

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI

Əlyazması hüququnda

AZƏRBAYCANDA TEATR QAVRAYIŞININ STRUKTURU

İxtisas : 6212.01- “Teatr sənəti”

Elm sahəsi: Sənətşünaslıq

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün
təqdim edilmiş

DİSSERTASIYA

İddiaçı : **Tağıyeva Nərmin Məhəmməd qızı**

Elmi rəhbər: **sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor**
Aydın Ağa Yunus oğlu Talıbzadə

BAKI-2021

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ.....	3
I FƏSİL. Azərbaycanca teatr qavrayışının etnik-psixoloji və dini konteksti.....	8
1.1. Milli teatr qavrayışında el-oba tamaşalarının yeri.....	8
1.2. 1870-1920-ci illərdə milli teatr qavrayışında yeni tendensiyalar.....	31
II FƏSİL. Sosial-siyasi, ideoloji amillərin Azərbaycanda teatr qavrayışına təsiri....	48
2.1. Azərbaycanda teatrın kulta çevrilməsinin sosial-siyasi, ideoloji əsasları.....	48
2.2. 1960-cı illərdə milli teatr qavrayışının xüsusiyyətləri.....	64
III FƏSİL. Milli özünüdərək prosesinin teatr qavrayışında təzahürü.....	80
3.1. 1970-90-cı illərdə milli özünüdərək prosesi və cəmiyyətdə teatrın yeri.....	80
3.2. Müstəqillik dövründə Azərbaycan teatrı və etnomədəniyyət: teatr qavrayışının problemləri.....	95
NƏTİCƏ.....	120
İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı.....	129

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi. Teatr sənəti dedikdə biz ilk növbədə onun mənəvi keyfiyyətləri və əxlaqi-tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında düşünürük. Qeyd etmək lazımdır ki, teatr ruhun rahatlıq tapdığı, özünü mənəvi cəhətdən təmin etdiyi bir məkandır. Teatr həqiqətdə görmədiklərimizi, hiss etmədiklərimizi bizə açıb göstərir və insanlarda həyatı, intellektual və əxlaqi hisslər formalaşdırır. Mövzu çoxəhatəli olduğu üçün digər sahələrlə, o cümlədən psixologiya ilə də əlaqədardır, başqa sözlə desək, teatr-psixologiya tandemi tədqiqatın önəmli xüsusiyyətlərindən biridir. Bu məqamda qısaca da olsa qavrayış haqqında elmi mənbələrə istinad edərək məlumat verməyin məqsədəuyğun olduğunu düşünürük.

Ətrafımızda baş verən hadisələr tam şəkildə, real gerçəkliyi ilə idrakımızda əks olunur ki, bu da bütün həyatımız üçün zəruri olan qavrayış prosesini yaradır. İnsan ətrafında olan obyektləri qavrayarkən, həm də onları bir-birindən fərqləndirməyi, müəyyən münasibət bəsləməyi bacarır. Bunu da qeyd etmək lazımdır ki, ətrafdakı cisim və hadisələrə münasibətin bəslənməsi, düzgün şəkildə onları bir-birindən ayırmaq, dəyərləndirmək əslində mürəkkəb idraki prosesdir, yəni bu proses özünü hər insanda fərqli formada biruzə verir və insanın təcrübələrindən, biliyindən, emosional vəziyyətindən, habelə marağından və meylindən asılı olaraq ortaya çıxır. Appersepsiya vəziyyəti insanların qavrayış şəklini dəyişir, birini digərindən fərqləndirir. Lakin qavrayış prosesi hələ də hadisə və cisimlərin əsl mahiyyətini dərindən anlamağa kifayət etmir. Gerçəkliyin daha dərin və dəqiq dərk edilməsində təfəkkür müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Təfəkkürün düzgün formalaşması isə düşüncə qabiliyyətinin tamlığından xəbər verir. Yuxarıda göstərdiyimiz elmi fikirlərdən [19, s. 269-276; s. 326-33] bəhrələnərək bu idraki prosesləri teatr əlaqələndirmək tədqiqatın mövzusu ilə uyğunluq təşkil edir. Teatr tamaşaçı və sosial mühit, daha doğru desək, insan və cəmiyyət arasında rabitə rolunu oynayır, reallığı idrakımıza son dərəcə yaxınlaşdırır. Bütün bu proseslər bir-birilə üzvi əlaqədə olaraq seyrçidə estetik zövqü formalaşdırır. Görürük, eşidirik, hiss edirik, qavrayırıq və zövq alırıq. Bu zövq dövrü- zaman müddətində şüurumuza daxil olaraq düşüncə tərzimizə

təsir göstərir. Bütün söylənilənlərdən belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, teatr insanın qavrayış və təfəkkür prosesinin formalaşmasında və inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Məhz bu səbəbdən mədəni təfəkkürün sağlam strukturda inkişafını təmin etmək istəyiriksə, çalışmalıyıq ki, səhnələşdirilən hər bir sənət əsəri sünilik, illustrativlik, konservativlik və monotonluqdan uzaq olsun.

