

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

<https://doi.org/10.52094/NWZK6922>

UOT: 792.5

## ÜZEYİR HACIBƏYLİ RƏSMİ VƏ QEYRİ-RƏSMİ MƏDƏNİYYƏTLƏRİN ƏLAQƏ ZƏNCİRİNDƏ

**Aydın Talıbzadə**

*Əməkdar incəsənət xadimi,*

*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*

İndiki kimi yadımdadır, düz 1999-cu ilin 31 dekabr tarixli nömrəsində o vaxtın çox populyar “Azadlıq” qəzeti Azərbaycanın tanınmış elm və sənət adamları arasında belə bir sorğu aparmışdı: “XX əsr Azərbaycan mədəniyyətinin ən görkəmli şəxsiyyəti kimi hesab edirsiniz və nə üçün?” O zaman respondentlərdən Vaqif Səmədoğlu, Vaqif İbrahimov, Azad Mirzəcanzadə, Ağabəy Sultanov, Rəhman Bədəlov, Cavanşir Quliyev, mən və daha bir neçə nəfər Üzeyir bəy Hacıbəyli demişdik. Və həmin bu sorğuya əsasən Üzeyir bəy Mizə Cəlili, Sabiri, Cavid, Zərdabini və digərlərini xeyli qabaqlayaraq XX əsr Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli şəxsiyyətlərinin lideri olmuşdu. Ancaq kommentlər sırasında Rəhman Bədəlovun söylədikləri diqqətimi daha çox cəlb etmişdi. O, deyirdi ki, Azərbaycan teatr mədəniyyətinin *iki qütbü var* ki, onları da Üzeyir bəy müəyyənləşdirib: *bunlardan biri “Leyli və Məcnun”dur, digəri – “Məşədi İbad”*. Əla fikirdir.

Lakin mən bugün düşünürəm ki, Azərbaycan milli teatr mədəniyyətinin Üzeyir bəy tərəfindən konkretləşdirilmiş *üç qütbü var: “Leyli və Məcnun”, “Məşədi İbad” və “Koroğlu”*. Bu təsnifat sistemində “Leyli və Məcnun” *şəbih teatri* variantı, “Məşədi İbad” *məsxərə, qaravəlli* variantı, “Koroğlu” isə *aşiq teatri, epik teatr* variantı kimi təsnif edilə bilər.

Mən “Şərq teatri tarixi” dərslində də yazmışam, hər dəfə hind teatri tarixini keçərkən mühazirələrimdə də bunu təkrar eləyirəm: dünya mədəniyyəti çarında Üzeyir bəylə müqayisəyə gələcək yeganə kimsə Rabindranat Taqordur. Onların hər ikisi öz mədəniyyətləri üçün təqribən eyni missiyanı yerinə yetiriblər. Olağanüstü və universal istedadla malik olub bu iki şəxsiyyət iri həcmli musiqi əsərləri bəstələyib, çoxsaylı məqalələr, pyeslər yazıb, maarifçilik

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

fəaliyyətilə məşğul olub, teatrın təşkilatlanması uğrunda misilsiz əmək sərf ediblər. Rabindranat Taqor hələ bunlardan əlavə yaxşı fırça ustası da olub, şeir və romanlar da qələmə alıb və 1913-cü ildə Nobel mükafatına layiq görülüb. Əgər Ü.Hacıbəylinin də Əzra Paund kimi ingilis dilinə tərcüməçisi olsaydı, o da Nobel mükafatına layiq görülərdi, şübhəsiz. Amma məsələ bu, deyil: məsələ budur ki, nə hind, nə Azərbaycan mədəniyyətinin Taqor, Hacıbəyli qədər ümummilli səviyyədə kütlələr tərəfindən əsl coşqu ilə sevilən, asan anlaşılan, bəyənilən ikinci bəstəkarı, ədibi, maarifçisi yoxdur. Nədir bunun səbəbi: niyə onlar həm dünya, həm yerli məstəbda bu dərəcədə dəyərlili və önəmlidirlər, niyə xalq qavrayışında az qala müqəddəs övliya kimi özlərinə yer bulublar?

