəziyyətlərin məcmusu mexanistik xarakter anlayışını verir. Bununla bərabər maarifçi bədii təfəkküründə insanın təbii, «pozulmamış» vəziyyəti ilə sosial-ictimai durum arasındakı kontrast qabarıqlaşır. Hacı Nuru məhz bütün gücünü sərf edib ürəyindəkiləri hamının üzünə «birnəfəsə» çırpa bilir.

Əgər burada, bu kontekstdə şəraiti böyük, çoxtərəfli bir kristala bənzətsək, onun fərdlə toqquşmasından çox qəribə durum yaranar; çoxlaylı kristaldan sonsuz sayda hissəciklər, laylar ayrılır ki, ilkin məna və məzmunla uyğun gəlmir. Maarifçi təfəkkürdə belə bir anomaliya özünün əsl simasını məhz komediya dünyasında, gülüş aləmində açıqlayır. Maarifçi inam və dünyagörüşü öz-özlüyündə çox cazibədar və parlaqdır, elə ki o, mühit, şərait adlı bəhrin içərisinə daxil olur, onda hökmən dağıdıcı reaksiyalar gedir. Yusif Sərrac belə bir aqibətə məhkumdur, bu dolayısı yolla maarifçi bədii təfəkkürün məntiqidir: Hacı Nurunu mühit qəbul etmir, ancaq o, ora zorla soxularaq nə isə deməyə macal tapır və nəticədə onun ilkin çoxlaylı ideyalar «kristalı» parçalanaraq öz-özünə bərabər olmur, niyyət tamam əks istiqamətə yönələrək əks nəticələr verir.

Bu şəraitin təbiəti elədir ki, saf, dəruni məhəbbət oradan adladıqda... hökmən xəyanətə, yəni, özünün əksinə çevrilməlidir. A.Prevonun «Kavaler de Qrie və Monan Leskonun tarixi» (1964) əsərində belə bir qeyd var: «Ürək xeyir və kamillik ideyalarına meyil edərək işdə onlardan uzaqlaşır».

Heç şübhəsiz ki, Axundovun bədii təfəkküründə «niyyət-nəticə» müstəvisinin belə bir «əyriliyi» ayrıntı şəklində dərk edilirdi, ancaq bu təfəkkürün anadangəlmə «diskretliyi» imkan vermirdi ki, əyriliyin özü bir proses kimi şərh olunsun. Məhz bu səbəbdən maarifçi bədii təfəkkürdə prosesin özü yox, onun müəyyən bir qabarıq tərəfi, parlaq tərkib elementlərindən hər hansı biri iştirak edirdi. Diqqətlə fikir verilərsə, yəni, tutaq ki, Axundovun bütün mətni oxunub canlandırılarsa, orada – bu bədii toxumanın daxilindəki illüziya elementini görmək çətin deyil. Bu mənada hesab edirik ki, Axundovda süjetin qurulmasında az qala birtipli arxetip hökmranlıq edir. Hələ burada hərəkətin dialektik təfsiri mövcud deyil. Axundov nə qədər cəhd eləsə də təhlili predmetin – şəraitin daxilinə – bu ziddiyyətli prosesin ənginliyinə proyeksiyalaya bilmir. Nəticədə prosesin təsviri, dialektik-bədii dərki əvəzinə onun haqqında xalis təəssürat səciyyəli anlayış alınır. Axundov da, Fildinq də, Didro da... bütün maarifçi təfəkkür öz tutumunu, nəyə qədər gəlib çata bilmə imkanını çox yaxşı dərk edir və bəlkə elə buna görə də o «genişliyin» çərçivələri arasında aramsız vurnuxur, çıxış yolu tapa bilmirdi. Mirzə Cəlil, belə demək mümkünsə, əvvəlcədən özünü belə bir çərçivəyə salmır, nə eləmək lazımdırsa onu da edir; onun paradoksallığı, əlbəttə, Axundovla müqayisədə, təsvirdəki dialektik məqamı kəskin həssaslıqla tuta bilməsində, təsvir obyektinin daxili strukturuna sərbəstcə nüfuz edə bilməsindədir. Maarifçi ədəbi qəhrəmanın strukturunda təsdiqlə inkarın vəhdəti estetik məqamı çox incə şəkildə ifadə olunmuşdur. Bu, fizikadakı «materiyanın saxlanması» qanununu xatırladır. Maarifçi qəhrəman hər hansı ideyanı kəskin inkar edəndə bu, «şəffaf materiyanın» o biri qütbündə mütləq parlaq təsdiq məqamı qərar tutmalıydı. Mirzə Cəlilin, o cümlədən Qoqolun bədii təfəkküründə, onların yaratdığı qəhrəman tipində inkar,

kökündən qazımaq məqamı güclənir, Qoqolda sürəkli gülüşə susamaq ehtirası bütün bədii təfəkkür qatını işığa bürüyərək keçir, heç olmazsa Baxtinin «katarsis poşlosti» ifadəsini yada salaq.

Bu müqayisədən nə alınır: maarifçi qəhrəmanın struktur keyfiyyəti kimi diskretlik (gerçəkliyin fraqmental dərki prosesi) ilkin olaraq nəzərə çarpır. «Maarifçi materiyadakı» bu keyfiyyət halı həm də digər önəmli cəhəti də açıqlayır: süjetin, komik situasiyanın özü zaman şərhindən çox, məkan təhlilinə məruz qalır.

Mirzə Fətəlinin adı çəkilən birinci komediyasının mətnini bir də oxusaq onun əsasında duran hərəkətin təkanlarla inkişafının şahidi olarıq; komediyada hərəkət vahid bir proses kimi, öz daxili-dialektik motivizasiyası olan hadisələr zənciri kimi irəliləmir. Elə bil ki, komediyada hərəkətin yayı kənarda (mətndən kənarda-!) kiminsə əlində, ixtiyarındadır və onun işarəsi, daha doğrusu təkan verməsi sayəsində ayrı-ayrı fraqmentlər peyda olur. Bədii təfəkkürdəki bu diskretlik keyfiyyətini Mirzə Cəlil qəhrəmanının davranışında izləmək mümkün deyil. Bu tipli təkan stixiyası, dərk obyekti olan gerçəkliyin fraqmentlərə bölünüb təhlil edilməsi əsərin daxili strukturunda da təsbitlənir; «Kəmalüddövlə məktubları»ndan göründüyü kimi məktublardan ibarətdir; hər məktubun içində bir «səyahət» marşrutu mövcuddur. Bu cür «xırdalanma» digər nümunələrdə də öz ifadəsini tapıb – «Robinzon Kruzo» da stadiyalar (ovçu, yer şumlayan, donuz saxlayan) diqqəti çəkir; «Vilhelm Meyesterin təhsil illərində» əvvəlcə kitablar gəlir, sonra hər kitabın içində «laylar» aşkarlanır.

Maarifçi bədii təfəkkürdə mövcud olan özünə yox yerdən problem axtarmaq stixiyası ədəbi qəhrəmanın davranışı və bütövlükdə psixikasında da təsbitlənir. Belə bir «natamamlıq kompleksinin» köklərini aramaq, bədii mətn səviyyəsində izah etmək üçün «Hekayəti-Molla İbrahimxəlil-Kimyagər» komediyasını alaq. Məqsədimiz nədir? Yuxarıda adını çəkdiyimiz dramatik hərəkətdəki «təkan» stixiyasını konkret material əsasında öyrənmək. Bəri başdan deyək ki, belə bir keyfiyyət məhz diqqətli oxunuşun, eyni zamanda

diqqətli təhlilin nəticəsində görümlülük qazanır. Komediyada dörd məclis – real gerçəklikdən dörd ayrıca fraqment verilmişdir. Bu komediyada hərəkətin təşkili (zaman və məkanda) barədə nə deyə bilərik? Elə ilk remarkadan dərhal sonra, ekspozisiyada əsas mətləb barədə söz açılır. Sonrakı hadisələr, yəni, birinci məclisin mövzusu açıqlandıqca gərginləşməyə doğru üz qoyur; hadisələr evin içindən şəraitin daxilinə, orada nə isə əldə eləmək məqsədilə can atır. Şəraitə hakim kəsilən xaosdur. Xaosa adlamayan təkcə Hacı Nuru olur, onun məsləhətləri qulaqardına vurulur. Həyat materialının dərkində ikinci etap Molla İbrahimxəlildə köməkçisinin hazırlıq planını əhatə edir. Mühitin bu ikinci diskret fraqmentində Tamın – Şəraitin bir başqa keyfiyyətindən söz açılır. Üçüncü fraqment yenə də Molla İbrahimxəlilin çadırı ətrafında baş verən vaqeələri əhatə edir. Artıq şəraitin, tamın içinə can atan şəxslər ayaqlarını kandara basa biliblər. Molla İbrahimxəlilin «dəymədüşərliyi», tərsliyi qarşısında əlacsız qalıb yalvarırlar; o günə düşürlər ki, pullarını qoyub getməyə hazırdırlar. Dördüncü məclisdə nuxulular vəd edilmiş otuzuncu gündə sübh çağı uzaqdan görünürlər. Bu fraqment sonuncu qatdır, ən maraqlı proseslər məhz bu müstəvidə baş verməlidir. Həyat materialının, deyək ki, kimyagərlik əhvalatının komediya mətnində «görükdürülməsi» prinsipində ən maraqlı məqam: ayrı-ayrı fraqmentlər yekun hissədə necə birləşəcək? Başlanğıcda bu fraqmentlər vahid tamın içərisində, müəyyən sistemə, sistemli düzümə uyğun şəkildə qərarlaşdırılmışdı. Axundov onları mətn boyu parçalayaraq öz niyyətini reallaşdırmış və sonda yeganə cəhd qalır. Müxtəlif səviyyəli fraqmentləri ilkin materiyaya calamaq, tam təsəvvür aşılamaq. Daha doğrusu, o, özünün bu əməliyyatı nəticəsində yaratdığı mənzərəni müəyyən düzümə tabe etmək istəyir. Hər cəhddə maarifçi sənətkar xaosla qarşılaşır. Ayrı-ayrı fraqmentləri hansı subordinasiya daxilində düzümləmək, necə ardıcıllıq sistemi yaratmaq? Maarifçi təfəkkürün rasionalizmi ortaya Xeyirxahlıq, Şər, Təbiilik və s. kimi kriteriyaları qoyursa da... əməliyyat baş tutmur, məhz elə bu kriteriyaların özündə bir natamamlıq üzə çıxır. Demək, maarifçi təfəkkürün özünün qurulma

prinsipi, düşüncə tərzi «natamamlığa» əsaslanırmış. Hadisə proses kimi alınmadığından, Tam sonadək dərk edilmir, Xaosun aradan qaldırılması inamı bərpa edilmir. Diqqətlə fikir verilərsə, Axundovun komediyasının bütün mətni polyar cütlərdən – epizodlardan təşkil olunduğu aşkarlanar. Diametral ziddiyyət təşkil edən təkcə epizodlar, situasiyalar deyil, həm də replikalar, dialoqlardır (hər bir polyar epizodda eyni şey təsdiqlənir: ağılın cəhalət üzərindəki üstünlüyü ideyası, yaxud Hacı Nurunun sözləri ilə desək: kamal ata kürkü deyil ki...).

Ədibin digər əsərlərində də həm polyar qəhrəman tiplərinə, həm də bədii mətn strukturundakı polyarlığa, qütbləşməyə rastlanmaq olar. Ayrıntı, bölünmə kəskin olanda son əməliyyatın – hər şeyin təzədən «maarifçi materiya» daxilində qaynaq edilməsi xeyli çətinləşir. Müəllif, nəticə etibarilə bircə «dubletlə» nəyi təsdiq edirsə, (bu da öz növbəsində nəyinsə inkarıdır) əsərin sonuna qədər ondan sanballısını və artığını tapıb deyə bilmir. «Ölülər»də isə belə kəskin ayrıntılar struktur-tipoloji məqamda deyil; həyat materialı şüurlu şəkildə ayrı-ayrı hissələrə parçalanmır; bir cizgi yüz variasiyada tənqid edilir ki, bu yolla nəyinsə təsdiqinə nail olunsun. Bütöv gerçəklik proses kimi alınır.

Azərbaycan komediyasının faktiki materialı əsasında bütün bu müddəaları nəzərdən keçirmək, bir növ bir də yoxlamaq olar. Şübhəsiz ki, bu müddəalar elə faktiki material əsasında formulə edilmişdi. Ancaq indi dediyimiz «yoxlamaq» proseduru komediya mətnlərinin yenidən diqqətli oxunuşuna şərait yaradır, olsun ki, ədəbi qəhrəmanın bədii strukturunu incələmək işində müəyyən konkret detallarla da maraq doğursun. Bizə belə gəlir ki, bir mətnin dəfələrlə, müxtəlif mövqelərdən oxunuşu prosesində ancaq bir poetik komponent əsərin bütöv sistemindən ayrıca, hermetik sistem şəklində götürülərsə, bu, təbii ki, yanlış nəticələrə səbəb ola bilər. Buna görə də bir şeyi irəlicədən qeyd etmək istəyirik: əvvəlki təhlillərdə «ağırlıq mərkəzi»nin müsbət personajların üzərinə salınması qabarıq görsənirdi. Təbii ki, bu yolla konkret komediya yaradıcısının ədəbi qəhrəman tipi haqqında ümumiləşdirici fikir söyləmək mümkün deyil. Tədqiqata bütövlükdə komediyanın gülüş aləmi, bir az irəlidə söylədiyimiz

kimi, komediyaqrafın gülüş fenomeninə hansı aspektdən yanaşması problemi araşdırılmışdır.

3.3. Komediyanın bədii strukturunda başlıq və qəhrəmanın adı. Azərbaycan komediyasının bədii aləmi

Hər hansı bir bədii əsərdə ədəbi qəhrəmanın strukturu əsərin özünün poetik strukturu ilə qaynayıb-qarışır, vahid tamın hissəsinə çevrilir. Bu və ya digər qəhrəman tipləri hansı xüsusiyyətlərinə görə dərhal tanına bilir? Əlbəttə, şərti desək, qəhrəman ekspozisiyasında. Bu, bizim qəti inamımıza görə, qəhrəmanın bədii aləmində strukturyaradıcı elementlərdən biridir, başqa sözlə desək, qəhrəman bir struktur şəklində formalaşma, yaranma məqamını özündə ehtiva edən əsas komponentdir. Bundan sonra o, necə deyərlər, süjet xəttinə daxil olur, əlbəttə ki, müxtəlif çevrilmələrə məruz qalır. «Çevrilmə» sözünü burada biz müəyyən məqsədlə işlədirik – məhz bu sözün semantik tutumu ilə komediyanın bütün gülüş spektri, komik qəhrəmanların ruhi-psixoloji vəziyyətləri konkret keyfiyyət qazanır. Bədii əsər bütövlükdə metamorfoza – çevrilmə strukturu üzərində bərqərardır və onsuz quru, sxematik, ayrı-ayrı elementlərin mexaniki məcmusuna çevrilir. Bu da dolayısı yolla sənətkarın «ədəbiyyat» anlayışı ilə bağlıdır. Y.Tınyanovun məqalələrinin birində belə bir maraqlı qeyd var ki, hər bir ədəbi qəhrəman tipinin yaranıb formalaşması bilavasitə konkret oxucu təfək-küründə yaranan stereotiplərə əsaslanır. Bunsuz ötüşmək qeyri-mümkündür. Əks halda oxucuda kəskin qəbuledilməzlik ovqatı yaranır. Tınyanov bunu da qeyd edir ki, Çernışevski «Nə etməli» romanında belə bir stereotip modeldən bilə-bilə imtina edib. Belə olduqda onun qəhrəmanının ekspozisiyası da əsaslı dəyişikliyə uğrayıb. Çünki məhz burada, «ekspozisiya» hissəsində sümükləşmiş formullar strukturyaradıcı komponentlərə çevrilir.

Ola bilsin ki, fəslin başlanğıcındakı «qəhrəmanın strukturu» ifadəsi anlaşıl-masın və yayğın ifadə təsiri bağışlasın. Ona görə də, bu ifadə altında nəyi

nəzərdə tutduğumuzu aydınlaşdırmalıyıq. Məlumdur ki, ədəbi qəhrəmanın hərəkəti (sözün geniş mənasında) və onun səciyyəvi xüsusiyyətləri qarşılıqlı əlaqədədir. Personajın davranışı onu təşkil edən «elementlərin» bir-birinə münasibətindən hasil olur. Bir sözlə, ədəbi qəhrəmanın strukturu dedikdə, onun bütün komponentlərinin qarşılıqlı münasibəti nəzərdə tutulur. Bu komponentlər arasında qəhrəman ekspozisiyasını, qəhrəman davranışını və s. sadalaya bilərik.

Ədəbiyyatın zaman keçdikcə artıq oturuşmuş nümunə, ənənə və qanun-larından xilas olması dünya ədəbi prosesində realizm hadisəsi ilə bilavasitə bağlıdır. Bədii ədəbiyyatda belə bir hadisə, məlumdur ki, M.F.Axundovun adı ilə əlaqədardır. XIX əsrin – M.F.Axundov əsərinin realizmi gerçəkliklə bədii simvolika arasında yeni münasibətlər sistemini yaratdı. Eynən o, ədəbi personajın da yeni tipini, fərqli strukturunu meydana gətirdi. O, köhnə strukturda bir şeyi sadəcə başqası ilə əvəz etmədi, bunu bütövlükdə başqa struktur ilə əvəzlədi. Realist poetikanın əlamətləri M.F.Axundov yaradıcılığı timsalında göründüyü kimi, biri digərindən doğur. Bütün bu əlamətlər bir əsas qaynaqdan, fəlsəfi, sosial-tarixi və bioloji determinizmdən vüsət alır. Burada, heç şübhəsiz, diktəedici rol realizmin özünün məntiqidir.

Ədəbi qəhrəman yazıçının özünün insan anlayışı ilə bağlıdır. Bu mənada, əgər bu fikri aksioma sayırıqsa, yazıçıdan həyatı necə var elə təsvir etməyi tələb etmək mənasızlıqdır. Ədəbi qəhrəman hardasa, insanı modelləşdirir. Məlumdur ki, bütün estetik təzahürlər kimi ədəbi əsərdə təsvir edilən insan da abstraksiya yox, konkret vahiddir. Məhz bu konkretliyin gücünə bu və ya digər dövrün sosial xarakteristikası açılıb-tamamlana bilər.

Ədəbi əsərin qəhrəmanı tarixi şəxsiyyət də ola bilər, müəllif fantaziyasının məhsulu da. Ancaq hər iki təsadüfdə o, dövrün içindən çıxır, müəyyən «portreti» ilə tanınan insan modelinə yaxınlaşır. Hər iki halda o, bədii əsər məkanına daxil olarkən spesifik poetik strukturda çıxış edir. Misal üçün deyək ki, «Babək» romanındakı Babək-sərkərdə obrazı sırf Ənvər Məmmədxanlının bədii «uydurmasıdır». Bu, onun Babəkidir, deyək ki, tarixi şəxsiyyət olan

Babəkdən burada çox az şey var. Baxmayaraq ki, müəllif romanı araya-ərsəyə gətirmək üçün uzun müddət arxivlərdə işləmiş, bəzən bir-birinə zidd materialları tutuşdurmaqla məşğul olmuşdur. Yaxud İsa Hüseynovun tarix-fəlsəfi səpkidə yazdığı «Məşhər» romanını da almaq olar. Müəllif konkret dövr, şərait kontekstini necə oxuyursa, bu müstəvidə yaratdığı obrazlar da məhz belə bir «oxunuşun» içindən çıxır. İsa Hüseynov Muğanna olandan sonra «Məşhər» romanına əlavə etdiyi təzə kodlar eyni şəkildə qəhrəmanın strukturunda da müəyyən dəyişikliklər etmiş, onu tarixdən qopardıb bir az da özünə yaxınlaşdırmışdır. İsa Muğannanın qəhrəmanın strukturunu bəlləmək işində birinci addım, bizim fikrimizcə, onun arxasında dayanan fəlsəfi-bədii konsepsiyanın açıqlanması işi olmalıdır. Belə bir cəhət unudularsa, yayğın, sxematik, havadan asılı qalan nəticələrə gələ bilərik.

Deyək ki, yazıçının təsəvvür və təxəyyülündə tarixi şəxsiyyət olan Babək haqqında çox şey var idi. Müəllif üçün ən ümdə problemlərdən biri qəhrəman ekspozisiyasını necə qurmaq, oxucu yaddaşında onun yerini birdəfəlik necə möhkəmlətmək məsələsidir. Ancaq müəllif bütün hallarda qəhrəmanın yaradıcı (təsəvvürlərdə hökm sürən obrazdan fərqli-!), prinsipial mövqedən görünüşünü dərhal, necə deyərlər, «bir oturuma» tapa bilmir; yəni, müəllifin qəhrəman anlayışına ayrıca götürdükdə hər bir reaksiyası məhsuldar olmur, olsa-olsa, bunlar müəyyən assosiasiya yaratmaq gücünə malik olur, demək, vahid qəhrəman anlayışı vahid bütövə münasibət sistemindən doğa bilər. Baxtinin ifadə etdiyi kimi, qəhrəman müəllifin bəzi təsadüfi emosional-iradi reaksiyalarından, ürək-qəlb şıltağından xeyli dərəcədə asılı olan elə çoxlu qrimas, pərdə, yalançı jestlər, gözlənilməz hadisələrlə üzləşir ki, özünün həqiqi təsdiqinə qədər bütün bu xaosdan adlamalı olur. Ən yaxın, bəlkə də yaxından tanış adamın üzündən neçə-neçə qatı götürmək, maskanı cırmaq lazımdır ki, onun əsl və bütöv simasını görə bilək. Sənətkarın müəyyən, öz idealı səviyyəsində qəhrəman obrazı yaratmaq mübarizəsi hansı səviyyədəsə onun öz-özüylə mübarizəsidir. M.F.Axundov komediyalarını yazıb çap etdirərkən bu

mətləbləri öz şəxsi təcrübəsindən keçirmiş, bu təcrübənin müəyyən səciyyəvi izləri onun yaxın müasirlərinin xatirələrində ilişib qalmışdır. Hər bir sənətkarın daxilində, təbiri caizsə, bir senzor oturub öz qaş-qabağı ilə nəyi etmək olar və olmazı müəyyənləşdirir. Axundov mühitin içində dolaşan Xaosun mahiyyətini dərindən dərk edir, ortaya hansı mətləblərin çıxarılmasını da anlayırdı; ancaq senzor əlini nə qədər sıxsa da, Mirzə Fətəlinin yaratdığı qəhrəmanlar «dəliqanlı» çıxır, onların təmkinini yoluna qoymaq problemi həll olunmurdu. Əvvəl-axır sənətkar içindəki senzorla müəyyən «müqavilə» bağlamalı, özü təşəbbüs göstərib kompromisə getməlidir.

Ədəbi personaj mahiyyət etibarilə müəyyən bir mətn hüdudunda eyni surətin ardıcıl təzahürlərinin vəhdətidir. Təbii ki, bir süjet-mətn zamanı ərzində qəhrəman ən müxtəlif formalarda meydana çıxır, olur ki, ən kəskin şəkil-dəyişməsinə uğrayır. Hər bir təzahür forması müəyyən davranış stereotiplərini yaradır. Qəhrəmanın davranışı və onun səciyyəvi xüsusiyyətləri qarşılıqlı əlaqədədir. «Davranış ona daxilən xas olan keyfiyyətdir, davranış proseslərinin stereotiplərinin keyfiyyəti deyildir» (115, 89).

Qəhrəmanın davranışı dedikdə, təkcə onun hərəkəti nəzərdə tutulmur, həm də süjet xəttində və zamanında hər hansı şəkildə iştirakı da nəzərdə tutulur.

Ədəbi qəhrəman anlayışı bədii əsərin, konkret halda dramın digər bədii-poetik kateqoriya və komponentləri ilə sıx şəkildə əlaqəlidir. Onun strukturunda baş verən cüzi bir dəyişiklik əsərin üslub və janr xüsusiyyətlərinə də təsirsiz qalmır.

«Ədəbi qəhrəman haqqında» sanballı bir monoqrafiyanın müəllifi Lidiya Ginzburq ədəbi qəhrəmanın strukturundan danışarkən qeyd etmişdir ki, (118, 80-150) əlaqə prinsipi ilə bərabər ziddiyyət prinsipi də ədəbi qəhrəmanın davranış mexanizminin hərəkətverici əsasında dayanır. Məlumdur ki, ədəbi əsərin süjeti (komediyanın zahiri strukturu) zamanda hərəkət edən bir xətt, bir vahiddir. Hərəkət özü isə, məlumdur ki, konflikt, yaxud ziddiyyət deməkdir. Ədəbiyyatın istənilən inkişaf mərhələsinin qəhrəmanı öz vəzifəsini icra edərkən

dünya ilə, gerçəkliklə müəyyən ziddiyyətə girir, əlbəttə, sözün geniş mənasında!

L.Ginzburqun fikrincə, XVII əsrin rasionalizmi hələ renessans insanın beynində və qəlbində xaotik səciyyə daşıyan ziddiyyətləri bir növ, aradan qaldırdı. Klassizmin poetikasında qəlb həyatı sırf formal-məntiqi əsasa malikdir; bu, müxtəlif tonlu, fərqli istiqamətli, ancaq həm də qapalı, hermetik bir sistemin toqquşmasıdır. Onlar növbələşir, bir-birini sıxışdırıb əvəzləyir, heç bir cizgi, ştrix itirmədən ən müxtəlif konfiqurasiyalara girirlər. Fransız klassizminin yaratdığı faciə tipi (Rasinin, Kornelin faciələri) bir insanda iki əks qütblü, biri-digərinə mahiyyətcə zidd ehtirası qarşılaşdırırdı. Qəhrəman hər addımda hiss-borc konflikti qarşısında dayanmalı olurdu. Ancaq bu kontekstdə də bir şeyi qabaqcadan nəzərə almaq lazımdır ki, faciə universiumunda əsas yaradıcı strukturlar mövcud olur və bu da faciə qəhrəmanını bir tip kimi səciyyələndirir. Məsələn, Rasin faciələri üçün belə strukturlardan biri nifaqdır. Bu, ümumiyyətlə, faciə janrının fərqləndirici işarəsidir. «Rasinin nifaqı həmişə ikiqat nifaqdır, üçüncü hal nəzərdə tutulmur. Bu sadə bir bölünmədir, şübhəsiz ki, məlum xristian ideyasını təcəssüm etdirir, ancaq Rasin haqqında dünyəvi bir yazıçı kimi danışsaq, burada antaqonist bir şeyin olmadığını görərik; əsas olanı xalis formadır; ikili funksiyanın özü əsasdır, komponentləri o qədər də maraq doğurmur. Rasin insanı xeyirlə şər arasında çırpınmır, mühüm olanı onun çırpınmasıdır. Onun problemi struktur səviyyəsindədir, şəxsiyyət səviyyəsində deyildir» (98, 182).

Romantizm ədəbi-bədii sistemində ziddiyyətin məzmunu və mənası dəyişdi. Romantiklər insan barədə müəyyən təsəvvürlər toplusu, məcmusu yaratdı, bu mənzərə sistemə çevrilə bilmədi.

Ancaq «hər bir struktur bir sıra element və əlamətlərin qarşılıqlı təsirini yaradır. Ədəbi qəhrəmanın strukturu üçün bu – gah birbaşa, gah da ən mürəkkəb dinamik vəziyyətlərdə əksini tapan əlamətdir. Personajın xassəsi ifrat səviyyədə «cari» ola bilər, ancaq xassəsiz personaj yoxdur, necə ki, əlamətsiz əşya yoxdur. Əlamətlər arasındakı müxtəlif münasibət tipləri əslində müxtəlif personaj

səciyyələrini göstərir» (118, 124).

Buradan hasil olan qənaət ondan ibarətdir ki, hər bir dövrün, epoxanın, ədəbi cərəyanın, bir az aşağıda görəcəyimiz kimi hər bir janrın, ədəbi növün özünün qəhrəman tipi, bu tipi başqalarından kəskin şəkildə fərqləndirən davranış, hərəkət stixiyası olur. Ədəbiyyat tarixinə nəzər yetirək. Folklor yaradıcılığı üçün aydın məsələdir ki, personaj-maska (yaxud, maska-personaj) səciyyəvi idi. Belə bir tip bu yaradıcılıq aləminin müxtəlif janrlarında sabit olan poetika əlamətlərini yaradır, sabit süjet funksiyalarını müəyyən edirdi. Propp «Morfologiya»sında bu üsulla xalq nağıllarının rol və funksiyalarını müəyyənləşdirmişdir.

XVII-XVIII əsrlərin rasionalist poetikası tamam başqa personaj tipi təqdim edir. Ginzburq yazır ki, rasionalist poetika o dövrün mexanistik təsəvvürlərinə əsaslanaraq qəhrəmanın sosial-əxlaqi tipini formalaşdırdı, bu qəhrəmanı səciyyələndirən struktur əlamət onun qapalılığında idi. Misal üçün Molyerin «Xəsis» komediyasını yada salmaq olar. Qarpaqonun dominant səciyyəsi – xəsislikdir. Bu xüsusiyyət əsərdə bir əxlaqi naqislik kimi təqdim edilmişdir. Ancaq başqa surətlərin, deyək ki, Jurdenin əxlaqi keyfiyyətləri artıq sosial səciyyə daşıyır. Belə bir ustanovka klassisizm poetikasının bütün struktur-poetik komponentlərində, o sıradan hətta komediyaların başlıqlarında da özünü göstərirdi. Sonra. Janr məsələsinə qayıdaq. «Tipikləşdirmə prinsipi qismində əsas xüsusiyyət komediyanın mahiyyətinə aiddir. Klassik faciədə personajın əsas struktur vahidi xassə deyil, ehtiras idi. O, tip yox, ehtirasın daşıyıcısı idi» (118, 124).

Hər bir ədəbi epoxanın, üslubi təmayülün və janrın yaratdığı, təqdim etdiyi qəhrəman tipinin əsas struktur vahidini müəyyənləşdirmək ədəbiyyatşünaslığın və ədəbi tənqidin başlıca qayğılarından olmalıdır.

Biz girişdə vəd etmişdik ki, konkret təhlil nümunələrində tutumlu elmi təhlil mənzərəsi yaratmaq naminə Azərbaycan sovet dramaturgiyasına da müraciət edəcəyik. Və bu məqam bir də onunla maraqlıdır ki, biz həm də

tənqidin dərk təcrübəsini də əsas götürəcəyik və beləliklə iki eyniqütblü paradoksu öyrənmək imkanı yaranacaqdır. Və burada biz qəsdən vurğunu yalnız komediya janrı üzərində saxlamayacağıq. O məqsədlə ki, həm ədəb tənqid və həm də faktik material arasındakı «distansiya» aydın təsəvvür edilsin. Keçən əsrin 60-70-ci illər dramaturgiya təcrübəsi bu baxımdan zəngin və tədqiqat üçün maraqlıdır.

60-70-ci illər dramaturgiyasının qəhrəmanı «konfliktsizlik» böhranından çıxaraq, əzab-əziyyətə qatlaşıb formalaşmışdı. Məlumdur ki, ədəbi prosesin inkişaf stixiyası elədir ki, burada bir arasıkəsilməzlik, fasiləsizlik aktı mövcuddur. Arada qırıqlıq, zorakı ideoloji diktə olanda bu qanunauyğunluğun özünün təbii mexanizmi pozulmuş olur. «Böhran» dövrü fiziki üsullarla aradan götürüldükdən sonra onun mənəvi təsir mexanizmi uzun müddət ortada qalır, fəaliyyətinə davam edir. Ancaq bu, deyək ki, ümumi ədəbi ənənə və təcrübənin birbaşa təsiri kimi sürətli və ardıcıl olmur. Və burada belə bir ənənəvi fikri də xatırlayaq ki, normadan qaçmaq üçün hökmən norma yaratmaq lazımdır.

Götürək elə «istehsalat» dramını və onun bizim dramaturgiyamızda mövcudluq, dəyişmə və modifikasiya mərhələlərini (onun qanuni, yaxud qeyri-qanuni «status»u haqqında indi çox mübahisə etmək olar). Ancaq bu dramın bir vaxtlar bizim dramaturgiya və teatrda mövcudluğu faktını, çətin ki, danmaq olsun. Əlbəttə, sənətkarlıq cəhətdən zəif olan, səthi konfliktli, dağınıq kompozisiyalı, ədəbi qəhrəmanı sxematik və qəlbsiz olan belə bir fenomen çox duruş gətirə bilməzdi. Ancaq elə indinin özündə də bizim dramaturgiyamızda «istehsalat» mövzusu öz mövqeyini itirmədi (baxmayaraq ki, transformasiya olundu, ədasını dəyişdi). Tədriclə kütləvi istehsalat adamı stereotipindən uzaqlaşdıqca səhnədə işgüzar adamın psixologiyasının açıqlanması əsas yer tutdu.

Daha sonralar isə «işgüzar adam» ifadəsi də transformasiya olundu. İndi artıq ciddi və birbaşa problemlə bağlı sual şəklində: bizim müasirimiz kimdir, onlar hansı mənəvi-əxlaqi məziyyətlərə malikdirlər? Heç də paradoks deyildir ki, tənqidçilər dram əsərlərinin sırf poetika-sənətkarlıq qüsurlarını da bu

məsələyə münasibətlə bağlayırlar. Əlbəttə, burada müəyyən həqiqət olsa da problemin mahiyyəti tam şəkildə açılmır. Çoxlu mübahisə doğur.

Anarın «Səhra yuxuları» pyesinin təhlilini alaq. Pyesin təhlili ədəbi tənqid tərəfindən layiqincə aparıldı. Bu təhlillər (Arif Səfiyev və Yaşar Qarayev) inandırıcı olmaqla bərabər, əsərin poetikasını bir neçə ştrixlə açmaq məziyyətini də ortaya qoyur. Tənqidçi qeyd edir ki, «Səhra yuxuları»nda da həqiqət və ona münasibət problemi davam etdirilir. Məqalədə elə ilk cümlələr əsərin poetik strukturunun komponentlərini konkret şəkildə ortaya qoymaq niyyətini güdür.

Yaxşı və maraqlı haldır ki, məqalədə əsərin əsas bədii komponenti sayılan, onun struktur özülünü təşkil edən «yuxu» metaforası ilə pyesin digər bədii komponentləri arasındakı mövcud münasibət spektri də nəzərdən qaçmamışdır. Dramın qəhrəman konsepsiyası da ənənəvi ülgü və sxemlərə uyğun gəlmir. Yəni burada qəhrəman konsepsiyası, əgər belə demək mümkündürsə, o saat, dərhal tapılan, üzdən oxunan deyil. Onun mərkəzində də qəribə səslənsə də, deyək ki, «yuxu» metaforasının mexanizmi durur: təsadüfi deyildir ki, doktor Kərimin, Tom Soyyerin, Horvard Brukun, miss Luizanın və başqa qəhrəmanların hərəsinin özünəməxsus yuxusu var. «Yuxu» metaforası ilə müvazi şəkildə ilk baxışdan rabitəsi mümkünsüz sayılan şeylərin – yuxu ilə xronikanın, qrotekslə qəzetin, şərtiliklə realizmin çox qəribə əlaqəsi, biri-digərinin içinə «geydirilməsi» yaradılmışdır. Mətndə anlaşılır ki, süjetin inkişafı haçalanır. Əsərdə məkan vəhdəti, hərəkət və üslub vəhdəti tez-tez pozulur. Pyesdəki qəhrəman konsepsiyasının açıqlanmasında, tənqidin qeyd etdiyi kimi, «Yuxu», «Bayat» və «Səhra» metaforaları ilə birlikdə iştirak edir. Burada ən təhlükəli cəhət mövzunun zahiri aktuallığını əsas götürüb «yüyrək» təhlilə – məzmun nəqlinə keçməkdən ibarətdir.

Məlumdur ki, bədii əsər bütövlükdə müəyyən bir ideya-bədii kontekstdir, ümumi şəkildə ifadə etməli olsaq, oxucuya çatdırılan bədii-estetik infor-masiyadır; bu da ümumiyyətlə, ilk növbədə dil materialının hesabına başa gəlir. Bu kontekst özündə iki məqamı ehtiva edir: 1. Obyektiv məqam – bədii əsərdə

gerçəkliyin bu və ya digər hadisəsi əks olunur. 2. Subyektiv məqam – əsərdə əhatə edilən gerçəkliyə yazıçı münasibəti ifadə olunur. Bu, nəzəri fikirdə ən sadə və ibtidai formuldur. Bu iki məqamı – obyektiv və subyektiv həlqələri nəzərdə tutub deyə bilərik ki, məhz bunların hesabına bədii əsərin kommunikativ və ekspressiv məqamları da qaynayıb-qarışır, çarpazlaşır. Tanış ifadə ilə deməli olsaq, həmişə gerçəklikdən bədii ifadəyə doğru bir hərəkət müşahidə olunmaqdadır. Həyatla ədəbiyyat arasındakı əlaqə, relyasiya prosesi beləcə yaranır; məhz bu əlaqələr bədii əsərdəki dünya obrazını subyektivlikdən çıxarır. Deməli, bədii əsərdə bu iki başlıca məqam dünyanın subyektiv dəyərləndirilməsi və gerçəkliyə obyektiv münasibət bir növ çarpazlaşmış şəkildə olur. Əks halda bədii əsər bütün başqa sahələrdən hermetik şəkildə təcrid edilmiş avtonom bir sistem olardı və bu halda onun yalnız formal strukturu təhlil obyektinə çevrilərdi; bədii əsərdə yuxarıdakı mülahizələrin davamı kimi söyləyək ki, bir çox ictimai baxımdan dəyər kəsb edən elementləri birləşdirən aksioloji sahə ilə məkan komponentlərinin məcmusu sayılan morfoloji sahə çarpazlaşır. Deməli, biz əgər hər hansı bir əsərə müəyyən informasiya tipi kimi baxırıqsa onun səciyyəsi də təkcə bu məlumatın necə formalaşdırılması üsulu ilə yox, həm də onun məna tərəfinin tədqiqi ilə də müəyyənləşməlidir. Gerçəkliyə münasibət poetik strukturun özünün vacib faktorlarından birinə çevrilir. Bədii əsərin təhlilində bu vacib faktorlardan yalnız birinin rolunu şişirtmək yolverilməzdir. Təhlildə gerçəkliyə münasibətin anatomiyası öyrənilməlidir.

Qəhrəmanın əsərdə davranış formaları əsərin bütün məntiqi ilə, hadisələrin gedişi, konflikt, xarakter və başqa məsələlərlə əlaqədardır. Qəhrəmandan fəal həyat mövqeyi tələb edəndə və bunu təhlil etmək istədiyi əsərdə görmədikdə tənqid əsassız ittihamlar irəli sürmək məcburiyyətində qalırdı. Biz nəyə görə məcburiyyət sözünü işlədirik? Ona görə ki, tənqidin özünün də bu «davranış psixologiyası» məlum ustanovkaya əsaslanırdı. Tədqiqatların birində qeyd edilirdi ki, insan sosializm quruculuğunun obyekti və subyekti olduğu üçün son

illər dramaturgiyasının ideya-bədii axtarışlarının mərkəzində dayanır. İnsan həmişə bədii ədəbiyyatın mərkəzində dayanır və bunun, aydın məsələdir ki, sosializm və ya qeyri-sosializm quruculuğu ilə bir elə əsaslı əlaqəsi yoxdur.

Yaşar Qarayev «Səhnəmiz və müasirlik» məqaləsində bu məqamla bağlı çox uyarlı bir analogiyanı xatırlatmışdır. Məqalədə Nils Borun belə bir ifadəsi işlənib ki, «kifayət qədər ağıllı görünmək üçün bu nəzəriyyə (nisbilik nəzəriyyəsi – C.Ə.) hələ kifayət qədər ağılsız deyildir». Bu aforizm Eynşteynin «nisbilik nəzəriyyəsi» təlimi ilə əlaqədar işlənən bir qanadlı ifadədir. Yaşar Qarayev yazır ki, sənətdə nisbilik nəzəriyyəsi isə sənətin şərtilikləri və rəmzlər, paradoks və təzadlar poetikası isə tarixən daha qədimdir. Tənqidçi məqaləsinin başqa bir yerində yazır ki, canlı komik vəziyyətlər, psixoloji təfərrüat və detallar, satira, yumor və qroteksin yaxşı nümunələri bizim digər komediyalarımızda da var. «Bizə elə gəlir ki, indi, ümumiyyətlə, bu əsərlərin zəif cəhəti sırf poetika cəhətləri deyil, təkcə süjet, dil, üslub cəhətləri deyil. Bunlarda müasir ideallarımız üçün narahat olan sənətkarın vətəndaşlıq narahatlığı ucadan səslənmir» (49, 28.). Bu mülahizə 60-cı illərdə deyilmişdir. İlk baxışdan ona irad tutmaq xeyli çətindir, burada hər şey yerli-yerindədir. Ancaq sonra, ən azı müasir dramaturgiya ilə bağlı 60-cı illərdə çap edilən materialları oxuyursan, yekun qənaət belə olur ki, bu mülahizə – etiraf özündə çox qəribə bir paradoksu ehtiva edir.