Teatrı , onun inkişaf dinamikasını düzgün müəyyənləşdirmək üçün ilk növbədə teatr qavrayışının bu prosesdə zəruriliyini, bu prosesə təsirini dərk etməliyik. Kamil və formalaşmış teatr qavrayışı olmadan bu sənətin də mövcud olması qeyri-mümkündür. Teatr qavrayışının strukturunu bilmədən bu sənət haqqında doğru qənaətlərə gəlmək olmaz. Bu gün milli teatr məkanında baş verən irəliləyişlərin və geriləmələrin, uğur və uğursuzluqların hər birinin mayasında dayanan ən mühüm problem teatr qavrayışıdır. Milli teatr qavrayışı probleminə bayağı yanaşmaq və onun zəruriliyini nəzərə almamaq teatrımızın keçmişi və indisi ilə düzgün rabitə yaratmaqda, onlar arasındakı oxşar və ziddiyyətli məqamları müəyyənləşdirməkdə ciddi maneə yaradır. Milli peşəkar teatrın yarandığı gündən (1873-cü il, 10 mart) müasir dövrümüzə qədər keçdiyi yolu tədqiq edərkən həmin mərhələlərin üstünlükləri və nöqsanları, milli teatr təfəkkürü haqqında geniş məlumat əldə edirik və bu informasiyalar milli teatrımızı dövrlərarası müqayisəli təhlil etmək üçün şərait yaradır.

XX əsrin 20-50-ci illərində , o cümlədən 60-cı illərdə mövcud olan milli teatr qavrayışı 70-ci illərin əvvəllərində başlayan və 90-cı illərdə alovlanan milli özünüdərk mərhələsində öz şəklini dəyişərək cəmiyyətdə gedən proseslərə və cərəyan edən hadisələrə adekvat oldu. Lakin bir fakt da vardır ki, bu və ya digər dövrlər hər zaman bir-birilə üzvi əlaqədə olur, ənənə və müasirliyin tandemini yaradır. Teatrı, onun rudimentini və keçdiyi çoxəhatəli mərhələləri düzgün dərk etmək üçün əvvəlcə teatr qavrayışının strukturunun bütün qatları və tərkib hissələri araşdırılmalı və mənimsənilməlidir. Məhz bu səbəbdən dissertasiyanın mövzusu bütün dövrlərdə aktualdır və tədqiqat üçün ən vacib mövzulardan biridir.

Tədqiqatının mövzusu müasir teatr fikri müstəvisində ən aktual və mühüm mövzulardan biri hesab oluna bilər. Mövzu bir tərəfdən teatr tarixinə, digər tərəfdən teatr sosiologiyasına, üçüncü bir tərəfdən isə teatrın psixologiyasına açılır. Bizim

mənəviyyatımızın, ruhsal-psixoloji dünyamızın, düşüncəmizin teatr ehtiyacının, teatr tələbatının hansı ölçüdə, hansı səviyyədə olduğunu müəyyənləşdirmək baxımından da bu mövzu mədəniyyətimizin gündəmindədir.

“Azərbaycanda teatr qavrayışının strukturu” mövzusu başqa tədqiqatçılar tərəfindən sistemli şəkildə araşdırılmasa da, bu mövzuya uyğun monoqrafiyalar, elmi tədqiqatlar mövcuddur. Həm rus və ingilis dillərində, həm də azərbaycanca olan materiallardan istifadə edərək teatr qavrayışı və onun strukturu haqqında məlumat dairəmizi kifayət qədər genişləndirmək mümkündür.

Görkəmli alimlərimizdən B.A.Abdullayevin “Azərbaycan mərasim folkloru”, M.Q .Allahverdiyevin “Azərbaycan xalq teatrının tarixi”, “Qaravəlli tamaşaları”, K.M.Abdullayevin “ Gizli Dədə Qorqud”, E.M.Aslanovun “El-oba oyunu xalq tamaşası”, “ Azərbaycan toyu: toy mədəniyyətimizin bələdçisi”, C.H.Cəfərovun “ Azərbaycan dram teatrı”, “Azərbaycan teatrı”, M.Ə.Əlizadənin “Teatr: seyr və sehr”, Ə.Ə.Haqverdiyevin “Seçilmiş əsərləri 2 cildə”, İ.R.İsrafilovun “Adil İskəndərovun teatrı”, F.M.Rzayevin “Nizami Gəncəvi və teatr”, İ.S.Kərimovun “Azərbaycan teatr tarixi”, Q. M.Məmmədlinin “Azərbaycan teatrının salnaməsi”, Q.M.Nazmazovun “ Ozan aşiq sənətinin tarixi”, İ.Ə. Rəhimlinin “Azərbaycan teatr tarixi”, “Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri”, “Xalq oyun tamaşaları”, A.H.Sarabskinin “Köhnə Bakı”, M.M.Seyidovun “Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən”, “Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları, Ə.M.Vəliyevin “Əqidə, ruh və teatr”, A.A .Talıbzadənin “İslam mədəniyyətində teatr və teatrallıq” (rus dilində) monoqrafiyaları dissertasiyanın araşdırılmasında qiymətli materiallardır. Dissertasiyanın araşdırılması prosesində bir çox internet resurslarından və elmi məqalələrdən də istifadə olunmuşdur.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Dissertasiyanın obyektı milli teatr mədəniyyəti, predmeti isə Azərbaycanda teatr qavrayışının strukturu.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Dissertasiyada başlıca məqsəd Azərbaycanın bütün dövrlərinin teatr prosesini tədqiq edərək, həmin illəri bir-birilə əlaqələndirmək, fikir bağlılığı yaratmaq və sonda milli teatr qavrayışının strukturu

haqqında düzgün və və lakonik qənaətə gəlməkdir. Bu məqsəddən irəli gələrək tədqiqat işində aşağıdakı vəzifələr öz elmi həllini tapmışdır:

- Milli teatr qavrayışının milli adət-ənənələrlə, yerli inanclarla nə kimi koqnitiv-psixoloji əlaqədə olduğunu aydınlaşdırmaq;
- Milli teatr qavrayışının tarixən formalaşma və dəyişmə dinamikasını izləmək;
- Müasir teatrın problemlərini milli teatr qavrayışı kontekstində izah etmək;
- Teatr-seyrçi əlaqələrinin milli teatr qavrayışına təsirini nəzəri təhlilə çəkmək;
- Milli teatr qavrayışının formalaşması prosesində şəxsiyyət faktorunun rolunu çözmək.