Məncə bunun ən əsas səbəbi odur ki, onlar xalqın qeyri-rəsmi mədəniyyətinə pasport düzəldib onun rəsmi mədəniyyətə keçidini təmin eləyiblər, folkloru, xalq havacatlarını, meydan oyunlarını, xalqın dastan, rəvayət və hekayətlərini dünyəvi mədəniyyətin dilinə tərcümə ediblər, millilə dünyəvini ustasına bir-birinə düynləyiblər. Elə düynləyiblər ki, bu həm adi seyrçi kütləsinin zövqünü oxşayıb, həm də dünyəvi auditoriyanın marağına səbəb olub.

Ü.Hacıbəyli əsərlərinin gücü, magiyası ondadır ki, bu əsərlər bir bütövcə kimi xalqın ənənəvi mədəniyyətinin refleksiyasıdır, onun yeni sosial-siyasi, iqtisadi, mədəni əlaqələr kontekstində interpretasiyasıdır. Dahi bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisini dünyəvi musiqinin dilinə tərcümə eləyir, dünyəvi musiqinin dilində milli havacatların, nəğmə və laylaların, ağı və mərsiyələrin necə səsləndiyini, hansı formalarda zühura gəldiyini göstərir. Sanki xalq musiqisinin mahiyyətini, cövhərini öz bəstəçi individuallığından keçirib yenidən formatlaşdırır. Məqalələrin birində Üzeyir bəyin özü də bunu təsdiqləyir: “Mən Azərbaycanda ilk operam olan “Leyli və Məcnun”u 1908-ci ildə yazarkən qüvvətli orkestrə verə bilmədim. Ona görə də o, primitiv oldu və muğamat üsulunda yazıldı. Bundan sonra yazdığım “Əsli Kərəm”, “O olmasın, bu olsun” da belə mühüm bir nöqsana tutuldu. Bu nədən irəli gəlirdi? Çünki mən Avropa musiqi texnikası ilə silahlanmamışdım”. Razılaşaq ki, çox mühüm bir etiraf.

Bütün bu deyilənlər eynilə onun dramaturgiyasına da aiddir. Götürək, elə “O olmasın, bu olsun” 4 pərdəli operettasını. Bu əsər “Keçəl pəhləvan” kukla tamaşasının, “Qaragöz” kölgə oyununun, meydan məsxərələrinin, qaravəllilərin operetta janrına gətirilmiş variantından başqa bir şey deyil. Operettanın

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

qəhrəmanı Məşədi İbad birbaşa Keçəl Pəhləvanla, Qaragözlə assosiasiya yaradır. Belə ki, Keçəl Pəhləvan da, Qaragöz də xalq meydan oyunlarının daim evlənmək üçün qadın axtaran, qadınları özlərinə məftun edən obrazlarıdır. Təsadüfi deyil ki, tədqiqatçılar bu obrazların hər ikisini Şərq Don Juanları adlandırıblar. Onlar pəhləvan cüssəli güclü personajlardır: ancaq keçəl olduqları üçün gülüş obyektləridir. Di gəl ki, keçəllik burada yalnız zarafatlaşmaq üçün bəhanədir və pozitivdə qavranılır. Çünki keçəllik kukla və kölgə oyununun kontekstində ağıl, biclik, hünər və fərsət əlaməti kimi yozulur.