«Komediya («Əliqulu evlənir» – C.Ə.) şübhəsiz, püxtə və usta bir dramaturq qələminin məhsuludur. Burada gülüşsüz dialoq, səhnə, hətta epizod yoxdur. İlk gəlişdən sona qədər şən qəh-qəhələrlə gülürsən» (81, 28). Bu şən qəhqəhələrin predmeti, gülüş obyektini bizə sonsuz dərəcədə yaxınlaşdıran gülüşün özünün poetik mexanizmi necədir? Sabit Rəhmanın bir komediaqraf kimi konkret əsərində gülüş doğurmaq üsulları nədən ibarətdir? Qeyd edək ki, bu və bu kimi suallara Azərbaycan ədəbi tənqidində müəyyən mənada cavab verilsə də, onun səciyyəsi tam və sanballı deyil. Nəyə görə? Ona görə ki, gülüşün təbiətini bütün rəngarəngliyi ilə açmaq üçün tək bircə «marksist-leninçi

estetika» mövqeyi bəs etmir, əsl həqiqətdə ümumən yaramır. Cəsarətlə demək olar ki, bu mbvqe hardasa məhz sovet dövründə fəaliyyət göstərən istedadlı komediya ustalarının əsərlərinin açılmasına maneçilik törətmişdir. Bu mənada tənqidçi Arif Səfiyev doğru qeyd edir ki, komediyada həyat hadisəsinin komizmi əsərin bütün tərkib və ünsürlərində ifadə olunur. Konflikt və xarakter, süjet və kompozisiya, dil və üslub – bütün bu bədii ünsürlər gülüşlə aşılanır və bununla da komediyanın estetik təbiətini təyin edirlər. Ancaq bununla bərabər Sabit Rəhman komediyalarındakı gülüşün təbiəti bütün rəng spektri ilə açıqlana bilməmişdir. Bunun obyektiv və təbii ki, subyektiv səbəbləri mövcud olmuşdur. Bu, əsəri «yozmaq» (deməli, dartıb uzatmaq, deformasiyaya uğratmaq, eybəcərləşdirmək-!) vasitələrində ifadə olunmuşdur. Sabit Rəhman komediyalarında satira, qırmanc, kötək və şallaq axtaranlar (bu mənada Axundovun bəxti gətirmişdi, ona çatanda müasir hərbi terminologiya tətbiq edilirdi: top atəşinə tutmaq və s.) onların səsi ucadan çıxmadıqda narahat olmuş, ədibi «şit qəh-qəhələrə» yol verməkdə, sovet cəmiyyətinin növrağını pozan əyintilərə sərbəst atəş açmamaqda günahlandırmışlar. Xalq gülüş mədəniyyəti ənənələri zəminində böyüyən, inkişaf edən S.Rəhmanın gülüşü tənqid və ədəbiyyatşünaslıq tərəfindən hələ də layiqincə dərk edilməmişdir. Unudulmuşdur ki, bu gülüş – xalq gülüş mədəniyyəti satirik gülüşlə eyniyyət təşkil etmir, bəzi strukturyaradıcı komponentləri ilə ondan əsaslı şəkildə seçilib fərqlənir. Sabit Rəhman dövranın məhdudlaşdırıb naqisləşdirdiyi insan əxlaqının müxtəlif deformasiyalı halətlərinə gülür və bu prosesdə onunla gülüş obyekti arasındakı məsafə sonsuz dərəcədə kiçilir, çox hallarda isə bu məsafə ümumiyyətlə aradan götürülür. Gülüşün bu tipi Sabit Rəhman komediyalarının dilində çox qabarıq şəkildə hiss edilir. İlk növbədə bunu komediya mətninə canlı (loru) xalq danışıq dilinin girməsi, kifayət qədər «adam arasına çıxarılmayan» nitq sferasından bəhrələnmə özünü büruzə verir. Tənqid «Əliqulu evlənir» komediyası haqqında yazanda ki, «Əliqulu ciddi bir mənfi qəhrəman, ciddi sosial xarakter kimi müflisləşir» – bunu biz məhz komediya mətninin

yanlış oxunuşu kimi qəbul etməliyik. Çünki Sabit Rəhman komediyalarında gülüş doğuran söz elə deyilir ki, məqsəd ayrı-ayrı mənfi təzahürləri göstərməkdən yox, bütöv bir vahid kimi gülüş dünyasının xüsusi aspektini açmaqdan ibarət olsun. Düzdür, «Əliqulu evlənir»də baş qəhrəmanın bir ehtirası – vəzifəpərəstliyi qabardılıb. Ancaq bu komediyanı heç də «iri planlı» gülüş modelindən azad etməmişdir. İri planlılığın mahiyyəti ondan ibarət olmuşdur ki, Əliqulunun bir ehtirası qabardılsa da, o, bütün gülüş doğuran «nöqtələri» ilə üzə çıxmış, əlnən toxunacaq məsafəyə gətirilmişdir. Sabit Rəhmanda obrazlar və süjet situasiyaları (motivlər) əbədi və həmişəyaşardır (evlənmək, toy, yalan və s.). Ədəbi tənqid üçün gülən satirikin obrazını həm mətn içində, struktur qatlarında, həm də ondan kənarda mətnin hüdudlarında axtarmaq lazım idi.

Birdən-birə klassik Azərbaycan dramaturgiyasının mətləb və materialından sovet dramaturgiyasının «ilğım-miraj» səciyyəli atmosferinə adlamağımız, belə bir qeyri-adi məkanda dramaturgiyanın qəhrəman problemini az qala bütün əsas cizgi və komponentləri ilə araşdırmaq cəhdimiz ilk baxışdan qəribə görünə bilər. Bu, heç də «faktik material bolluğu» mənzərəsini yaratmaq məqsədi ilə bağlı deyildir, çünki klassik Azərbaycan komediyası bu baxımdan zəngin ənənələrə malikdir. Əsas məqsəd vahid ədəbi proses adlandırdığımız hadisədə baş verən metamorfozaları məntiqi-psixoloji mövqedən izləməkdir. Ədəbi qəhrəmanın metamorfozası anlayışını bir sənətkarın, komediyaqrafın bədii tərcümeyi-halı timsalınca da izləmək olar və nəzəri fikirdə bunun nümunələri artıq mövcuddur. Ancaq problem epoxal səciyyə daşıyanda hadisənin bətnindəki sirlər bir təkanla, bir zaman çərəyinə aid mətnlərin oxunuşu ilə bitib-tükənmir. Çünki, «Tipologiya təkcə üfüqi yox, həm də şaquli baxışı nəzərdə tutur, çünki bədii yeniliyin ilkin şərtləri və tarixi olur» (143, 67). Bu mənada Azərbaycan komediyasında da istənilən tipi, xarakteri götürüb onun tarixini, necə deyərlər, «rüşeym formalarını» axtarıb tapmaq olar. Bu üsulla Mann Dostoyevski qəhrəmanlarının Qoqolun «Şinel»indən necə çıxmasını bədii materialın özünə enərək açıqlamışdır. Bizim ədəbiyyatşünaslıqda, adətən

konkret qəhrəman tipinin şaquli istiqamətdə «oxunuşu» demək olar ki, həmişə istisna olunmuş, bu sıradan yalnız müəyyən müşahidələr tədqiqatlar boyu səpələnmişdir. Ancaq fikir verilən məsələ, deyək ki, prototip məsələsi olmuşdur. Prototip, əgər belə demək yerinə düşərsə, canlı personajın olsa-olsa bir həlqəsidir, onun «ürək tarixi» deyil, qəhrəman haqqında quru, sxematik bir informasiyadır. Professor Əli Sultanlı düzgün qeyd edir ki, «İskəndər surətinin tarixi mənşəyi yalnız Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında deyil, eyni zamanda Azərbaycan dramaturgiyası tarixində maraqlı ədəbi məsələdir» (84, 222). Belə bir maraqlı məsələni qoyan tədqiqatçı sonra nədənsə prototip səviyyəsinə enir, İskəndərin ümumiyyətlə müəllifin ayrı-ayrı müasirləri ilə müqayisə edilməsinin variantlarından bəhs edir.

İskəndər surətinin tarixi mənşəyini biz də izləyək. Əli Sultanlının qeyd etdiyinə görə, bu barədə iki fərziyyə mövcuddur. Birinci variantda İskəndər müəllifin müasiri Mirzə Cəlil Mirzəyev Şürbidir. O, Naxçıvanın müxtəlif kəndlərində müəllim və direktor işləmişdir. Deyilənlərə görə, «cəmiyyətin xəstəliyi, xalqın dərdi onu kədərləndirib şərabxorluğa sövq etmişdir» (84, 222). Bu faktın özü çox maraqlıdır ki, prototipin tərcümeyi-halında müəyyən fraqmentə ideal səciyyə aşılanır və beləliklə onun «şərabxorluğu» bir incə çalarla bəraətlənir. Diqqət edilərsə, bunun özü xalqın əfsanə, nağıl, rəvayət yaratma ənənəsinin xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Çünki nə qədər təfərrüatlı, çoxlu istinad «məxəzi» sayılsa da o, «nəql etmə» dövriyyəsinə düşən kimi müəyyən «fantastik» nüanslar qazanır, büründüyü tülün «nazikliyi» gizlədilən faktı açıqlamır. Yəni burada eyni bir «şüuraltı» əməliyyat mexanizmi durur: Mirzə Cəlil İskəndəri ətə-qana doldurarkən hansı təxəyyül bazasından qidalanırdısa (...kefli adam sözün doğrusunu deyər, düz söz acı olar və s.) eynən İskəndərin prototipi haqqında deyilənlər də buna oxşar üsulla formalaşdırılırdı. Mirzə Cəlil Mirzəyev maarifpərvər ziyalı olmuş, ruhanilərə qarşı söz mübarizəsində saç ağartmışdır. M.S.Ordubadinin qeydlərində bu hadisə təfsilatı ilə rəvayət edilir (75, 81).

İkinci fərziyyədə mərkəzi surət, yenə də müəllifin müasiri Paşa ağa Sultanovdur. Təhsilini əvvəlcə Varşavada, sonra isə Odessada almışdır. Rus-Azərbaycan-Fars sözlüyü düzəltmək işinə girişmişdir. Əsas işi-gücü ruhanilərə sataşmaq imiş. Rəvayətə görə, bir axşam şəhərin şeyxi böyük məsciddə vəz edərkən Paşa ağa birdən-birə içəri girmiş, camaatın arası ilə birbaşa minbərə doğru yönəlmişdir. Şeyx salavat çevirmək yolu ilə onu qorxudub qaytarmaq istəmişdisə də, mümkün olmamış, Paşa ağa minbərin qarşısında dayanaraq fransızca beş dəqiqəlik bir nitq söyləmiş və soruşmuş ki, «camaat nə üçün ağlamırsınız, məyər başa düşmürsünüz?» (84, 223).

Bir sözlə, rəvayətlər Paşa ağanın kəskin kinayə qabiliyyətini, hazırcavablığını ön plana çəkir. Rəvayətin strukturundan aydın seçilən «alleqorik model» onun ayrı-ayrı fərziyyələrdən, prototipin fərqləndirici xüsusiyyətləri barədə danışıqlardan «montaj» edildiyini sübuta yetirməkdədir. Bu fərziyyələrlə İskəndər surətinin əsas fərqi ondadır ki, birincisi xalis folklor təfəkküründün, ikincisi isə sənətkarın bədii-fərdi təfəkküründün məhsuludur. Həm də bu fərziyyələrin tarixi ilə İskəndərin bir qəhrəman tipi kimi doğuluşu arasında bir elə zaman məsafəsi yoxdur. Yəni mahiyyət ondan ibarətdir ki, İskəndər Mirzə Cəlilin bədii təfəkküründə xas bir qəhrəman kimi daha uzaq əsrlərə, o əsrlərdə hifz olunan «qaranlıq» bilməcələrə proyeksiyalanıb, daha doğrusu onun başlanğıc nöqtəsi o bilməcə strukturundan başlanır.

Ədəbiyyatşünaslıqda İskəndər haqqında deyilən bəzi fikirlər artıq fikir-ştampa çevrilmişlər. İstənilən tədqiqatçı onları bu və ya digər şəkildə təkrar etməkdən usanmır: 1. İskəndər bu və ya digər tarixi şəxsiyyətin sadə konsepsiyası deyil, ümumiləşdirilmiş bədii surətdir; 2. Rusiyaya açılan pəncərədən həyatın həqiqi mənasını dərk edən, yeni həyat uğrunda mübarizəyə girişən gənc maarifçi surətlər silsiləsinin yetkin həlqəsidir (qəhrəman kodeksi). Və: «Şahbaz bəyin şikayətləri, Fəxrəddin, Fərhad və Rzaqulu xanın göz yaşları İskəndərin əlində zəhərli neştərə çevrilmişdir. İskəndərin mübarizəsi daha ağır şərait içində davam edir, öz dediyinə görə hətta «Allahın iti də onun sözünə

baxmır». İskəndəri tarixi poetika müstəvisində, necə deyərlər, «son sümüklərinə qədər» parçalamaq olar, və bu təhlilin sayəsində onun bir şəxsiyyət konsepsiyası kimi hansı fəlsəfi-sosial-psixoloji elementlərdən «yığıldığını» da görmək olar. Ancaq onun təkcə bir məziyyətini, deyək ki, hazırcavablığını götürüb folklordakı anoloji obrazlarla müqayisə etmək hələ işin bir tərəfidir. Çünki İskəndər elə hazırcavab, dili-sözləri neştərli olduğuna görə faciəvidir. Əslində, bu surət vasitəsilə müəllif, ilk növbədə özünün tarixə, zamana, gərdişə tuşlanan müəyyən münasibətini, başqa sözlə, fəlsəfi konsepsiyasını ifadə etmişdir. Çox danışan, çoxunu acılayan, daim hərəkətdə olan bu surətin ruhu dərindən-dərinə faciə ilə aşılanıb. Bu faciəni cəmiyyətdəki xaosda, düzümsüzlükdə axtarmaqdan öncə İnsanın elə öz içində aramaq lazımdır. İnsan cəmiyyət ilə yox, əksinə, cəmiyyət İnsan ilə xəstədir. «...Faciə insanın öz içindədir – bu, Don Kixotun faciəsidir... və komik, irreasional faciədir, bu gülüşdən keçən əzabdır, ürəyin parça-parça olmasıdır».

Bizim fikrimizcə, İskəndər surəti ilə diqqət məhz belə bir nöqtəyə cəlb edilir. Komediyanın süjet xəttinin əsasında Şekspir arxetipi dayanır: dəlilik və faciəvilik. Və bu məqam göstərir ki, İskəndər heç də gənc maarifçi surətlər silsiləsinin yetkin bir həlqəsi deyil, o silsiləni qırıb-dağıdan, o təfəkkür tipini rədd eləyəndir.

Mahiyyət etibarilə dəlilik cəmiyyətdə hökm sürən XAOSDUR, onun törəməsidir. Uzaqdan dəhşətli bir xəbərin gəlməsi əyalət şəhərinə vəlvələ salır, beyinlərin içərisinə girərək onları sarsıdır. Haçansa dünya, mövcudluq xaosdan yaranmışdı, indi yenə də öz ilkinə-bətninə qayıdır. Çevrə qapananda aləm qatı qaranlığa qərq olur və bu ümidsiz, əlacsız cəmiyyətdə İskəndərin sürəkli, sürəkli olduğu qədər də yalvarıcı qəhqəhələri eşidilir. Bir vaxtlar dirilik suyu axtaran İskəndərin xarakterində çox qəribə bir kontrast birləşmişdir: utopik və antiutopik başlanğıcı bir nöqtədə, bir strukturda düyümlənən bu qəhrəman abstrakt anlayış kimi çıxılmazlığın, təbiri caizsə, Şərq eqzistensializminin əsas tendensiyasını özündə təcəssüm etdirir. İskəndərin gülüşünün də (qəhqəhəsinin yox,

konsepsiya anlamında gülüşünün) özünəməxsus təbiəti vardır: onda Hacı Nuru kəskinliyi, daha doğrusu, davakarlığı yoxdur. Bu qəhrəman tipində cəmiyyətin digər təbəqələrinə qarşı kəskin qütbdə dayanaraq, «başa ağıl qoymaq» ehtirası sezilmir, əksinə o, bəzi məqamlarda özünü lap aşağı tutaraq «mən kiməm, dağların daşı, çöllərin otuyam», – deyir və son işartı gəlməyi güman edilən yerə belə sonuncu ümid qapısı kimi təlәsir, nəsə bir polyar qütblə yaşamaq ehtirasına malik olmaq istəmir.

Burada təhlilin çox maraqlı bir məqamı yetişir: adətən təhlilə, nəqlə tez, asan yatan bir qəhrəman yüz illər keçəndən sonra belə bir ovqatı tamamilə rədd eləyir və yavaş-yavaş bədii əsərin mətn adlı dərinliyində gizlənmiş sirlərini açıb çözələyir. Bu da bilavasitə belə bir məsələni ortaya qoyur ki, görəsən konkret İskəndər surətinin arxasında hansı fəlsəfi konsepsiya dayanır? Sual problematikdir, araşdırılmağa möhtacdır, ancaq belə hesab edirik ki, İskəndər surəti haqqında indiyə qədər ifadə edilən fikirlərdə az da olsa, bu barədə nəsə söylənilmişdir. İskəndərin fəlsəfəsi belədir: «cahil və mərifətsiz yaşamaqdansa, ölmək əfzəldir» (84, 224). Bu fikirdə müəyyən bir həqiqət vardır, ancaq bütövlükdə mətləbi əhatələmir. Bunu lazımınca araşdırmaq üçün, lap elə professor Əli Sultanlının yuxarıdakı mülahizəsini sübuta yetirmək üçün komediyada təsbitlənən gülüş konsepsiyasını açıqlamaq lazımdır. Əgər komediyada cərəyan edən hadisələri bir bütöv proses kimi götürsək, ilkin onu qeyd edə bilərik ki, mətnin hər bir kəsiyində bir qırıqlıq, situativlik sezə bilmərik. Nəticə etibarilə, müəllif də bir tədqiqatçı kimi bu prosesin axırının hələ nə ilə sonuclanacağını bilmir, bütün səyi və fikri onun daxilindəkiləri çözməklə məşğuldur. M.F.Axundov, N.B.Vəzirov öz komediyalarını yaradarkən maarifçi təfəkkürlərinin təbiətindən irəli gələn bir xüsusiyyətin gücünə prosesin tərəfləri arasındakı «məsafəni» sıxıb qısaltmağa can atırdılar. Bu təfəkkür aləmində tezliklə nəticəni görmək ehtirası aparıcı idi. Elə bu məqsədlə də Axundov bir mətn daxilində müxtəlif eyni cinsli vəziyyətlər yaradır və hər dəfə də bir şeyi təsdiq edirdi: ağıla əsaslanmayan cəmiyyət ölümə

məhkumdur. Mirzə Cəlil təfəkküründəki analitizm belə bir qarşıdurmanı aradan qaldırırdı. Professor Əli Sultanlının analogiyası bu mənada təqdirə layiqdir ki, «Hamletin ittihamları ağır idi, məzmunca bədbin idi. Lakin İskəndər həyat haqqında ən bədbin nəticələrə gəldiyi vaxt belə həyatı sevir» (84, 224).

Komediya mətni boyunca qəhrəmanın hərəkəti və inkişafı, onun digər personajlarla ünsiyyəti sırf kommunikativ səciyyədən başqa həm də polemika səciyyəsi daşıyır. Birincisi, onunla ən aşağı məxluq kimi davranırlar, «allahın iti də onun sözünə baxmır». Olsa-olsa bacısı Nazlı və qardaşı Cəlalla həyatın mahiyyəti haqqında söhbətlər edir. Bu qəhrəman tipi vasitəsilə Mirzə Cəlili narahat edən suallar (fəlsəfi-metafiziki planda) açıqlanmışdır; İskəndər axıra qədər tək, özü-özünə danışır (bəzi məqamları çıxmaq şərti ilə), onun ünsiyyət cəhdi hər addımda qeyzlə qarşılanır. Artıq, lazımsız şərait bütövlükdə xaos içində ərimiş və dünyanın sonu yaxınlaşmışdır. Ona görə də, İskəndər heç vəchlə bədbin ola bilməzdi, qaranlıq, qapalı dünyanın yeganə ümidi onun qəhqəhələrinə idi. Bu nöqtədə İskəndər obrazının strukturunun «qəlibsizliyi» ortaya çıxır: sən demə, «qəhrəman ekspozisiyasındakı» assosiasiya çalarları bu tipin öz daxilində də güclü bir qüdrət kimi yaşayırmış. Dirilik, baqilik fəlsəfəsi onun strukturunda hər bir təsadüfdə semantik həcmi genişləndirir, İskəndəri bir fateh kimi yenməyə qoymur. Demək lazımdır ki, bu obrazın strukturunda, onun quruluş mexanizmində sövq-təbii bir mifik təfəkkür modeli də mövcuddur. Bunu müəyyən mənada izah etmək üçün mətndəki «ölülər-dirilər» oppozisiyasını nəzərdən keçirmək lazımdır. Problemin çözülməsinin tarixi isə kosmoqonik miflərə gedir, belə bir xaotik cəmiyyətdən bəhs edən komediyanın qəhrəmanının strukturunda dünyanın yaranışından bəhs edən mifik modelin qərarlaşması sənətkarlıq baxımından çox önəmli bir məsələdir. Azərbaycan mifik təfəkküründə bizim problemlə səsləşən çox incə bir məqam vardır ki, komediyadakı kosmos-xaos oppozisiyasını əsaslı şəkildə izah etməyə kömək edir. Mif nümunəsi belə başlanır, əvvəl yerlə göy bir idi... Sonra insanlar qan tökdü, bunu görən Tanrı Yerlə Göyü ayırdı. Belə bir struktur komediyanın məkanında cərəyan edən

hadisələrin təbiəti ilə uyuşur, bir az da dəqiq ifadə etməli olsaq, əsərdə mifdəki modelin daha «sıxılmış» modeli var, – deyə bilərik. Hətta iş o yerə çatmışdır ki, insan qan tökməklə kifayətlənməmiş, özünün nəyisə icad etmək ehtirasına qapılmış, yaranmış, qərarlaşmış dünyanı bir dəfə də «kəşf etmək» işinə girişmişdir. Belə bir mümkünsüz iş cəmiyyətdə olmazın vəlvələ salmış, onun əsaslarını laxlatmış, insanları dəlilik həddinə gətirib çıxarmışdır. Necə olur ki, insan normal ağılın, mühakimənin rədd etdiyi şeyləri yaxına buraxır, beynində, düşüncəsində peyda olan yeni «keyfiyyəti» fövqəladə hadisələrlə bağlayır. Arxaik təfəkkürdə dünyanın başlanğıcı xaosdur; xaos verimli (produktiv) başlanğıc kimi su ilə bağlıdır. Komediyada dəlilik sərhəddinə gəlib çatan qəhrəman sövq-təbii min illər boyu keçdiyi yolu bir də geri qayıtmaq istəyir, hər şeyi təzədən başlamağı arzulayır, çünki bu dəhşətli hadisələr onun bütün «yaddaşını» pozmuş, necə deyərlər, dünyanın altını üstünə çevirmişdir.

İskəndər. Ata, nə istəyirsən?

Hacı Həsən (İskəndərə). Bura gəl, bura gəl. Gəl yapışım əlindən, dizlərim titrəyir (oturur, İskəndər yapışır atasının əlindən).

Bismillahür-rəhmanür-rəhim; deginən mənə bir stəkan su gətirsinlər.

İskəndər. Ata, qorxma, heç zad yoxdur, ancaq bir az ağlın qaçıb.

Hacı Həsən (yapışıb İskəndərin əlindən). Yox, İskəndər, ağlım başımdadır. Qorxma, heç bir zadım yoxdur, ancaq gözlərim qaralır.

İskəndər. 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, başına hava gəlib.

Hacı Həsən. Yox, yox, inşallah, heç zad olmaz. Deginən bir stəkan su gətirsinlər (67, 51).

Cəmiyyətin özü də elə bir düzümə malikdir ki, onun pozulması ardı-arası kəsilməz prosesləri doğurur. Ölü diriltmə motivinin peyda olması ilə bu hadisələrin qatarı işə düşür, əks-reaksiya zənciri atomun sonsuz parçalanması prosesinə çevrilir. Zahiri strukturunu ilk baxışdan nəzərdən keçirdikdə Şeyx

Nəsrullah da öz çıxışlarında müəyyən bir çərçivə daxilində hərəkət edir, qanundan, tələbdən kənar heç nə eləmir. Əksinə, Şeyx dünyanın düzümü haqqında hamının bildiyi təsəvvürləri bəlağət tülünə bürüyərək təqdim edir: Qüdrət xəzinələrində elmdən daha əziz və daha qiymətli bir cəvahir yoxdur. Qəlbin və ruhun yaşayışı elmə bağlıdır. Elm suya və palçığa təzəlik verir. Elm can cəhənnəminin nəsimidir. Elm behişt bağının ətridir. Elm sərçeşməsinə çatan adam həmişəlik abi-həyatdadı. Bu sözlər şeyxin qəbiristandakı çıxışının əvvəlidir. Burada dünyanın, yaranışın sözlə bağlılığının ifadəsi durur. Doğrudan da, Quranın altıncı surəsində Allah belə tərif edilir: «Göyləri və Yerləri haqq və hikmətlə yaradan Odur. «Ol» dediyi gün olur». Qurana görə hər şeyin yaranışı, Allahın «Ol» sözündən asılıdır. Qurandakı bu təlim qədim insan əcdadının arxaik təfəkküründə də özünə yer almışdı. Mifologiyada Kosmos – struktur, düzüm Xaosdan doğulur. Kosmoqonik miflərdə belə bir təsəvvür təsbitlənir ki, tanrıların yaranışı, bu sıradakı funksiyaların bölgüsü də Kosmosu gerçəkləşdirir. Misir mifologiyasında Tanrı Atum Xaosdan – Nundan yaranır, sonra isə digər Tanrılar – Şu və Tefnutu onun vasitəsilə yaradırlar. Yenə də digər bir mifoloji örnəkdə (Misir) Tanrı Sözün gücünə digər Tanrıları Nundan yaradır. «Tövrat»da Tanrı Yahva ilahi sözün qüdrətindən istifadə edərək işığı qaranlıq okeanın qonşuluğunda yaradır.

3.4. Komediyada xarakter. Personaj. Oyun obrazı. Yalan və absurd poetikası

Təbii ki, mifologiya din deyil, onlar arasında təfəkkür strukturu baxımından müəyyən ayrıntılar vardır. Ancaq bir şey var ki, mif dünyası xalqın arxaik inamıdır, həqiqət səviyyəsində duran bir təfəkkür elementidir. Xalq içərisində əfsanə dedikdə, adətən nağıllar nəzərdə tutulur (nağıl danışma...). Xalq mifi həmişə həqiqət bilib, onların tarixi əksi hesab eləyib. Ona görə də Şeyx Həsrullah bu həqiqəti bildiyi üçün xalqa nağıl danışmır, nitqinin əvvəlində

xalqın arxaik təfəkkürü ilə üst-üstə düşən şeir parçasından istifadə edir ki, hamını ələ alsın. Ancaq bu, nitqin əvvəlində verilir, özü də kiçik bir fraqmenti təşkil edir. Şeir parçasındakı ovqat, diqqət edilərsə, şeyxin əsas nitqi ilə kontrast təşkil edir, nitq özü ayrıca bir fraqment kimi (biz buna mətn demirik, çünki onun strukturu ardıcıl düzümə yox, xaotik mexanizmə əsaslanır, onun funksiyası kommunikasiya yaratmaq deyil, əksinə, insanların əllərini real dünyadan üzməkdir) götürüldükdə heç bir anlaq səviyyəsinə hesablanmayıb, onun düzüm norması normasızlıqdır. Bir var, kimisə nə iləsə hədələyəsən, qorxudasan, onun üstünə qeyzlə qışqırasan. O şəxs də cavab reaksiyasında nəsə, hansısa bir hərəkəti etməlidir. Hətta onun başını aşağı salıb getməyi də hərəkətdir, susmağı da müəyyən bir işarədir. Ancaq kütlə ilə, toplumla anlaşılmaz bir dildə (oxu: qəzəb, qorxu işarəsi ilə-!) danışmaq tamam başqa sıraya aid münasibət tipini ortaya qoyur. Həm də burada belə bir mənzərəni görükdürmək faydalıdır ki, şeyx o işarələri kütləyə seçərək, bir-bir yox, toplu halında, xaotik bir bütöv şəklində təqdim edir. Bu isə aqressiyanın, aqressiv davranışın əsas qaydasıdır. Bu nitq özündə müxtəlif elementləri birləşdirir. Onun daxilindəki qatmaqarışıqlıq (əslində isə düzüm-Kosmos, tərs mənada) şeyxin özünü də təbdən çıxarır, ağzı köpüklənir. Nitqin başlanğıcı və sonunda bir-iki türkcə cümlə işlədilir. Başlanğıcdakı cümlə hələ camaata heç nə demir, adi söz sırasıdır: budur kitab! Budur elm! Hamı gözləyir ki, şeyx kitabın qaranlıq mətləblərini onlar üçün xırdalayacaq və hər kəsin ürəyindəki qaranlığı elmin işığı ilə aydınlanacaq. Elm nəsimi-çəməni-can-bəvad, rayihəyi-rövzeyi-rizvan bəvad. Nəticədə bunun əksi alınır: qaranlıq, xaos bir az da qatılaşır, hamı çaş qalır. Monoloqun sonundakı cümlə və ona reaksiya daha maraqlı faktlar, mülahizə imkanlarını ortaya qoyur:

...Şeyx Nəsrullah (ucadan). Bəlkə sizin də içinizdə belə münkirlər var? Əgər var, gəlsin mənim bərabərimə. Mən bu kitab ilə onun cavabını verim. Kimdir deyən ki, ölülər dəxi bu dünyaya qayıtmayacaqlar?

Şeyx Əhməd (yavaşca şeyx Nəsrullaha). Ərəbcə de, ərəbcə de.

Şeyx Nəsrullah (çox ucadan). Fəiza ərəftə haza və övzəhtü ləkə fil-qövmi bir ricətül-ləti. Bunu inkar edən gərək, elədə bunu da inkar edə ki, dəsti-mübarəkəşrabər...

Bir qoyunu bir saniyədə yetmiş qoyun eləyən öz bəndələrini öldürə də bilər, dirildə də bilər. (çox ucadan) Kimdir bunu danan? (67, 104)

Yalanı qana yeritmək, çox qorxunc bir aqressivliklə hər şeyin fövqündə qoymaq, əslində nəhəng enerji tələb edir. Şeyx Nəsrullahın timsalında yalan bu nəhəng enerjinin sayəsində sadəcə ayaq tutub yeriyir, çünki bundan da qabaq onun sözündəki aqressiv enerji dünyanın bütün meydanlarını boşaltmışdı. «Ölülər»in poetik sistemində yalanın ilkin əlaməti məhz söz oyunundan başlayır. İstənilən qarşılaşmada haqlı olmadığını duyan insanın ilk müqaviməti də söz oyunu ilə başlayır. Bu söz oyununun məntiqi ümumən yer üzündə haqqın və haqsızlığın son dərəcə şərti anlayışlar olması üzərində qurulur. Həqiqət yoxdur! Demək, yalan da yoxdur. Sadəcə bunların ikisi ilə də oyun quran, teatrda olduğu kimi kukla oynadan əcaib bir məntiq var. Söz oyunu insanları çaşdırmaq və öz məntiqini yeritmək üçündür. Altında dəhşətli, yeri-göyü laxlada bilən nəhəng enerji yatan söz oyunu (şübhə toxumu) ilə şeyx Nəsrullah, belə demək mümkünsə, auditoriyanın düşünmə prosesini «dondurur», müasir terminologiya ilə ifadə etməli olsaq, onların beyinlərini «yuyur» və yeni düşünmə əmri göndərir. Söz oyununun içindən çıxan yalan qorxu və dəhşət gətirir. Əslində, başa düşmək, anlamaq imkanından məhrum edilən kütlənin sümüyü qorxudan sınır, onlar ixtiyarı öz əlində olmayan varlıqlara çevrilirlər. Şeyx Nəsrullahın gücü ərəbcə danışmağında, qışqırmağında deyil, bunları və digər vacib elementləri də öz içərisinə alan yeni mif və əsatir yaratmağındadır. Yəni, «zahirən özünün ilk səth layinda gülüş açıq-aşkar dünyanı təhrif edir, dünyanın üstündə təcrübə keçir, dünyanı məntiqi izahlardan, səbəb-nəticə əlaqələrindən məhrum edir. Ancaq dağıtmaqla bərabər gülüş həm də yaradır – özünün məxsusi dünyagörüşü və gerçəkliyə münasibəti olan fantastik antidünyasını qurur» (147, 39).

Artıq bir dəfə yaradılmış dünyanı şeyx bir kənara tullayıb «kimyagərliklə» məşğul olur, qəlp pul-qızıl düzəldir, Allahla Allahlıq iddiasına düşür. Əlbəttə, bu cəhət, bir qəhrəman kimi onun zahiri hərəkətlərində, nitq sferasında yox, mahiyyətində, daxili strukturundadır. Daxili strukturla (mahiyyətlə) nitq arasında əlaqələrin tipi söz oyunu ilə yeridilən, həqiqətin yerini sıxışdıran yalanla müəyyənləşir. Bu nöqtədə o, M.F.Axundovun Molla İbrahimxəlili ilə bir məqamda kəsişir və səsləşir. Molla İbrahimxəlilin də kimyagərliyi Günəşə və Aya – mifik sivilizatorlara qarşıdır.

Diqqət edilərsə, Şeyx Nəsrullahın kütlənin canına yeritdiyi yalan yalan simasında yox, kortəbiilik səciyyəsindədir. Burada yalan parlaq həqiqət gücünə malikdir. Şeyx Nəsrullah bir qəhrəman kimi həqiqətin gücünü onun əlindən alaraq hərəkət edir. Onun bu hərəkətini stimullaşdıran hansı daxili-struktur elementlərdir: teatrallıq, fars, parodiya, illüziya... Şeyx Nəsrullah oyun içində oyun oynamağın mahir ustasıdır. Komediyadakı komik obrazlar cərgəsinin önündə məhz bu oyun gedir. Teatrallığın gücünə o, gördüyü işin bütün imkan və təhlükə stixiyasından xəbərdardır, yaxşı bilir ki, bu tipli oyunların əvvəli olursa da, sonu olmur, final yaxınlaşan kimi aradan çıxmaq lazımdır. Dünya ədəbiyyatında yalan metamorfozası, məhz bu şəkildə bizim fikrimizcə, ilkin olaraq Mirzə Cəlilin yaradıcılığında işlənmişdir. Sonralar, XX əsr incəsənətində yalanın bu fəlsəfi metamorfozalarının bədii əksi öz başlanğıcını «Ölülər» komediyasından götürür. Pirandello və Koktonun yalançı qəhrəmanlarını yada salmaq olar. Fransız ədəbiyyatından Andre Jidin «Qəlp pullar» romanının strukturu da bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Burada insan xislətinə xas olan illüzyorluq, qəlplik xüsusiyyəti total hadisə kimi götürülmüşdür.

Şeyx Nəsrullahın yalanı həqiqəti tərk-silah edib, onün gücünü oğurlayaraq əlindən alıb. Elə buna görə də, onunla vuruşmaq və qələbə çalmaq qeyri-mümkündür. Bir qəhrəman kimi Şeyx Nəsrullah mifik gücə malikdir.

İskəndər... Yox, yox, o mənim işim deyil. O, igid işidir. Siz tək camaatın igidi də mənim kimi olar (67, 61).

Nəzərdən keçirilən komediyaların təhlillərindən aydın oldu ki, komediya arxijanrında söz oyunu, lətifə və gülməcə strukturundan fərqli olaraq diskurs janrının dərinlik ölçülərinin göstərilməsinə xidmət edir. Lətifələrdəki söz oyunu lətifə boyu ətə-qana dolan mənanı bir anlığa onunla eyni semantika sırasında duran əşyaların sərhədinə gətirir. Dildən keçən sözlərin sərhəd mənaları arasında qarışma, bir-birinə keçib nüfuz etmə təhlükəsi artıqca artır. Qəfildən gülüş dayana və dünya min illər boyu sükutun dibsiz dərinliyinə çökə bilər. Komediya arxijanrında bu sərhəd mənaları mərkəzə doğru – vahid mətləbin bir cəhətinin üzərinə ifrat vurğu salmaqla onu bütünlüklə fəth etməyə yönəlir və ifrat funksionallıq qazanır. Söz oyunu ənənəvi semantik sərhədləri pozur, yeni qayda, yeni düzüm yaradır...

Bayaq qeyd etdik 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 olardı. 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 qənşərinizə və baxın gül camalınıza... Dəlilik 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 edirdi. 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 üzdür, simadır, bütün mənəvi aləm-naqisliklәri, mürəkkəb dünyası həmən o daxili strukturda öz mahiyyətini üzə çıxardır. Sabirdən:

...Niyə bəs böylə bərəldirsən, a qare, gözünü,
Yoxsa bu ayinədə əyri görürsən özünü?! (78, 137)

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 təfəkküründün 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. «Çay dəstgahı»ndan «Kişmiş oyunu»na keçid qələbə hesab edilməlidir (84, 215). «Kişmiş oyunu» əvvəla, diqqətli oxunuş tələb edir. Gülüşün hədəfləri elə bil ki, daha göz qabağındadır, əlnən toxunası məsafədədir. Belə bir familyarlıq ovqatını yaradan məhz gülüşdür. Gülüş oynaqlıqdan başqa plastikliyə, bir yerdən çıxıb başqa yerdə peyda olmaq qabiliyyətinə malikdir. Və buna görə də, donub bir yerdə dayanmır, hərə öz payını alır. Məzhəkədə sabit vəziyyət və durum təsvir edilir. Bu vəziyyətdən çıxış yolunu aramaq məqsədilə tədbir tökülür. Ancaq bir az keçəndən sonra vəziyyət də, tədbirin hədəfi də dəyişir. Gülüş gülünclükdən, söz oyunundan, komik situasiyadan yox, məhz ciddiyyətdən doğur. Kişmiş oyununun müəllifi kəndli Nurəlidir. Belə olduğu üçündür ki, məzhədəki komik münaqişənin də cilovu əvvəldən sonadək onun əlində olur. Bir tərəfdən o, xana kömək edir, hər halda oyun elə bu məqsədlə qurulmuşdu, ancaq vəziyyət elə gətirir ki, nəticə etibarilə xan ortaya qoyulur.

Və beləliklə, oyun içində oyun təşkil edilir. Daha burada nəfəsini dərmək, cığallıq edib oyundan çıxmaq qeyri-mümkündür. Əsərin əvvəlində çox sadə, bəsit modelli vəziyyət xeyli dərəcədə mürəkkəbləşir. Oyunun içindəki oyun elə ciddiyyətlə qurulur və aparılır ki, əsl mətləb bu oyun stixiyasının altına düşüb «gizlənir». Məzhəkənin sonunu gözləmək ehtirası getdikcə güclənir. «Gülüşün sürəkliliyi» də həmişə ciddiyyətdən doğur (84, 215).

«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? (67, 61)

Komediyadakı gülüş konsepsiyasını incələmək üçün belə bir mətn 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 (16, 130).

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 metamorfoza 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, yüzillik, minillik 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 qarşılarına 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. Komediyada dirilik suyu bir neçə paralel strukturlarda işlədilir və hər dəfə də qəhrəmanların səciyyəsindən, xarakterlərindən asılı olaraq bir məna qazanır. Ümumən komediyada bu motivlə bağlı mənaçoxaldıcı 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 dərsini bilmirdi. Xa... xa... xa... (gülüb qurtarandan sonra bir az baxıb gəlir Cəlalın yanına). Yox, yox, demənəm. Sən bilirsən ki, mən səni çox istəyirəm (üzünü əlləyir). Amma dadaşının sözünə baxmamaqda bir az yaxşı eləmirsən. İndi, məsələn, bu kitabı qoyubsan qabağına, oxuyursan (kitabı götürür əlinə). İndi yəqin ki, ağan 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 arağı verərdi. Sən də gətirib verərdin İskəndər dadaşına (67, 20).

«Ölülər» komediyasında dirilik məfhumu əbədi, metafizik mahiyyətdədir, bu heç də komediyanın öz konteksti ilə çərçivələnmir, həyatın «eqzistensial» nöqtələrinə toxunur. Bu mənada ən vulqar təsəvvür onu konkret cəmiyyət həyatı ilə əlaqələndirməkdir. «Biz inanırıq ki, şəfəq atıb qaranlıq aləmi işıqlandıqca, İskəndər də öz araq şüşəsini yerə qoyacaq, öz fikri və zehni qabiliyyəti ilə ümumi quruculuq işlərində iştirak edəcəkdir» (84, 226). Biz isə buna qəti inanmırıq. Əsərin qələmə alınmasından xeyli müddət keçmiş, çox sular axmış, düzəlməyinə ümid olan dünya daha da çirklənmiş, dibsiz dərinliklərə yuvarlanmışdır.

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 strukturu 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 ştampı 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: güzarişi-əcib. Vəzirovda əksər komediyaların adı atalar sözlərindən seçilir. Üzeyir Hacıbəylinin komediyasının adı («O olmasın, bu olsun») sonradan atalar sözünə çevrilir, situativ 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 bildirən hekayətli şeir deməyə... çağırırdı. Bu ideyanı o, şair Hacı Nurunun dilindən də bəyan edir:

Hacı Nuru şair (bimövqe 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 fəsahətlə 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 (incimiş). Necə nə faydası var? Görərsiniz ki, o vaxt ləzgilər nə işlər sizin babalarınızın başına gətiriblər, nə birəhmlik onların haqqında ediblər? Məgər keçmiş güzarişatı bilmək bifaydadır? (3, 38) M.F.Axundov da şeir, nəsr və dramaturgiyada məhz keçmiş güzarişatı 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-güzarişi-əcib» ifadəsini işlədirdi. Bu məsələ ilə bağlı ədəbiyyatşünas B.Məmmədzadənin maraqlı mülahizələri vardır. Tədqiqatçı düzgün mülahizə yürüdür ki, bu ifadədəki sözlərin (təmsili-güzarişi-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, türfəgilik və təzəlik bədii məzmunun əsas şərtlərindən sayılır. Görünməmiş, təkrarsız, qeyri-adi olan məzmun bu dram əsərlərində öz təcəssümünü tapır. Faktikilik, əcaib olan bədii məzmunda, konfliktdə, xarakterdə, bədii-publisist məqamlarda aşkardır, maarifçi estetika və poetikanın tərkib hissələrindəndir, realist inikas prinsiplərinin sistemində müəyyən mərhələyə daha çox xasdır» (63, 4).

Yuxarıda rus komediya ustası Ostrovskidən verdiyimiz sitat onun Solovyova məktubundan götürülmüşdür. Bu məktubda söhbət «Parçalanmış Ürək» pyesindən gedirdi. «Dağıdılmış səadət» adı yaramır, çox çeynənmişdir,

başqa birisini düşünüb tapmaq lazımdır, taparıq, hələ vaxtımız var» (163, 193).

Cavab məktubunda Solovyov təzə başlıq təklif etmişdi: Vətəndə. Ostrovski bunu rədd edərək yazmışdı: «Pyesin adını «Yanır, ancaq dibinə işıq salmır» qoymaq lazımdır – və elə buradaca bu adın şərhini verirdi». Müəllif nəyə görə məhz bu başlığı seçir, məktubda özü yaxşı izahat verir. Bu tipli qeydlərin saxlanması milli ədəbiyyat tarixi üçün əvəzsiz materialdır. Yəni o mənada ki, başlığın izahında ilkin olaraq məhz müəllif nöqteyi-nəzərindən çıxış etmək lazımdır. Ancaq olsun ki, bu tipli qeydlər ümumən mövcud olmur və tədqiqatçılar ədəbi-tarixi yozuma güc verirlər. Yozum ədəbiyyatşünaslıqda bədii təxəyyül üçün güclü impuls rolunu oynasa da, hər halda yozumdur, onun neqativ cəhətləri təhlil prosesində mütləq qalır; ancaq bizə belə gəlir ki, belə qeydlərin olub-olmamasından asılı olmayaraq başlığın niyə seçilməsi sualının cavabı məhz əsərin öz strukturunda mövcuddur və o sirri aşkarlamaq üçün birincisi, müəllifi sistemli şəkildə dəfələrlə mütaliə etmək, ikincisi, onun bədii dünyagörüşü, bədii təfəkküründün fərqli xüsusiyyətlərinə dərindən varmaq lazımdır. Bu xüsusda biz «Ölülər» komediyasını ətraflı təhlilə çəkmişik, indi isə «Dəli yığıncağı» adının komediyanın öz daxilində «gizləndiyi» yeri tapaq. 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 zəvvara tərəf uzadır və deyir: Vallah və billah biz «dəli yığıncağı»na 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 mətndə hökmən xatırlanması heç də əsas deyil, yəni, sadəcə o, xatırlanmaya da bilər. 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 qarışıb 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» adlanırmış 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 böyüdüyü 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 nöqtəviliyə mənsub olduğunu güman edirdilər» (71, 103). Yenə həmin səhifədə tədqiqatçı K.N.Smirnovun çox maraqlı mülahizələrini verir: «...burada bəzilərini «Aldanmış kəvakib» povestinin adı da düşündürür; çünki nöqtəvi terminologiyasına görə, bu təlimin başçıları şah xəfiyyələrindən gizlənmək üçün özlərinə kəvakib adı götürmüşdülər» (71, 103). 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 yadımıza salaq; dərhal onunla nöqtəvilərin (kafir, zindinq və babi sözlərinin sinonimi) nə qədər yaxın olduğunu başa düşərik.