Tədqiqatın metodları. Mövzunun araşdırılması prosesində əsasən müqayisəli-tipoloji, sistemli və semiotik metodlardan istifadə edilib.

Müdafiəyə çıxarılan əsas müddəalar. Tədqiqat işi aşağıdakı elmi müddələrdə öz əksini tapır:

- Azərbaycan teatr tarixinin kulturoloji və psixoloji problemləri təhlil edilir;
- Azərbaycan teatr tarixinin inkişaf mərhələlərində milli teatr qavrayışının dəyişmə prosesinin gedişatı izlənilir;
- Teatr qavrayışının yaranması və formalaşması prosesində teatr-seyrçi münasibətləri aşkara çıxarılır və şəxsiyyət faktorunun rolu çözülür;
- Azərbaycanlının teatr düşüncəsi sistemli şəkildə teatr tariximizin faktlarına əsaslanaraq tədqiq edilir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. “Azərbaycanda teatr qavrayışının strukturu”adlı dissertasiya mövzusu heç vaxt işlənilməyib. Dissertasiyada ilk dəfə Azərbaycan teatrı milli qavrayış kontekstində araşdırılmış və teatr qavrayışının mərhələləri ardıcılıqla, sistemli şəkildə tədqiq edimişdir.

Tədqiqatın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti. Tədqiqat işinin nəzəri əhəmiyyəti onun milli mədəniyyətimizin, xüsusilə teatr sənətimizin, milli teatr qavrayışımızın öyrənilməsinin zərurətini əsas faktor kimi dəyərləndirməsidir. Dissertasiya tədris məqsədiylə köməkçi vasitə kimi istifadə edilə bilər. Elmi iş Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin tədris etdiyi teatrşünaslıq, aktyor sənəti, rejissor sənəti kimi teatr ixtisaslarının tədrisi baxımından köməkçi vasitə rolunu

oynayır. Dissertasiyadan həmçinin buna bənzər digər tədqiqat işlərinin araşdırılması prosesində istifadə etmək mümkündür.

Dissertasiyanın aprobasiyası və tətbiqi. Tədqiqatın mövzusu ilə əlaqəli iddiaçının məqalələri elmi jurnallarda çap olunmuş, beynəlxalq və Respublika elmi konfranslarında məruzə edilmişdir.

Dissertasiya işinin yerinə yetirildiyi təşkilatın adı. Dissertasiya Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Teatrşünaslıq kafedrasında hazırlanıb.

Dissertasiyanın həcmi və strukturu. Dissertasiya giriş, üç fəsil, altı yarım fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir. Giriş-8.542, 1.1-43.282, 1.2-34.798, 2.1-34.033, 2.2-31.203, 3.1-31.515, 3.2-49.366, Nəticə-18.438 işarə ilə müəyyən edilmişdir. Tədqiqatın ümumi məzmunu kompüter yığımının 140 səhifəsində (252.997 min işarə) öz əksini tapmışdır.

I FƏSİL

AZƏRBAYCANDA TEATR QAVRAYIŞININ ETNİK-PSİXOLOJİ VƏ DİNİ KONTEKSTİ

1.1. Milli teatr qavrayışında el-oba tamaşalarının yeri

Hər bir xalqın formalaşmasında, təkamül prosesində milli-mənəvi dəyərlərin böyük rolu vardır. Azərbaycan xalqı minilliklərlə öz dəyərlərini, mədəni irsini qoruyub saxlayaraq çağdaş dövrümüzə gətirib çıxarmışdır. Tarixi kökləri qədimlərə söykənən ayin xarakterli şaman mərasimləri insanların qavrayışında ibtidai teatr ənənələrini yaratmış və formalaşdırmışdır [175]. Şamanlar tərəfindən nümayiş olunan epizodlarda rəqs, musiqi, ritm, sözlər-bütün komponentlər bir-birini tamamlayırdı. Dəf sədaləri altında rəqs edən, oxuyan, sakral aləmlə real aləm arasında kommunikasiya yaradan şamanların (qamların) əvvəlki adları isə maqlar olub, dövr-zaman keçdikcə modifikasiyaya uğrayaraq, şaman adlandırılıb. Maqlar da, şamanlar da hər ikisi magik funksiyaları həyata keçirirdilər. Biz burada bir çox ibtidai din formalarının (fetişizm, anemizm, totemizm) əlamətlərinə rast gəlirik [146]. Qamların özünəməxsus mətnləri, ifaları olduqca maraqlı və teatraldır. Qədim tayfalar şaman mərasimlərinə oyun adı verirdilər. Oyun isə türk dilində göstəri, tamaşa mənasındadır. Şamanların geyim tərzləri öz teatrallığı ilə seçilirdi. Tamaşanın xarakterindən asılı olaraq bəzən hansısa heyvanın cildinə girdikləri üçün geyimlərinin görünüşü də heyvan formasında olurdu. Plaşa bənzəyən və maniyak adlanan geyim, rəngarəng parçalardan ibarət olan əba, baş örtükləri və kəmərlər əsl mərasim tamaşasını təcəssüm etdirən elementlər idi. Ayin icrası zamanı şamanların mimikaları, jestləri pantomim aktyorunun oyununu xatırladırdı. Onlar heç bir maskadan istifadə etmir, üzlərindəki cizgilər öz-özlüyündə teatral təəssürat oyadırdı. Ekstaz vəziyyətlərdə, Yerlə Göy arasında rabitə yaradarkən, pis qüvvələri qovarkən dəf-dən istifadə edilirdi ki, bu da mərasimə xüsusi bir hərarət gətirirdi [131].