Məşədi İbad da rəsmi mədəniyyət müstəvisinə köçürülmüş Qaragözdür, Keçəl Pəhləvandır. Lakin rəsmi mədəniyyət artıq Məşədinin 1000 bıqıburma cavana dəyəcək gücünə, evlənmək, çoxlu arvada yiyələnmək istəyinə və keçəlliyinə gülür. Üzeyir bəy Məşədi İbadı öz pyesinə daxil edər-etməz onu həməncə məsxərənin, şəbədənin hədəfi kimi oxucuya nişan verir və ilk növbədə zavallını nüfuzdan salıb, hörmətsiz eləyib papağını başından götürür. Papaq, arvad və at Qafqazda kişinin qeyrətini, namus və ləyaqətini rəmzləşdirir. Bunlardan birinə sataşmaq kişini aşağılamaq anlamına gəlir. ***Məşədi İbadsa öz xoşuna papağından imtina edir***, keçəlini göstərir və beləliklə də müdafiəsiz qalır, şəhər əhlinin, hambaldan tutmuş qəzetçilərə, hamamçıdan tutmuş qoçulara, tələbədən tutmuş millətpərəstlərə qədər – hamının lağ, məzə, zarafat obyektinə çevrilir. Halbuki kölgə teatrında Qaragözün papağı başından təsadüfən düşdükdə, keçəlliyi faş olduqda o, bərk əsəbiləşir, dalaşqan olur, kim qarşısına çıxdı, əzişdirir. Buradan da belə çıxır ki, meydan mədəniyyətinin çevik, aktiv, zarafatçı, hətta şəbədəbaz qəhrəmanları rəsmi mədəniyyətin kontekstinə adlayanda özləri məsxərə, tənə, gülüş, lağ obyektinə olurlar. ***Rəsmi mədəniyyət keçəlliyi neqativdə görür, onu qocalıq, məhrumiyyət əlaməti kimi*** yozur və bu üzdən də Məşədinin evlənmək istəyini nəinki kəskin tənqid atəşinə tutur, hətta Məşədinin özünü aşağılayıb onu meymuna bənzədir, təhqir edir. Məsələ bu ki, Orta əsrlərdən, Renessans dövründən üzü bəri rəsmi mədəniyyət karnavaldan, meydan məsxərələrindən, şəbədə oyunlarından həqiqəti zarafatla, lağ, kinayə, şəbədə vasitəsilə bəyan etmək tendensiyasından hər zaman çəkinib, onu öz tekstləri sırasına yalnız sterilizə olunmuş variantda qəbul edib.

***Məşədi İbad rəsmi mədəniyyətin sterilizə olunmuş keçəlidir.***

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

Təbii ki, bu zaman soruşulur, Məşədi İbad nə günahın sahibiydi ki, Üzeyir bəy onu bu sayaq abırdan salırdı? Doğrudanmı, Məşədinin evlənmək istəyi pyes müəllifini bu dərəcədə narahat etmişdi? Bu, Üzeyir Hacıbəyli kimi bir dahi şəxsiyyət üçün çox cılız, xırda məsələ deyildimi, sarı mətbuatın xəbərlərinə bənzəməyirdimi? Düzü, mən bu məruzəyə hazırlaşarkən “O olmasın, bu olsun” operettasında Üzeyir bəyin Məşədiyə münasibətdə görükdən istehzasının, nifrətinin əsas səbəbini özüm üçün yenidən kəşf etdim. Sən demə, bu nifrətin, kinayənin arxasında onun dinə, xürafata qarşı etirazı və maarifçilik jesti dayanır.

Üzeyir bəyin tacir İbadla heç bir işi yoxdur: onu maraqlandıran, hövsələdən çıxardan bu insanın Məşədi tituludur. Əsərdə iki Məşədi var: biri İbad kişidir, o biri hamamçı Qəzənfər; Kərbəlayi Nəsir isə, sadəcə, bazar əhlidir, heç düz-əməlli peşəsi də yoxdur. Burada Üzeyir bəyin din adamlarına, xurafatçılara münasibəti tam aydınlığı ilə görünür və o, ***bu operetta hüdudlarında “Bakı Avropası” ilə “Bakı Şərqi”ni ötəri qarşılaşdırır.*** Ona görə də intelligent Həsənbəyin süfrəarxası, dil baxımından həftebecər nitqində əsərin, belə deyək də, kod ifadəsi dilə gətirilir: ***“istinniy müsülmanın”.*** Üzeyir bəyin də təhqiramiz tənqidinin hədəfi elə budur: o, öz tənqidi ilə bu ***“tilsimli”*** ifadəni sındıraraq onun altında gizlənənləri gün işığına çıxarmağa, onların mahiyyətini, cılızlığını, dinin millətin inkişafına əngəl olduğunu göstərməyə çalışır. Elə ona görə də ***“istinniy müsülmanın” Məşədi İbadı*** hərə bir cür dolayır, bir cür xamlayır, bir cür ələ salır. “Bakı Şərqi”nin digər təmsilçiləri qoçular, başda qoçu Əskər olmaq şərti ilə, gopçu, qorxaq və tiryək xəstəsidirlər.