Bəs fərq, ayrıntı harada idi? Farmasyonlar daha rasional 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 Şeksiprin əsərlərini oxumağı tərcih verirəm» (71, 105). 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 seçimində 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 məsələlərindən bir çox keyfiyyətləri ilə şəksiz Cənubi Azərbaycan mühitini canlandıran bu əsəri biz həmçinin dramaturqun özünün vaxtilə yaşadığı Naxçıvan mühitinin məhsulu hesab etsək, yanılmarıq» (71, 106). 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 yığıncağı»na 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 salmağı, beyinləri tərsinə çevirməyi bitib-tükənmir, sonsuza qədər davam edir. «Dəli

yığıncağı» bir başlıq kimi eyni zaman anında keçmişə və gələcəyə proyeksiyalanır, bütün zamanların naqis, əxlaqa 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, gərdişin 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. Heç şübhəsiz ki, böyük alim və Mirzəcəlilşünas Əziz müəllim də bütün bunları bizdən daha artıq dərəcədə dərk etmiş, ancaq əsərin yazıldığı dövrdə imkansızlıq ucbatından bunu reallaşdıra bilməmişdir. Bizim «o boşluğu» doldurmaq cəhdimiz də məhz hörmətli tədqiqatçının üzə çıxardığı misilsiz məxəzlərin sayəsində baş tutmuşdur.

Ostrovskinin dramaturji sənətkarlığından monoqrafiya yazan Xolodov pyesin adını yalnız onun ideyası ilə əlaqələndirir. Və ən ümumi mənada dramaturqun mövqeyi məsələsini də ortaya atır. Bu, düzgün deyil və problemə bəsit elmi yanaşmanın surroqatlarından irəli gəlir. Əsər bütövlükdə – poetik struktur obrazları, obrazın daxili dialektik qanunları Xolodovun şərhində kənarda qalır. Bunu biz «Dəli yığıncağı» başlığının təfsirində aydın gördük. Olsun ki, əsərin ideyası ilə müəyyən mənada səsləşən başlıq dəyişə bilər, müəllif əsəri tam bir bütöv kimi təzədən öz daxili təcrübəsindən keçirdikdən sonra daha uğurlu başlıq tapa bilər və bu da əsərin bədii-estetik imkanlarını artıra bilər. Hamıya məlumdur ki, M.F.Axundovun «Hekayəti-vəziri-xani Lənkəran» komediyasının adı ilkin variantda başqa cür olub və müəllif ikinci redaksiyada sırf coğrafi düzəlişə yol verib: dəniz kənarında yerləşməyən Sərab adını Lənkəran adı ilə əvəz edib.

Biz bir daha qeyd edirik ki, başlığın ancaq əsərin ideyası və ya müəllif mövqeyi ilə əlaqədar olması absurddur. 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, Hacıbəylinin komediyalarında konflikt mürəkkəb və dolaşıqdır. Hərəkətin elə ilk mərhələsindəcə hadisələr qəfildən adi məcrasından çıxır və oxucunu çaşbaş 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 «dolaşıq», getdikcə çarpazlaşan, çarpaşıq düşən münaqişənin daxili qatında çox sadəlövh bir oyun gizlənir və bunun özü də gülüş doğurur ki, o boyda gərginlik belə əhəmiyyətsiz bir mətləbin üstündəymiş. Belə bir ovqat, diqqət edilərsə, başlıqdakı «ikitirəlikdə» 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, həyati fakt və ad tapır (1, 47). Və bu mənada Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı elə bil ki, başlıq-ad seçmə işində heç bir mürəkkəblik ortaya qoymur. İlkin təəssürat bu olur ki, başlıq sanki əsər sona yetdikdən, son nöqtəsi qoyulduqdan sonra özü peyda olur və əsərin bədii aləminə bir təzəlik gətirir. Üzeyir Hacıbəylinin bədii yaradıcılıq – komediyaqraf 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 xəbərlər»ə 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 tərzdə 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.Hacıbəyli dramaturgiyasını tədqiq edənlərin hamısı onun mahir mükalimə ustası olduğunu qeyd etmişlər. Bu mükalimələri oxuyursan, yuxarıdakı fikri bir daha sövq-təbii təsdiqləyirsən, ancaq onların qurulması ustalığındakı mexanizmi aşkara çıxarmaq xeyli çətinlik törədir; çünki Üzeyir Hacıbəylinin bədii təfəkkürü məlum prosesdə hadisəni təbii şəkildə elə «gözəgörünməz» sirlə ikiyə bölür ki, bunun hətta mükamilə olduğunu da unudursan. Biz əlbəttə, burada «mükamilə» prosesinin özünü təsvir etmək fikrində deyilik, bircə bunu deməklə kifayətlənirik ki, Üzeyir Hacıbəyli təsvir etdiyi hadisənin daxilindəki təbii, saf qatı, necə deyərlər, natural formanı dərhal götürür, təbiiliyin obrazını yox, özünü qurub-yaradır. Bayaq Üzeyir Hacıbəyli gülüşünün ikibaşlılıq (ambivalentlik) səciyyəsindən danışdıq. Yeri gəlmişkən deyək ki, yenə də o mükamilələrdə ən axmaq, loru dildə desək, heyvərə mətləb də (bunu yazmağa məcburuq və üzr istəyirik) elə şən ovqatın içində verilir ki, bir anlığa çaşıb 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! (34, 281)

Fikir verilərsə, burada qəribə gülüş ovqatı və mexanizmi mövcuddur; son dərəcə ciddi mətləb biabırcasına aşağı endirilib, o dərəcəyə və səviyyəyə qədər ki, artıq burada qorxu-qadağa sərhəddi, ar-namusdan çəkinmək məsələsi olmasın. Adətən kişiyana işlədilən «ver əlini» ifadəsi də bu mətndə bayağılığın ən sonuncu mərtəbəsində qərar tutub. Əsər bütün mətni, avara şən əhval-ruhiyyəsi ilə hamıya təlqin edir ki, dünya artıq dəyişib, mahiyyətcə nəsə 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 Hacıbəyli gülüşünün ironiya qatı açılır, bayaqdan altdan-altdan iş görürdüsə, indi onun qabağını kəsmək mümkün olmur. Ü.Hacıbəyli 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.

Kərbalayı Qulamalı. Doğrusu, mən bilsəm ki, uşqolda oxuyan uşaqlar qulluq sahibi olacaqlar, mən oğlum Mustafanı uşqola verməyə sözüm 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 görükür ki, böyük yerdə oxuyub ki, nəçərnikə dilmanclıq edir. Yəni səndən çox dərs oxuyub? (67, 128)

Bu cəmiyyətdəki adamlar üçün ayinə rolunu oynayan, onun funksiyasını yerinə yetirən heç nə yoxdur. Qarpızın içini arşınla ölçən uşkola da bir böyük güzgü lazımdır ki, orada öz batinini görsün. Hacıbəyli isə öz komik qəhrəmanını güzgü qabağına gətirir. Bu hərəkətin qabağına biz belə bir sədd çəkirik: güzgü o dünya ilə bu dünyanın sərhədidir 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, paradoksallıq 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 «kamerasına» düşən adamda dirilik əlamətlərini yoxlamaq üçün adətən, güzgüdən istifadə edirlər. Güzgü tərləyərsə... Məşədi İbadın isə bütün bu mətləblərdən heç xəbəri də yoxdu, o, sadəcə olaraq güzgü qabağındadı 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» mərəz 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. Başqa ədəbi nümunələrdə də bu tipli xam, fantastik xəyallar qəhrəmanı deformasiyaya uğradır, onun ayaqlarını yerdən üzür, sərt reallıqla qarşılaşdırıb bir qəfil hərəkətiylə yerə çırpır. İksir ovsununa düşən nuxululular hamılıqla deformasiyaya uğrayıblar. M.İbrahimbəyovun «Kərgədan buynuzu» povestində qədim resept əsasında hazırlanan məhlulu səhvən içən yaşlı kişinin voleybol setkası qabağındakı yöndəmsiz, yaşına yaraşmayan hərəkətləri dərhal diqqəti çəkir, xortlamış adam təəssüratı oyadır. Məşədi İbad da məhz cavanlaşdığı üçün yox, «xorttadığı» üçün qorxunc təsir bağışlayır, bu şəkildə ancaq meyitin üzünə baxıb qorxarlar. Ancaq Məşədi İbadın «qorxunc» obrazı tez dağılır, tez bir zamanda «güzgü effekti» itir – komediyada güzgü surəti yox, mahiyyəti göstərir. Komediyada güzgü qabağında, deməli, həm də Neklyudovun dediyi kimi, iki dünyanın sərhədində duran adam artıq real dünya ilə qarabasmanın, gerçəkliklə yoxluğun və həm də varlıqla yoxluğun sərhədindədir. Bunu görən Gülnaz xanım və qulluqçu onun mahiyyətinin puçluğunu tez bir zamanda anlayır və onu dolamağın ləzzətini, ortaya qoyub oynatmağın istisini əlbəəl hiss edirlər. Üzeyir Hacıbəylinin gülüş dünyasında belə bir yazılmamış qanun var ki, kim ciddidirsə, birinci o, gülüş hədəfinə məruz qalır. Bu komediyalarda çox ciddi mətləbləri aşılamaq üçün birinci ciddiliyin özü taxtdan salınır, «ciddilik» anlayışının daxili semantik tutumu və enerjisi dağıdılır. Belə olduğu üçündür ki, məsələn, Bakı qoçularının qorxaqlığı bircə detalla açılıb faş edilir. Burada «qoçuluq» sözünün də elə bil ki, içi boşdur, qorxutmağı, vurub-yıxmağı yox, qorxusuz-hürküsüz bir ovqatı rəsm eləyir. «...Ey kimsən orda, çıx, səni öldürüm...» Burada bir güllə ilə iki dovşan ovlamaq məqamı var, həm Bakı qoçusunun nə demək olduğu faş edilir, həm də milli xarakter və düşüncədəki «naqolay» cəhətlər göz önünə gətirilir. Təkcə xırda bir detal ümumini bütün tutumu ilə əks etdirir. Güzgü qabağına gətirilmək də bu incə detallardan biridir. Məşədi İbada bir komediya qəhrəmanı kimi, deyək ki, Hacı Qara kimi

içindəkiləri bir-bir çıxarıb «sapa düzən» təfsilatlı bir monoloq lazım deyil. Güzgü onun bütün mahiyyətini bir nöqtəyə cəm edə bilir, Məşədi İbadı sərhəddə yerləşdirməklə (real aləmdə fəlsəfi təfəkkürün çıxardığı nəticəyə görə, insan heç zaman sərhəddə yerləşmir, o, həmişə dünyanın mərkəzindədir, nə qədər hərəkət etsə də, lap baş götürüb bu dünyadan qaçsa da, o nöqtədən bircə addım da aralana bilmir, çünki onun təfəkküründə ancaq indiki zaman formaları pərçimlənib, o, buna məhkumdur.) çəkisizlik vəziyyətinə gətirir. Çəkisizlik vəziyyətində olan adamın hərəkətləri, kəllə-mayallaq aşması və s. bilavasitə komediya aləmidir. Çəkisizlikdə insan artıq normal ağlın və təfəkkürün ərazisində fikirləşə bilmir. «İndi mən papağımı nə təhər qoyum ki, qızın xoşu gəlsin; hərgah belə qoysam (gəc qoyur), onda qız qorxar, elə bilər ki, Bakı qoçusuyam. Əgər belə qoysam (gözünün üstünə qoyur), onda qız ürkər, elə bilər ki, Qarabağın pambıq bəylərindənəm, hərgah bu cür 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 oturam, onda qızın xoşu gələr, elə bilər ki, «obrazovonnıyam». Komizm estetikasında buna tipin öz-özünü ifşa üsulu deyirlər. Bu doğrudur ki, tip öz-özünü ifşa edir, ancaq canlı bir hadisənin belə bir çox bəsit qəlibə salınması hadisənin bütün mahiyyətini əks etdirə bilmir; hadisənin mahiyyət səciyyəli komponentlərindən çoxu qəlibdən kənarda qalır. Daha doğrusu, kənarda qalan, incələnməyən və layiqli qiymətini almayan «Məşədi İbad» komediyasının D İ L İ – poetikası olur. «Bu surətin əlaqədar olduğu hadisələr, bağlı olduğu xətlər bilavasitə və dolayısı ilə iştirak etdiyi səhnələr o qədər geniş, o qədər tipik və səciyyəvidir ki, dramaturq bu obraz vasitəsilə dövrünün bir sıra digər xəstə, yaralı cəhətlərini də eyni səviyyədə tənqid və ifşa edə bilir» (1, 79). Bu tipli səciyyələndirmələr bizim ədəbiyyatşünaslığın, elə bilirik ki, ən yaralı cəhətlərindəndir. Bu, daha normal mükalimənin qurtardığı, hər şeyin absurdlaşdığı bir məqamdır.

«O olmasın, bu olsun» komediyasında komik qəhrəmanla bağlı bunu da

demək olar ki, burada ayrı-ayrı vəziyyətlər xarakteri, xarakterin özü isə spesifik vəziyyətləri doğurur. Məşədi İbad həmişə komik situasiyanın mərkəzində durur, – o, bu vəziyyətində komediyanın bütün mənfi personajlarını birləşdirir, hara gedirsə, onları da özü ilə bərabər çəkib aparır. Buna görə də birinin – tək bir personajın ifşasından hamıya eyni dərəcədə pay düşür; ən yaxşı, əlverişli vəziyyət, nəhayət ki, hamı bir yerə yığılanda olur: Rüstəm bəyin evindəki qonaqlıqda. Komediya janrında personajların bir yerə yığılması janrın klassik və spesifik xüsusiyyətlərindəndir və qəhrəmanın bədii strukturunu – buradakı komizmə layiq komponentlərin qarşılıqlı münasibətlərini öyrənmək üçün maraq doğurur. Ancaq hər komediyada hökmən deyil ki, bu, elə ziyafət məclisi olsun. «Kimyagər»də çox qəribədir ki, bu hadisə həm ekspozisiyada və həm də finalda baş verir; «Mürafiə vəkilləri»ndə spesifik məhkəmə «modeli» mövcuddur və sonda camaatın yığışması qaçılmazdır. «Hacı Qara»da da eyni hadisənin şahidi oluruq – əsərin daxili mənasına uyğun gələn bir final elementi! Haqverdiyevin «Millət dostları» vodevilində əvvəlcə hamı bir yerə yığışır, yeyib-içir, keflənir və dağılışır. Burada məqsəd bir yerə yığışmaq deyil, millət dərdini çəkmək deyil, bir millət kimi öz daxili puçluğunu nümayiş etdirməkdir, daha doğrusu, millət dostlarının puçluğunu göstərməkdir. «Adı var, özü yox»da ev – hamının bir yerə yığışması üçün çox dar məkandır, bu səbəbdən də «akoşkadan» çölə boylanıb darıxan adamlar çölə çıxıb bir axmaqlıq eləməlidirlər. «Ölülər»dəki hamının bir yerə yığışdığı məkan da çox spesifikdir, adamlar qəbiristana dəfnə yox, ölü diriltməyə gəliblər. «Ölü diriltmək», «ricət» mövzusu camaatın bu yığnağını əsl «konfransa», qurultaya döndərir, bu dəhşətli məkanda hərə adına layiq söz danışır. Bu camaatı normal bir məkanda bir yerə yığıb ayıltmaq mümkün deyil, ona görə də müəllif belə bir dəhşətli məkan seçib; «Dəli yığıncağı»nda hər addımbaşı bir məclis-dar ağacı qurulur. Məclis elementi bu komediyanın funksional sistemində son dərəcə hərəkətləri və oynaq bir elementdir və oxucuya komediyanın dilini – semiotik sistemini açıqlayır. Y.Lotman yazırdı ki, real cerçəkliyin ən adi, bəsit xarakterli hadisəsi də struktur

səciyyəsi daşıyır. Diqqətlə baxdıqda bu strukturun daxilindəki elementlərarası münasibətlər son dərəcə mürəkkəbdir. «Dəli yığıncağı»nda da hər bir vəziyyət, hər bir məclis – personajların yığnaq yeri strukturdır. Onların hər birində daxili komponentlər arasındakı münasibətlərin qatları qaldırılır. Bu məclislərin əksəriyyətində farmasyon Molla Abbas nəsə deyir, deməsə də, uzaqdan qəhqəhəsi gəlir, içində qeyb olan səsini çölə çıxarmağa gücü çatmasa da, qol açıb oynamaq istəyir. Bu artıq adi vəziyyət deyil, bəlkə də dilinə qıfıl vurulmuş bir şəxsin dərdini dilləndirmək ehtirasıdır. Bu vəziyyətləri – spesifik strukturları «Ölülər»dəki paralel vəziyyətlərlə müqayisə etsək, çox maraqlı nəticələrə gələrik: «Ölülər»də də İskəndər hamıya nəsə demək istəyir, çox zaman səsi içində qalır. Və çox qəribə vəziyyət alınır, hərdən ona elə gəlir ki, danışsa da, sən demə səsi çölə çıxmırmış. Biz bunu mətnin daxili strukturundan «oxuya» bilirik. Hər halda sözü eşidilməyən adamı başqa bir durumla müqayisə etmək mümkün deyil. Bizə belə gəlir ki, hər iki komediyada, təbiri caizsə bir qaçmaq motivi gizlənmişdir. Qaçmaq – real vəziyyətin çərçivələrini sındırmaq, bu dünyanın bu şəkildə təsbitlənən «ölüm hökmü»ndən qurtulmaq. Rolan Bart yazır ki, faciədə baş qəhrəman faciə məkanını heç zaman tərk etmir, bunun üçün xüsusi qəhrəmanlar var ki, çöldən məkana, burdan da çölə xəbər aparırlar. Əfsus ki, «Ölülər» məkanı qapalı dünyadır, komediya dünyasıdır, bura ancaq o dünyadan xəbərlər gəlir və sonda... İskəndərin bu qapalı dünyanın məntiqindən qaçmaqdan özgə əlacı qalmır. Onu bura «pərçimləyən» yeganə şey araq şüşəsi idi. «...Yenə bir kişi gəlib yapışır qızın əlindən və aparır. Bu minvalla üçüncü və dördüncü qızı İskəndər yola salır. Qızlar başlarını aşağı salıb, alçaqdan ağlaya-ağlaya musiqinin səsilə çıxıb gedirlər. Camaat da başını aşağı salıb məyus durur. Axırıncı qız yola düşəndə İskəndər araq şüşəsini çəkir başına və boş şüşəni vurur yerə» (67, 61).

Molla Abbas da, nəhayət, qaçıb qurtulmağı qət edir və deyir ki, «...Allah şahiddir ki, bir belə xamuşluq, bir belə sakitlik bu dəqiqə mənim də qəlbimdədir» (67, 70).

«Danabaş kəndinin məktəbi»ndə hər addımbaşı bir yerə yığışmaq qanmazlığın, nadanlığın, dilsizliyin işarəsidir. Gülüşün məntiqi ortaya paradokslar qoyur: bir yerə yığışmaq ünsiyyətə çağırmır, məhz onun bir struktur kimi dağılmasına səbəb olur.

Çünki camaatla onun öz dilində yox, tərcüməçi vasitəsilə, yad dillərdə danışırlar. Burada İskəndər kimi, Molla Abbas kimi, Hacı Nuru kimi sosial semiotikanı, cəmiyyətin davranış stereotiplərini dağıdan qəhrəman tipi yoxdur. Belə bir mühit o sanbalda, o gücdə qəhrəman yetirə bilməz. Belə bir mühit o qəhrəmanı mahiyyətcə dəyişdirib, daxili strukturunu pozub onu uçitelə, uşkola döndərə bilər. Bura ağıllı gəlsə, dəli olar.

Yenə də «O olmasın, bu olsun» komediyasının mətnindəki ziyafət səhnəsinə qayıdaq. Müəllif burada da özünün sadə «aldatma» modelini işə salıb; məclis, xüsusən də ziyafət gülüş, sağlıq və s. olsa da, hər halda müəyyən ciddiyyət tələb edir və onun təşkilində ciddiyyət elementi hökmən iştirak edir. Ziyafət keçirilən məkan qapalı bir mühitdir, müəyyən zaman kəsiyində qəhrəmanlar «dustaq» edilir ki, bu qapalı yerdə ürəklərində qalan sonuncu mətləbləri də zahirə çıxarsınlar. Məclisin təzə-təzə vaxtında hamı qərarlaşmış etiketə əməl etmək məcburiyyətindədir, osmanlı türkcəsi ilə danışan başa düşülmədiyi üçün acıq edib getmək istəyir. Hamı bir az keflənən kimi etiket yaddan çıxır və hərə özü kimi özünü aparmağa başlayır. Mənzərə personajların nizamsız, xaotik hərəkətləri ilə bitir. Ciddi davranış etiketi qərarlaşan Kosmos – düzümü, zahiri nizamı gözə dəyən bir struktur öz mahiyyətinə – Xaosa qayıdır. Başlar stolun üstünə enir. Bu məclisdə müəllif, daha doğrusu, gülüş güclü əlləri ilə qəhrəmanları sonuncu dəfə bir də silkələyir, beyinlərindəki hisi-pası dağıtmaq və yox etmək ümidi ilə. Müəllifin, komediya ustasının aldadıb bura gətirdiyi adamlar özlərində o gücü tapa bilmirlər. Və mətndən çox-çox kənarda, bəlkə də onun ən son qatlarından birindən səs eşidilir, kimsə hirslənərək əllərini bir-birinə vurub «siz düzəlməyəcəksiniz!» anlamına uyğun gələn bir yağlı söyüş söyür. Və bu komediyada şifahi nitq sferasına aid olan, heç yerə çıxarılmayan,

çap edilməsi məsləhət bilinməyən bir dil (bu dilin söyüş qatı) gülüş mədəniyyətinin konkret mətndəki simvoluna çevrilir. Bu təcrübə bütün dünya komedioqrafiyasında güclü şəkildə ifadə olunub və müəyyən tədqiqlərdə təhlildən keçirilib. Azərbaycan komediyasında bu hadisənin yeganə ifadəçisi elə bilirik ki, Üzeyir Hacıbəylidir; fransız lətifələrində, hətta o cümlədən müasir komediyalarında bu hadisə simvol olmaqdan bezib canlı söyüş sferasına da keçib. Misal üçün, Rolan Toporun «Qoca kaftarın xatirələri» povestində Stalinlə bağlı fraqmentləri göstərə bilərik. Biz bu mətni söyüş bolluğuna görə fransızca veririk: «Un jour, sur la Rlace Rouge, Staline rencontre Malinkov et ils vont déjeuner an restaurant. Il y a du haricot d'Astrakan. Staline en rrend. Bien entendu, il rête la journée et le soir, rentre chez lui assez inquiet. Sur le seuil sa femme l'attend. Chéri, dit-il, je t'ai rreraré une surrrize. Elle lui bande les yeux et le conduit a sa rlace à la cuisine. Rprofitant des sa solitude provisoire, Staline evacue ses gaz, défait son pantalon, fait circuler l'air vicie qui lenvironne, ruis le bruit de sa femme qui revient, se recnlotte raridement. Elle lui retire alors le bandeau des yeux en disant: «Regarde, chéri, j'ai invité mes amis du Soviet Surreme rour ton anniversaire!» (229, 58)

Bu hadisə o qədər geniş yayılıb ki, rəsmi mədəniyyət kontekstinə də sirayət edib: «Şekspirin faciələri rəsmi mədəniyyət planında öz kökləri ilə böyük xalq təcrübəsinin qeyri-rəsmi simvollarına gedib çıxır» (83, 519).

Üzeyir Hacıbəyli gülüşündə isə bu, ancaq simvol şəklindədir. Və ortalığa deyildiyi üçün heç kəs bu yağlı söyüşdən kənarda qala bilmir. Komediyanın ciddi planda təsvir edilən personajları da. Bu məqamda isə komediyanın və oradakı qəhrəmanların qəsdən mənfi-müsbət qütblərə bölünməsi mətləbi ortaya çıxır. Belə bir şərti bölgünün özü də bir kompozisiya elementi kimi komediyada hiss edilmədən gülüşün sürəkliliyinə, canlılığına xidmət edir. Bu barədə sonuncu fəsildə bəhs edəcəyim üçün mətləbi uzatmırıq.

«Ölülər»dən alınan təsir tamdır. Bu əsərdə olduğu kimi cahil şeyxlərin təəssüb və şarlatanlığı heç bir zaman qamçılanmamış və qamçılana bilməzdi də.

Yalnız şeyxə müqabil çıxarılan kefli İskəndər, fikrimizcə, əsərdə olduğundan ziyadə şeyxi tərzil etməli, hiylələrini daha şiddətlə üzünə vurmalı idi. Fəqət təkrar edirəm ki, «Ölülər» draması həyatdan alınmış iqtidarla yazılmış tam təsir bəxş edən bir əsərdir (84, 397). Bu cümlələr N.B.Vəzirovun «Ölülər» komediyası haqqında rəyidir və bədii qəhrəmanın müxtəlif sistemlərdə strukturu barədə çox önəmli informasiya verir. Vaxtilə, həmişə maraqlı mülahizələri ilə seçilən B.Məmmədzadə «N.B.Vəzirovun ədəbi-tənqidi görüşləri-fraqmentlər» adlı məqaləsində bu barədə yazmış və çox maraqlı nəticələrə gəlib çıxmışdır. Bizim məqsədimiz o mülahizələri başqa formada təkrarlamaq yox, məhz ədəbi qəhrəman anlayışı ilə «görüşdüyü» məqamda üzə çıxan yeni cəhətlərdir. N.B.Vəzirov, aydın görünür ki, bir qəhrəman kimi Şeyx Nəsrullahdan razıdır, onun obrazına yığılan bədii enerjini bir az da artırsan, «müstəvi dəyişməsi» hadisəsi baş verər və nəticədə sənətkarın qəhrəman anlayışı da bir konsepsiya kimi dağılar. Problem İskəndərlə bağlıdır. «İskəndər, məncə, əsərdə olduğundan ziyadə tərzil edilməli». Vəzirov İskəndərə də, Şeyx Nəsrullaha da öz qəhrəman «arşınları», öz təfəkküründə və aid olduğu maarifçi təfəkkür müstəvisində qərarlaşan ölçülərdən yanaşırdı və bütün bunlar B.Məmmədzadənin adlandırdığına rəğmən onun ədəbi-tənqidi görüşləri deyildi, Vəzirovun özünün bədii ölçü stereotiplərini bir nöqtədə cəmləyən xalis «yazıçı tənqidinin» bir nümunəsi idi. Bu nümunələrlə Vəzirov dramaturgiyasında bərqərar olan qəhrəman konsepsiyasını yaxşı izah etmək olar. Açar – ədibin özünün mülahizələridir.

Demək lazımdır ki, N.Vəzirov və Axundovdakı «solçuluq» mərəzi, ziddiyyət stixiyası təkcə klassikaya münasibətdə meydana çıxmır, həm də tam dolğunluğu ilə onların sənət anlayışlarında, bu anlayışın bir komponenti kimi qəhrəman konsepsiyasında da ifadə olunur. Vəzirovun özünün qəhrəmanları mülahizələrində, irəli sürdüyü prinsiplərə uyğun gəlirmi? Yox! Bu, maarifçilərin insanı görmək, modelləşdirmək, əhatəli desək, dünya obrazı yaratmaq «bucağı» idi, bu keyfiyyət onların bədii praktikasında tam gücü ilə

təsbitlənə bilmirdi. Və belə olduğu üçündür ki, maarifçi ədəbiyyatda şablon stixiyası meydana çıxırdı, bu isə öz növbəsində gerçəkliyin bir proses kimi alınıb tədqiq edilməyinə mane olurdu. Vəzirovun mənfi qəhrəmanları elə bil ki, bir az da irəli getsələr, mənfilik ölçüsünü aşacaqlar, deformasiyaya uğrayıb qəhrəmanlıqdan çıxacaqlar. Vəzirov naqislik adına nə bilirdisə, mənfi qəhrəmanın strukturunda ifadə edirdi, bu səbəbdən onlar oynamaqdan başları gicəllənir, ölçüsüzlük və əndazəsizliyin hakim olduğu xronotopda qərarlaşırdılar. Zaman və məkanın maarifçi bədii dərki bu şəkildə idi. Dörd məclisdən ibarət olan «Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük» komediyasının qəhrəmanı Hacı Qəmbər məhz belələrindəndir. Onun tərcümeyi-halı çox ibrətamizdir: pinəçi oğludur, ömrünün yarıdan çoxunu çərçilikdə keçirmişdir. Yeni dövran-kapitalizmin sürəkli inkişafı onu ticarətlə məşğul olmağa sövq etmiş, ömrü boyu qazandığı pulu fantastik şəkildə böyütmək arzusu ilə işə atılır. Qəhrəmanın həyatındakı bu «dönüş» məqamı komediyanın xronotopunda yaxşı ifadə edilmişdir. Hacı Qəmbərin ani zaman anında dəyişməsi, zamanın başgicəl-ləndirici hərəkətinə müvazi deformasiyalara uğramasını maarifçi təfəkkür çox incə şəkildə işləmişdir. Bu məziyyətdə ona heç kəs çata bilməz. Hacı Qəmbərin oyunları təhlükəli səciyyə daşıyır və onlardan ölüm qoxusu gəlir: Hacı Salmanla birləşib barama alıb xaricə göndərir; baramanın Qara dənizdə batmasını eşit-dikdə dəli olur; sığorta xəbəri gəldikdə təzədən sağalır, təhlükə sovuşur. Ancaq çox keçmir ki, eyni zaman ampilitudasında qızı yaşda olan qulluqçu Yetərə vurulur. Əsərin digər qütbündə Əşrəf bəy durur, məhz durur, özü də statik şəkil-də. «Dramaturq onun simasında müasir təhsil alan, ata mülkündə yeni qaydalar tətbiq edən ziyalıların tipik nümayəndəsinin surətini yaratmışdır» (71, 50). Məhz bu nöqtədə Vəzirovun qəhrəman anlayışındakı ziddiyyət meydana çıxır, müəllif bu obrazla nəyi sübut eləmək istəyirsə, bunu elə ilk cəhddən reallaşdıra bilir, çünki bu niyyət əsərin dərin qatlarında yox, elə üzdən oxunandır. Müəllif o dövrdə maarifçi ziyalı təbəqəsi haqqında havada dolaşan fikirləri mexaniki şəkildə öz müsbət qəhrəmanlarında ifadə etmişdir. Belə bir zəif, «amanabənd

qaynaq nöqtəsi» əsəri bircə dəfə oxumaqnan da bilinəndir. Bunu, necə deyərlər, kəşf etmək lazım deyil. Biz Əşrəf bəyi İskəndərlə müqayisə etmirik, bu, səhv mülahizələrə meydan açа bilər. Bircə bunu əlavə edirik ki, Vəzirovda müsbət qəhrəman müəllifin onun haqqında dolğun təsəvvürlərinə rəğmən bütöv bir prosesin ifadəsi deyil, maarifçi bədii təfəkkürün «kəmhövsələliyi» ilə, tez bir zamanda nəticəni görmək xüsusiyyəti ilə bağlıdır.

Bizə belə gəlir ki, əsərin bütün poetik strukturu bir tam halında aşkarlanmamış ayrılıqda götürülmüş heç bir müstəqil poetik kateqoriya, yaxud struktur elementi haqqında dolğun təsəvvür yaratmaq mümkün deyildir. Bu dolğunluğun yaradılması yolunda ən əhəmiyyətli addımlardan biri əsərin struktur-kompozisiya xüsusiyyətlərinin öyrənilməsidir.

IV FƏSİL

STRUKTUR-KOMPOZİSİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

4.1. Mətnin strukturu

Komediya, ümumən bədii əsərdə mətnin strukturu çox geniş, ancaq dəqiq anlayışdır və biz bu ifadəni işlədəndə onu Azərbaycan dilindəki «quruluş», yaxud «tərkib» sözlərinə aid etmirik və konkret olaraq onu semiotik terminologiyanın bir vahidi kimi alırıq. Aydın məsələdir ki, önəmli mədəniyyət hadisəsi olan mətn işarələr sistemidir; bədii mətnin daxilində şərti işarələr necə gəldi yox, müəyyən düzümə tabe olaraq ayrı-ayrı strukturlar içində yerləşir. Mətn daxilində işarələrin «hörgü» prinsipi yer üzündə bəlkə də bədii əsərlərin sayı qədərdir və həqiqi sənət əsərini həmişə diri saxlayan amillərdən biri də, heç şübhəsiz ki, bu hörgü prinsipinin necəliyidir. Ancaq bəri başdan bir mühüm cəhəti qeyd edək ki, mətn işarələrinin mürəkkəb təbiətini kompleks şəkildə öyrənmək daha məqsədəmüvafiqdir. M.M.Baxtin, bədii mətnin fəlsəfi

dərkindən bəhs edərkən belə bir mülahizə ilə çıxış edir: «Apardığımız təhlilləri bəzi mənfi xarakterili mülahizələrə uyğun olaraq fəlsəfi adlandıra bilərik: bu nə linqvistik, nə filoloji, nə ədəbiyyatşünaslıq və ya başqa bir xüsusi təhlil deyildir. Müsbət mülahizələr isə aşağıdakılardır: tədqiqatımız sərhəd sferalarında hərəkət edir, yəni bütün göstərilən predmetlərin sərhədində, onların kəsişdiyi və bəhsləşdiyi yerdə» (100, 201). Baxtinin başqa bir mülahizəsi isə yuxarıdakı fikrə bir az da aydınlıq gətirir: «Fəlsəfənin yeri. O, dəqiq elmin qurtardığı və qeyri-elmin başlandığı yerdən təkan götürür. Onu bütün elmlərin metadili adlandırmaq olar» (100, 384). Mətnin fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən öyrənilməsi yuxarıdakı mülahizədən göründüyü kimi çətin və problematikdir, onu ayrıca götürülmüş bir və ya bir neçə elm sahəsinin araşdırma üsulları ilə «fəth etmək» mümkünsüzdür. Mətni məhz bu elm sahələrinin kəsişdiyi və bəhsləşdiyi sərhəddə görmək lazımdır. Sosial kommunikasiya sferasında mətnlə mətn olmayan şeyi dəqiq fərqləndirmək lazımdır. Daha doğrusu, sualı başqa bir formada qoya bilərik: mətnlər niyə yaranır və niyə oxunur? Fransız yazıçısı A.Pyeron vaxtilə yazırdı ki, bir anlığa planetimizdə dəhşətli qəzanın baş verdiyini təsəvvür edək. Qəza baş verir və körpə uşaqlardan başqa planetin bütün yaşlı əhalisi məhv olur. Bəşəriyyətin fiziki ömrü kəsilməsə də, tarix və mədəniyyət xəzinəsi məhv olardı. Maşınlar işləməzdi, kitablar oxunmazdı, bədii əsərlər estetik funksiyalarını itirərdi. İnsanlığın tarixi yenidən, sıfırdan başlanmaq zərurəti qarşısında qalardı. Məlum mülahizəyə uyğun olaraq, mətnin anlaşılması və oxunması insanın təbiətlə söhbətidir. Bu baxımdan istənilən oxunan mətn təbiət hadisəsidir. İstənilən mətndə təbiətdən nəsə var, dərk obyekti olan istənilən mətndə dünya lay və yaruslarla oxunur, sırf mədəniyyət hadisəsi kimi dünyanın yaddaş sferasına çevrilir – bu saxlancda təkcə olub-keçmiş hadisələr haqqında deyil, həm də insanın və təbiətin gələcəyi haqqında məlumatlar toplanır.

Yuxarıda qeyd etdik ki, bədii mətn mədəniyyət hadisəsidir, demək, uzun bir prosesin məhsuludur, belə olduğu üçündür ki, mədəniyyəti ancaq və ancaq

əlimizə yetişən mətnlər əsasında və mətn kimi oxumaq mümkündür. Füzuli divanı özünəməxsus işarələrdən «tikilmiş» orijinal və etnik-mədəni sistem daxilində unikal bir mətndir, bu dünyanın sirlərini yalnız o mətni izah edən minlərlə mətnlərin köməyi ilə anlamaq olar; Füzulinin sirri təkcə o qəzəllərdə, o qəzəllərin beytlərində təsbitlənən mürəkkəb poetik fikir qəliblərində deyil (yəni Füzuli divanı təkcə semantik şərhlə məhdudlaşmır), qəzəllərin başlığına qədər yan-yana düzülmüş minlərlə mətnlərin içindədir. Divan mətni həm də bu mətnlər arasında əsrlər boyu formalaşmış virtual mətn və mətndənkənar əlaqələrin təsiri nəticəsində zaman-zaman doğulur. Füzulinin mətndənkənar əlaqələri həm də gələcəkdə baş verəcək hadisələrin kodlaşdırılmasıdır. Füzuli öz zamanında doğulsa da, təsəvvürümüzdə ona qədərki zamanlardan «yığılıb» obrazlaşır və bu gün də bizdən irəlidə addımlayır. Füzulini uşaqcasına inkar edən Axundovun (Volter də Şekspiri amansızcasına tənqid edirdi, ancaq bu, çox qəribədir ki, Şekspirin Avropaya yolunu asanlaşdırırdı; Axundov isə yolu onsuz da açıq olan Füzulinin qabağına «şlaqbaum» qoymaqla öz niyyətini inadla reallaşdırmaq istəyirdi) «Təmsilat»ı bütöv bir mətn – mədəniyyət hadisəsi kimi yalnız türk etnik-mədəni sisteminin dəyərləri, bu sistemin özünəməxsus «davranışı» içində anlaşıla bilər. «Təmsilat»ı dram yazmağın məlum-məşhur fəndləri kontekstində yüz dəfə də təhlilə çəksən, nağıllarda deyildiyi kimi, qırxıncı qapıya yetişən kimi bağlanacaq. Sabir Füzuli qəzəllərinə «parodiya» yazırdı, ancaq Füzuliyə Sabir qədər yaxın ikinci bir sənətkar tapmaq qeyri-mümkündür. Ancaq bu hadisə təkcə «parodiya» termini ilə izah edilmir, belə ki, Sabir şeirlərinin daxili poetik strukturu əslində milli poetik təfəkkürdə tam fərqli bir hadisənin – bədii mətndə zamana münasibətin kökündən dəyişdirilməsinin ifadəsi idi. Deməli, Sabirlə Füzuli arasında bəhsləşmə əslində zamanlar arasında baş alıb gedən və parlaq şəkildə üzə çıxan və bununla da Füzuli-Axundov mübahisəsini yeni müstəvidə həll edən yeni tipli ədəbiyyatın yaranmasının əlamətidir. Sabir, əslində şüuraltında yığılan və deyilməsi və səslənməsinə qadağa qoyulan sözləri işlək poetik sferaya daxil etdi, bununla da həmin söz və

səslərin içində əsrlər boyu yatan keçmişi indiki zamana qovuşdurdu, bununla da Azərbaycan poeziyasında gerçəkliyə münasibətdə zaman paradiqması dəyişdi. Mirzə Cəlil Azərbaycan türk ədəbiyyatında realizmin, həyatın, sosial gerçəkliyin ən qaranlıq, heç işıq düşməyən qatlarını qaldırırdı, ancaq onun deyək ki, «Dəli yığıncağı» komediyasını Azərbaycan romantizmi, bu fenomenin poetik ruhu konteksti olmadan anlamaq mümkünsüzdür.

Belə ki, bədii mətnin strukturu anlayışı özündə çox mürəkkəb əlaqələr və münasibətlər sistemini ehtiva edir. Bəri başdan orqanik poetikanın ən ibtidai bir prinsipini alaq: bədii yaradıcılıq, o sıradan onun məhsulu olan bədii əsər canlı bir orqanizmdir, insan, ağac, daş və s. kimi. Onun özünəməxsus yaşam qanunauyğunluqları var. Bu mənada biz bu mülahizələrimizin yanına elmdə artıq geniş yayılmış bir mülahizəni də qoşa bilərik: canlı materiyanın cansızdan fundamental fərqi onda assimetrik strukturların geniş yayılmasıdır. Beləcə, mətn daxilində də işarələrin özünəməxsus assimetrik paylanması mexanizmi mövcuddur ki, bu da, öz növbəsində bədii effekti doğurur. «Yada salaq Qoqolun «Müfəttiş» pyesinin «stop kadr» prinsipi ilə verilmiş finalını, «lal səhnə»ni. Meyerhold lal səhnə bitəndə pərdəni saldırırdı. Pərdə açılanda səhnədə yenidən donub qalmış personajlar görünürdü. Bir neçə dəqiqədən sonra lal epizodu oynayanın gəlişindən məlum olurdu ki, pərdə örtüləndə onlar kuklalarla əvəz olunmuşlar. Beləliklə, kuklalar teatr işarəsini dondurараq onu bizə nümayiş etdirirdilər (58, 3).

Mətn, tekst dedikdə, şübhəsiz ki, təkcə bədii əsər nəzərdə tutulmur, bu, həm də teatr tamaşasına, arxitektura abidəsinə, heykələ və s. aiddir. Bu anlamda, hər tekstdə işarələr özünəməxsus qaydada mətnin sözlüyünə çevrilir, adresata müəyyən bilgi çatdırır. Tutaq ki, söhbət Mirzə Fətəli Axundovun «Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah» komediyasından gedir. Bu mətndə hər bir şərti söz – işarə müəyyən obrazın ərsəyə gəlməsinə yardımçı olur və onun vasitəsilə müəyyən sosial tipin daxilindəki sirləri oxucuya çatdırır. Müsyö Jordanı işarələyən obrazlar son dərəcə spesifik, özünəməxsus və qabarıqdır.

Burada obrazın işarəvilik funksiyası məxsusi hərəkətlər vasitəsilə böyüdülüb qabardıldığından istər-istəməz qərarlaşmış davranış işarələri ilə görünən ziddiyyət yaradır. Yad mədəniyyət nümayəndəsi barədə bizə informasiya çatdıran işarələr Hətəmxan ağanı kəşf edən işarələrdən diametral şəkildə fərqlənir.

Hətəmxan ağa. Bu saatda mən sənə qandırım, balam. Mənə yəqin hasil olub ki, bizdə hər adət və xasiyyət varsa, əksi Paris əhlindədir. Məsələn, biz əlimizə həna qoyarıq, firənglər qoymazlar, biz başımızı qırxırıq, onlar başlarına tük qoyarlar; biz papaqlı oturarıq, onlar başıaçıq oturarlar; biz başmaq geyərik, onlar çəkmə geyərlər; biz əlimizlə çörək yeyərik, onlar qaşıq ilə yeyərlər, biz aşkara peşkəş alarıq, onlar gizlin alarlar, biz hər zada inanarıq, onlar heç zada inanmazlar; bizim arvadlarımız gödək libas geyər, onların arvadları uzun libas geyər, bizdə çox arvad almaq adətdir, Parijdə çox ər almaq.

Şahbaz bəy. Əmi, bunu başa düşmədim» (3, 118).