Şamanlar mövzusunı araşdırarkən onların bir çox əlamətlərini Dədə Qorquda müşahidə edirik. Bu fakt “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına müraciət etməyə əsas verir [56]. Yuxarıda toxunduğumuz şamançılıq ideyaları ilə dastanın ruhu, təfəkkürü arasında sıx bağlılıq vardır. Elə bu məqamda “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanını tədqiqat işinə gətirmək, düşünürük ki, heç bir fikir ayrılığına gətirib çıxarmayacaq, əksinə ideya bütövlüyü yaradacaqdır.

Sözgedən epos Azərbaycan folklorunun ən dəyərli qəhrəmanlıq dastanlarından biridir və çağdaş dövrümüzdə də öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Bu dastan soykökümüzü, etnik-psixoloji keçmişimizi öyrənməyimiz baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bizim əsas məqsədimiz eposun xalqımızın teatr qavrayışı prosesinin formalaşmasında və zamanla teatr təfəkkürümüzün inkişafında oynadığı rolunu araşdırmaqdır.

“KDQ”-dakı xarakterlər, cərəyan edən hadisələr idrakımızda ağsaqqal ata, qəhrəman insan, gözəl, zərif və cəsarətli qadın kimi müxtəlif obrazlar yaradır. Bu obrazlar silsiləsi gözlərimizin önündə əks olunur. Oxucu dastanı mənimsədikcə estetik zövqü formalaşmağa başlayır, qapalı məqamları analiz edərək, onlara düzgün yanaşmağı və müqayisə etməyi bacarır.

Azərbaycan xalqının estetik təfəkkürünün təşəkkül və təkamül prosesində “KDQ”-un böyük rolu olmuşdur. Dastandakı teatrallıq, monoloq və dialoqlar, şeir parçaları, teatral səhnələr hər biri ayrı-ayrılıqda milli estetik qavrayışımızın formalaşması üçün ilkin qaynaqdır. Epizodların, fraqmentlərin özü teatraldır və ozan yaradıcılığının təəcəssümüdür. Bugünkü aşığı sənətinin kökü məhz Dədə Qorqud ənənələrinə söykənir. Bu gün ifa etdiyimiz saz Dədə Qorqud qopuzunun törəməsidir. “KDQ”-u oxuyan kiçikdən-böyüyə hər kəs şeirlərdəki, ifadələrdəki, harmoniklik və axıcılığın, rəngarəng epizodların təsiri ilə teatrın sehrli aləminə qərq olur. “Payız almasına bənzər al yanaqlım”, “qırx incə belli qız” kimi bənzətmə və mübaliğələr insana estetik zövq bəxş edir. Epizodun bəzi boylarında “qaza bənzər qız-gəlin” ifadəsilə qadınların ahəngli, nizamlı hərəkətlərinə, yerişlərinə işarə edilir. Burada teatrallıq açıq-aydın nəzərə çarpır.

“KDQ”-un boylarında qaz yerişinin vurğulanması həm oğuz qadınlarının zərafətindən xəbər verir, həm də hərəkət estetikasını bənzətmələr vasitəsilə təsvir edərək insanlarda teatr düşüncəsini yaradır.

Dastanın boylarını oxuyarkən , sanki teatr tamaşasını seyr edirik. Burada elə səhnələr vardır ki, oxuyan anda gözü müzdə reallaşır. Aşağıda “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyu”ndan gətirdiyimiz epizod bunun bariz nümunəsidir:

“Beyrək dərhal atdan endi. Güləşməyə başladılar: İki pəhləvan kimi bir-birinə sarmaşdılar. Gah Beyrək qızı, gah da qız Beyrəyi yerə vurmaq istəyir. Beyrək sarsıldı, fikirləşdi: “Bu qıza basılısam, Qalın Oğuz içində başıma qaxınc, üzümə rişxənd olacaq”. Qeyrətə gəldi: Qarmalayıb qızın sinəbağını ələ keçirdi. Döşündən tutdu. Qız qurcandı. Bu dəfə Beyrək qızın incə belindən yapışdı, fırlanıb arxası üstə yerə vurdu. Qız dedi “İgid, Baybukənin qızı Banıçiçək mənəm!”. Beyrək üç öpdü, bir dişlədi, “düyün qanlı olsun, xan qızı!”-deyə barmağından qızıl üzüyü çıxardı. Qızın barmağına keçirdi. Bu üzüük aramızda nişan olsun, xan qızı!- dedi” [56,s 206].

Epizod öz teatrallığı ilə seçilir. Birincisi, Beyrəklə Banıçiçəyin iki pəhləvan kimi döyüşməsi səhnəsi Azərbaycan xalqının qədim meydan tamaşalarından olan pəhləvan-zorxana oyunlarını yaddaşımızda yeniləyir. Sərtlik və müqavimətin üstünlük təşkil etdiyi bu döyüş səhnəsində paradoksal bir məqam da diqqətimizdən qaçmır. Beyrəklə Banıçiçəyin gülüş səhnəsi sanki estetik bir rəqsi də xatırladır. Burada rəqs elementlərinə oxşar hərəkətlərin kəlimələrlə təsviri oxucuda estetik təfəkkürü formalaşdırır.