Amma və lakin...

... operettada “Bakı Avropası”nın səciyyəsi də bədnamdır: millətin guya ki maariflənmiş qismi də öz dillərində düz-əməlli danışa bilməyən, öz eqolarına əsir düşmüş, demədoq, əyyaş, fırldaqçı, mahiyyətə bir abbasiya möhtac hambaldan seçilməyən kimsələrdir. Məsələ bu ki, əsərin qadın obrazları da xətalıdır. 15 yaşlı Gülnaz öz atası evində tələbə Sərvər ilə sevgili kimi görüşür, Sənəm də bu yasaq görüşə şərait yaradır, yengə, aradüzəldən funksiyasını yerinə yetirir. Hamı günahkardır, hamı suçludur və bu situasiyada təbii ki, istər Mirzə Cəlili, istər Sabiri xatırlamamaq olmur. Yenə həmin dalğa, həmin koordinat. Ona görə bu meydanda qalır yeganə ***“təmiz adam” Məşədi İbad:*** və Üzeyir bəyin, nəhayət ki, ona yazığı gəlib bu ***“təfil müsəlmanı” Sənəmlə evləndirir.*** Bununla

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

da “O olmasın, bu olsun” operettasının Keçəl Pəhlavanı, Qaragözü kimi təsnif etdiyimiz Məşədi İbad muradına çatır, özündən 20 yaş kiçik Sənəmi almağa razılıq verir. Konflikt çözüldü, hamı razı qaldı, Məşədi İbad isə Azərbaycan mədəniyyət tarixinə rüsvayçılığın rəmzi kimi düşdü, Əliağa Ağayevin ifasında isə bu obraz dini xurafatı, köhnəliyi, geri zəkallığı simvollaşdıran maskaya çevrildi. Burada Üzeyir Hacıbəylinin məqsədi heç də Məşədini urvatdan salmaq deyildi, onun məqsədi bu məşədiləri, qoçuları, kələkbaz tələbələri, boşboğaz intellidentləri yarıtmaz bir şəkildə meydana gətirmiş ictimai **mühiti tənqid etmək**, obyektivcəsinə bu mühitin neqativlərini, tərsmətənasibliyini, balansdan uzaq olduğunu göstərmək idi. Heç də təsadüfi sayılmaz ki, onun yazdığı səhnəciklərdən birinin qəhrəmanı məhz Məşədi Millət adlanırdı. Məşədi Millətdən Məşədi İbada qədərsə cəmi iynəyarımlıq yol var.

### ***Məşədi İbad – Məşədi Millətdir.***

Ona görə heç bir şübhə yeri yoxdur ki, Üzeyir bəyin gülüş, tənqid, təftiş hədəfində məhz millət, müsəlman cəmiyyəti, onun anlaşılmaz və hətta haradasa qorxulu təzahürləri dayanır. Bu görəvi gerçəkləşdirmək məqsədilə o, ənənəvi mədəniyyət üçün səciyyəvi süjet və motivlərdən, oyun priyomlarından rəsmi mədəniyyət platformasında faydalanaraq öz əsərini toplumun bütün təbəqələrindən ötrü anlaşılıqlı etməyə çalışırdı, Azərbaycan mədəniyyətini dünyəviləşdirmək niyyətində bulunub çox böyük uğurla milli mədəniyyətin müxtəlif dəyərli təzahürlərini rəsmi mədəniyyət şəbəkəsinə öz yozumunda daxil edirdi, əgər bəstəkarın çox sevdiyi metaforadan bəhrələnsək, **“səpələnmişləri bir yerə toplayaraq”** onlara bir növ Şengen vizası verirdi.