Komediya mətnindəki mövcud işarələrin özünəməxsus funksiya və semotik təbiətini bilmədən və bütün bunları etnokultroloji sistemin xüsusiyyətləri ilə əlaqələndirmədən mətnin içinə aldığı aləmi «görmək» mümkün deyildir, belə olduqda isə əsərin təhlili və oxunuşunda ifrat ideoloji meyarlar meydana çıxır. Yeri gəlmişkən deyək ki, Axundov adının zaman-zaman naqis diskussiyaların mövzusu olmasında da məhz bu tipli qiymətləndirmə «rakursunun» öz rolu olmuşdur. M.İbrahimov yazırdı: «Axundov ən geridə qalmış patriarxal-feodal əlaqələr ölkəsində yaşayıb-yazır və öz nəzərlərini Qərbə, Avropa proqresi və kulturasına dikirdi. Söz yox ki, ozamankı Azərbaycan üçün Qərbi Avropa məmləkətlərinin inkişafı yoluna düşmək ancaq bir ideal ola bilərdi. Axundovun bu burjua qərbini bu qədər idealizə etməsi də buradan doğurdu». Bu tipli mülahizələr üst-üstə yığılaraq müəyyən fon yaradır, cəmiyyətdə, ədəbi mühitdə normal atmosferin korlanmasına səbəb olurdu; belə olduqda isə Axundovu «casus» adlandırmaq asanlaşır, Mirzə Cəlili «natamamlıq kompleksi»ndə günahlandırmaq çətinlik törətmirdi. Mədəniyyəti,

onun önəmli bir hissəsi olan bədii mətni anormal işarələrlə oxumaq və deməli, ona düşmən gözü ilə baxmaq tərsinə çevrilmiş semiotikadır, bunun zərərli tendensiyaları bizim ədəbi aləmdə həmişə ən qaba şəkildə hiss edilmişdir.

Hətəmxan ağanın dediklərinə qayıdaq. Monoloq bir hadisə kimi formalaşmazdan əvvəl müəyyən diaoloji prosesin nəticəsi kimi meydana çıxır və bu akt özündə qəhrəmanın müəyyən «saf-çürük etmə» əməliyyatını əks etdirir. Bu sözlər də, eynən Hətəmxan ağanın daxilində iki kulturoloji dəyərlər sisteminin tutuşdurulmasından əmələ gəlir, daha doğrusu, Hətəmxan ağa ilə Müsyö Jordan arasında qaranlıq qərinələr qədər məsafənin mövcudluğundan xəbər verir. Qəribə deyil ki, Müsyö Jordana diqqətlə qulaq kəsiləndən sonra deyir ki, sən Şahbazı da Fransaya ona görə aparırsan ki, belə-belə tapmacalarla məşğul olsun? Doğrudan da iki etnik-mədəni sistemin qarşılaşması tapmaca və kontrastlar doğurur və elə bilirik ki, ən böyük tapmaca bu kontrastlar müstəvisində Azərbaycan dramaturqunun bizə təqdim etdiyi oyunun məna qatlarını açmaqdır. Hətəmxan ağa üzdə olan müstəvinin səthində «üzən» oppozisiyaları böyük kəşf kimi təqdim etməklə (bu saat mən səni qandırım, bala!) komik effekt yaradır, öz məxsusi dili ilə diqqət mərkəzində olan obyektin əsl mahiyyətinin bir az örtülməsinə səbəb olur.

Komediya mətnində mövcud işarələr bütün gücləri ilə işə düşərək hər hadisədən dışarıdakı konteksti açıqlayır, bunun üçün onlar öz aralarında ən müxtəlif münasibətlərə girirlər. Yuxarıdakı fikrimizə bir az aydınlıq gətirək. Əsərin bədii strukturunda dərhal görünən kontrast əlamətləri hələ komik effektin meydana çıxmasına kifayət etmir, çünki «komediya təkcə sənətkarın həyat ziddiyyətlərini gördüyü məqamda yaranmır. O həm də bu ziddiyyətləri xeyrin və ədalətin xeyrinə həll etməyə real, yaxud utopik inam olanda yaranır».

Hətəmxan ağanın və o cümlədən Müsyö Jordanın da (hərə öz müstəvisində) «tapmaca açmaq» qabiliyyətlərinin bütün fəlsəfəsi məhz belə bir nöqtədə cəmlənmişdir. Onların eyni «utopik» məqamda görüşən qəhrəmanların

işarələnməsi kulturoloji aspektdədir, bu aspekt komediyanın daxilində mürəkkəb strukturlar (özü də assimetrik) törədir.

Tamaşada isə bu işarələri qabardıb görümlüləşdirmək üçün imkanlar bir az da artır; bu, əlbəttə, rejissorun fərdi təfəkküründən, mətni yozmaq və oxumaq qabiliyyətindən xeyli dərəcədə asılıdır. Bu mənada Məlik Dadaşovun Məstəli şahı güclü işarəviliyi ilə seçilir – səhnədə atlanıb düşür, plastik hərəkətləri ilə obrazı tamaşaçı nəzərində cızır və... arada imkan tapıb tamaşaçıya göz də basır. Bu gözvurma işarəsi komediya mətnində fiziki şəkildə təsbitlənməsə də potensial şəkildə mövcuddur. Və təkcə Məstəli şahın göz vurması yox... O cümlədən, ilk baxışdan ağla sığmayan saysız-hesabsız «oxu variantları». Belə bir imkan bədii əsərin özünün təbiətindədir, onun daxili immanent xüsusiyyətidir; bədii əsər canlı materiya və orqanizmlər içində yeganə vahiddir ki, onun üçün yaşama muddəti qoyulmayıb, daha doğrusu, yaşama müddətini o özü müəyyənləşdirir, əslində bu, digər tərəfdən baxdıqda insanın yaratdığı varlığın özünün içindəki sonsuzluq potensialıdır ki, bədii mətndə müxtəlif moduslarda reallaşır. İnsan özünü bədii mətn vasitəsilə elə ifadə edir ki, həyatda obyektiv şəkildə nail ola bilmədiyi arzusunu bədii mətnə həvalə edir, bu təzahürdə onun özünü də təəccübləndirən, dərindən sarsıdan çox güclü enerji mənbəyi «aşkarlanır», nəticədə bədii mətn insanın ruhuna qoşularaq onun daxilindəki heç zaman reallaşmayan sonsuzluğu «sovurur».

Bu mülahizələrdən çıxış edib bədii mətnin strukturunda heç bir ölçüyə gəlməyən dərinlik, ənginlik «ölçüsünü» nəzərə çarpdırmaq istəyirik. Hər bir oxunuş tipində bədii mətn məhz ona müvafiq ölçüdən aşkarlanır. Bu oxunuş üzrə «ölçü vahidi» onun hərtərəfli anlaşılması üçün çıxış nöqtəsini təşkil edir. Bədii mətnin iki cür oxunuş tipi (diaxron və sinxron) əslində şərti səciyyə daşıyır, burada «tapılan» hər bir nöqtə diqqətlə araşdırıldıqda içinə yığılmış düz xətt təsiri bağışlayır. Tarixilik baxımından hər bir düz xətt və ya nöqtə əslində sonsuz sayda əyrilərdən və təfəkkür dolanbaclarından ibarətdir. Vaxtilə Puşkin də «Yevgeni Onegin»i beynində necə dolaşdırmağından bəhs

edərək yazırdı:

...İ dal svobodnoqo romana
Ə skvozğ maqiçeskiy kristall.

Bədii əsərin planı (arxitektonikası) sənətkarın beynində nə qədər aydın şəkildə mövcud olsa da, yazı prosesində əsərin strukturu və bütövlükdə kompozisiyası hissə-hissə, tədriclə doğulur və onlar müəyyən qanunlara (janrın təbiətindən irəli gələn qanunlara) tabe olaraq tamı, bütövü formalaşdırırlar. Əsərin strukturunun hissə-hissə doğulması ideyası başdan-ayağa şərtilikdir, yəni əslində başqa bir mülahizəni təsbit etmək mənasında şərtdir. Yəni əslində plan (arxitektonika) hissələrlə doğula bilməz, hissə-hissə təzahür etmə apriori verilən planla (beyində dolaşan mücərrəd plana nəzərən) məhz bədii mətn məkanında sənətkarın təfəkküründün özü-özü ilə, yaxud digər virtual mətnlərdən doğan təfəkkür tipi ilə bəhsləşməsini, sözün həqiqi mənasında mübarizə aparmasını göstərir. Bu məqamda, janrın sərt ölçü və ehkamları bu prosesə bir o qədər də «müdaxilə» edə bilmir, sənətkarın təfəkkürü ilə əvvəlcədən verilən kompozisiya tipi arasındakı amansız mübarizədə üçüncü şəxsə yer yoxdur! Lazım gəldikdə «sehrli kristalın» içindən gələn səslər janr ehkamlarında müəyyən düzəlişlər edir, janr müəyyən yolu keçmək üçün necə deyərlər, içindən sınmalıdır, komponentlərə, janryaradıcı strukturlara parçalanmalıdır ki, tam haqqında mükəmməl təsəvvür yaransın. Ədəbiyyat tarixində, ədəbi prosesin canlı gedişində janr müəyyənliyi yuxarıda söylədiyimiz mətləb ucundan intensivləşir, sanki hər şeyi bir-birinə qarışdırır, mahiyyət etibarilə isə bu, yaradıcı təxəyyülün təbiətindən doğan təbii bir haldır – Əli Nazim yazanda ki, M.F.Axundov dramaturgiyasında inkişaf komediyadan drama doğrudur, – məhz bunu nəzərdə tuturdu. Yaxud bu proses sadəcə olaraq, son dərəcə çətinləşir, ortaya çoxlu suallar qoyur. Vaxt keçdikcə, məhz ədəbi prosesin qanunları da işə qarışaraq bu problemi sadələşdirir, ilk növbədə ona yanaşma yollarını nişan verir. Əsərdə təsbitlənən təfəkkür

tipinin, yazıçının canlı ehtiraslarının, dünyanı görmə təsəvvürlərinin... axıb öz formasını və qəlibini tapması zaman tələb edir. Yəni bədii əsər necə deyərlər, qəliblə doğulmur, qəlibin formalaşması onun (bədii mətnin) yaradıcıdan ayrılmasını tələb edir. Məhz buna görə də, arxitektonika və kompozisiya məsələləri bilavasitə yazıçının yaradıcılıq istedadı, onun təbiəti ilə müəyyən olunur. Puşkin də Dantenin beləcə dəqiq qiymətini verirdi: «Cəhənnəmin vahid planı artıq yüksək dühanın məhsuludur» (158, 126).

Dantenin «İlahi komediya»sında məlumdur ki, üç hissə var: Cəhənnəm, Məşhər və Cənnət. Hər hissədə 33 nəğmə var. Nəğmələr tersinlərdən ibarətdir. Onların sayı bütün nəğmələrdə eynidir. Bütün nəğmələrin sayı bir yerdə yüz eləyir, bu da Dante poetikasında mistik rəqəm hesab olunur. Ola bilər ki, bu mistikanın mənbəyi əsərdə əvvəlcədən güdülən xüsusi niyyət olmadan apriori olaraq nəzərdə tutulsun. Ancaq arxitektonikanın məntiqi bu ixtiyari verilənləri elə bir düzümdə təqdim edirdi ki, hər şeyin məhz bu strukturun içində olmasına mistik inam aşılansın. Ümumi kompozisiya quruluşundan görünür ki, burada kompozisiya-struktur planında müəyyən bir düzüm var və bu da elə dünyanın, kainat evinin qurulma qaydasını xatırladır. Aydındır ki, Dante öz «İlahi komediya»sı ilə dünya evinin bütün strukturunu bütün mövcud detalları ilə qurmaq, canlandırmaq istəyirdi və bir həndəsə mütəxəssisi kimi hər şeyi «arşından» keçirirdi.

...Kak qeometr naprəqşiy vse staranə
Çtobı izmeritğ kruq, sxvatitğ umom,
İskomoqo ne mojet osnovanğə
Takov bıl ə pri novom dive tom... (158, 198)

Belə bir ehtiras – əsərdə rusların «miroporədok» adlandırdığı düzümü, strukturu canlandırmaq niyyəti bütün dahi sənətkarların yaradıcılığında bu və ya digər şəkildə ifadə olunmuşdur. Misal üçün, Mirzə Cəlilin «Ölülər» və «Dəli

yığıncağı» komediyalarını göstərmək olar. Ancaq bu əsərlərdə bu model cızma ehtirası Dante əsərindəki kimi ifadə olunmayıb – gülüş bütün mahiyyəti ilə əsərin içinə aldığı hadisələri mənalandırır, onlara yeni semantika aşılayır, nəhayət ümumi planda yazıçının qurmaq istədiyi binanın çertyojunu çəkir. Mirzə Cəlil dövründə dünyanı «Dantevari arşından keçirmə» niyyəti yox idi, çünki buna ehtiyac qalmamışdı. «Ölülər»də kim nə deyir-desin, Mirzə Cəlili tip yaratmaq niyyəti zərrə qədər də maraqlandırmayıb, o, ÖLÜLƏŞMƏNİN özünü bir tam kimi, proses kimi alaraq sübut edir ki, dünyanın əsl mahiyyəti, modeli-karkası dağıtdıqdan sonra yerdə qalan özülü budur. Yəni bu təfəkkür tipində proses əksinə gedirdi – ən müxtəlif qatlara nüfuz etmədən bir nöqtənin və zərrənin içində dünyanın bütün problemlərini göstərmək! Təsvirdə «geriyə qayıdış» əvvəlcədən verilən planın inkişaf perspektivini dağıdırdı.

«Dəli yığıncağı»nda da eyni stixiya mövcuddur – DƏLİLƏŞMƏNİN özü bir tarixçə kimi götürülərək dünyanın əzəli mahiyyətinə şamil edilir, onunla müvazi araşdırılır. Belə olduqda, hər dəfə, hər bir böyük sənətkarın əsərində dünya yenidən kəşf edilir və burada həm konkret zamanın, həm də əbədi zamanın möhürü hiss edilir.

Biz bədii əsərdə kompozisiya anlayışını bu şəkildə başa düşürük və gələcək təhlillərdə məhz bu yozuma əsaslanacağıq. «Ölülər» və «Dəli yığıncağı» komediyalarında kompozisiya quruluşu Mirzə Cəlilin ilk qələm təcrübəsindən yığdığı bütün sənətkarlıq üsullarını, dünyanı anlamaq təcrübəsini özündə kondensasiya edir, nəticə etibarilə, deyək ki, bu əsərlərdən hər ikisinin kompozisiyası məzmunla fəlsəfi şərtiliyin ən yaxşı nümunəsinə (47, 200) çevrilir. Bu və ya digər kompozisiya tipində və ümumiyyətlə, bədii əsərin qurulma «sxemində» – onun əsas hissələrinin yerləşdirilməsi, hadisələrin məxsusi şəkildə şərhində aydın məsələdir ki, önəmli cəhət bütövlükdə bədii təfəkkürün dünyanı, zamanı hansı formada anlaması dayanır. Kompozisiya

bədii əsərin bütün tərkib hissələrini bir nöqtədə cəmləyir. Ona görə də, kompozisiya anlayışını düzgün dərk etmək üçün bədii struktur anlamına, onun ayrı-ayrı komponentlərinin funksional səciyyəsinə qayıtmaq lazımdır.

4.2. Hərəkət və konflikt. Onların tarixi zamana münasibəti. Bədii mətnin strukturu və kompozisiya formalarının tipologiyası. Açıq kompozisiya. Qapalı kompozisiya

Bədii əsərin kompozisiya quruluşunda əsas yerlərdən biri süjetə – hərəkət edən kolliziyaya məxsusdur. Komediya mətnində süjetin hansı spesifik xüsusiyyətləri vardır və bu anlayışın sənətkarın öz obrazları ilə yaratdığı, qurduğu dünya modeli ilə hansı bədii-fəlsəfi cəhətlər bağlayır? Aydın məsələdir ki, komediyada min illərin təcrübəsində yığılıb işlənən süjet arxetipləri həmişə bu və ya digər dünyagörüşü, dünyanı anlama və bədii təfəkkür aləmiylə bağlı olmuş, müvazi olaraq süjet arxetiplərinin keyfiyyət dəyişmələri özünü konflikt və hərəkətin təbiətindəki çevrilmələrdə də göstərmişdir. Dramaturji janrda hərəkətin mövqeyi, təbii ki, hər hansı peyzaj və ya dekorativ fonu təsvir etməkdən ibarət deyildir. «Mətnin əşya dünyasının təcəssüm olunduğu bütün məkan kontiniumu hansısa toposda verilir.

Mühüm olanı başqa bir cəhətdir – ətrafında mətnin personajlarının hərəkət etdiyi əşya və predmetlərin təsviri, bu zaman məkan münasibətləri sistemi - toposun strukturu meydana çıxır» (140, 280).

Dramatik janrda, aydın məsələdir ki, süjetin özünəməxsus cəhətləri var: əvvəla o, heç nəyi təsvir etmir, onun bütün nöqtələri başdan-ayağa hərəkətlə aşılanıb. Yəni bu aşıb-daşan hərəkət onu, dayanıb nəyisə yerli-yataqlı təsvir etməkdən çəkindirir. Dramatik ritm janrı bir kateqoriya kimi bəlləyən ölçü vahididir, belə ki, o, baş verən bütün əhvalat və hadisələrin keçmişdən indiki zamana «dönüşünü» təmin edir, hadisəni – hərəkətə çevirir. Ənənəvi olaraq bu sadə həqiqəti sübut etmək üçün miqayisəyə müraciət edilib, dramaturji janr lirik, yaxud epik janrlarla tutuşdurulub. Ona görə də, biz heç bir sitat vermədən

ümumi vəziyyətin illüstrativ təsvirini veririk.

Ancaq hər şeydən qabaq çox mühüm bir məsələni qeyd etmək istərdik. Məlumdur ki, müasir nəzəri fikirdə ədəbiyyatın zahiri sərhədi ilə yanaşı, onun «növlərə və janrlara» bölünməsini şərtləndirən daxili sərhədləri də problem kimi öyrənilir (126, 37). Necə deyərlər, bu sərhədlər müxtəlif dövrlərdə nəzəriyyəçilər tərəfindən fərqli biçimlərdə çəkilmişdir.

Aristoteldə bədii ədəbiyyat təqlid kimi nəzərdən keçirilir və iki parametr – predmet və təqlid üsulu üzrə klassifikasiya aparılır (2, 58). Təqlidin predmeti personajlardır və onlar oxucu və ya tamaşaçıya nisbətən daha nəcibdirlər (çarlar, qəhrəmanlar, allahlar) və ya daha rəzildirlər. Daha sonrakı dövrlərdə bu bölgü dəqiqləşdirilir: ədəbi təqlidin predmetini, ciddi söyləsək personajlar deyil, onların hərəkət və hissləri təşkil edir. Beləliklə, başında tac gəzdirən zatlar da komik situasiyaya düşə bilər, alçaq mənşəli şəxslər isə onları çarlar və qəhrəmanlarla bir sıraya qoyan hərəkətlər edə bilərlər.

Fransız nəzəriyyəçisi Jerar Janett Aristotelin janr anlayışını təqribən aşağıdakı cədvəldə olduğu kimi vermişdir:

Təqlid üsulu	*Sadə təqlid*	*Təhkiyə*
Təqlidin predmeti		
Yuxarı	Faciə	Epos
Aşağı	Komediya	(Parodiya)

Bu cədvəli «Arximətnə giriş» əsərində şərh edən Jerar Jenett qeyd edirdi ki, cədvəlin elə bil ki, yarıya kimi doldurulmuş axırıncı hücrəsi Mendeleyevin dövri cədvəlinin boş xanaları kimi proqnozlaşdırma gücünə malikdir: burada Aristotelin qəsdən boş qoyduğu struktur mövqeləri bir neçə əsr keçdikdən sonra yeni Avropa realist romanı – «aşağı təhkiyə janrı» tutdu, bu isə müəyyən müddətdən sonra müvafiq təbəddülata məruz qaldı (Balzakda pul ehtirası əsl

qəhrəmanlıq əlamətinə çevrilir) (126, 201). Beləliklə tarixi planda Aristotel klassifikasiyasının dördüncü «yarımçıq xanası» ən mühüm amilə çevrildi.

XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində Avropa nəzəriyyəsində (Şleqel qardaşları, Şellinq, Hegel) ədəbiyyatın klassifikasiyasının üç vahidi – epos, lirika və dramı nəzərdə tutan yeni sxemi irəli sürüldü. Bu üç vahid isə öz növbəsində iki oppozisiyaya deyil, dialektik inkişafda biri digərini əvəzləyən bir üçlü oppozisiyaya daxil oldu. Bundan başqa klassifikasiyada fərqləndirmə meyarı xalis deyil, qarışıq və ya sintetik xarakter daşıyır: ədəbiyyatın üç növü bir-birindən biri digərini qarşılıqlı şəkildə müəyyənləşdirən forma, həm də tematika etibarı ilə fərqlənir. Epos, lirika və dram alman nəzəriyyəçiləri üçün incəsənətdə subyektiv və obyektiv başlanğıcların üç fərqli nisbətidir. Yeri gəlmişkən, bu nisbət klassifikasiyanın özünün ixtiyariliyini sübut edən şəkildə – hər bir müəllifdə fərqli formada meydana çıxır. Bundan sonra ədəbi janrların klassifikasiyası cədvəl formasında deyil, ağaca bənzər sxem formasında meydana gəldi. Bu sistemin işlənib-hazırlanmasında mürəkkəblik onun aşağı «mərtəbəsi» ilə bağlıdır (130, 48). Bütün mücərrədliyi ilə, ədəbiyyatın növlərə bölünməsi özünün məntiqi düzümünü saxlasa da, janrlar səviyyəsində bir çox qarışıq formalar, o cümlədən xalis formal kateqoriyalar müşahidə edilir ki, bunları konkret mövzu ilə bağlamaq çətindir. Beləliklə, bu sxemin məntiqi illüzyor və ixtiyaridir və hər şeydən qabaq yazıçının yaradıcı sərbəstliyi ilə ziddiyyətə girir. J.Jenettin fikrincə, müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsi daha az ziddiyyətli və daha çox iddialı Aristotel klassifikasiyasına qayıdır (126, 322). O, bir tərəfdən diskursun modallığı ilə məhdudlaşır, digər tərəfdən isə janrlarla. Modallıq mətnin əyaniləşmə vəziyyətini səciyyələndirən abstraksiyadır. Bu isə üç ifadə tipi ilə meydana çıxır: müəllif öz adından danışır, müəllif personajın adından danışır və nəhayət, mətndə bu iki diskursu qarışdırır. Zahirən bu, məzmun və forma bağlanmasına iddia etmədən lirika, dram və epos arasında həddqoyulmasına uyğun gəlir. Forma və məzmun əlamətləri üç modallıq prinsipində göstərilmir, bunlar, hər birinin istənilən tematik məzmuna xidmət

edə bilməsi amilindən çıxış edərək yalnız formal imkanları təsvir edir. Bu tematikanın tip və konfiqurasiyaları tərkibinə tarixən konkret və tarixən təsadüfi janrları daxil edən arxijanrlar adlanır (126, 83). Məsələn, faciə arxijanrı ləyaqətli insanların başına gəlmiş, tale, ilahi qüvvə kimi şəxsiyyətdən asılı olmayan qorxulu, fəlakətli hadisələrlə, fəci səhv, çaşma, günah əlamətləri ilə səciyyələnir. Mətndə bu tematik əlamətləri gördükdə dərhal söhbətin faciədən getdiyini müəyyənləşdiririk, formasının dramatik və ya roman şəklində olmasını nəzərə almırıq. Beləliklə janr klassifikasiyası modallıqdan asılı deyildir və belə olduğuna görə də Jenett Aristotel konsepsiyasına qayıdır.

Bir ayrıntını qeyd etmək lazımdır: janr haqqında iki anlayış mövcuddur: diskursun və mətnin janrı. Birinci janrlar mətnin ayrı-ayrı hissələrinin düzümünü, quruluşunu səciyyələndirir; əsərdə müxtəlif diskurs janrları qaynayıb-qarışa bilər. Bunun əksinə olaraq mətn janrı əsərin bir tam kimi tamamlanma üsulunu, orada bir-birini əvəz edən diskurs janrlarının mənalandırılmasını səciyyələndirir. Belə bir vəziyyət, artıq deyildiyi kimi, müasir roman üçün tipik olsa da, ona digər janrlarda da rast gəlinir: Şekspirin faciələrində sistematik olaraq komik səhnələr və personajlar iştirak edir, bu da həmin əsərlərin faciə olmasına mane olmur, - bu o deməkdir ki, burada diskursun komediya janrı işlənir, ancaq mətnin tamamlayıcı janrı faciədir. Diskurs və mətn janrlarının qarşılıqlı təsiri müasir mədəniyyət və onun mətnlərinin çoxluğunu məhdudlaşdırmağın daha bir üsuludur: bütövlükdə ədəbiyyat səviyyəsində yüksək roman azadlığı kütləvi ədəbiyyatın janrları ilə eyniləşir, ayrıca götürülmüş əsər səviyyəsində diskursun seçilmə azadlığı mətnə bu və ya digər yekun janr müəyyənliyini aşılamaq zərurəti ilə bərabərləşir.

Aydın məsələdir ki, lirikada obyektiv aləm həmişə qəhrəmanın subyektiv qavrayışından keçərək bir dünya modeli kimi qurulur. Dramda vəziyyət bunun tam əksini təqdim edir: dramda «göstərilən» – qabardılan həyat elə bil ki, bu dəfə öz şəxsi «adından» danışır. «Şəxsən öz adından danışmaq» dram üçün əzəli

missiyadır və süjet strukturunun da özünəməxsusluğu bununla müəyyənləşir. Biz roman, povest, yaxud hekayə oxuyanda fikrən indiki zamandan keçmişə dönürük, buna məcburuq, çünki arada təhkiyyəçi səddi var, onun danışdığı əhvalat artıq baş verib qurtarıb. Dramatik janrlarda isə «bütün təhkiyyə formaları keçmişdən indiki zamana keçirilir» (Şiller). O cümlədən hər hansı pyes teatr səhnəsində tamaşaya qoyulanda, hansı tarixdə və əsrdə yazılmasından asılı olmayaraq hərəkət indiləşdirilir. Teatral zaman indiki zamandır. Bu mənada teatr pərdəsinin özünün məxsusi semiotik «potensialı» vardır. Elə bil ki, bu pərdə mahiyyət dünyası ilə hadisələr dünyası arasında bir işarə kimi qoyulub, onun qalxıb-enməsi bu iki dünyanın bir-birlərinə paradoksal keçidlərini bəlirtiləyir. Əbəs yerə deyil ki, səhnədən «Müfəttiş» qəhrəmanının dediyi: Kimə gülürsünüz? – Özünüzə gülürsünüz! – sözləri həm də tamaşaçılara ünvanlanır. Dramatik süjetdə hərəkətin belə bir dinamikası, özündə iki dünya arasında keçid həlqəsi funksiyasını ehtiva etməsi araşdırılmalı xüsusiyyətdir. «Pərdə bizim gündəlik həyat və təfəkkürümüzün üstünü örtən nazik bir pərdədir» (115, 202.). Ona görə də, Vaqif Mustafayevin «Fransız» filmində millətini danan qəhrəmanın sünnət ediləndən sonra qışqıra-qışqıra dediyi:

– Ay ana, qurban olum millətimə, onun yolunda lap buna da dözərəm, amma millət də millət olsun da... sözləri elə bilirik bütün tamaşaçılara aiddir. Bu gün tamaşaya qoyulan «Dəli yığıncağı»nda Molla Abbasın «Vallah, billah, biz dəli yığıncağına düşmüşük» sözləri də belə bir funksiya daşıyır. Ona görə də, Qaçevin «Pərdə enəndə gözlərimiz də örtülür» deyimi bu hadisənin mahiyyətini dəqiq ifadə edir və belə bir deyimi də bizim beynimizdə dövriyyəyə qoşur: ...Dünya yalan dünyadı. Dramatik süjet də öz dolanbacları ilə məhz bunu sübut etməyə çalışır.

Bu nöqtədən fikrimizi inkişaf etdirib teatral zamanın nəyə görə indiləşdiyinin səbəbləri üzərində düşünmək olar. Bunu eşitməmişdən öncə belə bir məqamı açıqlayaq ki, tamaşaçı ilə səhnə arasında həmişə bir müdaxilə ovqatı, bir qatdakı həyəcanların o biri qata sirayət etməsi və beləcə dar bir

şkalada baş verən reaksiyaların daima bir-birinin üstünə qayıtması hadisəsi baş verir. Vətəndaş müharibəsi illərində teatra gedən əsgərlərə heç vaxt silah verməzmişlər. Bu faktın özü çox mətləblərin açılmasına işıq tutur. Belə bir bədii effektin-illüziyanın məqsədli şəkildə yaradılması birbaşa teatr estetikasının təbiətindən doğur.

Bütün bu deyilənlər, şübhəsiz ki, drammatik janrda kompozisiyanın tamam fərqli səciyyələrlə şərtləndiyi mətləbi üzərinə gətirir. Dramda təhkiyyəçi sözü yoxdur, – demək oxucu və ya tamaşaçının əlindən tutan heç nə mövcud deyil. Buna görə də, bütün ağırlıq sözün üzərinə düşür, belə ki, o, dramda məxsusi intensivlik qazanır: təhkiyəçi müdaxiləsinin olmadığı şəraitdə komediya qəhrəmanı öz sözü və hərəkəti ilə səciyyələnməlidir. Bu mənzərəni Hacı Nurunun sözü ilə aydınlaşdıraq. Birinci məclisdə o, şimşək kimi çaxır, hamını düzgün olmayan yoldan öz sözü ilə döndərmək istəyir. Sözün daha bəlağətli və daha enerjili növünə də müraciət etmək istəyir. Ancaq, – nə şeir məclisidir bura! – deyərək onun ağzını yumurlar. Ona görə də, Hacı Nuru öz sözünü də götürüb əvvəlinci məclisi və ümumən komediya mətnini tərk edir. Şeyx Salah qalib gəlir və yerdə qalanlarını Molla İbrahimxəlilin hüzuruna aparır; ikinci məclisdə Molla İbrahimxəlil öz sözü və hərəkəti ilə peyda olur. Bu təzəlik komediyaya təzə temperament, təzə ovqat gətirir. Hacı Nurunun getməsi kimi Molla İbrahimxəlilin gəlişi də komediya üçün çox önəmli dəyişiklikdir, bu hadisələrin hər biri özündə məxsusi işarə sistemini – kodu ehtiva edir və cəmiyyətin durumundan, hansı sözü eşitməyə hazır olduğundan xəbər verir. Hacı Nurunun kəsik-kəsik nitqini dialoqlardan yığıb «monoloqlaşdırmaqla» mahiyyətcə komediyanın bədii toxumasını zədələməzdik, çünki onsuz da bu qəhrəman təksəslidir və onu heç kəs eşitmir. Ancaq bunu etmək lazım gəlmir, çünki onun məclisi tərk edib gedəndə dediyi sözü təkcə iştirakçılar yox, tamaşaçılar da eşidir və bu əslində onun daxilindən püskürən, dialoqlara səpələnən uzun nitqini bir nöqtəyə cəmləyir: Düz söz acı olar! Hacı Quru o qədər səbirsizdir ki, axırda deməli olduğu sözü əvvəlcədən deyir və çıxıb gedir.

Ümumən komediyada nitq bədii şərtliklə aşılanıb, – deyək ki, məsələn, monoloq eşidilmək üçün deyilir. Burada müəllif ruhi-mənəvi enerjisi, obrazıyla qabarıqlaşır, ürəyini boşaldır. Birinci fəsildə biz N.B.Vəzirovun «Adı var, özü yox» komediyasından danışarkən xüsusi olaraq drammatik nitqdə kənara deyilən sözlərə diqqəti cəlb etmişdik. Kənara deyilən sözlər də, komediyada, bədii şərtiliyin ən yüksək formasıdır, özündə bir çıxılmazlıq ovqatını əks etdirir. Bu sözü guya tamaşaçı eşitsə də, qulağının dibində dayanan personaj eşitmir. Burada, əslində, «söz kimin üçün deyilir» prinsipi əsasdır. Süjet və söz mövzusunda araşdırmalar bəzi başqa mətləblərin də çözülməsinə təkan verir. Dramdakı söz adi söz deyil, o, təbiri caizsə, bədiilik funksiyasından başqa xeyli digər missiyalarla yüklənib; söz bilavasitə hərəkətə sövq etməlidir. Hacı Nuru da bu məqsədlə sözün ilahi gücünə müraciət edir: bəlkə alındı. Onun dediyi söz hərəkətə sövq etmir, daha doğrusu düzgün olmayan yola sövq edir. Hacı Nuru sözün bu gücündən «asıldığı» üçün bütün varlığını sehrkarlar kimi bir nöqtəyə cəmləyir, sözü çılpaq yox, bəlağətlə deyir, bütün hazırcavablığını işə salır, çünki yenə də deyirik, bu söz hərəkətə sövq etməlidir. Ancaq dramatik ritm stixiyası, onun inkişaf perspektivi qəhrəmanın iştiakını mümkünsüzləşdirir. Öz növbəsində Molla İbrahimxəlil də sözünü «lüt-üryan», avamın başa düşdüyü şəkildə yox, tərkiblərə bürüyərək, bəlağətlə təqdim edir. Özünün xüsusi kəramət sahibi olmadığını bilavasitə nəzərə çarpdırır (Hacı Nurudan fərqli olaraq): yəni məndən möcüzə gözləməyin, mən praktika adamıyam. Bununla da, bir tərəfdən, nuxuların «gözünü ovlayaraq» onların nəzərində möcüzəyə inamı öldürür, digər tərəfdən sübut edir ki, mən necə güclüyəm ki, sizin möcüzə bildiyinizi adiləşdirmişəm. Mənə inanmaq lazımdır! Bundan sonra o, bilir ki, nuxuluları qovsa da yenə gələcəklər, Molla İbrahimxəlil sözün hərəkətə sövq etmə qabiliyyətini (şirnikləndirmə funksiyasını) çox gözəl tutur və istəyinə nail olur.

– Mənim işim həmin budur. Amma əhməq xəlq öz qərarı ki, eşidirəm, hər yerdə şöhrət verir ki, mən kəşf və kəramət sahibiyəm. Hərgiz belə deyil. Mən deyiləm, məgər bir təqva sevən və həsanata talib adam ki, əvvəlcədən cənabi-

barinin tövfiqi ilə və saniyən, elmi-kimyadə olan bihəsr ittilaat və təttbbüatımın imdadi ilə ümumi hikmətdə müddətlər ilə gördüyüm təcarübün vasitəsilə aləmi-təbiətin əsrarına pey aparıb, iksirin tərkibinin keyfiyyətinə vaqif olmuşam» (3, 46).

«Ölülər»də də vəziyyət eyni şəkildədir; Hacı Nurudan fərqli olaraq İskəndər öz gücünü bütün mətn boyu «səpələyir», deməli onun əlində daha çox imkan var – belə bir şəraitdə o, sözün gücündən daha məqsədli şəkildə istifadə edə bilər. Paradoks: İskəndər sözünün eşidilmədiyini görüb onun gücünü məclisdən-məclisə artırır, buna müvazi olaraq onun hazırcavablığı da yüksələn xətlə inkişaf edir. Ancaq ölülər cəmiyyətinin bu güclü, dağı belə yerindən oynadan (İskəndər son monoloqunda dağı, daşı... şahidliyə çağırır, – deməli, gücü tükənir) sözü eşitməyi çox gec olur. Artıq Şeyx Nəsrullah işini görüb getmiş, arxada çox məşum bir səhnə buraxaraq qaçmışdır. Ona görə də, sonda İskəndərin o güclü sözü də «heydən» düşür, çünki o, hərəkətə, şübhəyə sövq edə bilməyib. Bu mənada gücü real vəziyyətə hesablanan Şeyx Nəsrullah sözü özünün tədbirliliyi, parlaqlığı, fəsahət və bəlağəti ilə seçilir. Qəribədir: onun bu son dərəcə bəlağətli, insanların ayağını yerdən ayıran (...Nə uymuşsunuz bu dünyaya!..) sözü son dərəcə çirkin, «dünyəvi» hərəkəti icra etmək üçün deyilir. Nəticə etibarilə o, sözün müqəddəslik pərdəsini cırır, elə bir hal yaradır ki, daha heç kəs heç kəsə inanmasın, hamı bir nəfərin – onun dediyi yalana tapınsın.

İskəndər öz sözünü götürüb mətndən heç yana qaçmır, ancaq bu qaçmaq arzusu potensial şəkildə onun bütün hərəkətlərinin cəmində ifadə olunub. İskəndər heç nə alınmadığını görüb bu dünyadan qaçmaq istəyir. Belə bir ehtiras bir xarakter kimi onun «bətninin» çarpaşıq ziddiyyətlərilə doludur.

«Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah»da daha maraqlı məqamlar mövcuddur. Hətəmxan ağa Müsyö Jordana bir o qədər də inanmır. Daha doğrusu Müsyö Jordanın heç bir sözü onun üçün aydın deyil, bu bütövlükdə yad işarələrdən yığılmış bir mətndir. Ona görə də, komediyada hələ ki, Müsyö Jordanın sözü nəyəsə təlqin edən gücə malik deyil. Ancaq:

Müsyö Jordan. Hətəm ağa, bağışlayın, doğru buyurursunuz, indi bildim ki, sizə nə qisim gərək misal gətirmək; məsələn, bir ay bundan əvvəl Qarabağın əlyetməz dölündən köhlən at altında gəlib sizə qonaq olan xoşbəxt adam ki, adı yadımdan çıxıbdır, əgər Qarabağa gəlməyəydi, bu qədər dövləti haradan ələ salardı? – dedikdən sonra həmən o yad işarələrdən yığılmış mətn tərsinə çevrilir, işarələrin böyründə «gizlənmiş» əlamətlər üzə çıxır. Hətəmxan ağa yad mətni fəhmlə oxumağa, mütaliə prosesində çoxlu suallar verməyə üstünlük verir.

Hətəmxan ağa. Həkim sahib, bax, bu söz necə aşkardır! Doğru buyurursunuz, əgər o, Qarabağa gəlməsəydi, heç vaxt dövlətə çatmazdı (3, 61).

Bundan sonra Müsyö Jordanın sözü hərəkətə sövq edir, elə bunu gözləyirmiş kimi ortalığa vəlvələ düşür, hamı qarışır bir-birinə. Var gücü ilə bir-birini anlamağa çalışan iki personajın dil tapmaq istədikləri bir zamanda meydana başqa temperamentli, dünyanı quran və bir andaca yıxan Dərviş Məstəli şah öz sözü ilə daxil olur. Onun sözü dəhşətli təsir gücünə malikdir, bu söz ovsunla, caduyla birgə canlara müsəllət olaraq istədiyi qadını ərindən boşadır, sünni və şiə mollaları arasında nifaq salır, vaxtilə baş verən təbiət hadisələri də bu fantastik gücə malik söz sahibinin əməlləri sırasına yazılır. Məstəli şahın fantastik sözünün sayəsində komediyada sanki ayrıca bir istiqamət götürən mikrosüjet yaranır, janr bir sferadan digərinə adlayır, əslində bu, ayrı süjet xətti deyil, mifoloji təfəkkürün əsərin kompozisiya strukturunda oynadığı roldur. Komediya mifoloji xronotop çox mətləbin sıxılaraq bir nöqtəyə cəmlənməsini şərtləndirir, bayaqdan öz sözlərinin gücünə iş görən, hərəkət edən personajları öz aqibətləri ilə görüşdürür: teleqramı alanda Müsyö Jordanın özündən getməsi təhlil üçün, bu mənada, çox maraqlı nüanslar verir. «Hekayəti Molla İbrahimxəlil-kimyagər»də də mifoloji motivi bərpa etmək olar, tədqiqatçılar bu barədə maraqlı nəticələrə gəliblər. Bu motiv, dünyanın mifoloji modeli, əsərdə xüsusi muxtariyyət təşkil etmir, təbiri caizsə, mətndən kənarda dayanaraq mətndə cərəyan edən hadisələrin inkişafına öz məntiqini təlqin edir.

Komediyada, lakonik şəkildə desək, hərəkətə sövq edən söz o qədər güclü olmalıdır ki, lazım gəldikdə hərəkətin özünü əvəz edə bilsin. Hacı Nurunun son sözü belədir!

Komediya mətnində sözün belə bir tutumda çıxış etməsi öz növbəsində süjet poetikasının da əsas əlamətlərini müəyyənləşdirir.

Dramda söz, gəlişigözəllik xatirinə də olsa, deyək ki, havaya deyilmir, hətta belə olsa belə (yəni kənara da deyilsə) gözlənilməz halda dialoqun digər iştirakçılarının dediyi söz fonunda açılıb tamamlana bilər və onun içindəki enerji ətrafa yayılaraq öz işini görər, yenə də hərəkətə sövq edər. Bəzən elə olur ki, məsələn, komediya məclisində «ölü bir sakitlik» hökm sürür, iştirakçılar, yəni personaj cütləri təxminən eyni mətləbi ifadə edir və həm də oxşar, ekiz üslub qəliblərində. Ancaq bunun özü də xüsusi bir «süjet fonudur». Bu fonda gizli bir eppozisiya da özünü göstərir; forma, hətta danışıq tərzi eyni olsa belə, getdikcə mənanın tamamilə başqa olduğu meydana çıxır. «Ölülər»də ilk baxışdan «ölü» personajlardan fərqlənən, nitqini İskəndər üslubunda qurmağa çalışan personajlar da var. «Kimyagər»də Molla İbrahimxəlilin qarşısında konkret məqamda bütün noxulların eyni ağızdan danışması da maraqlıdır. Başqa üslubi konstruksiyalara adlamaq cəhdi də mahiyyəti üzə çıxarmaq mənasında süjetdə maraqlı komik situasiyalar yaradır. Məşədi İbad «obrazovannı» olmağa cəhd edir, gülüş hədəfinə çevrilir.

Mətnin diqqətli oxunuşu belə bir nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, hər hansı komediyanın süjet-kompozisiya quruluşunda hər millətin, xalqın özünəməxsus milli düşüncə tərzi, bu təfəkkür modelinin özümlü aspektləri çözülür, deyək ki, N.B.Vəzirovla Ostrovski arasında nə qədər yaxınlıq, sənətkarlıq baxımından səsləşmələr olsa da, onlar hansı mübhəm nöqtədəsə diametral şəkildə fərqlənirlər. Rus xarakteri müəyyən məqamda öz faciəsini törədir (yaxud hazırlayır) və bu amil Ostrovskinin də, Qoqolun da komediyalarında, bu əsərlərin süjet-kompozisiya vəhdətində ifadə edilir. Çexovda, fikir vermisinizsə həmişə bir ev tikmək, bina qurmaq planı olur. Ev

obrazı, – Qorki nə vaxtsa yazırdı, – adi məişət anlamından mənəviləşmiş simvola çevrilir. Pyesdən pyesə bu obraz yeni-yeni mənalar qazanır, deyək ki, yaxşı, dəyərli adamların evsiz qalması motivi qabardılır. Çexovun pyeslərində, aydın məsələdir ki, heç nə xüsusi məqsəd və maraqla qabardılmır, insanlar gündəlik davranışlarında adi hərəkətlərlə ötüşür, bu sakit «prozaizmin» içindən onların faciəsi qol-budaq atır. Dramatik ritmin təlqin etdiyi belə bir «sualtı axın» üslubu bütün kompozisiya strukturunda ifadə olunur (214, 50).