Teatrallığı ilə seçilən boylardan biri də “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”dur. Burada buğa ilə Buğranın savaşıdırılması epizodunda göstərilir ki, “Bayandır xan Qalın Oğuz bəyləri ilə tamaşaya baxır, əyləniridi” [56, s 178].

Eyniadlı boyda Dirsə xanın oğlu ilə Buğranın döyüş səhnəsi meydan tamaşasının nümunəsi kimi yozula bilər. “Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu”nda Qanturalının buğa, aslan, dəvəylə döyüşü, qopuzun sədalarının ona ruh yüksəkliyi verməsi pəhləvan oyunlarını, Selcan xanımın at oynatması qədim atüstü oyunlarımızı xatırladır. Bu boyda Selcan xanım haqqında söylənilən “ Bir bölük qaza şahin girən

kimi kafirlərin üstünə ad saldı” [56, s 257]. ifadəsi incə və zərif qızın daxilində olan cəsarət və şücaətin bədii təsviridir.

“Dirse xanın oğlu Buğac xan boy”unun giriş hissəsində Bayandır bəyin şadlıq məclisində min yerdə ipək xalça döşənməsi, ağ , qırmızı və qara otaqların qurulması həm mərasim mədəniyyətimizi özündə əks etdirir, həm də teatrallığı ilə diqqəti cəlb edir. [56, s. 25]. “Qazan bəyin oğlu Uruz bəyin dustaq olduğu boy”da Qazan xanın min yerdə ipək xalça döşətməsi, ağzı böyük şərab küplərinin ortalığa qoyulması, qızıl qədəhlərin düzülməsi epizodunda ziyafət estetikasının elementlərini görürük [56, s. 225]. Eposun “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boy”unda Beyrəyin ölüm xəbərini eşidən Banıçiçəyin və Beyrəyin ata-anasının ağı səhnəsi yuğ mərasimlərini yadımıza salır [56, s.62-63]. Oğuz türkləri tərəfindən keçirilən bu mərasimlərdə ölənlər haqqında şeirlərin söylənməsi, şücaət səhnələrinin göstərilməsi türk mifoloji-fəlsəfi düşüncəsinin, dünyagörüşünün, teatr qavrayışının, bədii təfəkkürünün formalaşmasının ilkin pilləsidir və sonrakı dövrlərdə milli-mədəni düşüncəmizin inkişafını sürətləndirən yaradıcı konsepsiyadır.

Biz dastanda yumoristik xarakterli epizodlarla da rastlaşırıq. M.Kazımoğlunun “Bamsı Beyrək boyunda gülüş kultu və obrazın ikiləşməsi” məqaləsinə istinadən qeyd edə bilərik ki, adı çəkilən boyda Dədə Qorqudla Dəli Qarcar arasında məzəli əhvalat yaşanır [149]. Dədə Qorqudun Dəli Qarcarı birə olan yerə gətirməsi, soyundurub ağla salması, iki xarakterin arasında keçən yumoristik ünsürlərlə zəngin dialoq gülüş oyadır və kiçik səhnə olmasına baxmayaraq, komediya zövqünün formalaşmasında mühüm rol oynayır. Bu hadisə həm də Dəli Qarcarın ağıldan kəm olduğuna da bir sübutdur ki, bu da komediya ünsürü kimi üzə çıxır. Kədərli və həyəcanlı hadisələrin yaşandığı məqamda belə bir epizodun boya daxil olması süjetin fərqli və rəngarəng amplitudada inkişafına zəmin yaradır. Dastanın bütün boyları tamaşa elementləri ilə zəngin olduğu üçün onların səhnə təsvirinin teatrlarda nümayişi daha böyük maraq oyadır, belə demək mümkündürsə, dastanla tamaşaçı arasında xüsusi rabitə yaradır.

Dastanın ilk tamaşaçıları oğuzlar özləridir. Yəni eposun xarakterləri həm də onun seyrçilərinə çevrilirlər. Elə bu məqamda bir təzadla qarşılaşırıq. Dastan epik

növə aiddir, epik teatrda isə seyrçi olmur, onlar hamısı iştirakçısıdır. Lakin məsələ burasındadır ki, oğuzlar əslində dastanın iştirakçısı olsalar da, Dədə Qorqudun xeyir-dua, ad verdiyi mərasimlərdə dinləyicidirlər, Dədə Qorqud isə ifaçı və nəql edəndir, ozandır, nağılcıdır, söylədiyi monoloqlarda sözün əsl mənasında virtuoz ifaçıdır. Belə olan halda dastanın iştirakçıları oxucunun təsəvvüründə seyrçilərə çevrilir və bu da öz növbəsində tamaşaçı - aktyor ünsiyyətinin ilk rüşeymlərini formalaşdırır.