**UDC: 792.5**

## **UZEYİR HAJIBEYLI WITHIN THE SYSTEM OF INTERRELATIONS BETWEEN OFFICIAL AND INFORMAL CULTURE**

**Aydin Talibzade**

*Honored Art Worker,*

*Doctor of Philosophy (PhD) in Art Studies, Professor*

I vividly recall it as if it were yesterday: in its edition dated 31 December 1999, the then highly regarded newspaper “Azadlıq” (“Freedom”) carried out a

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

survey among notable individuals in Azerbaijani science and the arts, asking the following question: “Who do you regard as the most remarkable figure of twentieth-century Azerbaijani culture, and why?” Among the participants – Vagif Samedoghlu, Vagif Ibrahimoghlu, Azad Mirzajanzadeh, Aghabey Sultanov, Rahman Badalov, Javanshir Guliyev, myself, and several others – Uzeyir bey Hajibeyli was mentioned. Consequently, Uzeyir bey was acknowledged as the foremost figure among the most distinguished representatives of twentieth-century Azerbaijani culture, significantly outpacing Mirza Jalil, Sabir, Javid, Zardabi, and others. Among the various remarks, the observation made by Rahman Badalov garnered the most attention. He pointed out that Azerbaijani theatrical culture revolves around *two central themes*, both distinctly defined by Uzeyir bey: *one exemplified by “Leyli and Majnun”, and the other by “Mashadi Ibad”*. This is a remarkable observation.

Nevertheless, I am currently inclined to think that Azerbaijan’s national theatrical culture encompasses *three key elements* as articulated by Uzeyir bey: *“Leyli and Majnun”, “Mashadi Ibad”, and “Koroghlu”*. In this classification, *“Leyli and Majnun”* can be associated with a form of *“shabih theatre”*; *“Mashadi Ibad”* aligns with a variant of *“mashkhara”* (or *“karavelli”*); while *“Koroghlu”* signifies *“ashug theatre”*, which is a type of *“epic theatre”*.

I have discussed this in my textbook *“History of Eastern Theatre”*, and I revisit this concept each time I lecture on the history of Indian theatre: in the context of global culture, the only individual comparable to Uzeyir bey is Rabindranath Tagore. Both of these figures undertook fundamentally similar roles within their respective cultures. Gifted with remarkable and universal talent, they both created significant musical compositions, wrote numerous articles and plays, participated in educational and enlightenment initiatives, and made groundbreaking strides towards the institutionalization of theatre. Additionally, Rabindranath Tagore was a talented painter, a poet, and a novelist, receiving the Nobel Prize in 1913. Had Uzeyir Hajibeyli been supported by an English-language translator of Ezra Pound's caliber, he would certainly have achieved Nobel laureate status as well. However, this is not the primary concern. The crux of the matter is that neither Indian nor Azerbaijani culture has another composer, writer, or enlightener who, on a national scale, has experienced such

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

---

genuine popular affection, has been so accessible to the general public, and has been held in such high regard as Tagore and Hajibeyli. What, then, accounts for this phenomenon? Why do they hold such significance and value both globally and locally? And why have they, in the collective consciousness, nearly attained the status of saintly figures, occupying a unique, sacred position?

I am convinced that the primary reason for their distinctive role stems from their remarkable ability to formalize the “passport” of popular, unofficial culture, thereby enabling its seamless transition into the domain of official culture. They adeptly translated folklore, folk melodies, street games, epic tales, legends, and popular narratives into the vernacular of secular culture, artfully weaving together the national and the secular. Furthermore, this intricate weaving was performed with such finesse that it not only delighted the tastes of the general populace but also captivated the attention of the secular elite, thus establishing a bridge between popular tradition and high culture.

The power and enchantment of Uzeyir Hajibeyli’s creations reside in their profound embodiment of traditional popular culture, reinterpreted through the lens of emerging socio-political, economic, and cultural dynamics. The illustrious composer adeptly translates Azerbaijani folk music into the realm of secular music, showcasing how national melodies, songs, and lullabies – alongside sorrowful and funeral dirges – echo within a secular musical framework and the diverse forms they take. One could assert that he channels the very essence and spirit of folk music through his unique compositional voice, reinventing it in a fresh light. Uzeyir bey himself attests to this in one of his writings: “When I composed my inaugural opera in Azerbaijan in 1908 – “Leyli and Majnu” – I was unable to furnish it with a complete orchestration. Consequently, it emerged rather rudimentary and crafted in the style of mugham. My later compositions, “*Asli and Karam*” and “*O Olmasin, Bu olsun*”, faced similar challenges. What was the reason for this? It was because I had not yet acquired mastery over European musical techniques”. This, one must concede, is a profoundly significant acknowledgment.