Fərq orasındadır ki, Ostrovski bu faciənin yalnız bir fonunu – ailə-məişət səhnəsində özünü büruzə verən tərəfini spesifik süjet-kompozisiya strukturunda təqdim edirdi. Ostrovskinin bütün pyeslərinin quruluşuna sərf etdiyi cəhdlərini bir nöqtəyə cəmləsək, belə bir qənaət hasil olar: pyesin bütün quruluşunda kifayətedici həyati oxşarlıq tapmaq ehtirası həkk edilib. «Məişətdəki həqiqətə» daha çox yan almaq Ostrovskidə zavyazka, intriqanın inkişafı və həlli üçün xüsusi formalar axtarışına sövq edirdi. Təfərrüata, sübuta canatmalar mətnin hadisələrlə doldurulmasına səbəb olurdu. Bu pyeslərdə həyatın normal gedişini yalnız ekspozisiyada izləmək olar. Bundan sonra bu ən adi, həmişə rastlanan hadisələr «sıxışdırılır». Ostrovskinin qurduğu kompozisiya quruluşu daxilində yalnız məişət səviyyəsində insanların əxlaqi keyfiyyətlərinin naqisliyini əks etdirmək olar. Hər komediya ayrılıqda sosial-etik qeyri-kamilliyin bir təzahürüdür.

N.B.Vəzirov haqqında da eyni fikirləri konkret faktlar əsasında demək olar. Ancaq burada təsdiq edilən «eynilik» öyrənmə, əxz etmə, təcrübə səviyyəsindədir. Ona qalsa, Vəzirov «Təmsilat»ı da mütaliə etmişdi. Vəzirov dramaturgiyasında da «ən adi hadisə» axtarışları səmərə vermir – burada məişətin yalnız ayrı-ayrı məqamları götürülür. Hər məqamın, süjet situasiyasının arxasında müəyyən əxlaqi keyfiyyətin mənalanması dayanır. «Daldan atılan daş topuğa dəyər» komediyasında Dəli Şirinlə Nurcahanın həkim İskəndərin otağında deyişməsi vəziyyəti bu mənada xüsusi sanbala malikdir. Dəli Şirin bir cümləsiylə dövrün əxlaqi keyfiyyətlərini səciyyələndirir,

bu dəli kişinin gözüqıpıq olmasının bütün tarixçəsi panorama biçimində təqdim edilir. Vəzirov süjet strukturunda eynitipli vəziyyətləri o qədər çox işlədilir ki, bu hökmən didaktikaya aparıb çıxarır. Didaktika əsərin adından başlamış bütün süjet-kompozisiya quruluşunda özünü büruzə verir. Vəzirovun komediyasında müəllif didaktikasının pafosu qabarıqdır – burada arzu edilən şey öz növbəsində əsas əngəl olan qüsurlardan qurtulmaq ovqatıyla aşılanıb. Bu qüsur olsa-olsa onun dairəsində olan məzmun çərçivəsində araşdırılır və nəticə həmişə gözlənilən olur. Burada fərdi iradəni ictimai təmayüldən ayırmaq xüsusi bacarıq tələb edir. Müsbət qəhrəman da öz-özlüyündə abstrakt bir modeldir. Onda diri, canlı olan keyfiyyətlərin üzərinə də «havada dolaşan» maarifçi ideyalar pərçimlənib. Bu nöqtədə dairə qapanır: N.B.Vəzirovun komediya dünyasında, bu komediyaların kompozisiya quruluşunda gizlənilən sürpriz elə sürpriz olaraq qalır, ictimai həyatın burulğanlı proseslərini tam gücüylə əks etdirə bilmir. Həkim İskəndər finalda gözlənilmədən evli çıxır, məişətdən səhnələr əxlaqda, adət-ənənələrdə kök salmış naqis cəhətlərin ifşasına xidmət etmək üçün hər dəfə belə bir «gözlənilməz» sonluq meydana çıxmalıdır. Belə bir sonluq süjet xəttinin inkişaf məntiqindən çox müəllifin maarifçi ideal və qayəsinin müəyyən fikir axarında izlənməsindən irəli gəlir. Bədii məntiq, hiss olunur ki, zorla finala pərçimlənir, onun təbii, prosesin özündən irəli gələn axarının qarşısını məcburən alır. Əslində, fikir verilərsə, bu «ikiqat», «ikili» süjet xətti Vəzirovun bütün dramaturgiyasında dərindən kök salır, onun başlıca struktur-kompozisiya xüsusiyyətinə çevrilir. M.F.Axundovdan irəli gələn ikiqat süjet xətti prinsipi əslində əhatə dairəsi darlaşdırılaraq məişət aləminə aid edilir; sahənin özü dar olduğu üçün, geniş sosial sferanın bir hissəsi olduğu üçün bir tədqiqat obyektinə dəfələrlə müraciət lüzumu meydana çıxır, deyək ki, xəsislik mövzusu, həm orijinal məzhəkədə, həm də Molyerdən edilən təbdildə işlənir, ikincisində mövzu özünün uğurlu kompozisiya həllini tapa bilmir. Vəzirov mövzunu, Molyer tapıntısını dolğunlaşdırmaq və beləliklə, Azərbaycan məişətindən aldığı səhnələri bəraətləndirmək üçün çox uğursuz gedişlər edir, sonradan etdiyi

ixtisarlar təbdilin daha da şikəst olmasına səbəb olur.

Ailə-məişət aləmində azərbaycanlı xarakteri və həyat tərzi ilə bağlı bütün qüsurlar, onların anatomiyası da öz işini görür, süjet-kompozisiya quruluşunda özünün spesifik izini buraxır.

Qeyd edək ki, N.B.Vəzirov 1890-cı illərdə M.F.Axundovun «Təmsilat»ını dərindən öyrənir. Aydın məsələdir ki, bir çox sənətkarlıq sirlərinə dərindən vaqif olmaq üçün. Bu illərdə yazılan dram nümunələrində hələ əsl «Vəzirov» dəst-xətti hiss edilmir, nəyisə qura bilmək mənasında ortabab səriştə yaranıb-formalaşır. «Təmsilat»ı yenidən oxumaq ədibin elə bil ki, gözlərini açır. «Xırsi-quldurbasan»da o dövr üçün Azərbaycan məişətinin koloritini özündə cəmləyən çox güclü bir detal var. Bu detal, Axundovun dahiyanə bir tapıntısı idi və onun fonunda inkişaf edən bütün hadisələr dəyərləndirilir.

Axundov süjetində belə detallar həmişə mövcuddur; məhz onun gücünə kompozisiya da vahid bir tam kimi öz-özünü qurur – hər dəfə hadisənin məntiqi, o cümlədən ayrılıqda götürülmüş hər personajın aqibəti onunla müəyyən edilir. Bayram tədbir tökmək üçün Zalxanın yanına gedir.

Zalxa (yalqız). Vallah, əgər Tarverdi mənim sözlərimdən quldurluğa getsə, biçarənin heç təqsiri yoxdur. O neyləsin ki, bu viran olmuş ölkənin qızları quldurluq, oğurluq bacarmayanı sevmirlər. Divanbəyiyə deyən gərək ki, biçarə gədələri niyə oğurluqdan, quldurluqdan ötrü incidirsən? Bacarırsan ölkəmizin qızlarına qadağan elə ki, quldur olmayan oğlanlardan zəhlələri getməsin. Onda mən zamin ki, qurd qoyun ilə otlaya! (3, 53)

Quldurluğa getməyəni sevməmək detalı (motivi) artıq dar bir məişət elementi deyil, komediyanın bütün struktur-kompozisiya vəhdəti sübut edir ki, onun fonunda ən adi gerçəklər belə necə mənalanır. Bu mənada komediyanın ideya strukturu barədə bir-iki sözlə ötüşmək olmaz. Biz əvvəllər də qeyd eləmişdik ki, bütün səsləşmələrə rəğmən, Axundov «Təmsilat»ının diqqətli oxunuşu bizi getdikcə daha çox inandırır ki, burada maarifçi bədii təfəkkürün məntiqinə qarşı bir müxalifət var. O motiv Azərbaycan gerçəkliyi üçün o zaman

ən adi hadisələrdən biri idi, davranış psixologiyasını müəyyənləşdirən bir stereotip idi. Müəllif bu elementi sonsuz sayda hadisələrin içindən çıxararaq bütövlükdə onun millətin davranış psixologiyasını şərtləndirdiyini sübut edir. Süjet strukturunda «əridilmiş» belə bir detalın tapılması struktur-kompozisiya vəhdətində də özünün məntiqini diqtə edir: detal-motiv özü dil açıb deyir ki, mən elə əsl məzhəkə elementiyəm, məzhəkə elə belə də qurulmalıdır. Vəzirovda isə kompozisiya quruluşunda belə bir ardıcıllıq, tamlıq qənaətedici səviyyədə deyil; ən azı bütün pyeslər haqqında bunu demək olmaz.

«Xırsi-quldurbasan»dakı məlum motiv – «Daldan atılan daş topuğa dəyər» komediyasında başqalaşıb transformasiyaya uğrayır. Bunu vaxtilə Əli Sultanlı da qeyd etmişdi. Yeni zaman yönümündə quldurluğun, yol kəsməyin «romantikası» sönmüş, «duzu» tamam yox olmuşdu. İndi hamı qızını oxumuş, elm sahibi olmuş oğlanlara ərə vermək istəyir. Qız ərə vermək Azərbaycan məişətinin həmişə ağrılı problemlərindən olmuş və həmişə də belə bir mövzu daha çox məzhəkə mövzusuna çevrilmişdir. Başqa bir şəkildə bu, Mirzə Cəlilin «Ər» komediyasında məlum motivin dövrün siyasi mahiyyəti ilə çulğaşması ironik - təfəkkürün «podtekstlərdə» əməliyyat aparmasını şərtləndirir.

«Daldan atılan daş topuğa dəyər» komediyasında qız ərə vermək problemi acı bağırsaq kimi uzanır. Adama elə gəlir ki, Xırdaxanım qızını ərə verib planını reallaşdıra bilməsə, çərləyib öləcək. Demək, məişətdəki adi bir əhvalat, adi bir olacaq beyinləri uzun müddət məşğul etmiş, mülkədar həyatı, əxlaqi çərçivəsində dövran edərək günün ən aktual probleminə, daha doğrusu, mərəzinə çevrilmişdir. Azərbaycanlılar arasında işlənən «qız kəsikdir» ifadəsi də əslində çox-çox uzun dövrlərin təfəkkür, düşüncə və əxlaq normalarının nəticəsidir. Qız övladı üstündə əsmək, onun gələcək taleyindən həmişə narahat olmaq bu təfəkkürün anadangəlmə xüsusiyyətidir. Ondan qurtulmaq qeyri-mümkündür, hər yeni dövr üçün bu mövzu yeni-yeni məzhəkə səhnələri təqdim edir.

Əbdürrəhman bəy. İndi başa düşdüm mətləbini, arvad... Elə işləri ki, sən

özün yaxşı bilirsən, gərək o gəlsin vizitə, yoxsa mən gedim ona deyim? Deyim ki, gəl mənim qızımı al? Tutalım ki, dedim, axır alarmı, elə bir iş heç bir yerdə görünübdümü? Axı biz müsəlmanıq.

Xırdaxanım. Mən əvvəl gündən bilmişəm başıma düşən daşı. Mən bilirəm ki, sən elə şüur yiyəsi deyilsən. Get, Allahı sevirsən, get, qumar oynamağın dalıncan. Mən öz işimi düzəldim, onda bilərsən analar necə qızlar doğublar (3, 29).

Bu komik mükalimədə məişətdəki dəyişikliklərin izləri ifadə olunmuşdur. Bu dəyişmə, müsəlmanın tərsinə mühakimə yürütməsi hadisəsi necə doğmuşdur, – insanlar hələ ki, bunu müzakirə edirlər, belə bir halı paradoks kimi yaşamalarından xəbərsizdirlər. Məişət aləmindəki ikitirəlik hökmən mübarizə ilə nəticələnmişdir. Süjetin özünün xarakteri gülünc münaqişəyə rəvac verir və əvvəl-axır bu münaqişənin özünün anormallığı, ailə-məişət münasibətlərində faciələr yaratdığını vurğulayır. Əbdürrəhman bəy yuxarıdakı mühakimədə haqlı olduğu dərəcədə də haqsızdır; o, bu evə sadəcə, gəlib-gedir. «Axı biz müsəlmanıq» desə də bütün vaxtını eyş-işrətə, qumara sərf edir. O, könüllü olaraq ailəni, mülki idarəetmə işini arvadına həvalə edib. Nizam, düzüm, qayda-qanun pozulanda ailə münasibətləri də öz məna və əhəmiyyətini itirir və bu ev sözün həqiqi mənasında «döyüş meydanına», cadu üçün eksperiment yerinə dönür. Axundovun işlətdiyi, müraciət etdiyi tanış motivlərdir – cadugərlik və qız ərə vermək problemi. «Xırsi-quldurbasan»ın fabulası adi bir əhvalatdır; onu bir neçə cümlə ilə ifadə etməli olsaq, bu bir daha sübut olunar. Adi lətifə səciyyəsi daşıyır; başlanğıcda gərgin vəziyyət təsvir edilir, iki sevgilinin qarşısında məişət planında ciddi maneələr durur. Ancaq qəribədir ki, maneənin özünün təbiəti gərginliyin azalmasına, hadisələrin sadələşib oyunbazlıq səciyyəsi qazanmasına yardım edir. Tarverdi qorxaqdır, ağciyərdir. Zalxa «mərdi qova-qova namərd edərlər» prinsipini izləyib Tarverdini quldurluğa sürükləyir. Və dolamaq stixiyası aləmi başına götürür. Bu komediyanın fabulasındakı lətifə səciyyəsi göz qabağındadır. Ancaq onun

(əhvalatın) süjetdəki inkişaf dinamikası tamam başqa əlamətlərə malikdir. Fikir verdinizsə, biz «Xırsi-quldurbasan» komediyasını nağıl etdik, yəni fikrən əsərin kompozisiya quruluşundan imtina etdik. Bizim danışdığımız hadisə məhz bu ardıcıllıqla kiminsə başına gələ bilərdi, müəllif kompozisiyası isə öz modelini təqdim edir; yəni istəsək də, istəməsək də «Xırsi-quldurbasanın» süjetini nağıl edə bilmərik, onu yalnız müəllifin yazdığı kimi sözbəsöz təkrarlaya bilərik.

4.3. Kompozisiya və janr namüəyyənliyi. Süjet-fabula-kompozisiya münasibətləri

Ümumən götürdükdə, şərait və imkan yetişdiyi üçün belə bir mətləbi açıq-layaq: süjet-fabula-kompozisiya münasibətlərini biz necə başa düşürük? Aydın-laşdırma konkret komediya mətnlərinin təhlilində çox zəruridir. Bütün tədqiqat-larda bu münasibətlər araşdırılarkən B.V.Tomaşevskinin tərifi mötəbər mənbə kimi əsas götürülür. Alimin fikrincə, fabula əsərdə sözü gedən hadisələrin mexaniki cəmidir. Bu mənada süjet fabulaya qarşı durur. «Süjet fabulaya qarşı durur, eyni hadisələrdən təşkil olunsa da, əsərdə xəbər verilən qaydada, əsərdə onlar haqqında verilmiş mətləblə bağlı olaraq şərh edilir» (183, 231). Dramın süjeti parlaq gpizodların daxil edilməsi üçün olsa-olsa bəhanə rolunu oynayır. Bu oyun elementi pyesin materialıdır. Fabula formalarının əksərinin əsasında mübarizə dayanır. Fabulanın inkişafını bir vəziyyətdən digərinə keçid kimi səciyyələndirmək olar, üstəlik hər bir belə vəziyyət maraqların baş-başa gəlməsi – kolliziya ilə səciyyələnir (183, 240).

Yəni fabula süjetdəki elə bir vahiddir ki, gerçəklikdə baş verən hadisələr kimi qavranılır. Belə bir təsəvvür yaranmasın ki, süjet və fabula biri digərindən çox-çox uzaqda yerləşən, münasibət, əlaqə baxımından yad anlayışlardır. Təbii ki, fabula süjetdən kənarda olan bir şey deyil, fabula süjetlə birgə yaranır, oxucu da bu fabula deyilən şeyi, necə deyərlər, süjetdən çıxarır. Bir sözlə, gerçəkliklə əsərin süjeti arasındakı münasibətlər sistemi öz ifadəsini fabula anlayışında tapır. Bayaq danışdığımız əhvalatı hərə özünəməxsus şəkildə danışa bilər, hadisələrin sıra ardıcıllığı üst-üstə düşməyə bilər və s. Hər bir ayrıca halda danışılan əhvalatda-fabulada bir statiklik nəzərə çarpır. Süjet-hərəkət edən təsvirdir.

Vəzirov, təbii ki, Axundov süjetini bütövlükdə götürməmişdir, süjetdəki bir motivi – detalı götürüb onun konkret mühitdəki inkişafını izləmişdir. Vəzirovda hərəkətin inkişafını oxucunu fərqli dolanbaclara, döngələrə gətirib

çıxarır. Burada məhz Vəzirov dramaturgiyasına, süjet poetikasına xas dönüşlər mövcuddur. Nurcahan öz taktiki planını reallaşdırmaq üçün həkim İskəndərin evinə gedir, bəhanə adidir, xüsusi şəkildə vurğulanmaq tələb etmir. Birdən dəli Şirin otağa daxil olur. Hərəkətin inkişafındakı bu dönüş məqamı hadisələrin inkişaf dinamikasını müəyyənləşdirir. Bu tipli dönüşlər, komik situasiyalar N.B.Vəzirovun komediyalarının kompozisiya quruluşunda bir hadisə kimi qeyd olunur.

Süjet və kompozisiya. Əsərdə onların mexaniki ardıcıllığı mövcud deyil, onların biri-digərinə birləşib nəsə yaratdıqlarını da iddia etmək olmaz. Qəbul edilən prinsip budur ki, əsərdə onlardan ayrı-ayrılıqda yox, süjet-kompozisiya vəhdətindən danışmaq olar. Kompozisiya heç bir formada deyil, bu formanın yaradılması vasitəsidir. «Süjet bədii sistemin elementlərindən birini, kompozisiya bütün bu sistemin və həm də onun hər bir elementin təşkilidir; onlar müxtəlif hadisələri bildirirlər: süjet əşyavi təcəssümdür, kompozisiya forma deyil, onun dərki üsuludur» (135, 98).

Kompozisiya anlayışında hər şeydən öncə sənətkarın yaradıcı stixiyası rol oynayır: a) müəllif əsərin ümumi quruluşunu necə görür (arxitektonika); b) necə və nədən başlamaq? Əsəri necə tamamlamaq? Eyni əhvalatdan sonsuz sayda əsərlər yazmaq olar.

Molyerin Qarpaqon haqqında əhvalatından eyni uğurla faciə də, komediya da, roman da yazmaq olardı. Eyni əhvalat eyni bir janrda da qələmə alınsa, müxtəlif kompozisiya strukturunda meydana çıxa bilər. Əvvəla, konkret kompozisiya tipi sənətkarın ümumən dünyanı görmək ifadəsidir. İkincisi, kompozisiya tipində dövrün, epoxanın, milli düşüncə tərzinin koloriti də həkk edilir. Kompozisiya quruluşunda həlledici söz yenə də konkret bədii təfəkkürün məntiqidir. Bu məqamda bir anlığa gerçəklik məntiqi, hadisələrin təbii inkişaf stixiyası unudulur, başqa sözlə, kənarlaşdırılır. Bu mənada, nəzəri fikirdə V.Şklovskinin Lotman və digərləri tərəfindən tənqidə məruz qalan «ostraneniye» konsepsiyası ilə həmrəyik. Levitan yazır ki, «sənətkar süjetdə

özbaşınalığa yol versə belə, gərçəklik onun səhvini düzəldir» (144, 120). Daha sonra müəllif nümunə kimi İlya İlf və Yevgeni Petrovun «12 stul» əsərini göstərir. Levitanın misal göstərdiyi nümunə belədir: müəlliflər final hissəsində qəhrəman Ostap Benderin taleyi barədə mübahisə edirlər. Qəhrəman finalda ölməlidir, yoxsa yox? Püşk atırlar, nəticədə Ostap Bender lezva ilə özünü doğrayıb öldürür. Bu qəhrəman «Qızıl dana» əsərində, elə olur ki, bir də dirilməli olur. Sonra, Ostap Benderin ikinci dəfə dirilməsi doğrudan da yeni keyfiyyət, yeni hadisədir. Bunu heç cürə «gerçəkliyin süjetə müdaxiləsi, onun uğradığı səhvi düzəltməsi adlandırmaq» olmaz. «12 stul» da konkret kompozisiya strukturunun məntiqi kimi Ostap Benderin ölümü mənalıdır. Vahid silsilədə «ölüb-dirilmə» aktının özü bədii ədəbiyyatda çox mənalı hadisədir.

Söhbətimizə qayıdaq. «Xırsi-quldurbasan» və «Müsyö Jordan»dakı motivlər Vəzirovun komediyasında özünəməxsus şəkildə davam etdirilir. Bu faktın elə özü əhvalatın ayrı-ayrı kompozisiya strukturlarında fərqli aqibətlərə gətirib çıxardığını sübutlayır. «Daldan atılan daş topuğa dəyər» komediyası barədə Ə.Sultanlının mülahizələri maraqlıdır. Mərhum ədəbiyyatşünas komik mübarizənin gülünclüyünün iki motivə əsaslandığını qeyd edir: evlənmək işində təşəbbüskarlıq oğlan evinə aid olduğu halda qız evi qabağa düşür və cadu məsələsi ortaya atılır.

Məsələ ondadır ki, hər hansı hadisə təzəcə bir cəmiyyətin içinə nüfuz edəndə qəribə reaksiyalar doğurur. Onu dərk etmək, qiymətləndirmək əvəzinə tez-tələsik «xeyir götürmək, bəhrələnmək» arzusu baş qaldırır və zaman keçdikcə mərəz şiddətlənir, ortaya kəskin problemlər atır. «Bacadan» cəmiyyətin içinə təzə bir xəbər sızan kimi indiyəcən fərqinə varılmadan yaşanılan hallar, vəziyyətlər keçmişin mirası kimi tənqid obyektinə çevrilir. Belə bir qarışıq psixoloji ovqat insanlarda qəribə psixoloji hallar doğurur, onların normal yaşayış qanunlarını bir tərəfə tullayır, yeni eşqlər, arzular baş qaldırır. Hadisənin özü öyrənilmədən onun ətrafındakı halədən bol-bol bəhs edilir, beləliklə, məlum «mistifikasiya» prosesi baş tutur. Sözü gedən predmet

adilik müstəvisindən sehr, möcüzə müstəvisinə adlayır. Belə bir müstəvi dəyişməsi obyektin normal fiziki-mənəvi tutumunu da dəyişdirir, bədii əsərin kompozisiyasında, bütün strukturunda şən yumor öz yerini sarkazma, qroteskə tapşırır.

Elm, təhsil, maarifçilik kimi anlayışlar da Azərbaycan cəmiyyətinə beləcə gətirilmişdi. Elmli, savadlı adamların sayı artdıqca onlara maraq da güclənir, çünki onların dünyası ayrıca, cazibəli bir aləm kimi təsəvvür edilir. Möcüzəyə, «cazibə sahəsinə» normal üsullarla yox, məhz caduyla, nəzirlə müdaxilə etmək ehtirası yaranır.

Əli Sultanlı yazır ki, «Vəzirov da burada cadugərliyi zülmət səltənəti ilə bağlayır». Cadugərliyi zülmət səltənəti ilə bağlamaq azdır. Cadugər göz-görəti Xırdaxanımı aldadır. Zəncirlərin hər birinin bir düşmən; bir cin olması köhnə bayatıdır. Təzə olan bəlkə də benqal otudur. Buna biz «Məstəli şah»da rast gəlmirik (...köpək oğlu barıtı çox eləmisən). Cadugərin istifadə elədiyi əşya qeyri-adi olmalıdır, cadugərin iti baxışları əşyanın «dərinliyində» zillətə düçar olanın taleyinin sirli nöqtəsini görməlidir. Bir teşt su bu məqsədlə gətirilir. Dərviş suya diqqətlə baxdıqdan sonra orada Pərinin tale yolunun üstündə durmuş cinləri görür və qərara gəlir ki, onların qanadlarını yandırmaq lazımdır. Benqalski oqon orijinal vasitədir. Manqaldakı odu qəfildən alovlandırmağa, özü barədə formalaşan təsəvvürü şişirtməyə. Vəzirovun işlətdiyi cadugərlik motivində parodiya qatı hiss ediləndir. Mətndən aydın görünür ki, dərviş cadugərlikdən çox hoqqabazlıq edir, mətləbi çox uzadır, onu mürəkkəbləşdirir, qadınların qarışan ağlını bir az da çaşdırır.

«Daldan atılan daş topuğa dəyər» komediyasında kompozisiya quruluşu həm «Xırsi-quldurbasan»dan, həm də «Məstəli şah»dan fərqlənir. Vəzirovun komediyasında hər şey ailə-məişət çərçivəsində özünü göstərən naqisliyin tərk-silah edilməsinə xidmət edir, onun üzərində qurulur. Əslinə qalsa, motiv oxşarlığı da üzdədir, zahiridir. Hərəkətin inkişafı ailə-məişət çərçivəsindən bir o qədər də o yana adlamır, daha doğrusu, adlamaq gücünə malik deyil. Məsələ

müəllifin seçdiyi hadisənin tipik olub-olmamasında da deyil. Niyyət aydındır: xırda bir məişət detalının timsalında cəmiyyətdəki yaralar açılıb göstərilməliydi, komik münaqişə özünün həlli mərhələsində cəmiyyətin bütün dərdlərini meydana qoymalıydı, yəni, belə demək mümkünsə, zahiri süjet xətti əks istiqamətə üz qoyub əsl mətləbləri üzə çıxarmalıydı. Zahiri süjet xəttinin finala yaxınlaşanda avtomatik olaraq əks istiqamətə dönməsini şərti olaraq güzgüdə əksolunma ilə müqayisə edə bilərik. Bu süjet-kompozisiya vəhdətində belə bir hadisənin mövcudluğunu GÜZGÜ KOMPOZİSİYASI adlandıra bilərik. Vəzirovda gördüyümüz kimi, bu, baş tutmur. Axundovun komediyasında belə bir proses özünün bütün gücü ilə motivin məişət çərçivəsini vurub dağıdır, belə bir süjet dinamikası daha başqa mətləblərin açılmasına (sadəcə olaraq mövcudluğuna yox!) güzgü tutur. Tarverdinin macərası bitdikdən sonra obada, alaçıqda baş verən hadisələr zahiri süjet xəttinin geriyə dönüşünü əks etdirən məqamı ifadə edir. Və bu məclis, sözün əsl mənasında məhkəməyə çevrilir. Ancaq deyəsən bu məhkəməyə yox, onun necə gəldi, kobud şəkildə yamsılanmasıdır. Bu isə Axundovun komediyanın kompozisiya quruluşunda, yəni hadisələrin gedişi prosesində aşkarladığı tapıntıdır. Divanbəyilər məhkəməni harada gəldi keçirirlər, burada artıq məhkəmə ciddiliyinə bir parodiya var. Biz N.B.Vəzirovun komediyasındakı kompozisiya ilə müqayisə aparmadan deyə bilərik ki, bu artıq illər boyu təcrübə aparmış, püxtələşmiş dramaturq qələmindən çıxan əsərə oxşayır. Kompozisiya quruluşundakı kamillik göz qabağındadır. Hərəkətin mənbəyi olan, komik münaqişəni doğuran konflikt müəyyən süjet ananda şaxələnir, cəmiyyət həyatının içərilərinə müdaxilə edir. Alaçıqdakı məhkəmə elə bil ki, məlum motivdəki lətifə şirinliyini unutdurur, indi daha ciddi söhbətin olacağına işarə vurur. Gözləmək olardı ki, etdiyi əmələ görə hərə öz payını alacaq, ancaq gözlədiyimiz məqam bu tezliklə yetişmir, divanbəyinin dilmanc vasitəsilə apardığı söhbətlər, gəldiyi hədə-qorxular bayaqkı lətifə gülünclüyünü təzədən dirildir, bu dəfə tamam başqa tutumda, tamam başqa notlar üstündə. Camaatla divanbəyi «şil-küt»

tərcüməçi vasitəsi ilə ünsiyyət yaradır, bütün məna və mətləblər gülünc dərəcədə tərsinə çevrilir. Qayda-qanunun bərpası cəhdi cəmiyyətdə primitiv qaydaların, əlaqələrin yoxluğunu meydana çıxarır.

Divanbəyi. Pərvərdigara, bunlar necə tayfadırlar! Di gəl, bunlara mətləb qandır! Bayram boynuna heç zad götürmür, bunlar da məni aşkara istəyirlər müştəbeh etsinlər. Xub o şəyatin yığnağına rast gələn uşaqları mənə göstərin.

Nəcəf. Nə eyləyəcəksən ona?

Divanbəyi. Onlar mənə lazımdır!

Namaz. Ağa, düşmənlərin sözü ilə bizi böhtana salma! (3, 66-67)

Məlum olur ki, düşmən çevrədəki Əmirli obasıdır. «Dilsizlik» o həddə çatır ki, ayının «ədahi-şəhadət» etməsi məsələsi ortaya qoyulur. Bir az getsə, bu mətləbləri ayı da qanacaq.

Belə bir kontekstdə götürdükdə N.B.Vəzirovda ailə-məişət motivinin geri qayıdıb təzə mətləblər oyatması müşahidə edilmir, hərəkətin inkişafı düzxətlidir, ziqzaqlar vəd etmir.

M.F.Axundovda məlum motivin fonunda belə bir kompozisiya-süjet vəhdəti cəmiyyət həyatının inkişafında böhranlı-kritik məqamı tutmağa imkan verir, məişət motivi böyüdülüb genişləndirilərək bütün mətnin səthini, daxili strukturunu bürümür, komik münaqişənin içindən qat-qat başqa mətləblər çıxır, əsl oyunbazlıq ovqatı yaranır, bu ovqatın qarşısında ən ciddi strukturlar (məhkəmə və s.) belə duruş gətirmir, lağa qoyulur. Məsələ bununla da bitmir, finalın şərtiliyi də son vasitəyə çevrilir, «yaxşı padşahın nağılı» parodiya edilir. Komediyanın kompozisiya quruluşunda elə mühüm cəhətlər var ki, onlar hər an müəllif obrazını yada salır, onun lap yaxın məsafədən bu olaylara rişxəndlə baxdığını nəzərə çarpdırır. F.Köçərlinin Axundov haqqında məqaləsindən bir cümlə yada düşür: «...Fəqət göz yaşları dərunidir».

Qeyd etdik ki, eyni ailə-məişət motivi Mirzə Cəlilin «Ər» komediyasında da işlənmişdir. Bu komediya ədibin sanballı və ən iri həcmli əsərlərindəndir. Bu komediya ədəbiyyatşünas İsa Həbibbəylinin gərgin axtarışlarının nəticəsi olaraq

oxuculara çatdırılmışdır. Ön sözdə Mirzə Cəlilin «Ər» komediyasının müxtəlif variantları üzərindəki gərgin işin təsviri çox qiymətlidir və bu təsvirin içindəki ayrı-ayrı detallar bizim işimiz üçün xüsusilə qiymətlidir. «Süjet xəttinin inkişafı baxımından «Lənət»in variantları arasında ciddi fərq müşahidə edilmədiyi halda, «Ər»in variantlarında nəzərəçarpacaq yeniliklər mövcuddur». Əvvəla, variant fərqləri, süjet xəttinin-hərəkətin inkişafının müəyyən qırıqlığı (ayrı-ayrı variantlarda) axtarışların nəticəsi idi; Mirzə Cəlil artıq oturuşmaq istəyən sovet gerçəkliyinin təfəkküründən keçirdiyi bədii dərkini vermək istəyirdi, bu da, deyək ki, bir tərəfdən ədibin daxilindəki senzorla gərgin mübarizə ilə müşahidə olunurdusa, digər tərəfdən özünün bu gerçəkliyə «əsəbi münasibəti» şəraitində keçirdi. Konfliktin inkişaf və təkamülünün müxtəlif mərhələlərini (zavyaska, kulminasiya və razvyazka) diqqətlə araşdırdıqda bu qənaət təsdiqlənir. Ön söz müəllifinin ehtiyatlı münasibəti, müəyyən taktiki gedişi, onsuz da sezilir. Ancaq elə bilirik ki, belə bir dahiyanə əsərin təhlilində «köhnəliklə yeniliyin mübarizəsi» ənənəvi yarlığından bəhrələnmək yolverilməzdir. Bu yarlıq olsun ki, bəsit süjetli, səthi konfliktli, süjet dinamikası ölgün əsərlərə aid etmək olar. Əksinə, Mirzə Cəlil canından, qanından gələn bir əsəbiliklə köhnəliyi də, ondan da çirkin «yeniliyi» də müxtəlif vəziyyətlərdə görüşdürüb çarpazlaşdırır, onların mahiyyət səciyyəli məqamlarını bir nöqtəyə cəmləyir və yenə də həmən o «əsəbi ovqatla çıxış yolları arayır». Mirzə Cəlilin bədii təfəkküründün analitizmi zahiri süjet xəttindəki məişətdən gəlmə motivi – ər axtarışı ideyasını ağıllı, normal cəmiyyət axtarışı ideyasına çevirir və bu məqsədlə elə gözlənilməz süjet dönüşləri yaratmaq istəyir ki, tədqiqat obyektinin bütün qaranlıq tərəfləri əks oluna bilsin. «Dəli yığıncağı»ndakı dəlixana obrazı inkişaf etdirilir, daha doğrusu, onun daxili strukturunda yeni tərəflər kəşf edilir. Mirzə Cəlil bu tipli təsvirlərdə məhz özü üçün səciyyəvi olan üsula əl atır; hərəkətin inkişafında elə bir böhranlı məqam yetişir ki, xaos yaranır, dəli ilə ağıllını bir-birindən ayırd etmək çətinləşir; kütləvi sərsəmləmə və dəliləşmə stixiyası yaranır. Üç dəlinin dəlixanadan qaçıb şəhər küçələrini cövlan etməsi əslində dəlixana ilə cəmiyyət

arasındakı divarın son dərəcə şəffaf olduğuna işarədir. Ağıllı, normal adamların gündəlik hərəkətləri də elə bu mahiyyətdədir, kimisi axmaqdır, kimi firqə təəssübünü çəkir, kimisi də tələbələrə elm əvəzinə yalan, nadan vəzlər oxuyur. Bu məqam, biz elə bilirik ki, Mirzə Cəlilin dram poetikasının ən maraqlı məqamıdır və diqqətli, məxsusi araşdırmaya layiqdir. Bu cəhətin dolğun təhlinini, elmi-nəzəri təfsirini vermək üçün kompozisiya strukturundakı bütün həlqə və komponentlər bir-bir araşdırılır; müəllif mövqeyi; bədii zaman və bədii məkan; və s. Bütün bu kompozisiya komponentlərini əhatəli şəkildə nəzərdən keçirməmişdən qabaq qəhrəman problemi, xarakterin ziddiyyətli inkişafının təsviri məsələsi də təhlilə çəkilməlidir. Bu halda iş təkcə «Ər»dən danışmaqla bitmir, «Ölülər», «Dəli yığıncağı» komediyalarının da poetika təcrübəsi ümumiləşdirilməlidir. Mirzə Cəlil dramaturgiyasında komediyadan-komediyaya adlayan bir silsilə azman təbiətli mənfi qəhrəman tipləri niyə bitib-tükənmək bilmir, hər dəfə yeni biçimdə bütün vəhşəti ilə peyda olur. Aydın məsələdir ki, Mirzə Cəlil dramaturgiyasında bir ölçülü personaj tipi yoxdur. Mənfi qəhrəmanların təqdimi elə təəssürat yaradır ki, onlar ilk oxunuşdan dünyadakı şərin əzəmətli simvoluna çevrilir və bu, kobud çıxsa da, qədim insanın dinozavr ovuna bənzəyir: hərə onun, bu nəhəngin bədəninə bir ox, yaxud əlinə keçəni atsa da, onu öldürmək mümkün olmur. Dinozavr həmişə fəlakət törətmə potensialına malikdir. Mirzə Cəlilin üslubundakı «əsəbilik» buradan doğur, fəhmlə, daxilindən gələn fitrətlə hiss edir ki, artıq bu masştabda peyda olan qəhrəmana qalib gəlmək, bu mübarizədə onu yenmək qeyri-mümkündür. Bir komediyada öz işini görüb aradan çıxan «nəhəng» digər, növbəti komediyada yenidən və yeni güclə peyda olur. «Dəli yığıncağı»nda bu tip total səciyyəyə qazanır, atomun bölünməsinə uyğun proses gedir, onlar birmənalı olaraq sürü halında Şəri, Naqisliyi ifadə edirlər.

«Ər» komediyasında artıq bütün cəmiyyət belə bir obrazın böyüdülmüş variantına çevrilir, onu təmsil edir. Cəmiyyətdə qarşısıalınmaz xaos yaranır. Onun nizama salınması indi heç kompozisiya elementi olan final amilindən də

asılı deyil. Bunun özü məhz ən uğurlu final variantıdır. Ənənəvi, uğurlu, xoşbəxt şərti sonluqdan əsəbi halda imtina, əsərdəki, onun variantlarındakı natamamlıqlar sənətkarlıq qüsuru kimi yox, müəllifin sövq-təbii kəşfləridir. Total Şəri təmsil edən naqis əxlaqlı, hər şeyi tərsinə çevrilmiş cəmiyyətə qalib gəlmək olmaz. Müəllifin, beləliklə, öz qəhrəmanları ilə daxili münaqişəsi getdikcə yeni gərginlik amplitudası üzərində köklənir, kompozisiyanın açıqlığı, mətnin hüdudlarında araşdırılan motivi mətndən kənar reallığa, uzaq gələcək əsrlərə «şüalandırır». Çünki bu mübarizə dünya durduqca davam etməlidir.

«Daldan atılan daş topuğa dəyər», «Adı var, özü yox», «Pəhləvanani-zəmanə» və digər komediyalarda açıq-aşkar müəllif diqtəsi var. Cənnətəli ağanın ifşasında sosial bağlılıq prinsipi əsas götürülmüşdür. Yenə də təkrar edirik: müəllifin müraciət etdiyi motiv əsərin statik sərhədləri daxilindədir, dairə olduqca tez qapanır, nümunəvi kompozisiya tipinə cəhd dərhal əyaniləşir. Mirzə Cəlildə isə kompozisiya natamamlığı göz qabağındadır, onun analitik realizmi bu ağrılı problemin heç cürə axırına çata bilmir, daha doğrusu, bunun mümkünsüzlüyünü anlayır. Qəribədir ki, qəhrəmanın təsvirində, xarakterinin açılmasında hər yeni cəhd onun bir az da «nəhəngləşməsinə», son həddə çatıb kütləviləşməsinə səbəb olur. Çünki söhbət məhz xarakterin daxilindəki ziddiyyətli hərəkətin açılmasından gedir, aşkar edilən hər yeni qatın arxasında cəmiyyətin xəstə xüsusiyyətləri durur və Mirzə Cəlil komediyalarında zahirən belə görünür ki, komik münaqişənin başlanması mərhələsinə qədər bir hazırlıq da gedir. «Ölülər»də «teleqram» gəlməmişdən öncə müəllim – Cəlal - İskəndər, daha sonra İskəndər – Nazlı mükalimələri verilir. Bu isə məhz onu göstərir ki, əsərdə ziddiyyətin başlama anını təyin etmək çətindir, o, artıq mətndən əvvəl başlanıb. Komediya mətni sadəcə olaraq bu əhvalatın müəyyən məqamlarını əks etdirir. «Ər» komediyasında da vəziyyət belədir: ər axtarışı problemi çox uzun bir tarixçəyə malikdir, o heç əsərlə də bitmir.

Digər qeyd edilməli cəhət ondan ibarətdir ki, Axundovda («Xırsi-quldur-basan») məlum məişət motivi ilə bağlı münaqişə tez aradan qalxır, unudulur, az

qala fon rolunu oynayır, burada «intriqa yalandır» formulu əlbəəl özünü doğruldur. Zarafatın, lətifəvari gülməli əhvalatın üstündən çox ciddi mətləblər gözlənildiyi halda o ciddiliyin özünə parodiya səslənir. Mirzə Cəlildə isə bu motiv şüurlu şəkildə, qəsdən unudulmur; komediyanın sonuna qədər davam edir. Ancaq buradaca ani çevrilmə baş verir: komik münaqişə başlayar-başlamaz «fəlsəfi» münaqişə-dilemmaya çevrilir. Motivin uzadılması, zahiri fon olduğu üçün o çevrilmə məqamının hərəkətin inkişafında dəqiq yerini tapmaq çətindir. Bu komediyanın kompozisiya strukturu təkcə bir növ çevrilmə təqdim etmir, kütləvi çevrilmələr zənciri bütün münasibətlər sferasına şamil edilir. Ruhi xəstəxanada professorun tədris üsulu, nitqinin sintaksisi özündə çox incə mətləbləri ehtiva edir. Professorun monoloqu-mühazirəsi hardasa, o biri üzünə çevirsən müəllifin nitqidir. Əlbəttə, bunun üçün birinci üzdəki ironik çalarları, professorun özünün mahiyyətinə qarşı çevrilmiş dərin sarkazmı ayırd etmək lazımdır. Mənfi qəhrəmanın nitqinin içində gizlənmək və bu yolla özünü təqdim etmək Mirzə Cəlilin dram poetikasında yeni əlamət idi. Başqa bir çevrilmə variantı. Professorun tədris müddətində xəstələrlə əşya, eksponat kimi davranır və bunu tələbələrə də tələqin edir. Bu isə öz növbəsində cəmiyyətdə – sovet gerçəkliyində əşyalaşdırma stixiyasını açıb ağardır. Bu proses özünü ər axtarışında da büruzə verir. Bu «dərd» o qədər çözülür ki, qızın özünə də yaraşıqlı, bər-bəzəkli əşya kimi baxılır. Müsəlman təfəkküründəki kütləviləşmə hər şeyi ümumi bəlayə – Kərbəla meydanına döndərir. Ağlamağın özü müəllif tərəfindən qalın bir pərdə, gözləri tutan tor kimi təqdim edilir. Ağlayıb-ağlayıb heydən düşəcəklər, ağlamaq (adi bir şeydən) onlar üçün həyatın özünə, onun mənasına çevriləcək. Ağlamağın komediyası kütləvi səhnələrdə meydana çıxır, adamların hər şeyə bir nöqtədən baxmağını səciyyələndirir. Mirzə Cəlil cəmiyyətin xəstəliyini fərdi nöqteyi-nəzərdən yox, kütləvi stixiya ilə göstərir.

Şərəf xala (ağlayır). Doğrudan da, görəsən, bunun axırı nə olacaqdı?

Zərəfşan. Ax, ər-ər. Dəxi ər-zad moddan düşübdü.

Mərcan xanım (ağlaya-ağlaya). Yox, dəxi biz ər üzü görmərik. Çiçək və

Zərəfşan da yavaşca ağlaşıb, çarqatlarının ucu ilə göz yaşlarını silirlər. Mərcan xanım da, Püstə də yavaşca ağlaşırlar. Bu heyndə iki nəfər qonşu arvadlarından başlarını içəri uzadıb soruşurlar:

– A bacılar, bura yas yeridir?