Qorqud Ata gələcəkdən xəbər verir, mistik gücə malikdir. Onun qopuz çalması, söz söyləməsi, məclislər təşkil etməsi milli teatr təfəkkürünün ən mühüm qaynağıdır. Dədə Qorqud müqəddəsdir, onun mənsub olduğu din və inanc haqqında müxtəlif fikirlər irəli sürülüb və sürülür. Gələcəkdən xəbər vermək, yerlə göy arasında vasitəçi funksiyasını icra etmək, xeyirxah olmaq, ətrafdakılara doğru yol göstərmək, nəsihətamiz kəlimələri monoloqvari söyləyərək insanları məftun etmək məharəti hər iki şəxsiyyətə xas olan əlamətlərdir. Zərdüştliyin kökünün şamanizm ənənələrindən götürüldüyünü nəzərə alıqda isə Dədə Qorqudun şaman ruhuna yaxınlığının da şahidi oluruq. Yerlə Göy arasında rabitə yaratmaq, mahnı ifa etmək, rəvayətlər nəql etmək, mövcud cəmiyyətlə sakrallıq arasında mediator olmaq, mistik güc sayəsində “ikinci dünya” ilə ünsiyyətə girmək şamanizmə məxsus əlamətlər sırasındadır və bu özəlliklər Dədə Qorquddə də özünü biruzə verir. Şamanların musiqi simvolu dəfdirsə, Dədə Qorqudu da qopuzsuz təsəvvür edə bilmərik. “*Dədə Qorqud-Mif, Oğuzun qoruyucusu, hamisi, ozanı, yəni şairi, şamanı, yəni bilicisi, bir növ , taleyini müəyyənləşdirən, bəlalardan hifz edən ilk və son istinad nöqtəsidir*”[3, s.57].

Dastanı oxuduqca biz türk-mifo təfəkkürünə daha yaxından bələd oluruq. Oğuz elinin birliyi, mübarizliyi, qadınlara hörməti, özgüvənləri, əzmkarlıqları, sənətə meylləri bizə türk düşüncə tərzini öyrənməyə imkan yaradır. Çağdaş dövrümüzlə müqayisə apardıqda, oğuzlara xas xüsusiyyətləri müasir türk düşüncəsində də görürük. Bu gün də mərasimlərin təşkili, oxunan şərqlər, şeirlər bizə nəinki teatr təfəkkürümüzün, ümumiyyətlə, həyat tərzimizin qədim oğuzlardan qaynaqlandığını sübut edir. Dastanı oxuyarkən qarşılaşdığımız oğuzların həyat təzi, şeirə-sənətə

baxışları, milli adət və ənənələri bəzən modifikasiyaya uğrasa da, konseptuallaşsa da özülünü qoruyub saxlayaraq, yeni nəsillərə ötürülmüşdür.

“Kitabi- Dədə Qorqud” dastanının boyları içərisində qədim mifologiya ilə bağlı sujetlər vardır. Dastanın “Dəli Domrul” [56, s. 241-247] və “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”u [56, s. 266-274] xalqımızın mifoloji təfəkküründən doğur və dastanın qədim dövrlərə söykəndiyini göstərir. “K.D.Q”-un mifoloji sehiri haqqında görkəmli teatrşünas, professor M.Əlizadə yazır:

“Kitabi-Dədə Qorqud” un mifoloji (sehrli) başlanğıcı hər hansı vasitələrlə adıləşdirilməməlidir, əksinə çağdaş fəlsəfi nailiyyətlərdən təkən alaraq dastanın mistik mənalarını gücləndirmək lazım gəlir. Başqa sözlə, bu gün səhnə əsəri üçün əsas götürülən “K.D.Q” dini kitabələr kimi qavranılmalıdır. Bu halda onun sakral mənaları öz ilkin anlamlarında təsir göstərmiş olar. Dədə Qorqudun “ qayıbdən dürlü xəbər verməsi” (mifoloji xüsusiyyət) bəlkə də bütün başqa keyfiyyətlərdən önəmlidir. Bu keyfiyyət bu gün hiss olunan mifoloji aclığı aradan götürüb canlı epik ənənənin davamını təmin edə bilər. Teatr prosesi üçün bu hal ən mühüm həlledici amillərdən biridir. K.D.Q-un istisnasız bütün boylarında mifo-epik struktur və mənaları aşkarlamalıyıq, əks təqdirdə biz sehrli məsələləri etnopsixoloji problemlərlə əvəz edə bilmərik”[33, s.33-34].

Dastanın mifik boyları dəfələrlə elmi tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılıb, digər dastanlarla müqayisəli təhlillər aparılıb. Qeyd etmək lazımdır ki, mifo-epik yaradıcılıq teatr qavrayışının tərkib hissələrindən biridir.

“K.D.Q” dilinin zənginliyi, koloritliyi, harmonikliyi, özünəməxsusluğu baxımından da seçilir. Buradakı şeirlərin vəznə, sözlərin düzülüşü və bir-birilə həmahənglik təşkil etməsi dastanı daha da maraqlı edir. Boylardakı dialoqların illər boyu insanlar tərəfindən ifa olunması, mərasimlərin təşkili, dastanın personajlarının teatral şəkildə canlandırılması ilkin milli teatr düşüncəmizdə əvəzolunmaz əhəmiyyətə malikdir. Ona görə də dastanı sənət xəzinəmiz adlandırırıq.

Səhnə yozumları hər zaman rəğbətlə qarşılanan, geniş oxucu kütləsi tərəfindən sevilən dastan, əski türklərin yaşam tərzə ilə yaxından tanış olmağa şərait yaradan kitabdır. Azərbaycan xalqının etnogenezi bu qəhrəmanlıq eposuna söykənir.

“K.D.Q” elə sənət abidəsidir ki, Azərbaycanın mədəniyyəti, folkloru haqqında heç bir məlumatı olmayan insanın bu dastanı oxuması kifayətdir ki, o, milli-mənəvi dəyərlərimiz haqqında bilgilənmiş olsun. Dastan xalqımızın mədəniyyətini, dünyagörüşünü, təfəkkürünü, ənənələrini özündə ehtiva edən möhtəşəm ensiklopediyadır, əxlaq kodeksimizdir.