All of the aforementioned applies equally to his dramaturgy. For instance, consider the four-act operetta “*O Olmasin, Bu Olsun*” (“*If Not That One, Then This One*”). This piece exemplifies a variation of the operetta genre that has its

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

roots in the puppet performance “Keçəl Pəhləvan” / “Kechal Pehlevan” (“The Bald Hero”), the shadow play “Qaragöz” / “Karagoz” (“Blackeye”), street masquerades, and the traditions of “karavelli”. The central character of the operetta, Mashadi Ibad, draws a direct parallel to both the Bald Hero and Qaragöz. The essence lies in the fact that both the Bald Hero and Qaragöz are figures from beloved street performances, perpetually in pursuit of a wife and adept at charming women. It is no surprise that scholars have dubbed these characters as “Eastern Don Juans”. They are endowed with considerable physical prowess; however, their baldness renders them subjects of jest. It is crucial to note, though, that baldness in this context serves merely as a vehicle for humor and is viewed in a positive light. In the realm of puppet and shadow theatre, baldness is not regarded as a defect, but rather as an emblem of intelligence, cunning, bravery, and keen insight.

Mashadi Ibad represents the Karagoz and the Bald Hero, integrated into the realm of official culture. Yet, in this setting, official culture does not focus on his remarkable physical strength – capable of defeating a thousand mustachioed opponents with a single strike – nor on his ambition to marry and take multiple wives, but rather on his baldness. As soon as Mashadi Ibad is introduced in the play, Uzeyir bey presents him to the audience as a figure of mockery and amusement, stripping him of dignity and symbolically taking away his hat. In the Caucasus, a hat, a wife, and a horse are emblems of masculine honor, dignity, and bravery. An attack on any of these symbols is seen as a degradation of the man. **However, Mashadi Ibad willingly removes his hat**, revealing his bald head, leaving himself vulnerable, and thus becomes the target of ridicule, jokes, and scorn from all walks of life – from shopkeepers to journalists, bathhouse workers to shepherds, students to patriots. In contrast, in shadow theatre, when Karagoz’s hat accidentally falls and his baldness is revealed, he becomes enraged, combative, and mercilessly punishes anyone who dares to confront him. It is evident that the vibrant, dynamic, whimsical, and at times, impish personas of street culture, when introduced into the realm of official culture, inevitably become subjects of mockery, critique, and amusement. **Official culture views baldness unfavorably, seeing it as a mark of aging and loss.** As a result, Mashadi’s aspiration to wed is not only met with

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

---

harsh judgment; he himself is belittled, reduced to a caricature reminiscent of a monkey, subjected to insults and degradation. The crux of the matter is that the official cultures of the medieval and Renaissance periods were perpetually wary of directly adopting the methods of carnival, street festivities, and playful amusements, where truth is conveyed through humor, satire, irony, and cleverness. Such expressions were only assimilated into official narratives in a sanitized, subdued manner.

***Mashadi Ibad epitomizes a sanitized, neutered version of official culture.***

This naturally raises an inquiry: what precisely did Mashadi Ibad do that led Uzeyir bey to subject him to such degrading mockery? Was Mashadi's earnest wish to marry truly so vexing to the playwright? Could such a subject genuinely be so trivial and inconsequential for a mind of Uzeyir Hajibeyli's caliber—barely more than the fodder for sensationalist tabloids? In all honesty, while crafting this paper, I unearthed the authentic reason behind the irony and nearly palpable disdain that Uzeyir bey exhibits towards Mashadi in the operetta “*O Olmasin, Bu Olsun*”. It appears that beneath this derision and sharp humor lies his protest against religious orthodoxy and superstition, alongside a distinctly articulated gesture of enlightenment.

Uzeyir bey holds no ill will towards Ibad as a merchant; rather, it is the title of Mashadi that truly disturbs and unsettles him. In this narrative, there exist two Mashadis: one being Ibad-kishi himself, and the other, Gazanfar, the bathhouse attendant; while Kerbalai Nasir is simply a figure of the bazaar, lacking any distinctly defined profession whatsoever.