İçəri girib başlayırlar ağlaşmağa (67, 22-23).

Bu vəziyyət hadisənin mahiyyətini bütün cəhətləri ilə üzə çıxarmağıyla diqqəti çəkir. Bu vəziyyəti Mirzə Cəlil uşaq ikən təbii ki, çox görmüşdü. Xüsusilə kənd yeri üçün bu, çox səciyyəvidir. Kimlərinsə, ağlamağı adətən bəhanə olur. Hamı illərlə ürəyində düyünlənən dərdi boşaltmağa bəhanə gəzir, yas yeri axtarır. Gündəlik yaşayışdakı bu cəhət – hər gün təkrarlanan bir hadisə adilikdən çıxarılıb kütləviləşdirilir, cəmiyyət həyatının göstəricisinə çevrilir. Y.Mann «Qoqolun poetikası» əsərində «tərsinə məntiqdən» söz açır: bütün təbiəti yüksək romantizmlə aşılanan bir şey öz mərtəbəsindən endirilərək adiləşdirilir və bu mərtəbədə də, qəribədir ki, öz yüksək pafosunu saxlayır. Beləliklə, kəskin kontrast yaranır. Bu kəskin kontrast birinci hadisə vasitəsiylə ikincinin mübhəm sirlərini açıqlayır. Burada ənənəvi, normal məntiqdən fərqlənmə ovqatı güclüdür. Kənd yerində arvadların bir yerə yığışıb ağlaşması hüznü, əlacsızlığı, insan ürəyini parçalayan kədəri ifadə edir. Bu səhnə heç kəsdə gülüş doğurmaz, əksinə, dərin təəssüf hissi hamıya sirayət edər. Mirzə Cəlil məhz belə bir hadisəni komediya kontekstinə gətirib adiləşdirib və deməli, həm də əvvəlki mövqeyindən məhrum edib. İndi küçədən keçən uşaqlar da ağlaşma səsini eşidib hökmən o arvadlara sataşmaq istəyirlər. Belə hal əxlaqi normaların əsərin süjet-kompozisiya quruluşunda baş-ayaq qoyulmasına gətirib çıxarır. Bu «tərsinə məntiq»in izlərini Axundovun «Təmsilat»ında da görmək olar. Məhkəmə səhnələri buna əyani sübutdur. Mahiyyətcə ciddi olan şey özünün bütün semantikasını öz əliylə vurub dağıdır. Ən parlaq nümunə «Danabaş kəndinin məktəbi»ndədir. «Buradakı əkslik məntiqi əxlaqi və mənəvi normaların təhrif edilməsidir: ən ləyaqətli adamlar cəzalanır, ən şəxsiyyətsiz və dəyərsiz adamlar isə mükafatlanır» (182, 350). Qoqolun «Şinel»ində iki daban-

dabana zidd hadisə qarşılaşdırılır. Romantik ehtiras maddiləşdirilir, maddi mərtəbəyə endirilir.

Mirzə Cəlilin komediyalarında («Ölülər», «Dəli yığıncağı», «Ər») kompozisiya natamamlığı hər şeydən öncə özünü konfliktin konkret süjet-kompozisiya çərçivəsində tamamilə həll olunmamağı ilə sübutlanır. Bəs nəyə görə konflikt əvvəl-axır, heç cürə öz tam, dolğun həllini tapa bilmir, başqa sözlə sözü gedən kompozisiya natamamlığının (qırıqlığının yox!) səbəbləri hansılar idi? Bəri daşdan deyək ki, Azərbaycan komediyaları içində biz bu hadisənin analoqunu müşahidə etməmişik. Axundovun, Vəzirovun və hətta Sabit Rəhmanın komediyalarında şərti sonluq – xoşbəxt finallar bu məsələnin qoyuluşunu bəri başdan mümkünsüz edir. Ancaq irəlicədən bir şeyi qeyd edək ki, bu fikrin ifadəsi heç bir tipoloji müqayisəni nəzərdə tutmur, daha dəqiq desək, kompozisiya natamamlığı problemi güclü-zəif sənətkar müstəvisində araşdırmayacaq. Bu, sırf sənətkarlıq xüsusiyyətidir və bu və ya digər sənətkarın gördüyü, dərk etməyə çalışdığı dünyanı konkret əsər strukturunda necə «yerləşdirməsi» məsələsidir. Bu məqsədlə kiçicik tarixi ekskurs problemin aydınlaşdırılmasına kömək edərdi.

Aydın məsələdir ki, konflikt komediyada hərəkətin mənbəyidir. Konfliktin özünün strukturunun komediya kompozisiyası ilə sıx əlaqəsi mövcuddur. Hegelen mülahizəsinə nəzər yetirək: «Kolliziyanın əsasında duruş gətirə bilməyən və kənarlaşdırılmalı olan pozuntu durur. Kolliziya harmonik vəziyyətin elə dəyişməsidir ki, bu da öz ardınca qaçılmaz dəyişiklik yaradır. Kolliziya nəsə daim inkişaf edən, özünə yol axtaran və bunu sərhədləri qırmaqda görən bir hadisədir. Bu hadisə şübhəsiz ki, əks cəhətlər arasında güclü qarşıdurmadan sonra daha parlaq nəzərə çarpır» (116, 223).

Hegel yazır ki, konfliktin əsasında pozulma (naruşenie) durur (116, 97) demək söhbət süjet üçbucağından getməlidir: rahatlıq-rahatlığın pozulması, rahatlığın bərpası. Hegel bu fikri ilə antik dramdan özünə qədərki təcrübəni ümumiləşdirir, vurğunu klassik süjet arxetipinin üzərinə salır. Hegelin qənaətin-

cə, rahatlığın pozulması ilə yaranan konflikt hərəkətin razvyazka hissəsində açılıb tamamlanmalıdır (116, 198). İnkişaf edən hadisə öz sonuna, məntiqi sonuna yaxınlaşmalıdır. Bədii əsərdə kolliziya həmişə məxsusi yox olma, başqa sözlə çevrilmə ərəfəsini yaşayır. Bədii əsər bütün gücüylə mövcudluğu qavrayıb mənimsəyir. Bu prosesdə əsas lay, toxuma konfliktdir ki, o da konkret süjet-situasiya çərçivəsində yaşayır.

Kolliziyanın Hegel konsepsiyası süjet arxetipləri barədə qədim və özünə-qədərki təlimlərə söykənir. Nümunə üçün Aristotelin faciədə zavyazka və razvyazkanın vacibliyi müddəasını göstərmək olar. Antik drammatik əsərlərdə hadisələr sərt ardıcıllıq sırasında təsvir edilir, bu qəlib heç bir bədii nümunədə pozulmurdu. Hərəkətin inkişafı xaosdan kosmosa, daha dəqiq desək, dishar-moniyadan harmoniyaya doğru idi. Yunan komediyalarında hərəkətin irəliyə doğru azacıq inkişafı tamamilə təsadüfi səciyyə daşıyırdı, ancaq Taxo-Qodinin mülahizəsinə görə, «bu sonsuz təsadüflər zənciri nədənsə müəyyən qanunauyğunluq təşkil edir». Sanskrit dramında süjetin inkişaf dinamikasında meydana çıxan uğursuzluq və bədbəxtliklər aradan qaldırılır və tezliklə harmonik vəziyyət sabitləşir. «Dram sakitlikdən ixtilafa girib ordan da təzədən sakitliyə baş vurur....» (208, 93)

Belə bir ardıcıllıq antik faciə kompozisiyasında da mövcuddur, hərəkətin inkişafının son mərhələsində konflikt həll edilir. Necə olsa da, ədalət qələbə çalır və hər şey öz adəti yerini tutur. Tədqiqatçıların mülahizəsinə görə, Şekspir faciələrində də belə bir süjet sxemi mövcuddur: qayda-xaos-qayda. Nəticə kimi deyə bilərik ki, arxaik mədəniyyət nümunələrində, o cümlədən antik dramlarda özünə yer alan üç ölçülü süjet konstruksiyası təsadüfi səciyyə daşımayıb daha dərin köklərə bağlı idi. Göründüyü kimi, Hegel özünəqədərki bütün təlimlərin təcrübəsini ümumiləşdirir. Bu süjet konstruksiyası əsasında insanların dünyanın düzümü haqqında təsəvvürlərini də bərpa etmək olar: dünyanı onlar harmonik bir sistem kimi dərk edir, bütün olacaqların özbaşına deyil, müəyyən qayda-qanunauyğunluq əsasında baş verməsi qənaətindəydilər. Bunun tarixi-mədəni

kökləri hər hansı bir xalqın kosmoqonik mif mətnlərindədir. «Lap qabaxlar Allahdan başqa heç kəs yoxuymuş. Yer üzü də başdan-ayaxa suymuş. Allah bı suyu lil eləyir. Sonra bı lili qurudup torpak eləyir. Sonra torpaxdan bitkiləri cücərdir. Onnan sonra da torpaxdan palçıx qəyirip insanları yaradır, onlara uruh verir» (10, 31). İnsanlar arxaik təfəkkürlə dünyanı necə görürdülərsə, yaratdıqları ən qədim sənət nümunələrində də bu görmə bucağını əyaniləşdirirdilər. Üçölçülü konstruksiyanın tarixi kökləri buradan gəlir. Bütün bu təsəvvürləri bir az da genişləndirmək üçün ən qədim çağlarda mifoloji təsəvvürlərə söykənərək yaradılan dünya «xəritələrinə» də müraciət etmək olar. Müxtəlif xalqların arxaik təsəvvür nümunələrini oxuduqdan sonra belə qənaətə gəlmək olar ki, yaradılışın əsasında su stixiyası durur. Müxtəlif mənbələrdə özünə yer alan böyük sel (Potop) haqqında mətnlər bu mənada maraqlıdır. Uzun illər boyu tədqiqatçılar bu motivi izah edərkən birbaşa Xristianlıqdan, onun əsas Kitabı olan Bibliyadan çıxış edirdilər. Şumer mədəniyyətinin aşkarlanması tədqiqatçılar qarşısında ciddi suallar qoydu. Axı Bibliyanın özü də insanların dünya haqqında ilkin təsəvvürlərindən yığılıb «montaj» edilmişdi. Süjet konstruksiyası barədə Hegel modeli öz başlanğıcını məhz bu təsəvvürlərdən alır. Biz nümunə üçün dünya haqqında iki xəritə nümunəsinə müraciət edə bilərik.

Altay miflərinə görə yerin təki dərin və zəngindir, alt dünya qatında yerləşən dəniz insanların göz yaşından yaranıb – onun adı Taybodımdır. Bu dənizin sahilində, doqquz çayın qovuşduğu məkanda qara palçıqdan qayrılmış saray ucalır. Bu, ölüm və digər bədbəxtliklərin tanrısı Erliyin sarayıdır. Taybodım vasitəsilə at tükündən körpü salınıb, buradan ölənlərin ruhu Erlik qəsrinə yetişir. Oradan geriyə yol yoxdur. Kimsə qaçmaq fikrinə düşsə, at tükü gərilir və o adam yeraltı dənizə düşür. Taybodımın sahilində Erliyin sarayını qoruyan sehrkar yaşayır, onun siması qorxulu və dəhşətlidir. Dünyanın ən mürəkkəb xəritəsi keltərə məxsusdur. Şaman təsvirlərinə baxıb o xəritəni təsəvvür etmək olar. Şaman bu xəritədən yad dünyalara səfəri zamanı istifadə

edirdi. O xəritələrdən biri belə idi.

Kompozisiyada mərkəzi yeri insanın təsviri tutur. İnsanın başından kənarları uclarında quş şəkli olan 5 ox çəkilib. Burada insan təsviri elə şamandır, başındakı quş təsvirli oxlar isə onun fikirləridir. Yuxarıda günəş və ay təsvir edilib. Daxili dairə dünyanın sərhədini göstərir. Daxili dairənin lap aşağısındakı deşik «yerin dəliyidir»; bu da alt dünyaya çıxışı göstərir. Nəhayət, daxili dairənin kənarlarında hər iki tərəfdən 7 yarımdairə çəkilib, bu, yeddi dünya okeanıdır ki, dünyanı üzük qaşı kimi dövrələyir. Altıncı yarımdairədə balıqlar yaşayır, yeddincisində balıq yoxdur, çünki burada su çox qaynardır. Eyni təsəvvür modelini yakut mifologiyasında da görmək olar.

Bütün bu mənbələrdən aldığımız bilikləri bir nöqtəyə cəmləyəndə belə nəticəyə gəlmək olur ki, orada dünyanın yaranması kimi, onun dağılıb məhv olması da eyni prosesdir, mahiyyət fərqi bilinmir. Baş alıb gedən təsadüf stixiyası (Xaos-Su) və sonda bu xaotik hərəkətin nizamlanması, qanunauyğunluq yaratması – bu proses bütövlükdə bədii əsərlərin süjet konstruksiyalarında modelləşib. Hər bir yaradıcı sənətkarın təfəkkürü bu təsəvvürləri öz əsərlərində bir cür ifadə edib; bizim ədəbiyyatşünaslıqda Axundovun, Haqverdiyevin və digərlərinin əsərlərində işlənən mifoloji motivlərdən artıq bəhs edilib. O fikirləri təkrarlamağı biz lüzumsuz sayırıq. Bu sıraya M.F.Axundovun «Aldanmış kəvakib» povestindəki məlum «ölüb-dirilmə» motivini də əlavə edirik. Tədqiqatçı A.Məmmədovun bu motivin izah edərkən, daha doğrusu «Aldanmış kəvakib» mətninə şamil edərkən indi də xalq təfəkküründə özünə yer alan inam və sınamaları yada salması təsəvvürü bir az da dolğunlaşdırır. Yekun qənaətimiz ondan ibarətdir ki, həm arxaik düşüncə tərzini ifadə edən mif mətnlərində, həm də bədii əsərlərin süjet quruluşunda dünyanın yaranması haqqında motiv eyni zamanda onun dağılıb məhv olması məqamını da özündə ehtiva edir. Xaotik hərəkətdə olan su stixiyası öz «məntiqi» əsasında düzümlü nəyəsə çevrilməlidir. Dramda hərəkətin mənbəyini təşkil edən konflik də süjetdəki peripetiyaların vasitəsilə inkişaf edib özünü

tükətməlidir. Konfliktin, ziddiyyətin baş qaldırıb irəli inkişafı prosesində, eyni strukturda onun həll edilməsi məqamı da mövcuddur. Süjet-kompozisiya vəhdətinin mahiyyətinə biz bu nöqtədən nəzər salmağı vacib bilirik.

Bəşər tarixi irəlilədikcə yeni dünyagörüşü sistemi yaranıb formalaşırdı. Yeni dövrdə dünyagörüşü baxımından nələr dəyişdi? KOHFLİKTLİLİK insan mövcudluğunun universal keyfiyyətinə çevrildi. «Kolliziyanın ən ümumi əsası insanın əl çatmayan ruhi rahatlığıdır və ya Hegelin təbirincə deməli olsaq, «nağd mövcudluqdan» üz döndərməkdir» (116, 137).

Demək, nəticə etibarilə, bədii əsərdə iki konflikt tipi öz əksini tapır: 1. konflikt – kazus; ayrı-ayrı qəhrəmanların iradəsi ilə həll edilən keçici və lokal ziddiyyətlər; 2. Substansional konfliktlər. Bu halda meydana gələn, yaxud nəzərdə tutulan ziddiyyətlər universal səciyyə daşıyır, həyatın özünün mahiyyəti kimi qavranıldığından burada həlledilməzlik məqamı vurğulanır. Hər hansı əsərdə bu, öz həllini tapırsa da, qəhrəmanların iradəsindən asılı olmur. «Dramatik (əslində istənilən başqa) süjetin konflikti ya dünya düzümünün harmonik və kamil düzümünün pozulmasını bildirir, dünya düzümünün istənilən elementi rolunda çıxış edir və onun harmonik və kamil olmadığını göstərir.» (Xalizev).

Bu məqamda dramatik əsərlərin süjet-kompozisiya quruluşunda özünə yer alan peripetiya hadisəsindən söz açmaq gərəkli olardı. Süjet yaradıcılığında təsadüf-peripetiya amili çox da geniş şəkildə və həm də bütün elmi aspektləri ilə araşdırılmayıb. Böyük və zəngin materiala, əhatəli araşdırmaya biz Freyden-berqin iki kitabında («Süjet və janrın poetikası» və «Mif və qədim ədəbiyyat») rast gəlirik. Müəyyən mülahizələr Volkenşteyn, Xalizev, Xolodov və dramaturgiyadan yazan digər ədəbiyyatşünasların tədqiqatlarında da mövcuddur. Poqodinin belə bir fikri maraq doğurur ki, «dramda obrazları hərəkətdən ayırmaq olmaz, hərəkət axı peripetiyaların içində yuvalanmayıb». (Poqodin).

Drammatik süjetlərdə peripetyanın belə geniş şəkildə işlədilməsi bayaq haqqında ətraflı söz açdığımız dünyagörüşü amili, sənətkarın dünyanı hansı

təsəvvürlər əsasında qavraması amili ilə bağlıdır. Təsadüf amilinin hərəkətin və konfliktin taleyində belə geniş iştirakı məsələsi elə Hegelin yuxarıdakı mülahizəsində də ifadə edilmişdir. Konflikt lokal və keçici olur, formalaşır, qəti və birdəfəlik dəyişir, nəticədə özünü «tükədir». Hegel onu hərəkətdə olan kolliziya adlandırıb. Belə bir konflikt tipi, aydın məsələdir ki, çətin, böhranlı şəraitlərdə qəhrəmanın iradəsini, qətiyyət və təşəbbüskarlığını göstərmək üçün çox əlverişli idi.

Bu tip hərəkətin əsasında nə durur? – İnsanların taleyində, mühitin içində kəskin dönüşlər baş verir, belə bir məqam konfliktin həll edilməsində mühüm mərhələyə çevrilir. Belə bir hal Aristotel poetikasında hadisələrin öz əksinə doğru dəyişməsi adlandırılır. Tarixən ilkin süjet poetikasında işlədilən peripetiya konflikti həm yaradır və həm də həll edirdi. İlk hadisənin bir məqamda ehtiva olunması, şübhəsiz ki, arxaik təfəkkürdəki «dünya evinin» quruluşu ilə bağlı idi. Süjet quruluşundakı təsadüf amili-peripetiyanın bədii əsər strukturunda işlədilməsi çox böyük həyati gücə malik idi, həm oxucuda, həm də tamaşaçıda güclü təəssürat oyadırdı. Məhz peripetiyanın gücünə həyat ölü, sakit durumdan qurtulur, hərəkətə gəlir, bir növ canlanırdı. Bu əyləncədə təhlükə də, təhdid də var, ancaq onun işlədilməsi mexanizmi elədir ki, hər şey sonda xeyirlə, gülüşlə nəticələnir. Beləliklə, insanın dünya ilə münasibətləri lokal və «keçici» kazuslarda öyrənilirdi. Ziddiyyətlər əbədi deyil, keçicidir, hər şey xaotik durumdan düzümlü quruluşa can atır.

Yeni dövrdə, deyildiyi kimi insanın dünyanı sosial, fəlsəfi və bədii qavrayışında əsaslı keyfiyyət dəyişikliyi baş verdi, yəni bu epoxadan başlayaraq dünya şəxsiyyət tərəfindən davamlı, bitib-tükənməyən ziddiyyətlər şəklində dərk edilməyə başladı. Bu tipli ziddiyyətləri törədən mühitin, vəziyyətin özünün anatomiyasına, tədqiqinə diqqət gücləndi, dinamik qəlb təlatümlərinə, ziddiyyətli, paradoksal təfəkkür, şüur axınına əsaslanan, onun məhvərində pərvəriş tapan hərəkətin başlıca bədii-poetik funksiyası hansısa konflikt tipinin yaranıb həlledilmə mərhələsini göstərməkdən ibarət olmur; dövrün, dünyanın

konfliktləri heç zaman, heç bir zaman dönümündə bitib-tükənməyən ziddiyyətlər şəklində oxucu qarşısında canlanır. Belə bir ovqat «Ölülər»in son səhnəsində parlaq şəkildə əyaniləşib; İskəndər bir-bir azyaşlı qızların əllərindən tutaraq atalarına təhvil verir və müəllif remarkasından aydın olur ki, həzin bir musiqi səslənir. Musiqinin hüznlü, ürəkparçalayan sədası belə bu acınacaqlı və dəhşətli səhnəni sabit, aradan qaldırılmayan keyfiyyət kimi təqdim edir. Ona qaldıqda İskəndərin son monoloqu ittihamdan daha çox, dünyanın bu əzəli keyfiyyətinin dünya durduqca davam edəcəyinin təsdiqinə çevrilir. Mirzə Cəlil bu kimi səhnələrlə heç nəyi ifşa və təhdid etmir, həmin səhnələrin təşkil olunduğu işarələrin müəyyən qanunauyğunluq çərçivəsində ideal təşkilinə diqqət yetirir və bu düzümün özüylə dünyaya qarşı çıxır. Axı kimi ittiham edəsən? Dünya elə qurulub, insan elə xəlq olunub ki, onun bütün bu çirkab içində «yaşamaqdan savayı» çarəsi yoxdur, Şər ilə mübarizə əbədidir, necə ki, onu məğlub etmək qeyri-mümkündür.

«Dəli yığıncağı»nda şər öz gücünün maksimal ifadəsi ilə təsvir edilir. Komediyada hərəkət dinamik və axar-baxarlıdır, dünyanı min bir çaları ilə üzə çıxarmağa qadirdir. Əsər üzərində tədqiqat sübut edir ki, hərəkətin əsaslandığı ziddiyyət və konfliktlər heç də lokal səciyyə daşımır, konkret süjet çərçivəsinə pərçimlənməyib və hətta bu konfliktlərin hərəkət başlamazdan əvvəl cücərməsi ideyası da bilavasitə komediyanın öz mətni ilə təsdiqlənir. Demək, hərəkət komediyadakı konflikti yaratdığı kimi onu həll edə bilməz; Şərin simasındakı maksimal güc ifadəsi mətnin hansısa nöqtəsində, vəziyyətin hansısa məqamında keyfiyyət çevrilməsinin baş tutacağına ümid yaradır; ancaq bu halın özü də bilavasitə konfliktin yenilməzliyini, məhz insanın qəlb tələtümlərindən, şüur ziddiyyətlərindən nəşət tapdığını bir daha təsdiqləyir. Pırpız Sona bütün varlığıyla hiss edir ki, ayağı altındakı torpaq ləngər vurur, dünyanın düzümü baş-ayaq qoyulub, elə məqam yetişib ki, insan ən ağlasığmaz naqisliklər törədə bilər, onda əlini Molla Abbasa uzadır, yapışmağa dayaq nöqtəsi gəzir. Ulduzların Kəhkəşandan qopub yerə dağılacağı motivi-konfliktin təbiətini,

hərəkətin dinamikasını çox sərrast ifadə edir: konflikt özünün son gərginlik amplitudasına yetişsə də, bitib-tükənmək bilmir, yəni mahiyyət etibarilə bir proses kimi onun təbiətində nəyəsə, başqa şeyə çevrilməyin sərhədləri cızılmayıb, ya da artıq pozulub.

«Ər» komediyasında dəlilərin baş götürüb dəlixanadan qaçması, başqalarının yerinə qonaqlığa getmələri, şəhərin küçələrində ağızlarına gələni danışmaları... qəribə ovqat yaradır; ilk dəfə olaraq dünyanın sabit durumunda dəyişiklik baş verir. Dəlilərlə ağıllılar arasındakı divar yarılır, müəllif bu iki dünyanın adamlarını üzləşdirir; belə bir «qarışdırma», «bir qazanda qaynatma» üsulu Mirzə Cəlilin süjet poetikasında ən uğurlu bədii vasitələrdəndir. Müəllif iki dünyanı bir-birinin içinə salmaqla eksperimant aparır, dolayısıyla sübut edir ki, dünyada xaosu «cilovlayan» nə qədər qayda, qanun yaradılsa da, bu, dünyanın əbədi ziddiyyətlərinə təsir etmir, onun aqibətində əsaslı rol oynamır.

Mirzə Cəlilin bədii məntiqi, süjet konstruksiyası paradokslar meydana çıxarır: madam ki, heç bir model, qayda-qanun konfliktin ömrünə təsir etmir, demək, insanların dünya içində ömür sürməsi öz-özləri ilə oyundur, aldatmadır, dünyaya uymaqdır (...nə uymusunuz bu dünyaya – Şeyx Nəsrullah), bu dünya əslində Allahın yuxusudur, çözülüb bir yana çıxmır.

«Danabaş kəndinin məktəbi»ndə belə bir ovqat artıq elm, təhsil, maarif sahəsində ifadə edilib. Misal üçün dünyanın sivil bir məkanı yox, elmdən, savaddan, maarif işığından məhrum son nöqtəsi götürülüb. Nədən söhbət gedirsə getsin, diqqətə bir başlanğıc, bir də son nöqtə çəkilir, dünya ağ-qara rənglərin hörgüsü kimi təsəvvür edilir; uçenie-svet, ne uçenie-tğma, elm, maarif sahəsində hər yeni addım, balaca cücərti belə insanın daxilində xaotik tələtüm, anlaşılmazlıq yaradır, onun problemlərini birə-on artırır.

Maarifçi dramaturgiyada peripetiya, təsadüf amili süjet poetikasının əsas əlaməti kimi müəyyən rol oynayır. Peripetiyanın maarifçi dramaturgiyada finala pərçimlənməsi maraq doğurur. Süjet xətti boyunca ən gözlənilməz təsadüf məhz finalda baş verir. Final, maarifçi dramaturgiyanın ən zəif nöqtəsi – Axilles

dabanıdır. Və məhz bu amilə görə də maarifçi dramaturgiyaya həsr edilən tədqiqatlarda final həmişə bir problem kimi araşdırılmış, kimi onu konkret dramaturqun məxsus olduğu ədəbi sistemin məntiqiylə əsaslandırmağa çalışmış, kimisi də bu hadisəni sırf senzura amilinə bağlamışdır. Hər iki halda maarifçi dramaturgiyada final bir problem kimi dəyərincə araşdırılmamış, necə deyərlər, sual açıq qalmışdır.

Nümunə üçün M.F.Axundovun kompozisiya quruluşu baxımından ən mükəmməl komediyasını – «Hacı Qara»nı nəzərdən keçirmək olar. Bizə belə gəlir ki, finaldakı gözlənilməzlik bütün süjet dinamikası boyunca nəzərdən keçirilsə, daha səmərəli olar. Finalı ayrıca götürüb təhlil etmək onun haqqında yalnız səhv mülahizələrə yol açа bilər.

Süjet xəttinin başlanğıcında Heydər bəyin həyatında qarşılaşdığı ağır bir müşküldən söhbət gedir, süjet xətti boyunca hərəkətin inkişaf axarında bu müşkül onu müxtəlif vəziyyətlərə salıb konfliktin həlli ilə nəticələnməlidir. Hərəkətdə olan kolloziya bir-biriylə əlaqədə olan hadisələr, vaqeələr sırasını təqdim edir: bu hadisələr biri digəriylə səbəb-nəticə amili ilə bağlıdır, yəni müəllif onların hörgüsündə (söjetoslojenie) konsantrik süjetdən istifadə edib. Heydər bəyin əsər boyu uğradığı bütün vəziyyət və situasiyalar öz səbəb-nəticə əlaqələriylə bir nöqtəyə fokuslanır: nəyin bahasına olursa-olsun, Heydər bəyin müşkülü açılmalı, konkret süjet çərçivəsində öz həllini tapmalıdır. Hadisələrin məntiqi inkişafı əks proqnozlar verir, gümanımızın doğrulmayacağına ehtimal yaradır. Xəsislikdə məşhur olan Hacı Qaranı mətndən «yığıb» ani olaraq bir portret kimi təsəvvür edin; alınan surət-obraz son dərəcə bitkindir, müəllif onun xarakteristikasında boş bir nöqtə də qoymayıb, rəng fonunda özü də qəhrəmanın müəyyən keyfiyyətindən xəbər verir. Bütün xarakterindəki donuqluğu, statikliyi bir az da tamamlayır; ancaq bu, bizim təsəvvürümüzdür, biz süni şəkildə onun inkişaf dialektikasını mətndən ayıraraq bərpa etməyə çalışmışdıq. Mətndə isə bu statik və son dərəcə donuq mənzərə dağılıb parçalanır, intensiv hərəkət, bu hərəkətin potensial enerjisi Hacı Qaraya əlavə keyfiyyətlər bəxş edir. Hacı

Qaranın Arazı keçərkən suya düşüb boğulması məqamı fikrimizə sübut ola bilər. Belə bir situasiyada o, bir anlığa da olsa, özünün əbədi «ştamp»ından əl çəkir, hər şeyi lənətləyir. Bu səhnə həm də komediyadakı konflikt-hərəkət münasibətlərinin izahı üçün açar rolu oynayır. Başqa bir vəziyyət – Hacı Qaranı hər şeydən qabaq bütün sabit keyfiyyətləri ilə təqdim etsə də, əlavə notlar da meydana çıxır. Hacı Qaranın bu tipli əlavə keyfiyyətləri, «adam tanıması» erməni əkinçiləri ilə görüş səhnəsidir. «Gərək sizin qanınız çoxdan töküləydi» qənaəti Hacı Qaranın artıq bir başqa keyfiyyətidir.

Mkırtıç. Qardaş, biz kimin malına tamah eləmişik. Biz əkinçi xalqıq. Bu qış bahalıqda tamam qonşu müsəlman obalarına taxıl borc verdik ki, aclarından qırılmasınlar. Əgər bu zamanədək tuğlu bir adamın bir quruşunu yeyibsə, bizim qanımız sənə halaldır. Amma bu zamanadək tökən olmuyub. İndi sizi əcəl çəkə-çəkə mənə düçar edibdir. Özgəyə quyu qazan özü düşər. Çox adamların evin yıxıbsız. İndi cəzanıza yetişərsiniz! Yaraqlarınızı salın, yoxsa vallah, tüfəngi bu saatda ürəyinizin başına boşaldaram!

Ermənilər başlayır qorxmağa.

Mkırtıç. Ay qardaş, yer haqqı, göy haqqı bizim yarağımız yoxdur! Axır bizim təqsirimiz nədir ki, sənin bizə belə qəzəbin tutur? (3, 116)

Artıq hər şey həll edilib, Heydər bəy nişanlısını el qaydası ilə evinə gətirmək üçün lazımi imkana malikdir. Hacı Qara isə öz xarakterinin, xəsisliyinin, lazım olduğundan artıq qazanmağın qurbanı və əsiridir. Ancaq hərəkətin inkişafı, süjet dinamikası ortaya qəfil və sonuncu dönüşü çıxardır. Meydana öz iş üslubu, silisti-filanıyla hamının gözünün odunu alan naçalnik gəlir. Bağışlanma səhnəsi təsadüfi səciyyə daşıyır, finalın məntiqi yox, müəllifin daxilində oturan «senzorun» barmağının istiqaməti əsas rol oynayır. Ancaq bu təsadüfün altında quru təsadüfçülük yox, böyük bir «semantik güc sahəsi» gizlənir. Bu barədə isə biz artıq bəhs etmişik. Naçalnikin padşahın adından əta etdiyi bağışlanmaya qədər peripetiya tamaşaçı və ya oxucunu çox gərgin, təhlükəli situasiyalardan keçirir, məhz peripediyanın gücünə konfliktin

gərginliyi artaraq inkişaf edir. Və birdən... ölü sükutu. Maarifçi dram poetikasında bu hadisə ayrılıqda götürülmüş heç bir amillə axıra qədər izah edilmir.

N.B.Vəzirovun «Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük», «Daldan atılan daş topuğa dəyər» və başqa komediyalarının süjetlərini alaq. Birinci komediyanın əsasında epizodik bir hadisə durur. Dramaturq bu hadisənin sərhədlərini genişləndirərək onu dövrün həqiqətlərinin timsalına çevirmişdir. Komediyanın süjeti biri digərini doğuran iki xətlə inkişaf edir. Hacı Qənbərin Hacı Salmanla pullarını bir yerə qoyub barama alveri ilə məşğul olmaq, ömrü boyu üst-üstə qoyduğu pulla qaz vurub qazan doldurmaq əhvalatı və bir də onun qulluqçu Yetərə aşiq olması. Məlum məqamlarda, süjetin iki ayrı-ayrı xəttində Hacı Qəmbər qəfil zərbələrə məruz qalır. Hər iki hadisə, diqqət edilərsə, ağlın başdan getməsi, dəliliklə müşahidə edilir. Komediyadan komediyaya püxtələşən Vəzirov qələmi bu əsərdə də maraqlı, xarakterin açılıb-tamamlanmasına kömək edən süjet dönüşləri təqdim edir, «dar» komediya məkanında adi həyatda tez-tez rastlanan hadisələrin mahiyyət və mənasını özündə cəmləyən sonsuz vaqeələri verə bilmək üçün xarakterik vəziyyət və xarakterik personaj qrupundan istifadə edir. Misal üçün, bir personaj kimi aşıq Vəli ilə bağlı epizodlar komediyanın məna və mahiyyətinin açılmasına, ondakı oyunun duzunu verməyə, bu oyunun ritmini konkret epoxada cərəyan edən hadisələr üstündə kökləməyə nail olur.

Ekspozisiya hissəsi Cəvahir xanımın ah-naləsi ilə başlanır, bu ərzi-hal elə ilk cümləsindən bu ailənin başına gələnləri ifadə edir.

Cəvahir xanım (tək). Pərvərdigara, sən özün rəhm eylə, yamanca yerdə axşamladıq, qəribə, olmayan xətaya düşdük... yazıq anam baş götürüb evdən qaçıb, bilməyir nə tövr bədbəxt atama kömək eləsin. Allah evini başına uçurtsun Hacı Salmanın. Fəqir kişini yamanca işə saldı... əgər biçarənin naxoşluğu şiddət eləsə, ona əlac olmasa, belə müsibətə dözmək olmaz, mən gərək özümü diri-diri quyuya salam... Fəqir atam, yazıq atam, günü qara atam, bədbəxt, köməksiz anam (ağlayır) (87, 74).

Bu qəfil hadisə Hacı Qənbərə od qoyub, başına hava gəlib, evdən qaçıb. Hacı Qənbərin indiki durumunu qızı belə səciyyələndirir: ...məni də itələyib yıxdı ora, ayaqyalın, başıaçıq hətərən-pətərən danışa-danışa getdi. Bu adət, hətərən-pətərən danışmaq işlər düzələndən sonra da Hacı Qənbərin başından getmir. Təsadüfən işlər düzəlir, dəryada qərq olan barama əvəzinə Hacıya qırx beş min manat pul çatır. Hacı Qənbər əvvəl-əvvəl, təbii ki, bu xəbərə inanmır, belə olduqda Əşrəf bəy mətləbi ona «zurna-balabanla» çatdırmaq istəyir. Aşıq Vəli öz sazı ilə gəlir, məclisin ovqatına uyğun çalıb-oxuyur, zarafat edir, bu zarafat ovqatı Qıdı Kirvənin gəlişiylə bir az da artır və nəhayət, Hacı Salman əlində pul özü yetişir.

Hacı Qənbər (dizi üstə çöküb üzü qibləyə). Xudavənda! Şükür böyük-lüyünə... Qurtardım zillətdən.

Çox keçmir ki, diz üstə çöküb Allaha yalvaran Hacı Qənbər təzədən yolunu azır, Allaha bəndəlik eləmir, Əşrəf bəy demişkən: gəldik çatdıq Mərəndə. Əşrəf bəy özü ürəyində niyyətini açmaq istəyir ki, ailədə qəribə hadisələr baş verir. Hacı Qənbər indi də ailəsi ilə oynayır, qulluqçu Yetərə vurulur. Bu, artıq onun canındakı dəlilik mərəzidir ki, eşq şəklində zahir olub. Qəfil hadisə başqa gözlənilməz təsadüflər doğurur. Qulluqçu Yetər Əşrəf bəyin nökəri ilə qaçır. Hacı Qənbərin «mərəzi» beləliklə «həll edilir».

Hacı Qənbərin, nəhayət, pulu özünə yetişəndən, başı daşdan-daşa dəyəndən sonra ağıllanacağına tam əminlik yaranır. Ancaq hərəkətin inkişafı süjet xəttində gözlənilməz dönüşlər təqdim edir; bu dönüşlər gözlənilməz hadisəyə mahiyyət etibarilə əks olur. Demək, «əslində sakitləşdirməli olan xəbər birdən qorxunc bir şeyə çevrilir» (104, 45). Volkenşteyn sitat verdiyimiz «Dramaturgiya» əsərində Ostrovskinin «Cehizsiz qız»ındakı peripetiyanı xatırladır. Karandışev tacirləri müəyyən məqsədlə günorta yeməyinə dəvət edir. Yemək vaxtı Paratov Larisanı götürüb aparır. Bu vəziyyətdə peripetiya üç əlamətiylə diqqəti çəkir: 1. hadisələrin qəfil dəyişməsi iştirakçıların özlərinin fəallığı ilə baş verir; 2. peripetiya uğursuz tamamlanır; 3. hadisələrin dönüşü

həm tamaşaçı, həm də iştirakçılar üçün gözlənilməz olur. Bu üç əlaməti Hacı Qənbərin taleyində baş verən qəfil dönüşə də aid etmək olar. Qeyd etmək olar ki, peripetiyanın bu tipii – dönüşün mənfi nəticələnməsi, dramaturgiya tarixində tipik sayılır. Bu üç əlamət, Volkenşteynin qeyd etdiyi kimi maksimal həddir, başqa növ peripetiyalarda onlardan hansısa iştirak etməyə də bilər.

Bu qayda ilə biz N.B.Vəzirovun digər komediyalarının da süjet poetikasını peripetiya baxımından araşdıra bilərik. Ancaq məqsədimiz bu süjet formaları haqqında komediyaların məzmununu danışmaqla təəssürat yaratmaq yox, əksinə, onların ən xarakterik cizgilərini ümumiləşdirmə yolu ilə ifadə etməkdir. Beləliklə, birinci tip hərəkətdə (konflikt-kazus) qəhrəman özünün xüsusi, lokal məqsədinə can atır. İkinci tip hərəkətdə (substansional konflikt) qəhrəman şəxsiyyət olmaq üçün əbədi mübarizənin içində ayrı-ayrı şəxsiyyətlərə qarşı yox, məhz dünyanın əbədi qanunlarına qarşı durur. Ona görə də, bu mübarizə bitib-tükənmir, konkret məkan və zamanın çərçivələrini qırır, bütün dünyanın və bütün zamanların «ən başsındıran» problemləri ilə bir anda qarşılaşır. Belə bir hal qəhrəmanın xarakterinə fəci ovqat aşılayır. Komediya aləmində bu tipli qəhrəmanların peyda olması dramaturgiya tarixində təzə hadisə idi, onu dəyərincə qiymətləndirmək xeyli çətinliklər bahasına başa gəlir. Qəhrəman bir-başa dünya evinin ziddiyyətləri, yaxud ağılçaşdıran mürəkkəbliyi ilə rastlaş-dığından süjet konstruksiyasında təsadüfi hadisələrə, sərt dönüşlərə yer qalmır, analoji olaraq qəhrəmanın təşəbbüs, fəaliyyət meydanı da daralır. Meydan daraldığından bütün ruhu üsyanla aşılanan qəhrəman əbədi ruhi-mənəvi çevrilmələr prosesinə qoşulur. Ancaq burada bir incə məqam var: bütün bu proseslər onun daxilində gedir, üzdə, səthdə ifadə olunmur və belə olduğu üçündür ki, konkret situasiyada kimin hansı keyfiyyətin daşıyıcısı olduğu bilinmir.

«Dəli yığıncağı»nda belə bir səhnə var: Fazil Sonanı zor ilə çəkir kəcavəyə tərəf, Sona çığırır. Dəlilər hücum edirlər Fazilin və möminlərin üstünə. Fazil və camaat hamısı qorxub qaçır, dəlilər onları qovalayır. Molla Abbas Sonanı

qucaqlayır və ətrafa baxıb görəndə ki, bir kəs yoxdur, dizi üstə düşüb, başlayır Sonanın əllərindən öpməyə və ona deyir:

– Neçə ildi özümü (öz üstünə baxır) bu hala salmışam ki, sən dəlilər içində tək qalmayasan! Yazığım sənə də gəlir, özümə də! Çünki dəxi bizim günümüz belə keçəcək və axırda da divarlar dibində can verəcəyik. İndi ki, getmədin, getmə, qoy o bacı-qardaşlar (əlini zəvvarə tərəf tutur), o qayın-baldızlar əyləşsinlər gecavələrə və yetmiş günün ərzində Həzrətin qoşunundan ötəri yetmiş min övlad əmələ gətirsinlər və Həzrətin düşmənini səğərin dib-bucağına vasil etsinlər (67, 169).

Bizim izah etməyə çalışdığımız mətləb Molla Abbasın sözü ilə dürüst şərh edilir, insan, elə bil ki, dünyanın bu əbədi qanunları ilə vuruşmaqdan, Dünya Evinin üstünə fasiləsiz hücum çəkməkdən yorulub, dizi üstə çöküb bütün olub-olacaqların məntiqini çözür: nə baş versə də, lap göy üzündəki ulduzlar qopub yerə dağılsa da, dünyanın bu durumu dəyişən deyil, insanlar yenə özlərinin usandırıcı və çirkin əməlləriylə məşğul olacaq. Ziddiyyət, konflik şəxsiyyətlər arasında yox, həmən o şəxsiyyətlərin ürəyində, ruhi aləmindədir. İnsan, əslində bu konfliktin strukturudur, onun məntiqini «yaşamağa» məhkumdur. Məhkum-luq olan yerdə isə daima nəyinsə əsiri olmaq, nədənsə asılı olmaq var. Bu iki konflikt tipini bütün tərəfləri ilə müqayisə etdikdən sonra bəzi qənaətləri ifadə etmək lazımdır; sabit konfliktlərə getdikcə artan maraq, bu süjet formasının getdikcə intişar tapması ənənəvi konflikt və hərəkətin özünün də strukturunda önəmli dəyişmələr törətdi. Bunu təkcə konfliktin razvyazka hissəsinə aid etmək yanlışlıq olardı. Nəticədə bütün süjet strukturu transformasiyaya uğrayır.