“K.D.Q” dastanı bugünkü aşığı yaradıcılığının əcdadıdır. Ozan adı tarixin müxtəlif dövrlərində dəyişərək baxsı, varsaq, aşığı kimi adlarla ifadə olunmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, bu addəyişmə prosesi birbaşa siyasi təsirlərlə əlaqədardır. Dövr yeniləndikcə ozan adını aşığı, qopuzu saz əvəz etdi. Biz ozan yaradıcılığı dedikdə qavrayışımızda Dədə Qorqud obrazı canlanır. Çünki bu sənətin ilkin qaynağı “Kitabi- Dədə Qorqud” ənənələrinə söykənərək çağdaş dövrümüzə gəlib çatmış və öz mənəvi dəyərini, konsepsiyasını itirməmişdir. Aşığı sənətinin tarixinin qədimliyini sübut edən mühüm amil odur ki, o “K.D.Q” kimi möhtəşəm sənət əsərini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Dədə Qorqudun ad verdiyi, müqəddəs qopuzunu çalıb söz söylədiyi mərasimlər milli teatr təfəkkürümüzün başlanğıcıdır. Ozan öz həyatını xalqın taleyilə bağlayır, onun düzüb-qoşduğu dastanın mövzusu cəmiyyətdə baş verən müxtəlif hadisələrdən götürülür. Vətənə, təbiətə, millətə, bəşəriyyətə sevgi, insanların problemlərini dilə gətirmək, gələcək nəsillərə nəsihət vermək kimi tipik xüsusiyyətlər ozanlıq ənənəsinin əsasını təşkil edir. Müxtəlif mövzuları nəzmə çevirən ozanlar xalqın mənəvi dayacağı, müdrik atasıdır, el ağsaqqalıdır. Kökünü şamanizm inanclarından götürən aşığı sənətində bir çox yaradıcılıq ünsürləri birləşir. Aşığı güclü aktyorluq məharətinə malik olmalıdır. Bu sənət sintetikdir. Aşığı şeir qoşur, onu söyləyir, musiqi bəstələyir, sazda ifa göstərərək sözün əsl mənasında seyrçilər qarşısında canlı musiqili teatr yaradır. O, müxtəlif incəsənət növlərini eyni məqamda icra edir. Aşığın ifa etdiyi musiqini dinləmək, səhnə hərəkətlərinə diqqət yetirmək bizdə teatr zövqünü formalaşdırır. Çünki aşığın obrazı öz - özlüyündə teatraldır. Bu obrazın hər bir elementini ayrı-ayrılıqda təhlil etsək, ciddi, sərt, bəzən də məzhəkəçi bir personajı kəşf etmiş olarıq. Həmin obraz ucaboylu, enlikürək, bıqları eşmə, qaşları çatma, buxara papaqlı, xüsusi milli geyimdə olan şəxsdir. Təsadüfi deyildir ki, bu, aşığı deyəndə bir çox insanın gözlərində canlanan obrazdır. Lakin mühüm bir faktı da

qeyd edək ki, aşığı sənəti sadəcə kişilərə məxsus deyil, qadınlar arasında da aşığı musiqisinin istedadlı və layiqli yaradıcıları vardır. Bu sənətin qadınlar tərəfindən nümayişi daha da maraqlıdır. Zərli, rəngarəng milli geyim tərzii estetik cəhətdən daha göz oxşayandır və seyrçidə estetik qavrayışın formalaşması üçün əhəmiyyətlidir. Aşığı yaradıcılığının sənətkarları ustad aşığılar, ifaçı aşığılar və el şairləri kimi qruplara ayrılır. *“Ustad aşığın yaradıcılıq zirvəsi dastan sayılır”* [32, s. 218].

Aşığı yaradıcılığının epik-lirik janrı olan dastanlarda nəzmlə nəsrin bir-birini əvəz etməsi əsas xarakterik xüsusiyyətlərdir. “Kitabi-Dədə-Qorqud”, “Qaçaq Kərəm”, “Koroğlu”, “Abbas və Gülgəz”, “Əsli və Kərəm”, “Tahir və Zöhrə”, “Aşığı Qərib” kimi dastanlarımız dillər əzbəridir. Biz həmin dastanlarda cərayan edən hadisələri bir sujet xətti kimi görür, personajların təsvirini qavrayışımızda yaradırıq, hətta zamanı və məkanı, mizanları belə təsəvvürümüzdə açıq-aydın canlandıraraq bu dastanların xəyali tamaşasının rejissoru oluruq.

Aşığıların deyişmə mərasimi də bu sənətin ən maraqlı və teatral məqamlarından biridir [141]. İki aşığın qarşılıqlı şəkildə söz söyləyib saz ifa etməsi aşığıların deyişməsi adlanır. Bu qarşılaşma xüsusi mərasim ilə təşkil olunur, aşığılar sənətlərini yüksək səviyyədə icra etməyə çalışırlar. Mərasimdə iştirak edən aşığılar bu qarşılaşmadan əvvəlcədən xəbərdar olur, deyişməyə psixoloji olaraq özlərini hazırlayırlar. Lakin elə məclislər də olur ki, burada aşığılar təsadüf nəticəsində rastlaşırlar. Bu zaman onlar arasında baş verən qarşılaşma çox gərgin vəziyyətdə keçir. Çünki aşığılar öncədən psixoloji hazırlıq görmürlər. Hadisələr hər iki aşığı deyişməsində eyni formada cərayan edir. Qarşılaşmanın sonunda məğlub olan aşığı sazını təhvil verir. Aşığılar arasında olan bu qarşılaşma bizə məşhur meydan tamaşalarımızdan olan meyxananı xatırladır. Ancaq aşığılar arasındakı bu mərasim teatral elementlərlə daha çox zəngindir. Aşığı sənəti öz-özlüyündə meydan tamaşasıdır.