Here, Uzeyir bey's perspective on religious figures and proponents of a superstitious mindset becomes strikingly clear, as ***he inadvertently contrasts the “Baku – Europe” with the “Baku – East” within the context of this operetta.*** It is precisely for this reason that, in the banquet address delivered by the intellectual Hasan bey – linguistically awkward and nearly inarticulate – there emerges, so to speak, the pivotal formula of the entire piece: the “true Muslim.”

This notion becomes the target of Uzeyir bey's sharp critique. Through satire, he endeavors to deconstruct this “***enchanted***” phrase, revealing what lies hidden beneath its surface, stripping it of its facade, exposing its triviality, and illustrating how religion can become a hindrance to the progress of the nation.

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

Thus, it is no mere coincidence that the “*istinny musulmanin*” (“**true Muslim**”) *Mashadi Ibad*, is deceived by everyone in their own unique way – each individual leads him astray and ridicules him differently. Other figures representing the “Baku East” – street thugs led by Kochu Asker – are depicted as boastful, cowardly, and habitual opium users.

And yet – and still...

Within the operetta, the portrayal of “Baku Europe” is tainted by a distasteful character: the so-called enlightened faction of society is illustrated as individuals who struggle to articulate even their own language, prisoners of their inflated egos, demagogues, inebriates, and deceivers – essentially no different in essence from a porter barely scraping by on a single abbasi (*coin*). Furthermore, the female figures in this narrative are equally troubling. The fifteen-year-old Gulnaz engages with the student Sarvar in her parents' abode as if he were a lover, while Sanam orchestrates these illicit meetings, taking on the role of a go-between, a matchmaker, *a yengi*. Everyone shares the blame; everyone is culpable – and in such circumstances, it is impossible not to evoke the names of Mirza Jalil or Sabir. The same current, the same coordinates. Thus, within this context, the only “pure” individual who remains is Mashadi Ibad. And Uzeyir bey, finally moved by compassion, arranges for this “infantile Muslim” to wed Sanam. Consequently, Mashadi Ibad – the very character we compare to Kechal Pehlivan or Karagoz – ultimately fulfills his ambition in the operetta “*O Olmasin, Bu Olsun*” (“*If Not That One, Then This One*”) and gains approval to marry Sanam, a woman two decades his junior. The conflict reached a resolution, leaving all parties content, while Mashadi Ibad became a figure of infamy in Azerbaijani culture. In Aliagha Aghayev’s portrayal, this character transformed into a mask that embodies religious superstition, antiquated beliefs, and regressive ideologies. However, Uzeyir Hajibeyli’s intention was not to belittle Mashadi. His objective was to *critically illustrate the societal conditions* that give rise to such “Mashadis” – the street thugs, unscrupulous scholars, and vacuous intellectuals – and to unveil, with objective precision, the detrimental elements of this milieu, its dissonance, and its lack of equilibrium. It is no mere coincidence that one of the figures in his sketches is named Mashadi Millet. The

25.09.2025

“Üzeyir Hacıbəyli irsi teatr və kino kontekstində”

Respublika elmi-nəzəri konfransı

The Republican Scientific-Theoretical Conference on

*The Heritage Of Uzeyir Hajibeyli In The Context Of Theatre And Cinema*

---

transition from Mashadi Millet to Mashadi Ibad is a minuscule journey, as narrow as a needle's eye.

***Mashadi Ibad embodies Mashadi Nation.***

Thus, it is indisputable that the genuine target of Uzeyir bey's humor, critique, and examination is the populace itself – the Muslim community, with its enigmatic and at times daunting characteristics.

To fulfill this ambition, he utilized motifs, narratives, and dramatic techniques inherent to traditional culture, rendering his work approachable to all segments of society via the medium of official culture. Uzeyir bey aspired to secularize Azerbaijani culture, while adeptly weaving significant expressions of national culture into the tapestry of official culture through his unique perspective. To echo the composer's cherished metaphor, he “***assembled disparate elements together***, as if bestowing upon them a sort of Schengen visa.