Mirzə Cəlil, bizim fikrimizcə, dramatik münasibətləri eynitipli xarakterlər üzərində qurmur. Bu, hər şeydən öncə, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, konfliktin özünün qlobal fəlsəfi səciyyəsindən, hərəkətin sonsuzluq keyfiyyətindən irəli gəlir. Onun qəhrəmanları (bu fikri digər klassik komediya ustalarına da aid edirik) sosial-mənəvi durumun müxtəlif səviyyələrində qərar tutublar. «Kimyagər»də qəhrəmanlar (noxulular) bir ağızdan danışsalar da, müəyyən

münasibətlər sistemində, konkret şəraitdə fərdi xüsusiyyətlərə malikdirlər. Hacı Nuru bu cəhətləri az qala barmaq hesabı ilə sayır. Hər kəs əvvəl-axır onu doğuran, «dünyaya gətirən» ictimai şəraitin nümayəndəsinə çevrilir: Hacı Nuru, Molla İbrahimxəlil, Hətəmxan ağa, Məstəli şah, Şahbaz bəy, İskəndər, Əşrəf bəy, Şeyx Nəsrullah, Molla Abbas və s. «Kontakt» yaranan kimi qəhrəmanlar, deyək ki, lap məişətdə, digərilə toqquşan kimi onların xarakterindəki sirli dünya bir-bir açılır. Dramaturgiya tədqiqatçısı S.Vladimirovun aşağıdakı fikrini qismən bizim milli komediya yaradıcılarına da aid etmək olar: «M.Qorki bu dramatik podteksti səthdə görürdü, Çexovun «sualtı axınını» dramın zahiri hərəkətinə çevirirdi. Bu özünü «Həyatın dibində» pyesində dialoqun aparılma üsulunda göstərirdi (111, 94). Apardığımız təhlillər Mirzə Cəlil komediyalarında mövcud olan podtekstlərin açıqlanmasında bir cəhd idi. Axundov və Vəzirovda bu, müəyyən dərəcədə açıq şəkildədir, belə olmaqla da, rasional təfəkkürün müəyyən istiqamətini nişan verir. «Podtekst» ifadəsini biz burada dar mənada yox, mədəniyyət tarixi ilə ilişgili, millətin mentalitet və düşüncə tərzindən xəbər verən bütöv bir sistem kimi söhbət açırıq. «Ölülər»də Şeyx Əhmədin «ərəbcə de, ərəbcə de» xəbərdarlığı təfəkkür tərzi ilə bağlı hadisə kimi ayrıca araşdırılmalı məsələlərdəndir.

Başqa ədəbi növlərdən fərqli olaraq dramaturgiyada hərəkət xüsusi mövcudluq və ifadə formasına malikdir. Belə ki, o, həmişə konsentrasiyaya can atır. Təbii ki, dramda hərəkətin belə bir «ampluada» çıxış etməsi süjet-kompozisiya strukturunun da yığcamlığına, dəqiqliyinə səbəb olur. Dramda kompozisiya quruluşu müəyyən dar çərçivədə reallaşır. Dram, başqa növlərdən, iri həcmli epik əsərlərdən fərqli olaraq həmişə «bir qurtumla içilə bilən» (L.Tolstoy) formaya malikdir.

Qeyd etdik ki, komediyada hərəkət başlayan kimi konsentrasiyaya can atır, bu da kompozisiya quruluşunu yığcamlaşmağa məcbur edir. Belə bir poetik xüsusiyyət fonunda Azərbaycan komediyasında iştirakçılar problemini götürüb araşdırmaq olar. Milli dramaturgiyamızın «baneyi-karı» M.F.Axundovun

komediyalarında iştirakçıların seçilməsi hərəkət və konfliktin inkişaf məntiqi ilə sıx surətdə bağlıdır. Komediyada, başqa janrlardan fərqli olaraq müəllifin «ştamp»ı daha qabarıq şəkildə hiss edilir, ona görə də iştirakçıların seçilməsi, bir növ, dramaturqun fəal ideya-bədii mövqeyinin seçilməsi və aydınlaşdırılması məsələsidir. Çünki komediya ustası, özünəməxsus gülüşün mahiyyətini ilk növbədə iştirakçılar vasitəsilə oxuculara çatdırır və nəticədə gerçək sosial-ictimai duruma öz münasibətini bildirir. Komediya, aydın məsələdir ki, epik növə daxil olan janrlardan dünya ilə şəxsiyyət arasındakı münasibətləri vermək baxımından kəskin şəkildə fərqlənir, belə olduğu üçün də komediyada hər bir struktur-kompozisiya elementinin potensial bədii-estetik yükü və funksiyası daha fərqli biçimdə meydana çıxır. Başlanğıcda, iştirakçılar səhifəsində hər birinin qarşısında xəsisliklə yazılan bir neçə səciyyələndirici söz ümumilikdə əsərin bütün poetik sistemi ilə üzvi şəkildə bağlıdır. Mirzə Cəlilin son zamanlar arxivdən çıxarılıb çap edilən komediya və səhnəcikləri bu baxımdan əhəmiyyətli material verir. «Ön söz» müəllifinin qeyd etdyinə görə, müəllif «Ər» komediyası üzərində ciddi şəkildə işləmiş, əvvəl yazdığı böyük hissəni qaralamış, komediyaya yeni obraz və qəhrəmanlar gətirmiş, iş prosesində bəzi məqamlarda bu iştirakçıların adlarını belə dəyişdirmişdir. Cahangir adının dəyişməsi, deyək ki, məhz komediya üzərindəki iş prosesində meydana çıxdığı müəyyən psixoloji amillərlə bağlıdır. Çünki nəticədə bütün struktur-kompozisiya komponentləri bir vəhdət təşkil etməli, beləliklə də dünyanı, gerçəkliyi bir komediya mətnində yerləşdirməyə qabil olmalıdır. Komediya mətnində hər bir ad-iştirakçı işarədir, müəyyən münasibətlər sistemini özündə ehtiva edir. Lalbyuz bir iştirakçı kimi Mirzə Cəlilin həm «Dəli yığıncağı»nda mövcuddur, bu ad həm də «Ər» komediyasında xatırlanır. Bu ad müəllif mövqeyini, bütövlükdə bədii strukturun özündə daşıdığı əsas mahiyyəti yaxşı ifadə edir. Şəhərin hakimi öz rəiyyətlərinin dilini bilmir. Türkcə danışmaq qadağan edilir. Yəni ümumiyyətlə, danışmaq qadağan edilir. Belə bir «dilsizlik» şəraitində yeganə ünsiyyət vasitəsi qorxudur. Əmristandan gəlmiş həkimin özü

də sözlükdən, türkcə lüğətdən istifadə edir. Ancaq qəribədir ki, o, həmişə bircə sözü axtarır: dali... Demək, təsvir edilən cəmiyyət özünü bu yeganə sözdə ifadə edə bilir. Həkimin adı, bir surət kimi təkcə özünün ideya-bədii potensialını yox, bütövlükdə hərəkətin, konfliktin mahiyyətinin açıqlanmasına yardımçı olur: LAL-byuz.

Bəzən C.Məmmədquluzadənin ayrı-ayrı pyeslərində, kiçik səhnəciklərdə iştirakçılar qeyd edilmir. Bunu sadəcə sayğısızlıq nümunəsi hesab etmək düzgün olmazdı. Mirzə Cəlil miniatür pyesin, necə deyərlər, dar məkanında özünün maksimal ifadəsinə can atır, konflikt öz strukturunda həyatdan alınan «ala-bəzək» bir hadisənin mahiyyətini bir nöqtəyə cəmləməyə çalışır. Müəllif, komediyanın iştirakçılar səhifəsini aradan götürməklə şərti olaraq bu səhnəcikdə davam edən hərəkət və konfliktin çərçivələrini qırmış, onların əbədi keyfiyyətini bir daha təsdiqləmişdir.

Komediyada, ümumən dramaturgiyada mühakimələr fonunda nəyinsə canlandırılma yox, göstərilmə problemi var. İş prosesində, sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin istifadəsində ağırlıq mərkəzi məhz bu cəhətin üzərinə düşür. Fikir verilərsə, bütün komediyalarda orijinal süjetlər barmaqla sayılan qədərdir. Hələ D.Averkiyev yazırdı ki, «bütün süjetlərimiz götürülmədir. Onları həyat, tarix, tanış bir şəxsin danışdığı əhvalat və ya qəzet məqaləsi verir. Öz payıma deyim ki, bütün süjetlərimi hardansa götürmüşəm».

Dramaturq göstərməklə bədii məntiq axtarışına çıxır; o, sadəcə hadisəni təsvir edə bilməz, onun necə baş verdiyini və niyə baş verdiyini əsaslandırmalıdır. Bütün bu problemlər komediyanın bədii strukturunda, kompozisiya quruluşunda reallaşır. İstənilən komediyanı müxtəlif struktur komponentləri baxımından araşdırsaq, sonda hadisə təsviri görmərik. Finalda elə bil ki, məhkəmə hakiminin çəkicinin səsinə bənzər səs eşidilir, final ortaya qoyulan bu və ya digər mətləbin mahiyyətini, məntiqi sonluğunu özünəməxsus şəkildə ifadə edir. Belə olduğu üçün dramaturgiya tədqiqatçısı Xolodovun Ostrovski barədə dediyi fikir bizə qəribə görünür: Ostrovski hadisədən

xarakterə doğru gedirdi. Dünya dramaturgiyası təcrübəsində bunun əksini göstərmək qeyri-mümkündür.

Dramda hərəkət vəhdəti yuxarıda sadaladığımız amillərə görə mühüm prinsiplərdən hesab edilir. Dünya dramaturgiyası təcrübəsində bu prinsipdən yayınma halları da özünü göstərmiş, bəzən lap müəyyən tendensiya şəklini almışdır. Dramda hərəkət vəhdətini müəllifin göstərmək ehtirası yaradır, hərəkət vəhdəti sadəcə, nəzəri bir postulat deyildir. Komediyada, real gerçəklikdəki hadisə və mətləblərin mahiyyətinin açılması onu ötüb keçməklə, bədii təfəkkürün gücünü arxada buraxmaqla reallaşdırılır. Ona görə də, müəllif ürəyindəki mətləbi az qala hər bir məqama göçürür. Tvardovskinin «Vasili Tyorkin» poeması barədə dediyi söz bizim mətləb üçün əhəmiyyətlidir: «Onun qurulması mənasında elə bir şey arzulayırdım ki, onu istənilən açılan səhifədən oxumaq mümkün olsun» (Tvardovski).

Dram əsərində inkişafda verilən hadisəni «təmiz» halda, bütün konturları görünən struktur şəklində izləmək qeyri-mümkündür. Konsentrasiya amili, məhz bu cərəyanı, onun müxtəlif hadisələrini bir-birinin içinə geydirir, vahid hərəkət stixiyası yaradır; burada hadisələrin cərəyanında paralellik bəri başdan nəzərdə tutulmur. Ən mükəmməl komediyalarda, diqqət edilərsə, bütün nəzəri postulatlara qarşı bir solçuluq özünü göstərir: bu mətnlərdə hadisələrin səbəb-nəticə əlaqələriylə bağlanıb bu «sakit» məcrada axıb getməsi məqbul sayılmır. Arisitoteldən üzü bəri dramda hərəkət vəhdəti haqqında yazılıb, ancaq deyək ki, İntibah dövrü dramaturgiyasında hərəkət vəhdətinə heç də tamamilə əməl edilməyib. Şekspirin komediyalarında baş hərəkət xətti ilə heç də bağlanmayan çoxlu «lazımsız» hadisələr mövcuddur. Bu hal Volteri az qala hiddətləndirirdi. Bu mənada İtalyan dramaturqu Karlo Qoldoninin fikirləri maraq doğurur: «Bilirəm ki, lazımsız personajı süjet xəttinə qoşmaq səhvdir, ancaq mən bunu qəsdən edirəm ki, uğur qazanmasa, onu əsərdən çıxarıb atım» (121, 40). Bu hallar Qriboyedev, Puşkin, Ostrovski və Qoqol kimi dramaturqların praktikasında da müşahidə edilmişdir. Məsələnin məğzi bundadır ki,

mədəniyyətdə bu və ya digər hadisə, vaxtilə irəli sürülən nəzəri müddəa (hətta o, birbaşa təcrübə ilə təsdiqlənsə də!) vaxt gəlir ki, özünün donuq vəziyyətindən bezir, müəyyən zaman çərəyində qızğın mübahisə obyektinə çevrilir, başqa bir zamanda ehtiraslar soyuyur və bu, adi bir hala çevrilir. Bir sözlə, adi vəziyyətlə barışmamaq, həmişə yox yerdən münaqişə ovqatı yaratmaq sənətin psixologiyasından irəli gələn cəhətdir. Vaxtilə, misal üçün, dramda süjet vəhdəti prinsipi də pozulmaz sayılırdı. XVII əsr ingilis dramaturgiyasında bu hal tamamilə aradan qaldırıldı. Hərəkət vəhdəti prinsipi isə ona nisbətən uzun ömürlü çıxdı. Hər halda bir çox komediyalarda baş hərəkət xəttinin izlənilməsi doninant təşkil edirdi. İlk dəfə olaraq Çexov Aristotel-Hegel kanonunu bütünlüklə aradan qaldırırdı, dramda hərəkət vəhdəti anlayışının mahiyyətini dəyişdirdi. Burada artıq süjet xəttinin çevrələdiyi hadisələrin bir nöqtəyə cəmlənməsi halı müşahidə edilmir. Mərkəzdənqaçma tendensiyası bütün dram strukturuna sirayət etdi. Nəticə etibarilə, süjetə daxil olan hadisələri bir-biriylə bağlayan münasibətlər sistemi köklü şəkildə təbəddülata uğradı. Məhz bu səbəbdən Çexov dramaturgiyası uzun müddət mübahisə obyekti (oxu: dərk obyekti) olaraq qalmışdır. Çexovun pyeslərində bərabər hüquqlu süjet xətlərinin mövcudluğu heç də kompozisiya dağınıqlığına gətirib çıxarmamışdır. Paralel hadisələr nə qədər bol olsa da, süjetin daxili vəhdəti tam şəkildə gözlənilmişdir.

Xalizevin mülahizəsinə görə, Çexov bütün dramaturji yaradıcılığı ilə sübut etdi ki, dramda ənənəvi hərəkət vəhdəti heç də əhəmiyyətli faktor deyil; əslində, dramatik əsərlərin süjet-kompozisiya vəhdətinin iki tipi mövcuddur: 1. Araların-da səbəb-nəticə əlaqələri olan hadisələrin qapalı təsvirinə əsaslanan tip; 2. Detal, mülahizə, hadisə, xarakter və talelərin semantik-emosional müqayisəsinə əsas-lanan tip. «Burada müəllifin bədii təxəyyülü fəal, bir çox aspektlər baxımından inkişaf edən hərəkətdən asılı olmayan montaj kompozisiyası ilə qaynayıb-qarışır» (191, 183).

4.4. Remarka

Məlum olduğuna görə, dilçilik aspektində istənilən mətnin bağlılığı (rabitəliliyi) haqqında məsələ hələ 30 il qabaq nəzəriyyəsi T.van Deyk tərəfindən həll edilmişdir. Tədqiqatçı araşdırmalarında göstərib ki, bağlılıq (rabitə) əsasən aşağı səviyyələrdə deyil, söyləmin tema və remasını ayırmaqla aktual üzvlənmənin propozisional münasibətləri ilə yaradılır. Əsas mexanizmlər daha yüksək səviyyələrin – qlobal konseptual mənanı göstərən diskurs makrostrukturunun köməyi ilə təmin edilir. Bu isə öz növbəsində mətndə ifadə edilən səth strukturuna və məna strukturlarına (üz və astar) əsaslanır, digər tərəfdən isə buraya hər bir mətn tipi üçün səciyyəvi olan «daimi, konvensional xüsusiyyətlərə malik olan» sxemləri ifadə edən superstrukturlar daxildir (213, 117). T.van Deykin ayırdığı makrostruktur və superstruktur səviyyələri təkcə diskurs sahəsinə aid deyildir, həm də narrativin özəlliklərini izah edir. Bundan başqa, hərəkətin bağlılığının təşkilində onların rolu təhkiyədən imtinanın mətndə makro və superstruktur mövqelərin güclənməsinə gətirib çıxaran dramatik mətnlərdə daha da artır. T.van Deykin hər bir mətn tipi üçün spesifik superstruktur səviyyəsi haqqında mülahizəsini yada salaq, qeyd etmək yerinə düşər ki, istənilən dramatik mətndə replika ilə remarka arasındakı semantik gərginlik xüsusi modus qazanır. Dramatik sənətin inkişafının müxtəlif dövrlərində remarkanın statusu tam fərqli olmuşdur. İbsen və Çexovun əsərlərində remarka epik perspektiv yaratmaqla hərəkətin müəllif tərəfindən şərhinə geniş imkanlar açırdısa, daha əvvəlki Şekspir variantında diskursun natamamlığı remarka vasitəsi ilə kompensasiya edilirdi. Bu halda remarka yarımçıq deyimdən kamil hərəkətə sıçramağa imkan yaradırdı (213, 229). Hərəkətdə və hərəkətə sıçrayış yaradan remarka klassik Azərbaycan komediyasında xüsusi ekspressivlik qazanır. Məhz burada remarka özündə mümkün, ancaq verballaşmamış ifadələri toplamaqla paralinqvistik jestə çevrilir. P.A.Florenskinin rəyinə görə «jest məkan yaradır, ona təsir göstərərək gərginliyi artırır və məkanı əyir». Dramatik tekstdə göstərilən qanunauyğunluq

dəfələrlə güclənir və estetik kommunikasiyanın əsas əlamətinə çevrilir. Verbal dil zamanın inersiyasını, jestin cismani dili isə məkan inersiyasını aradan qaldırır. Bir anlığa təsəvvür edək ki, hansı səbəbdənsə «Mosartın stəkanına zəhər tökdü» replikası mətndən yoxa çıxır, janr dərhal Bekketin qəhrəmanlarının ruhunda Salyerinin xəstə təfəkkürünün oyununa çevrilərdi.

Hər hansı bədii əsər, o cümlədən komediya janrında yazılan əsər poetik strukturu etibarilə vahid bir tamdır. Təhlil prosesində vurğunu yalnız bəzi struktur-kompozisiya elementinin üzərinə salmaq hələ məsələnin uğurlu həlli demək deyildir. Bu mənada remarka mətndə fiziki baxımdan az yer tutsa da hərəkətin bilavasitə təşkilində özünəməxsus yeri olan poetik kateqoriyalardan birincisidir.

Ona görə də Azərbaycan komediyası mətnləri əsasında aparılan təhlillərdə remarka, kompozisiya tipi (açıq və ya qapalı), replika, sonluq və digər məsələlərdən də söz açmaq məqsədəuyğundur. Bu mənada dairəni bir az da genişləndirib təhlillərə K.Qoldoni, Bomarşe, Ostrovski, Çexov və Qoqolun əsərlərini də cəlb etmək olar. Bir cəhəti bəri başdan qeyd edək ki, M.F.Axundovun, K.Qoldoninin və Bomarşenin komediyalarındakı remarkaların, kompozisiya quruluşunun bəzən bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənməsi realizm, klassizm və yaxud heç bir «izm» məsələsi ilə yox, sırf sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, remarka poetik-struktur elementi olmaq etibarilə çox böyük estetik və funksional əhəmiyyətə malikdir. Axundovun remarkalarını götürək. Məlumdur ki, «Təmsilat» müəllifinin bədii yaradıcılığında janr sinkretikliyi qabarıq nəzərə çarpan cəhətlərdəndir. Məsələ belədir ki, Axundovun bədii əsərlərindəki «dünya obrazı» gerçəkliyin hərtərəfli əksi prinsipi ilə qurulur. Axundov remarkaları müxtəlif vəziyyətlər üzərində qurur və bu, konkret komediyada konkret situasiya ilə əlaqədar olaraq meydana çıxır. Ona görə də, bu remarkalar heç cürə müstəqil təhkiyyə formaları adlandırıla bilməzlər. Bu, bir növ müxtəlif mizanlar axtaran rejissor üçün istiqamətləndirici məlumat, oxucu

üçün aydınlaşdırıcı informasiya olmaqla bütün poetik strukturun ayrılmaz tərkib hissəsidir. Hər şeydən qabaq onu qeyd edək ki, komediya nəsr əsəri deyil və burada informativ təhkiyyəyə, hekayəçi funksiyasına yer qalmır; komediyada müəllif var, hər şeyin üzərində məhz onun nöqteyi-nəzəri hakimdir. «Əgər konfliktə xarakterlərin toqquşması kimi baxılarsa, onda kompozisiya konfliktin dramatik hərəkət daxilində reallaşmasıdır; bu da öz növbəsində dil faktlarında əyaniləşir. Yaxşı tərtib olunmuş planda, – Bomarşe yazırdı, məsələ belədir ki, nə demək, həmişə nə etməyin nəticəsi kimi meydana çıxır» (195, 35-36).

Əvvəlimci məclis. Əvvəlimci məclis Nuxu şəhərində Hacı Kərim zərgərin evində vaqe olur min səkkiz yüz qırx səkkinci ildə baharın orta ayında. Hacı Kərim zərgər, xaçmazlı şeyx Salahın Nuxuya varid olduğu səbəbindən öz evinə dəvət edibdir: aşnaları Ağa Zaman həkimi və Molla Salmanı və Məşədi Cabbar taciri və Səfər bəy mülkədarı və həm Şeyx Salah xaçmazlını. Amma Hacı Nuru şair ittifaqən çağrılmamış gəlibdir. Tamam əhli-məclis öz adəti libasında əyləşiblər. Şeyx Salahdan başqa ki, müəmməmdir, əlində uzun təsbeh çevirir. Ev sahibi Hacı Kərim zərgər əhli-məclisə mütəvvəcceh olub mətləb başlayır (3, 37).

Remarkada, sitatdan göründüyü kimi, hadisələr yığcam və sıxılmış formada təqdim edilir. Formanın yığcamlığı və sıxılmağının funksiyası aydındır: hərəkətin necə deyərlər baş verdiyi şərait məlum olmalıdır. Diqqət yetirilərsə, burada, remarka ilə bağlı «təhkiyə» ifadəsini şərti mənada işlətmək lüzumu yaranır. Burada əslində müəyyən perspektivi olan təhkiyə strukturu yoxdur – bütün bunlardan məqsəd informasiyanın göstərilən istiqamətini müəyyənləşdirmək və sıçrayış anı üçün şans yaratmaqdan ibarətdir. Bütün komediya mətnini bir daha mütaliə etdikdə, ayrı-ayrı passajlardakı remarkaların məzmun və stixiya baxımından fərqləndiklərinin şahidi oluruq. Elə bil ki, remarka da hərəkət irəli inkişaf etdikcə lakonikləşir («nazilir-hərəkət formasını almağa meyllənir»), hərəkət ritminə uyar şəkildə «təhkiyə stixiyasını» itirir, sadəcə məlumat ötürücüsünə çevrilir. Remarkanın bu formada

funksionallaşması ilk baxışdan hiss edilməyən oppozisiya stixiyası yaratmağa əsaslanır və əslində remarkadan məqsəd mətn boyu bu qarşıdurmanı dərinləşdirməkdir. Remarka mətnindəki təsvir canlandıqca – hərəkətə çevrildikdə, daha doğrusu «sıçrayış anına» yaxınlaşdıqca təsvirin necə deyərlər dönmə məqamları – remarkada yer alan ən müxtəlif atribut və əşyalar (məsələn, yuxarıdakı mətndə olduğu kimi, kiminsə təsbeh çevirməsi) hərəkətin təsvirindən sadə ritm formullarına çevrilir. Aydındır ki, remarka və replikaların dramatik ritmlə bağlılığı ətraflı tədqiqat predmetinə çevrilməmişdir və bizim fikrimizcə, məsələyə məhz bu məqamdan baxılması komediya mətnin sabit komponentləri haqqında təsəvvürlərin dəyişməsinə səbəb ola bilər. Remarka, sadəcə müəllif qeydi deyildir, müəllifin bədii dünyagörüşünü, daha geniş mənada dramatik mətnin içində müxtəlif dünyagörüşü və ideoloji baxışların yer aldığı «semiotik pəncərədir».

Musiqi, rəngkarlıq və heykəltəraşlıqdan fərqli olaraq dramatik növ eyni dərəcədə məkan və zamanla bağlı olduğu üçün gerçəkliyi əks etmək baxımından geniş imkanlara malikdir. Elə buna görə də biz dramın kompozisiyasını dramatik hərəkətin zamanda və məkanda təşkili kimi şərh edə bilərik. Digər ədəbi növlərdən fərqli olaraq dramda kompozisiyanın spesifikliyi məsələsini öz məqalə və traktatlarında Deni Didro da qabardırdı: «Qeyd edim ki, ümumiyyətlə, yaxşı dialoqları olan pyeslər daha çoxdur, nəinki yaxşı tərtibi olan pyeslər; hadisələri sistemləşdirən istedad, gözəl nitq ustalığına nisbətən az-az meydana gəlir. Molyerdə nə qədər gözəl səhnələr var! Ancaq onun uğurlu razvyazkası olan pyeslərini barmaqla saymaq olar» (123, 32).

Komediyanın kompozisiyası hərəkətin zaman və məkanda təşkilidirsə, bir kompozisiya elementi kimi bəs remarka hansı poetik-struktur funksiyaları yerinə yetirir? Bu funksiyalardan ən əsası, bizim fikrimizcə, səhnənin, məclisin vəziyyətindən başqa personajların taleyi ilə bağlı keçmişdə olanların, ümumiyyətlə, keçmiş zaman mahiyyətini açıqlamağındadır. Bir qramatik forma kimi keçmiş zaman məfhumunu yox, məhz keçmiş zaman mahiyyətini!

Remarkanı təşkil edən cümlələr indiki zaman formasında verilsə də, bütövlükdə remarka personajın və yaxud vəziyyətin ilkin «formasının bərpasına» çalışır ki, oxucunun aldığı təəssürat tam olsun, o bu yolla, komik obrazın dialektik inkişaf prosesinin içində olsun.

Remarka komediyanın bütün bədii strukturu ilə üzvü əlaqədə olduğu üçün biz onun digər kompozisiya elementləri ilə «ünsiyyətini», qarşılıqlı münasibətlərini, kompozisiya quruluşu ilə funksional asılılığını da meydana çıxarmalıyıq. Əvvəlcə, bu əməliyyatı reallaşdırmazdan öncə Volkenşteynin «Dramaturgiya» kitabında remarka ilə bağlı mülahizələrinə münasibətimizi bildirək. Bizə belə gəlir ki, tədqiqatçı nə qədər müfəssəl məlumat verməyə çalışsa da, remarkanı ümumi kompozisiya quruluşu ilə əlaqələndirə bilməmişdir. Elə buna görə də, qiymətləndirmə meyarında hədəfdən yayınmalar dərhal nəzərə çarpır. Ümumən bu kitabda dəyərli mülahizələrlə yanaşı xeyli yanlış fikirlər də mövcuddur. Onlardan biri, məsələn, söhbət gülüş haqqında Berqsonun konsepsiyasından gedəndə, tədqiqat predmetini çox asanlıqla gözdən qaçırmaqdır; bu konsepsiya haqqında Volkenşteyn az qala hər şeyi deyir, ancaq onun mahiyyətinə toxunmaq yaddan çıxır. Paradoks: bir şeyin mahiyyətini açıqlamadan onu necə tənqid etmək olar? Hərəkət və konfliktin təbiəti haqqında ad müxtəlif, biri digərinə daban-dabana zidd fikirlər söyləyir.

Remarkanın bədii-estetik funksiyasından bəhs edən müəllif yazır: «...necə olmasa da remarkalar ya lazımsız belletristika nümunəsi, ya təsvir edilən hadisələrin şərhi, ya da nəhayət, hansısa konkret quruluş, yaxud rejissor işidir, məsələn, İbsenin «Xalq Düşməni» əsərinin remarkaları, Qoqolun «Müfəttişinin» remarka və qeydlərini səciyyələndirən, ancaq pyes müəllifi və onu tamaşaya qoyan teatr üçün mühüm əhəmiyyət kəsb etməyən işdir» (113, 92).

Əslində, remarka həm də «belletristika» nümunəsi deyildir. Sonra remarkanın qısalığı və ya uzunluğu ayrı-ayrılıqda götürüldükdə hələ yüksək sənətkarlıq nümunəsi sayıla bilməz; bunu bütün əsərin poetik strukturunun

təhlili sübut edə bilər. Əgər M.F.Axundovla Mirzə Cəlilin məlum komediyalarının remarkalarını tutuşdursaq və bu prosesi kompozisiya quruluşlarının ümumi təhlili fonunda alsaq, iki müxtəlif kompozisiya, iki müxtəlif remarka tipi ilə rastlaşarıq. Dünya dramaturgiyasına müraciət etmək olar. Dramaturji «təhkiyə» aktı kimi remarka müxtəlif sənətkarlarda nüansvari də olsa, fərqli estetik funksiya daşıyır. Bomarşe və Qoldoni geniş, təfərrüatlı remarka tipinə meyil göstərirlər. Bu halı adı çəkilən Azərbaycan sənətkarlarının ayrı-ayrı komediyalarında da müşahidə edirik. Əlbəttə, vəziyyətdən asılı olaraq. Bomarşenin «Sevilya bərbəri» komediyası bu baxımdan düşünməyə sövq edir. Komediyanın diqqətli oxunuşu belə bir qənaəti möhkəmləndirir ki, ilk komediya olmağına rəğmən burada bədii strukturun istənilən komponenti digəri ilə sıx əlaqəlidir; remarka da bu mənada istisna deyil. «Sevilya bərbəri» komediyasında iştirakçıların hər birinin adının altında hansı pərdədə səhnəyə hansı libasda çıxması dəqiqliklə göstərilir. Qraf Almavivin dörd pərdənin hər birində düşdüyü vəziyyətdən asılı olaraq libasını dəyişməsi dramatik hərəkətin mahiyyət və xarakteri ilə bağlıdır. Belə ki, birinci pərdədə o, başqa ad altında, başqa millətin nümayəndəsi kimi görünməklə hamıdan gizlənmək və öz niyyətini fürsət tapıb Rozinaya bildirməkdir. Buna görə də, o, birinci pərdədə kamzolda, çiynində ispan plaşı peyda olur. İkinci pərdədə isə artıq qısqanc Bartolonun evinə, Rozinanın yanına keçmək imkanı yaranır və hazırcavab Fiqaronun məsləhətilə hərbi rütbəsi olan adam rolunu oynayır. Üçüncü pərdədə qraf Almaviv rolunu bir də dəyişməli olur. Konfliktin ən gərgin məqamında vəziyyət dəyişir, Rozinanın gizlin yolla nişanlanmasına lap bircə addım qalır. Bu dəfə o, Rozinanın musiqi müəlliminin şagirdi rolunu oynayır.

Remarka əsərin mütaliəsi prosesində çox böyük rol oynayır. Oxu prosesində remarkanın diqqətli oxunuşu digər kompozisiya komponentlərinin düzgün anlaşılmasına, bütövlükdə isə, gülüşün daxili məntiqinin düzgün izlənilməsinə şərait yaradır. «Sevilya bərbəri» komediyasının başlanğıc səhnəsindəki remarkanı oxuyuruq: «Pərdə Sevilya küçələrini əks etdirir, bütün

evlərdə pəncərələr dəmir şəbəkəyə alınıb» (107, 51).

Bu qeydin özü komediyanın daxili mühitini, bəhs etdiyi mətləbin mahiyyətini anlamaq baxımından çox şey deyir. Hər şeydə bir qaranlıq haləsi var, bu hal insanlararası münasibətlərə də sirayət edib. Mübarizə qapalılıq hasarını yarmaq üçün aparılır.

«Kimyagər»də də «noxulular»ın dünyası tam qaranlığı əks etdirir. Hacı Nuru bu mühasirəni yara bilmir; müəllif dünyanın bu ən tamahkar adamlarını təcrübədən keçirib peşman etməklə son vasitəyə əl atır. «Sevilya bərbəri»ndə məkanın dörd divarla və küçəylə məhdudlaşdığı bir vəziyyətdə yeganə dəhliz, aralıq ötürücü rolunu evin pəncərəsi oynayır; ancaq remarkadan bilindiyi kimi, o da dəmir şəbəkə ilə möhkəmcə qapanmışdır. Küçədəki bütün evlərin pəncərələrinin eynən bu vəziyyətdə olması, qəhrəmanların az qala təcrid edilməsi, hermetik bir məkanda hərəkət etmələri və s. komediyanın kompozisiyasının qapalı olmasına dəlalət edir.

Qapalı kompozisiya formasında hərəkətin mərkəzə qaçan istiqamətdə konsentrasiyası hadisəsi baş verir. Dəmir şəbəkə ilə bağlanmış pəncərə həm də komik konfliktin mahiyyətini açıqlayan, çox mühüm estetik funksiya daşıyan bir vasitədir; belə ki, bununla həm qoca, qısqanc Bartolonun gizlin niyyəti və həm də Rozinanın müşkül vəziyyəti tamamlanır.

Bu baxımdan, Axundov və Vəzirovun komediya yaradıcılığı da zəngin material verir. Vəzirovun komediyalarında kompozisiyanın qapalılığını hərəkət və konfliktin mahiyyəti müəyyənləşdirir. Mərkəzəqaçma stixiyası bu komediyaların hərəkətinin mahiyyətindədir.

Açıq kompozisiya formasında isə hərəkətin mərkəzdənqaçma stixiyası kompozisiyanın özünün natamamlığını doğurur, konfliktin bu mətn çərçivəsində bitib-tükənmədiyini, gələcəyə, naməlum zamanlara proyeksiya edildiyini anladır.

Komediyanın struktur-kompozisiya xüsusiyyətlərinin aşkarlanmasında bir kompozisiya komponenti kimi «müəllif mövqeyi» və ya «müəllif obrazı»nın da

xüsusi estetik çəkisi vardır. Məlum məsələdir ki, əsərdəki hər bir obraz bu və ya digər dərəcədə gerçəkliyə müəllif münasibətini özündə ehtiva edir. Müəllif həm nəsr, həm də dramatik əsərdə obraz və personajlardan ayrılıqda təsəvvür edilmir, əksinə, həmişə onun tərkib hissəsinə çevrilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bədii əsərin, konkret halda, dram əsərinin kompozisiya vəhdətində müəllif obrazının, ümumiyyətlə isə mövqe məsələsinin bir sıra bədii-tarixi funksiyası mövcuddur. Çünki «bədii mətnin tam təhlilində bu terminin işlədilməsi müəllif, təhkiyyəçi və qəhrəmanın dünyagörüşü sistemini tekstin kompozisiya fakturası və yazıçının yaratdığı «dünya modeli»nin parametrləri ilə əlaqələndirməyə imkan verir» (113, 32). Bu aspektdə əsərin kompozisiya prinsipi kimi «mövqe» probleminin müəllifin insan və dünya konsepsiyasının ifadə vasitəsi kimi götürmək olar. Bu mənada, M.F.Axundovun «Mürafiə vəkilləri» əsərinin qəhrəmanlarının davranış normalarının semantikası üzərinə qayıtmaq olar. Əsərdə modelləşdirilən cəmiyyətdə başqa normalar da mövcuddur; Əziz bəy, kasıb olduğu üçün yox, məhz «əhli-zələmə» olduğu üçün ona qız vermək, qan qohumu olmaq qəbahət sayılır. Nadir Məmmədovun M.F.Axundovun əsərlərinin 1 cildinə yazdığı şərhdə bu məsələ belə aydınlaşdırılır: «əhli-zələmə-müsəlman şiə ruhaniləri dövlət məmurları əhli-zələmə adlandırır, onlara mənfi münasibət bəsləyirdilər. Onlara görə, dövlət peyğəmbərlərin həqiqi varisləri sayılan ruhanilərə mənsub olmalıdır (3, 297). İndi də komediyada müvafiq situasiyanı izləyək:

Səkinə xanım. Get ona bildir ki, qız razı olmur!

Zübeydə. Səkinə, nə danışırsan? Mən sənin fikrini bilirəm! Sənin qərəzin budur ki, gedəsən Əziz bəyə, o əhli-zələmədən törəyənə, tamam ölülərimizin ruhunu özünə qarğadasan. Bizim qanımızı əhli-zələmə qanına qarışdırırsan. Belə iş heç bizim ocağımızda görükübdümü? Mömin və mütəqi tacirin qızı nədir, əhli-zələməyə getdi nədir? (3, 180)

Bu dialoqdan müəllif kinayəsini (ironiyasını) asanlıqla duymaq olar. Bayaq dediyimiz kimi, Axundov həmişə özü ilə gülüş obyekti arasındakı məsafəni

qoruyub saxlayır və bu da həmin obyektin cilddən-cildə girməsinə, öz gülünc mahiyyətini axıradək açıqlamağa imkan verir. Yuxarıdakı mükamilədə təkcə Zübeydəyə gülməyə düşünmək sadəlövhlük olardı. Bu vacib məqamda «Mürafiə vəkilləri»nin komik struktura (komediya strukturuna!) malik olub-olmaması barədə də fikir yürütmək olar. Bizə belə gəlir ki, «Mürafiə vəkilləri»nin komediya strukturuna malik olmasını mətndəki bir çox situasiyalar sübuta yetirir. İkinci məclisdə baş verən hadisələr bu baxımdan maraq doğurur. Ağa Mərdan dəllalbaşı Ağa Kərimi gözləyir, dərin intizar içindədir, çünki o, Zeynəb xanımı gətirməlidir. Hər şey mahiyyət etibarilə, bu səhnədə həll olunmalıdır. Əvvəlcə Ağa Kərimin özü gəlir, xəbər verir ki, bu saat Zeynəb xanımla qardaşı Abbas yetişəcək. Burada verilən informativ səciyyəli qısa dialoqda həm Ağa Kərimin, həm də Ağa Mərdanın komik mahiyyəti ustalıqla açılır. Məlum olur ki, iddia qaldıran tərəfi məharətlə qorxuda bilib və onlar Ağa Mərdan nə desə razı olacaqlar. Ağa Kərim Ağa Mərdanı bu görüşdə ən təmtəraqlı ifadələrlə ən mötəbər adam kimi təqdim edir («...onun bir sözü iki olmaz», «...əflatuni-əsrdir»). Ancaq bütün bunlarda elə bir qeyri-adilik əlaməti yoxdur. Çünki Ağa Kərim dəllalbaşı olduğu üçün onu elə belə də tərifləməlidir. Vəziyyətin komik mahiyyətini, oradakı müəllif kinayəsini sonrakı dialoq açıqlayır.

Ağa Mərdan. Mərhaba, Ağa Kərim, vallah sənin dilində cadu əsəri var. Xub, hələ bir de görüm Hacı Qafurun arvadı göyçəkdirmi?

Ağa Kərim. Nə eyləyəcəksən?

Ağa Mərdan. Nə eyləyəcəm, gəlsə allam. Mənə gəlməzmi?

Ağa Kərim. Nə bilim, gələrmi? Sənin bir az vaxtın keçibdir. Arvad cahıldır.

Ağa Mərdan. Xeyr, Ağa Kərim, sən öləsən mənim çəndan vaxtım keçməyibdir. Mən indi düz əlli bir yaşındayam.

Ağa Kərim. Belə bilirəm, yetmişdə də olarsan» (3, 188).

Əsərin finalı komik strukturu açıqlamaq baxımından daha vacib element-

lərdəndir. Bura əsərin məhz finalı olduğu üçün iştirakçılar səhifəsində adı çəkilən personajların əksəriyyəti belə yerə yığılır. Ağa Bəşir, hakimi-Şər, Ağa Rəhim, Ağa Cabbar, Ağa Mərdan, Ağa Salman, Əziz bəy, fərraşbaşı və sərbazlar.

Gündəlik sərt davranış normalarına riayət etmələri ilə özlərini ifadə edən bu personajlar əsl mahiyyətlərini bu qatı rəngli etiket-maskaların arxasında gizlədirlər. Diqqət edilərsə, bu məqamda onların özlərinin məxsusi sosial statuslarını xüsusi şəkildə qabartmaq meyli də güclüdür. Bu «qabartma» prosesi nə qədər güclü getsə də, onların arasındakı mənafe birliyi yalnız konkret situasiyadan, hakimi-Şərin müəyyən münasibətindən asılı olur. Ağa Mərdan, Ağa Bəşir kimi ağalar üçün artıq normalaşmış etiketlər sisteminə riayət etmək ən mühüm və ən ciddi məsələlərdən biridir. Bunu bilavasitə onların şəxsi mənafeləri tələb edir. Ancaq məlum olur ki, onların bu ciddiliyi çox asanlıqla gülünc vəziyyətlə əvəzlənə bilir. Üçüncü məclisin əvvəlində Ağa Bəşir hakimi-Şərə müraciət edib onu tərifləyir, çox ustalıqla Hacı Qafurun varisi məsələsini ortaya atır. Ancaq məhkəmə prosesində şahidlər hər şeyi alt-üst etdikdən sonra başqaları kimi Ağa Bəşir də bayaqkı «ciddilikdən» imtina edir.

«Mürafiə vəkilləri»nin strukturu komediya strukturudur, əsərin problematika mərkəzinə Səkinə xanımın adi həyat dramı qoyulsa da, onun özü də hardasa bu vahid komediya dünyasının ayrılmaz tərkib hissəsidir. M.F.Axundov Səkinə obrazının həllində dramatik plandan vaz keçir, finalda onu dramatik «amplua»dan məhrum edir.

NƏTİCƏ

Bədii əsər, komediya mətni çoxqatlı və çoxmənalıdır. Elə məhz buna görə də, Azərbaycan komediyasının poetikasını yalnız bir yanaşma ilə, bir neçə tədqiqat ilə açmaq və incələmək qeyri-mümkündür. Hər bir tədqiqat üsulunun öz imkanları, müvafiq perspektivləri vardır. Digər növbəti yanaşma halında elə təsəvvür aşılanır ki, guya sən bir daha təzədən, əlifbadan başlayırsan. Bunun üçün imkan yaradan ilkin faktor elə bədii əsər mətninin özüdür. Həmişə dediyimizi bir daha təsdiqləmək məcburiyyətindəyik ki, bədii mətn: 1. Unikal mədəniyyət hadisəsidir, demək uzun bir prosesin məhsuludur, bu mənada əsərin «fiziki mövcudluğu», kitab səhifələrində təsbitlənən tutumu son dərəcə şərti səciyyə daşıyır. Mətnin incələnməsinə o «uzun prosesin» başlanğıcını fikrən bərpa etdikdən sonra başlamaq olar; 2. Bədii əsər böyük zamanda yaşayır və tədqiqat prosesində də bu amili yaddan çıxarmaq lazım deyildir. Həqiqi sənət əsəri zamanları yola salır və yorur. Onun həmişə açılmağa, açılıb faş olmağa sirri konkret dövrdən, epoxadan asılı olmayaraq mövcuddur. Bədii əsərin «tükəndiyi», «bitib-qurtardığı» nöqtə həmişə onun ilk hərfinə, ilk mənasına, başlanğıcına çevrilir. Belə bir «düşvarı asan eyləyən» faktor nədir, onun əsasında hansı mexanizm dayanır? Sözügedən münasibətlər sistemi və sferasında, bizim qəti əqidəmizə görə, iki faktor mövcuddur:

– İçində yaşadığımız konkret tarixi zaman;

– Bədii mətn.

Birinci faktor keçici, ikincisi isə əbədidir. Biz bütövlükdə üstündə işlədiyimiz təqdiqatın özü ilə bu münasibətlər sisteminin mürəkkəb mexanizmini ortaya qoymaq təşəbbüsündə bulunmuşuq və yuxarıdakı mülahizələr də gəldiyimiz ilkin nəticələrdir.

Bu kontekstdə ikinci nəzərə çarpdırılmalı nəticə ondan ibarətdir ki, tədqiqat prosesində ixtiyari araşdırma metodu müəyyən «ampluada» çıxış edir

və belə olduğu üçün də konkret olaraq onun sözügedən tədqiqatda hansı imkanlara malik olduğunu müəyyənləşdirmək gərəklidir. Hər bir tədqiqat üsulunun bir kontekstdə eyni zamanda tətbiqində heç bir sıxlıq, «darısqallıq» hadisəsi baş vermir, əksinə, tədqiqat metodlarının hamısının bir yerdə, bir məkanda tətbiqi, yəni sistemli tədqiqat bədii mətnin daha dolğun oxunuşuna şərait yaradır.

Dünyanın özünün mətn kimi, komediya teksti kimi oxuna bilməsi halı. Necə olur ki, dünya konkret komediya mətninə çevrilir və bu təsadüfdə müəllif öz adəti statusundan «imtina edir» başqa sözlə desək, müəllif mətni yox, mətn müəllifi yaradır? Komediya tekstinin belə bir universal keyfiyyəti dissertasiyada aşkarlanmışdır və bu tezis bütün tədqiqat boyu tətbiq edilmişdir. Mətnin müəllifi yaratdığı təfəkkür və təxəyyül yarusunda janrın düşüncə və yaddaş qatı bir haldan digər hala keçir, bu təsadüfdə janrın bütün potensiyası müəllifdə «dirilir», yaxud, belə deyək, kino lenti kimi aşkarlanır. Bu kontekstdə «mətnin yaratdığı müəllif» dedikdə, konkret olaraq şəxs və ya yaradıcı şəxs deyil, əsərin min illərdən sonra formalaşmış «müəllif ideyası» və ya janr yaddaşının içinə hopmuş «müəllif mövqeyi» nəzərdə tutulur. Komediya mətninin yaratdığı M.F.Axundov bu mənada həm də bir ideyadır, gülüşlə acı göz yaşının, qəhqəhə ilə aləmi insanın başına yıxan dərd arasından keçən, onları bir çəmbərin altına yığan, bir yerdə, bir sintaqmatik vahidin bətnində saxlayan bağdır. Mətndən müəllifə və əksinə müəllifdən mətnə keçid və transformasiyalar milli bədii təfəkkürün, konkret anlamda milli janr yaddaşının mürəkkəb və çoxqatlı təbiətini aşkarlayır. Diskurs janrı etibarı ilə Mirzə Cəlildə «komediya» adına çox az şey olsa da, mətn janrı etibarı ilə o, başdan-ayağa komizmlə aşılanmışdır, bu həm də bir Azərbaycanlının öz dilində dünyanın mənasını vasitəli sual altına qoymasıdır.

Bizim gəldiyimiz başqa bir nəticənin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, komediya mətnində təsbitlənən və özündə müəllifin bədii dünyagörüşün mürəkkəb

sistemini ehtiva edən gülüş bütün ümumi cəhətləri ilə bərabər hər bir dövrdə, hər bir konkret əsərdə müəllifin bədii-fəlsəfi konsepsiyasından asılı olaraq fərdi səciyyəyə qazanır. Bu mənada gülüşün bir funksiyasını götürüb bütün komediya mətnlərinə tətbiq etmək səhv nəticələrə gətirib çıxara bilər. Bu hal, bizim fikrimizcə, gülüş haqqında yazılan əksər araşdırmada mövcuddur. Belə bir «psixoloji» çətinliklərdən yaxa qurtarmaq üçün dissertasiyada konkret istiqamət göstərilmişdir. Gülüş haqqında ən müxtəlif nəzəriyyələri komediya mətninə necə gəldi yox, bədii mətnin məntiqindən çıxış edib tətbiq etmək lazımdır. Ümumiyyətlə, burada «tətbiq» əməliyyatı özünü doğrultmur, – hər bir yanaşma, hər bir konkret situasiyanın özünü ayrıca nəzərdən keçirmək lazımdır. Bu sferadakı məlum dolaşıqlıq təcrübəsindən çıxış etmək lazım deyildir; deyək ki, biz Berqsonun gülüş haqqındakı müddəalarını konkret testlərlə tətbiq edib tənqid etmək, faş etmək təcrübəsini qəbul etmirik. Belə bir hal, dissertasiyada xatırlandığı kimi, Volkenşteynin tədqiqatlarında mövcuddur. Belə bir «üsul» Berqson kimi, Freyd, Nitşe, Kant və digərlərinin də konsepsiyalarının «yanlışlığını» tez bir zamanda və çox asanlıqla yoxa çıxardır.

Komediya mətnləri ilə təmas gülüşün spesifik təbiətinin nəzərə alınmasını tələb edir.

Mədəniyyətdə oyun hadisəsi və gülüş. Oyun bir mədəniyyət hadisəsi kimi ayrı-ayrı sferalarda nəzərdən keçirilmiş və bu münasibətlə konkret mətn üçün gülüşün spesifik funksiyaları aşkarlanmışdır. Oyun prosesi elə qurulur ki, gülüş reallıq və gerçəklik üzərində tam hökmran olur. Belə bir məntiqdən qaçıb qurtarmaq, sadəcə olaraq «daldalanmaq» qeyri-mümkündür. Komediyada məna ilə oyun həmişə polifoniya ilə müşayiət olunur. Komediya janr təbiəti və spesifikası etibarı ilə elə bil ki, «itmiş yaddaşın bərpası və özünə gəlməsi» ilə məşğuldur. Yuxuda olacaq şeylər gerçəklik qatına çıxarılana qədər mətn yuxunu, yuxu isə gerçəkliyi əvəz edir və bu «gizlənpaç» oyununda əsas ağırlıq mərkəzi mətndənkənar əlaqələrin üzərinə düşür, çünki «yuxudan oyanmaq»

sadəcə sürəkli silkinməni tələb edir. Mətndənkənar əlaqələrə güclü və sürəkli meyl janrın hərəkt ritmini dəyişdirir, şərtilik işarələri ilə gerçək işarələr arasında əvəzlənmə oyunu sıxlaşır. Komediyada elə şeylər danışılır ki, az qalır ki, «bu lap yuxuda ola bilərdi!» deyəsən. Çünki komediyada da (ümumilikdə isə bədii əsərdə), yuxuda da real aləmlə irreal, utopik gerçəkliyin sərhəddi cızılır. İnsan özünü başqa bir yerdə yox, məhz o sərhəddə hiss edir. Mirzə Cəlilin «Ölülər» komediyasında real gerçəkliklə bədii gerçəklik arasındakı əlaqə ilk baxışdan heç də aldadıcı deyil. Əslində isə əsərdəki hər bir obraz konkret sosial gerçəklikdəki obyektin tərs üzüdür. Artıq burada ritualdakı gülüşün də tərs üzü var. «Ölü dirilər», sadəcə olaraq ölüb dirilməyə layiq deyillər. Burada da ölüm hadisəsi oynanılır, amma bu, çox dəhşətli, usandırıcı oyundur. Oyunun öz qaydaları var. «Ölülər»də yalançı ölüm yox, həqiqi ölüm oynanılır. Onlar bu dünyanın adamları, əsl sahibləri deyillər, torpağın üstündə kölgə kimi gəzirlər. Onların məkanı ölüm yuxusu ilə real gerçəkliyin arasındakı sərhəddədir. Onlar ölülərin dirilməsi əhvalatına cani-dildən inanmaqlarıyla dərin bir yuxuya – ölüm yuxusuna batırlar və yuxunun axırı çox pis sonuclanır-onlar bu yuxudan real gerçəkliyin sərhəddinə adlaya bilmirlər.

Arxaik mədəniyyətdə, lətifə və gülməcə mətnlərindən fərqli olaraq komediyada gülüş digər spesifik funksiyalara malikdir. Bu mətnlərdə gülüş özünün həyatyaradıcı stimul rolunu asanlıqla başqa bir funksiyaya –yadlaşdırıcı, kommunikasiyanı kəsən funksiyaya çevrilir. Bu nəticə konkret hallar üçün nəzərdən keçirilmişdir.

Komik obraz dinamik təbiətə malikdir, buna görə də o, heç zaman bir yerdə daşlaşıb dura bilməz. Komik obrazın dialektik təbiəti elədir ki, onun daxilində zaman-zaman öz içinə yığılma hadisəsi baş verir. Bu mənada, dünən güldüyümüzə, bu gün gülə bilməməyimiz aldadıcı maskaya malikdir: mövcud gerçəklikdə mövzu – bəhanə tapılan kimi dünən güldüyümüzə bu gün daha ucadan gülə bilirik. Komik obraz konkret bədii təfəkkür kateqoriyasıdır və

araşdırmada bu incə məqam hökmən nəzərə alınmalıdır.

«Komediya qəhrəmanının bədii strukturu» adlı fəsildə gəldiyimiz əsas nəticələrdən birini belə formulə etmək olar: ədəbi qəhrəman anlayışı bədii əsərin, konkret halda komediyanın müxtəlif poetik kateqoriya və komponentləri ilə sıx əlaqəlidir. Onun strukturunda baş verən cüzi dəyişiklik əsərin üslub və janr xüsusiyyətlərinə də təsirsiz qalmır. Sonra: qəhrəmanının əsərdə davranış formaları əsərin bütün məntiqi ilə hadisələrin gedişi, konflikt, xarakter və digər məsələlərlə bağlıdır. Komediya qəhrəmanının bədii strukturu müəlliflə spesifik əlaqə tipinə malikdir. M.F.Axundovun komediyalarında «təbiət-xurafat» qarşıdurması və bu qarşıdurmanın Mirzə Cəlil komediyalarında ironiya obyektinə çevrilməsi qəhrəmanın strukturunu, necə deyərlər formalaşdıran əsas komponetlərdəndir. Birinci struktur tipində qarşıdurmanın kəskinliyi, zahiri və daxili barışmazlığı «təbii tarixi ənənəyə meydan oxuma stixiyası» yaradır. İkinci tipdə ənənəyə meydan oxuyan müsbət qəhrəman idealı parodiya edilir. Maarifçi təfəkkürün təqdim etdiyi qəhraman konsepsiyasında «ağıl mifi»nin imperativlik xassəsi virtual keyfiyyət qazanır, tətbiqini tapmır, havaya atılan gülləyə oxşayır. Maarfiçi təfəkkürün təqdim etdiyi qəhrəman tipi nə qədər birtərəfli görünsə də, burada «arxijanr konsepsiyası» böyük rol oynayır. Müəllif elə bil ki, qəsdən öz təcrübəsinin bir hissəsini qəhramana verir, qəhrəman «mədəni mifin» məntiqi ilə danışır, birtərəflilik və komik anlaşılmazlıq yaranır. Ancaq bütün mətn gedişləri ilə o, «özündən qopan» bu qəhrəmanı gülmək şansı da qazanır və bu gülüş bütün janrın ontoloji xassəsinə çevrilir. Beləliklə, Hacı Nuru ən ağıllı adamdan ən komik fiqura çevrilir. Müəllif mətn boyu sanki öz idealına «qarşı çıxır», mədəni mifi və ya «ağıl bütünü» o qədər alçaldır ki, avtomatik olaraq bu anlayışın fövqündə duran keyfiyyətlər, xassə və xüsusiyyətlər istənilən dayaqdan məhrum olsun, ağla əsaslanmayan dünya uçub dağılsın... «Ölülər»də belə bir «qəhrəman konsepsiyası» parodiya obyektinə çevrilir, lağ obyektinin lağa qoyulması gülüş aləmində tərs perspektivlər yaradır.

Komediya mətninin strukturu dəqiq anlayışdır. O özündə çox mürəkkəb əlaqələr və münasibətlər sistemini ehtiva edir. Mətn daxilinə işarələrin özünə-məxsus assimetrik paylanması prinsipi mövcuddur. Komediya mətnlərində mövcud işarələr bütün gücləri ilə işə düşərək hər hadisədən dışarıdakı konteksti açıqlayır, bunun üçün onlar öz aralarında müxtəlif münasibətlərə girirlər. Komediyanın bədii strukturunda dərhal nəzərə çarpan kontrast (ziddiyyət) hələ komik effektin meydana çıxmasına şərait yaratmır, bunun üçün bədii əsərdə qəhrəmanla bağlı spesifik mexanizm mövcuddur.

Komediya mətnin bədii strukturunun açılmasında remarka və replika təyinedici rol oynayır. Remarka və replikaların çoxpilləli işarəvi xüsusiyyətləri ilkin, yəni dramaturji iətnlə metatekst arasında münasibətlərin açılmasına, mətndəki invariantların semantik mənbəyinin aşkarlanmasına yardımçı olur. Belə ki, remarka dramaturji mətndən səhnəyə gedən yolda müəllif mövqeyni izah edən, mətndəki kodları açmağa hesablanmış vasitədir. Bu kodların açılmasında ən böyük əngəl hər şeydən əvvəl...yenə də remarkanın özüdür. Remarkanı diqqətlə oxuduqda (məna vektorlarını ayırıb təhlil etdikdə) müşahidə etmək olar ki, remarka ilə münasibətdə müəllif mövqeyi nəinki açılmır, əksinə gizlənir – oxucudan və potensial tamaşaçıdan. Məsələn, Axundovun və Mirzə Cəlilin dramaturgiyasında remarka xarakterin açılmasında nəinki tamhüquqlu vasitəyə çevrilmir, nəinki emosional atmosfer yaratmır, həm də dialoqla mürəkkəb əlaqələrində onun bətnindəki mənanı artırıb çoxaldır. Axundovun epik-lirik remarkalarında göstərilən müəllif mövqeyi ənənəvi olaraq jestə və intonasiyaya işarə edən xalis dramaturji remarkaları başqa funksiy alar daşımağa məcbur edir. Nəticədə «mətnin» özü də çoxölçülük qazanır.

Ancaq təkcə remarka deyil, həm də paratekst Mirzə Cəlil pyeslərinin variant çoxaldıcı və məna artırıcı imkanlarına işarə edir. Eyni funksiya personajların replikalarında da yerinə yetirilir. Məhz replikada nəyin deyilməsi yox, onun hansı intonasiya ilə deyilməsi vacibdir. Nəzərə almaq lazımdır ki,

Axundov və Mirzə Cəlil replikaları əksər halda müvafiq intonasiya remarkaları ilə təmin etmir. Göründüyü kimi, əsas mətn və paramətn sistemi dramaturji mətnin kodlarının açılmasında ən müxtəlif şərhvermə imkanlarını ortaya qoyur. Ancaq bütün bunlar potensial şəkildə mətndə mövcuddur. Mirzə Fətəlidə sözün bətnində məna nüanslarının sonsuz oyunu oxucu və tamaşaçı şərhinin sübutu və əsası kimi yatır. Beləliklə, Mirzə Fətəlinin dramı, istənilən pyes kimi teatrda tamaşaya qoyulmalıdır, ancaq Mirzə Fətəlinin dramı kimi həm də buna müqavimət göstərir. Nəyə görə? Dramın teatrda tamaşaya qoyulması ilə məşğul olan mütəxəssislər belə bir nəticəyə gəlmişlər ki, dramaturji mətnin kodlarının açılmasında, yəni onun dramaturji mətndən teatr mətninə çevrilməsində metatekstuallıq prosesi baş verir. Dramaturji mətnlə müqayisədə teatr mətni birincinin şərhi sistemində bir element, mətn-obyektin semiotik fraqmentlərinin kod açıcısı kimi, başqa sözlə metatekst kimi çıxış edir. Tetar mətnində şərhçi-rejissorun intensional göndərişləri əyaniləşir və bunlar dramaturji mətndən məna vektorları ilə fərqlənir. Beləliklə dramaturji mətnin ikinci şərhi pyesin bu pyes əsasında yaradılmış yeni mətni müəyyənləşdirən şərhçinin təcrübəsi ilə əlaqəsidir. Buradan belə bir nəticə hasil olur ki, müəllif mətni tamaşa zamanı poli-müəllif mətninə çevrilir. Ancaq tamaşa variantında bütün əyaniləşən məna variantları müəllif mətnində invariant kimi mövcuddur, ancaq bu mənaların üzə çıxması üçün mütləq ikinci şərhçi tələb edilir.

Dissertasiyada mövzu ilə əlaqədar gələcək araşdırmaların perspektivləri də göstərilmişdir. İşlə tanışlıqda bunu asan sezmək olar. Hər bir fəslin daxilində xüsusi tədqiqat tələb edən nüanslar xüsusi nəzərə çarpdırılmışdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abdullayev A. Üzeyir Hacıbəyovun sənətkarlığı. Bakı, 1970, 128 s.
2. Aristotel. Poeziya sənəti haqqında. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1974, 194 s.
3. Axundov M.F. Seçilmiş əsərləri: I cild, Bakı, 1987, 318 s.
4. Axundov M.F. Seçilmiş əsərləri: II cild, Bakı, 1988, 383 s.
5. Axundov M.F. Seçilmiş əsərləri: III cild, Bakı, 1988, 384 s.
6. Aslanov Elçin. Xalq oyunları və el tamaşaları. Bakı, 1989, 326 s.
7. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri (on iki kitabda). Bayatı, qoşma, təcnis. Bakı: Yazıçı, 1988, 597 s.
8. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. I kitab. Bakı, 1989, 235 s.
9. Azərbaycan folkloru antologiyası. II kitab. Bakı, 1996, 257 s.
10. Azərbaycan mifoloji mətnləri // tərtibçi və ön sözün müəllifi A.Acalov. Bakı: Elm, 1988, 192 s.
11. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı, 1977.
12. Baxtin M.M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Bakı Slavyan Universiteti, «Kitab aləmi» nəşriyyat-poliqrafiya mərkəzi. 2005, 381 s.
13. Bəylər Məmmədov. Qarabağın bamәzə adamları. Bakı: Yazıçı, 1992, 147 s.
14. Bəxtiyar Məmmədzadə. Axundovun yaradıcılığında dram fənni və dram janrı. M.F.Axundov məcmuəsi. Bakı, 1989, s.157.
15. Bəhlul Danəndə lətifələri. Bakı, 1967, s.102.
16. Bu yurd bayquşa qalmaz /Folklor materialları, Bakı: Yazıçı, 1995, s.236.
17. Bualo. Poeziya sənəti, Bakı, 1976, 121 s.
18. Cəfərov C. Seçilmiş əsərləri: cild I, Bakı, 1968, 238 s.
19. Cəfərov Nizami. Janr münasibətlərinin inkişafı. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası kitabı. Bakı: Elm, 1989, 286 s.

20. Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı: Çaşıoğlu, 2004, 268 s.
21. Dava yorğan davasıymış. Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı: Yazıçı, 1996, 143 s.
22. Elçin. Klassiklər və müasirlər. Bakı: Yazıçı, 1987, 404 s.
23. Elçin. Azərbaycan ədəbi tənqidinin və ədəbi prosesinin problemləri. Bakı: ÇİNAR-ÇAP, 2003, 301 s.
24. Ədəbiyyat məcmuəsi. Bakı: Elm, 1999, s.317.
25. Ədəbi-nəzəri məcmuə. II Kitab, Bakı: Nafta-Press, 2004, s.198.
26. Ələkbərli Əziz. Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarışları. Bakı: Ağrıdağ, 1997, 117 s.
27. Əlimirzəyev X. Problemlər və xarakterlər dramaturgiyası. Bakı: Yazıçı, 1979, 287 s.
28. Əliyev C.Ə. M.F.Axundovun «Təmsilat»ı və Qərbi Avropa maarifçi dramaturgiyasının ənənələri: Fil. elm. nam. …dis. avtoref. Bakı: Elm, 1992, s. 21.
29. Əmrahoğlu Arif. Epik sözün bədii gücü. Bakı: Elm, 2000, 210 s.
30. Əsgərli Zaman. Nəcəf bəy Vəzirov. Bakı: Şuşa, 1998, 56. s
31. Folklor və mədəniyyət. Bakı: Elm, 1990, 98 s.
32. Füzuli Məhəmməd. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1984, 268 s.
33. Gökyay O.Ş. «Tilsimli köynəklər». «Dalğa» qəz., 1991.
34. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Maarif, 1965, 498 s.
35. Hacılı Asif. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 2002, 162 s.
36. Hacılı Asif. Bayatı poetikası. Bakı: Elm, 2000, 162 s.
37. Hüseyn Mehdi. Axundovun dramaturgiyası barədə bəzi qeydlər // M.F.Axundov məqalələr məcmuəsi. Bakı: Azərnəşr, 1962, 453 s.
38. Hüseyni M.Ə. Ədəbiyyat tariximizdən səhifələr (12 məqalə). Bakı: Nurlan, 2004, s.177.
39. Xacə Nəsrəddin. Əxlaqi-Nasiri. Bakı: Azərnəşr, 1988, 347 s.
40. İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı: Elm, 1991, 218 s.

41. İncil. Əhdi-Cədid. Bibliya Tərcümə İnstitutu. 1996, 435 s.
42. İsrafilov H. Ölülər. Bakı: Azərnəşr, 1974, 238 s.
43. Kazımoğlu Muxtar (İmanov). Gülüşün arxaik kökləri. Bakı: Elm, 2005, 186 s.
44. Kazımov Q.Ş. Bədii ədəbiyyatda komizm üsulları. Bakı: Maarif, 1987, 227 s.
45. Kərim Əli. Qayıt, Bakı: Azərnəşr, 139 s.
46. Qarabağı Yusif. Yeddi Bağ. (Həft Cinan). Bakı: İrşad, 1997, 85 s.
47. Qarayev Y. Realizm. Sənət. Həqiqət. Bakı: Elm, 1980, 581 s.
48. Qarayev Y. Faciə və qəhrəman. Bakı: Azərnəşr, 1960, 327 s.
49. Qarayev Q. Səhnəmiz və müasirlərimiz. Bakı: Azərnəşr, 1960, 299 s.
50. Qarayev. Poeziya və nəsr. Bakı: Yazıçı, 1979, 197 s.
51. Qasımzadə F. M.F.Axundovun həyatı və yaradıcılığı. Bakı: Azərnəşr, 1962, 498 s.
52. Qəhrəmanlı N. Milli ədəbiyyat tarixçiliyi: Genezis, inkişaf, dövrləşdirmə problemləri, Bakı: Qartal, 1997, 115 s.
53. Qolosovker Y.E. Mifin məntiqi. Bakı: Slavyan Universiteti, «Kitab aləmi» nəşriyyat-poliqrafiya mərkəzi. 2006, 314 s.
54. Qocayev M. Nizaminin insan fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 1997, 150 s.
55. Quliyev Q.H. Statistikadan dinamikaya // Azərbaycan EA Xəbərləri, Ədəbiyyat, Dil və İncəsənət seriyası. Bakı: Elm, 1988, № 2, s.67-73.
56. Quliyev Q. Dəlidən doğru xəbər. Bakı: Mütərcim, 1999, 158 s.
57. Kazımoğlu Muxtar. Gülüşün arxaik kökləri. Bakı: Elm, 2005, 186 s.
58. Mehdiyev Niyazi. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. Bakı: İşıq, 1986, 157 s.
59. Məhəmmədi Məsiağa. Tədqiqlər və tərcümələr. Bakı: Nafta-Press, 2004, 220 s.
60. Məmmədov Arif. Mirzə Fətəli gülüşü // Ulduz jurnalı, 1988, № 1, s.82.
61. Məmmədov Kamran. XX əsr Azərbaycan gülüşü. Bakı: Yazıçı, 1989, 309 s.
62. Məmmədov H. Axundovun Realizmi. Bakı: Elm, 1982, 302 s.

63. Məmmədzadə B. M.F.Axundovun dramaturgiyasında konflikt və xarakter / Klassik Azərbaycan dramaturgiyasında Realizm məqalələr toplusu. Bakı: Elm, 1986, s.12-21.
64. Məmmədzadə B. Axundovun yaradıcılığında dram fənni və dram janrı / M.F.Axundov məqalələr toplusu. Bakı: Elm, 1989, s.81-89.
65. Məmmədov X. Qoşa Qanad. Bakı: Gənclik, 1974, 106 s.
66. Məmmədov Xeyrulla. «Əkinçi»dən «Molla Nəsrəddin»ə qədər. Bakı: Yazıçı, 1987, 268 s.
67. Məmmədquluzadə C. Əsərləri: 6 cilddə, II c., Bakı: Yazıçı, 1984, 398 s.
68. Məmmədquluzadə C. Ər, Lənət, Oyunbazlar. Bakı: Yazıçı, 1990, 86 s.
69. Məmmədquluzadə C. Əsərləri: 6 cilddə, III c., Bakı: Yazıçı, 1985, 321 s.
70. Məmmədquluzadə Həmidə. Mirzə Cəlil haqqında xatirələrim. Bakı: Gənclik, 1981, 153 s.
71. Mirəhmədov Ə. Azərbaycan Molla Nəsrəddini. Bakı: Maarif, 1980, 698 s.
72. Mustafa Nizaməddin. Füzulinin poetik semantikası. Bakı: 1994, 96 s.
73. Mütəllimov T. Haqverdiyevin poetikası. Bakı: Yazıçı, 1988, 348 s.
74. Nəsimi İmadəddin. Seçilmiş əsərləri. Maarif, 1985, 438 s.
75. Ordubadi M.S. Böyük sənətkar barəsində xatiratım // Azərbaycan SSR EA Xəbərləri, 1948, № 12, s.112.
76. Rəfili Mikayıl. M.F.Axundov. Bakı: Elm, 1990, 252 s.
77. Rza Rəsul. Vaxt var ikən. Bakı: Azərnəşr, 1976, 395 s.
78. Sabir M.Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Maarif, 1976, 241 s.
79. Səfiyev A. Sabit Rəhmanın komediyaları. Bakı: Azərnəşr, 1978, 298 s.
80. Səfiyev A. Sabit Rəhman. Bakı: Yazıçı, 1987, 422 s.
81. Səfiyev A. Komediya və həyat. Bakı: Maarif, 1989, 401 s.
82. Səmədoğlu Vaqif. Mən burdayam, İlahi. Gənclik, 1996, 426 s.
83. Struktur-semiotik araşdırmalar. № 2, Bakı: Səda, 2002, 178 s.
84. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı: Azərnəşr, 1964, 328 s.

85. ŞƏRQ tərcümə toplusu. № 1, Bakı, 2004, s.241.
86. Tahirə Qəşəm qızı Məmməd. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası (H.Cavid, C.Məmmədquluzadə və C.Cabbarlının dramaturgiyası əsasında): Fil. elm. dok. … dis. avtoref. Bakı, 2004, s.50.
87. Vəzirov N.B. Seçilmiş əsərləri. Məktəb kitabxanası. Bakı: Maarif, 1991, 216 s.
88. Yusif Qarabağı. Yeddi bağ. Bakı: İrşad, 1997, 85 s.
89. Yusifli Cavanşir. Gülüş və dünyanın sonu. Bakı: Elm, 1997, 134 s.
90. Yusifli Cavanşir. Bir söz söylə, bu dünyadan olmasın, Bakı: Mütərcim, 2002, 113 s.
91. Yusifli Cavanşir. Bədii mətnin sirləri. Bakı: Mütərcim, 1998, 102 s.
92. Yusifli V., Yusifli C. Bu nə sehrdir belə. Elçin haqqında əlli altı söz. Bakı, 1999, 240 s.

Rus dilində

93. Akulinin N.V. Filosofiə vseedinstva. N.: Nauka, Sibirskoe otdelenie, 1990, 155 s.
94. Andreev M. Srednevekovaə Evropeyskaə Drama. Proisxojdenie i stanovlenie. M.: İskusstvo, 1989, 214 s.
95. Annikist A.A. Teoriə dramı ot Aristotelə do Lessinqa. M., 1967, 411 s.
96. Arxaiçeskiy ritual i folğklornıx i ranneliteraturnıx pamətnikax. M.: Nauka, 1988, 449 s.
97. Axmedov G.M. Filosofiə Azerbaydjanskoqo prosveheniə. B.: Glm, 1983, 290 s.
98. Bart R. Semiotika, Pogtika. M.: Proqress, 1989, 501 s.
99. Bart R. Drama. Poema. Roman // V kn.: Nazıvatğ vehi svoimi imenami. M.: Prqress, 1986, 637 s.
100. Baxtin M.M. Gstetika slovesnoqo tvorçestva. Moskva: Nauka, 1990, 551 s.
101. Baxtin M.M. Tvorçestvo Fransua Rable. M.: Nauka, 1986, 556 s.

102. Baxtin M.M. Problemı Pogtiki Dostoevskoqo. M.: Sovetskaə Rossiə, 1979, 316 s.
103. Baxtin M.M. Voprosı literaturı i gstetiki. M.: Xudojestvennaə literatura, 1975, 500 s.
104. Bentli E. Jizng dramı. M.: Nauka, 1978, 331 s.
105. Berqson A. Smex. M.: Mir, 1993, 210 s.
106. Berqson Anri. Sobranie soçineniy. Tom pervıy. Opıt o neposredstvennıx dannıx soznaniə. Materiə i pamətg. M.: Moskovskiy klub, 1992, 325 s.
107. Bomarşe O.K. Komedii. M.: Sovetskaə Rossiə, 1953, 542 s.
108. Bomarşe O.K. Drammatiçeskaə triloqiə. M.: Saturn, 1984, 239 s.
109. Boneükaə H.K. Obraz avtora kak gstetiçeskaə kateqoriə / Kontekst. M.: Nauka, 1986, 321 s.
110. Vayman V.İ. Balgzakovskiy paradoks. M.: Sovetskiy pisatelg, 1981, 411 s.
111. Vladimirov S. Deystvie v drame. L.: 1972, 341 s.
112. Volgter M.A. Gstetika. M.: Zvezda, 1974, 578 s.
113. Volgkenşteyn V.V. Dramaturqiə. M.: Sovetskiy pisatelg, 1960, 337 s.
114. Vulis A. V laboratorii smexa. M.: Proqress, 1966, 241 s.
115. Qaçev Q. Jizng xudojestvennoqo soznaniə. M.: Nauka, 1972, 431 s.
116. Qeqelg. Gstetika v 4-x t. M.: Mir, 1968-1973, tom 1, 290 s.
117. Qeybullaeva R. Sravnitelgnaə tipoloqiə i literaturnıe tipı. B.: Glm, 2000, 295 s.
118. Qinzburq L. O literaturnom qeroe. M.: Nauka, 1970, 421 s.
119. Qinzburq L. Çelovek za pisgmennom stolom. M.: Xudojestvennaə literatura, 1989, 606 s.
120. Qoqolg N.V. Mertvıe Duşi. M.: Xudojestvennaə literatura, 1985, 368 s.
121. Qoqolg N.V. O Literature. M.: Xudojestvennaə literatura, 1952, 294 s.
122. Qolgdoni Karlo. «Komedii». M.: Prosvehenie, 1971, 473 s.
123. Didro D. Gstetika i literaturnaə kritika. M.: Mir, 1980, 459 s.
124. Dmitriev A.V. Soüioloqiə ömora: Oçerki. M., 1996, 214 s.

125. Dolinin K.A. İnterpretaüiə teksta. M.: Prosvehenie 1985, 287 s.
126. Dostoevskiy F.M. Polnoe sobranie soç. v 30 t., T. 13, L., 1971, 469 s.
127. Jenett Jerar. Fiqurı. V 2-x tt. M.: İzd-vo im. Sabaşnikovıx, 1998, T. 1, 481 s.
128. Zinqerman B. Teatr Çexova. M.: Zvezda, 1988, 339 s.
129. İstoriə nemeükoy literaturı v trex tomax. Tom 3. M.: Raduqa, 1986, 463 s.
130. İstoriə Franüuzskoy Literaturı v 2-x t., T. 1. Moskva-Leninqrad: İzdatelğstvo Akademii Nauk SSSR, 1946, 806 s.
131. İstoriə Franüuzskoy literaturı v 2-x t., T. 2. Moskva-Leninqrad: İzdatelğstvo Akademii Nauk SSSR, 1956, 725 s.
132. İsupov K.Q. Xudojestvenno-istoriçeskie funküii «toçki zreniə» v kompoziüionnom edinstve «Rima» Qoqolə / Janr i kompoziüiə literaturnoqo proizvedeniə, Petrozavodsk: Mir, 1989, 701 s.
133. Karəqin A. Drama kak gstetiçeskaə problema. M.: Nauka, 1971, 319 s.
134. Kastenada K. Osobaə realğnostğ. FOLİO. M.: Xudojestvennaə Literatura, 2004, 222 s.
135. Kvintgssenüiə. Filosofskiy Alğmanax. M.: İzdatelğstvo politiçeskoy literaturı, 1992, 399 s.
136. Kovaleva İ.İ., Nesterov A.V. Pindar i Mandelğştam (k postanovke problemı) // Mandelğştam i antiçnostğ. M., 1995. S. 163–170. Osob. prim. 12, 169 s.
137. Kojinov V.V. Söjet, fabula, kompoziüiə. M.: Nauka, 1985, 398 s.
138. Kojinov V.V. Ponətie «janr» v eqo ustoyçivosti i izmençivosti / v kn. Kontekst 1986. Literaturno-teoretiçeskie issledovaniə. M.: Nauka, 1987, 251 s.
139. Kolobaeva L.A. Konüepüiə liçnosti. M.: Nauka, 1990, 543 s.
140. Kopıstanskaə N.F. Ponətie «janr» v eqo ustoyçivosti i izmençivosti / Kontekst 1986. M.: Nauka, 1987, 280 s.
141. Kosteləneü B. Leküii po teorii dramı. Drama i deystvie, İzd.

Leninqradskoqo instituta teatra, muzıki i kinematoqrafii, 1976, 393 s.

142. Kuliev Qorxmaz. İndividualğnıy stilğ: stanovlenie i utverjdenie. B.: Muterdjim, 1999, 244 s.
143. Kulieva R.Q. Realizm A.P.Çexova i problema impressionizma. B.: Glm, 1988, 186 s.
144. Levitan D.S. Osnovı izuçeniə söjetı. Riqa: Raduqa, 1990, 309 s.
145. Lessinq G.G. İzbrannoe proizvedenie. M.: Saturn, 1953, 543 s.
147. Lixaçev D.S., Pançenko A.M., Ponırko N.V. Smex v Drevney Rusi. L.: Nauka, 1984, 295 s.
148. Losev A.F. Filosofiə imeni. M.: Nauka, 1990, 539 s.
149. Lotman Ö.M. V şkole pogtiçeskoqo slova. M.: Raduqa, 1989, 541 s.
150. Lotman Ö.M. Arxaistı i prosvetiteli / Tınənovskiy sbornik. M.: Sovetskaə Rossiə, 1986, 329 s.
151. Lotman Ö.M. Struktura xudojestvennoqo teksta. M.: Nauka, 1970, 432 s.
152. Löbimov T.B. Komiçeskoe, eqo vidı i janrı / Gstetika – podpisnaə seriə. M.: Znanie, 1990, 64 s.
153. Makorenko Q.P. Lermontov i Puşkin. Sovetskiy pisatelğ / Leninqradskoe otdelenie, 1987, 398 s.
154. Mamedov N. Realizm M.F.Axundova. B.: Maarif, 1982, 286 s.
155. Mann Ö. Dialektika xudojestvennoqo obraza. M.: Nauka, 1987, 346 s.
156. Mann Ö. Pogtika Qoqolə. M.: Saturn, 1988, 405 s.
157. Meletinskiy G.M. İstoriçeskaə pogtika novellı. M.: Nauka, 1990, 279 s.
158. Metodoloqiə analiza literaturnoqo proüessa. M.: Nauka, 1989, 236 s.
159. Mixaylov Al.V. Smex kak predmet izobrajeniə v russkoy literature XIX veka. V kn. Kontekst // Literaturno-teoretiçeskie issledovaniə. M.: Nauka, 1986, 295 s.
160. Molğer J.B. Poln. sob. soç. v tr-x t, T. 1. – M.: Xudojestvennaə literatura, 1985, 701 s.
161. Narovçatov Serqey. Neobıçnoe Literaturovedenie. M.: Detskaə literatura,

1981, 365 s.

162. Nesterov A. “Portret traqedii” - opıt analiza // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001, № 2, s. 96-101.
163. Hovikov L.A. Xudojestvennıy tekst i eqo analiz. M.: Nauka, 1988, 324 s.
164. Oblemievskiy D. Franüuzskiy klassizm. M.: Nauka, 1968, 453 s.
165. Osnos Ö. Qeroy sovremennoy dramı. M.: Sovetskiy pisatelğ, 1980, 410 s.
166. Pankeev S. O komedii. M.: Proqress, 1964, 341.
167. Palievskiy P.V. Literatura i teoriə. M.: Sovetskaə Rossiə, 1979, 285 s.
168. Parandovskiy Ən. Alximiə slova. M.: Pravda, 1990, 651 s.
169. Perepiska Mirzı Fatali i Raşid beka Axundovıx. B.: Əzıçı, 1991, 429 s.
170. Pisateli SŞA o literature / Sbornik statey. M.: Proqress, 1974, 412 s.
171. Poləkov M. V mire idey i obrazov. M.: Nauka, 1982, 396 s.
172. Pospelov Q.H. Teoriə literaturı. M.: Nauka, 1972, 289 s.
173. Potebnə A.A. Teoretiçeskaə pogtika. M.: Nauka, 1990, 453 s.
174. Propp V.Y. Problemı komizma i smexa. M.: Labirint, 1999, 284 s.
175. Pğer Levek. Gllinistiçeskiy mir. M.: Nauka, 1989, 251 s.
176. Razinkina N.M. Funküionalğnaə stilistika. M.: Vısşaə şkola, 1989, 180 s.
177. Rasin J. Sobrannıe soçineniə. M.: Xudojestvennaə literatura, 1984, 531 s.
178. Rozanov İ. Literaturnıe reputaüii. M.: Sovetskiy Pisatelğ, 1990, 462 s.
179. Rozanov V.V. Mısli o literature. M.: Sovremennik, 1989, 605 s.
180. Russkaə i Evropeyskaə peçatğ o M.F.Axundove. B.: Əzıçı, 1987, 172 s.
181. Tekst kak əvlenie kulğturı. N.: Nauka, 1989, 195 s.
182. Tokarev S.A. Rannie formı reliqii. M.: Nauka, 1990, 458 s.
183. Teoriə metaforı. M.: Nauka, 1990, 498 s.
184. Tomarçenko E.D. Gstetiçeskaə triada drevnoqo dialoqa / v kn. Traqiçeskoe i komiçeskoe v zarubejnoy literature. M.: Nauka, 1987, 349 s.
185. Tomaşevskiy B.V. Teoriə literaturı. Pogtika. M., 1996, 398 s.
186. Toporov V. N. Prostranstvo i tekst // Tekst: semantika i struktura. M., 1983, s. 227-284.

187. Umberto Gko. Otsutstvuöhaə struktura. Vvedenie v semioloqiö. Sankt-Peterburq: Raduqa, 2004, 671 s.
188. Umberto Gko. Pogtiki Djoysa. Sankt-Peterburq: Raduqa, 2003, 287 s.
189. Uspenskiy B.A. Pogtika kompoziüii. M.: Nauka, 1970, 431 s.
190. Freyd Ziqmund. «Ə i Ono». Kniqa 2. Tbilisi: Merani, 1991, 425 s.
191. Freydenberq O. Pogtika söjeta i janra. L.: Zvezda, 1936, 541 s.
192. Freydenberq O. Mif i literatura, M.: Nauka, 1939, 367 s.
193. Frolov V. Sudğbı janrov dramaturqii. M.: Sovetskiy pisatelğ, 1979, 298 s.
194. Xaydaqer M. Bıtie i vremə. M.: Folio, 2003, 510 s.
195. Xalizev V. Drama kak rod literaturı. M.: Nauka, 1986, 298 s.
196. Xeyzinqa Ə. «Homo ludens». Moskva: Proqress-Tradiüiə, 1997, 381 s.
197. Xeyzinqa Y. Osenğ Srednevekovğə. M.: Nauka, 1988, 539 s.
198. Xolodov E. Kompoziüiə dramı. M.: Nauka 1957, 298 s.
199. Xolodov E. Masterstvo Ostrovskoqo. M.: Nauka, 1967, 301 s.
200. Şklovskiy V. Raznoobrazie form, ili svoe druqoe // Voprosı literaturı, 1968, № 1, 286 s.
201. Çeredniçenko V.İ. Xudojestvennaə speüifika vremennıx otnoşeniy / Kontekst. M.: Nauka, 1988, 412 s.
202. Gkkerman İ.P. Razqovorı s Qete... M.: Xudojestvennaə Literatura, 1986, 676 s.
203. Gvsökov V.V. Mifı o vselennoy. M.: Nauka, 1988, 295 s.
204. Gko Umberto. Pogtiki Djoysa. Sankt-Reterburq: Simpozium, 2003, 496 s.
205. Əvçunovskiy Ə.İ. Drama vçera i seqodnə, İzd. Saratovskoqo universiteta, 1980, 294 s.

İngilis dilində

206. Eco Umberto. The Role of the Reader. Indiana University Press, 1979, pp. 178.

207. Crane R.C. The Language of Criticism and the Structure of Poetry. Toronto, 1953, P. 101
208. Edward W.Said. Culture & Imperialism. Vintage. 1993, p.444.
209. Zung C.S.L. Secrets of the Chinese drama. – Hong Kong: Singapore. 1937, p.129.
210. Pike K.L. Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. – The Hague. Paris. 1967, pp.211.
211. Shakespeare's comedies, histories, tragedies and poems. – The sec. edition, in 6v. 1858 – V6. pp.412.
212. Shcheglov Yu., Zholkovsky A. Poetics of expressiveness. A theory and applications. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987, pp. 213.
213. Stanzel F.K. A Theory of Narrative. Trans. by Charlotte Goedsche. Cambridge University Press, 1982, pp.181.
213. Teun Van Dijk. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: Sage, 1998, p. 298.

Fransız dilində

214. Anthologie du théâtre français. 1935-1965. Leninqrad: Prosvehenie, Leninqradskoe otdelenie, 1967, p.270.
215. Baudin Henri et Bourgeois Rene. De Proust au nouveau roman / Masson et Cie. 1971, p.227.
216. Baudrillard Jean. L'echange symbolique et la mort. Gallimard, 2000, p. 183.
217. Freud, "Le Moi et le ya", in Essais de psychanalyse, 1963, p.200.
218. Kristeva J. "Les nouvelles maladies de I'ame". - Paris: Fayard, 1993, p. 157-170.
219. Kristeva J., La Revolution du langage poetique, Seuil, 1974, 1-re partie.
220. Kristeva J. Soleil noir. Depression et melancolie, Gallimard, 1987, chap.1 et 2.
221. Lexique de la vie culturelle. DALLOZ. 1987, p.243.
222. Lanson G. Histoire de la literature française. Paris: Lansonne, 1988, p.651
223. Roland Barthes.S/Z. Essais. Editions du Seuil. 2001, p.250.
224. Revue Internationale de Philosophie / Bergson. 2/1991 – No : 177. Volume 45. p.197.
225. Revue Internationale de Philosophie / Foucault. 2/1990 – No : 173. Volume 45. p.289.
226. Revue Internationale de Philosophie / Le Questionnement. 3/1990 – No : 174. Volume 41.p.503.
227. Roman Jakobson. Huit questions de poétique. Edition du Seuil. 2002, p.188.
228. Shaw Bernard. Pygmalion, L'Arche, Paris, 1999, p.138
229. Topor Roland. Les souvenirs du vieillard cacochyme. Paris. Seuil, 1972, p.554
230. Richard Jean-Pierre. Onze études sur la poésie moderne. Paris: Editions du

Seuil. 1999, p.362.

231. Sartre Jean-Paul. Situation-II. Qu'est-ce que la littérature ? Paris: Gallimard. 1948, p.330.

İtalyan dilində

232. Erich Auerbach. Studi su Dante. Prefazione di Dante Della Terza. Feltrinelli. 1996, p.331.