Tamaşa elementlərini özündə əks etdirən bu sənətin mövqeyini daha da genişləndirmək üçün Milli Aşığı Teatrının yaradılması zəruridir. Bu teatrda aşığı sənəti ilə teatrın sintezi sözün əsl mənasında həm estetik şüurun, həm də milli-mənəvi dəyərlərin təkamülündə mühüm rol oynayacaqdır. Sazın sözlə vəhdətindən doğan

xüsusi harmoniya həmin teatrın fərqli ampulada tamaşalar səhnələşdirməsinə sərait yaradacaqdır. Poetik üslubda fəaliyyət göstərəcək bu teatrda milli dastanlarımızın yeni quruluşlarda təqdim edilməsi, yeni səhnə yozumları xalqımızın teatr təfəkküründə olduqca mühüm rol oynayacaqdır. Lakin Milli Aşıq Teatrı dar çərçivədə məhdudlaşdırılmamalı və epizodlarda musiqi, rəqs, nitq mədəniyyəti, aktyor oyunu bir-birini tamamlamalıdır. Təqdim edilən tamaşalar musiqili kompozisiya təsirini bağışlamalıdır. Mono oyunlarla kütləvi səhnələrin nümayişində xüsusi dinamika, səhnə hərəkəti özünü peşəkar səviyyədə göstərməlidir. Bütün sadalanan amillərdən başqa səhnə tərtibatına da xüsusi diqqətlə yanaşılmalıdır. Çünki səhnə tərtibatı nə qədər zövqlü və düzgün qurularsa, bir o qədər də seyrçidə estetik zövq imkanlarını genişləndirər. Yersiz, qabarıq tərtibatlarla deyil, sadə və tamaşanın, epizodların və xarakterlərin ruhuna uyğun səhnə tərtibatının verilməsi teatrın fəaliyyətini daha keyfiyyətli edəcəkdir. Gələcəkdə belə bir layihənin işlənilib hazırlanması milli teatr ənənələrimizi yaşatmaq və mədəni sərvətlərimizi tanıtmaq üçün vacibdir.

Milli teatr qavrayışının strukturundan danışırıqsa, milli mədəni sərvətimiz olan meyxananı unuda bilmərik [161]. Meyxana milli soykökümüzün güzgüsüdür. Əsl meyxana teatr ünsürlərini, şeiri, qəzəli özündə cəm edən meydan oyunudur- teatr tamaşasıdır. Meyxanaçıların diksiyası, ritm qabiliyyətləri olmalı, onların ifa etdiyi sözlərlə hərəkətlər bir-birini tamamlamalıdır. Meyxana - sözü bədahətən təqdim edib, onu sənətə çevirməkdir. Meyxana ustalarının deyişmə mərasimi aşıqların mərasimlərindən tamamilə fərqlidir və onları bir-birilə eyniləşdirmək qeyri-mümkündür. Meyxana ustalarının deyişmə mərasimi daha çox sözü qabardaraq qalibi təyin etmək üçün təşkil edilir. Deyişmə mərasimlərində qalib gəlmək, toyxanalarda maddi gəlir əldə etmək naminə sözləri cılızlaşdırmaq, dəyərdən salmaq isə təəssüf ki, dövrümüzün aktual problemlərindəndir. Meydan tamaşasının ən gözəl nümunələrindən olan meyxana sənətinə ciddi yanaşmaq, onu yüngülləşdirmədən nümayiş etdirmək olduqca vacibdir. Bu sənət bizim teatr düşüncəmizlə bağlılıq təşkil edir və milli teatr qavrayışının tərkib hissələrindən biridir desək yanılmarıq. Ümumiyyətlə, teatr təfəkkürümüzün tədqiqi prosesində bir çox milli oyun

tamaşalarımız, meydan teatrları nümunələri araşdırılmalıdır. Xalq oyun tamaşalarımızın tarixi teatr təfəkkürümüzün qədimliyindən və zənginliyindən xəbər verir. Klassiklərimizdən N. Gəncəvinin, X.Şirvaninin, maarifçi yazıçılarımız M. F. Axundzadənin, N.Vəzirovun, Ə.Haqverdiyevin yaradıcılıqlarında milli adətlərimiz özünü büruzə verir. Xalq oyunlarımız, mərasimlərimiz əsrlər boyu modifikasiyaya uğrasa da, müasir dövrümüzdə gəlib çatmış və öz strukturunu itirməmişdir. Dissertasiyada həmin milli oyunlar haqqında görkəmli alimlərimiz İ.Rəhimlinin, İ.Kərimovun monoqrafiyalarına istinad edərək məlumatlar verilmişdir. Bütün bu elmi faktları tədqiqat işində işıqlandırmaqda isə əsas məqsəd milli teatr qavrayışımızın kökünü, strukturunu, ilkin qaynaqlarını, tərkib hissələrini araşdırmaqdır. Elə bu məqamda yuxarıda adları qeyd edilən teatrşünaslarımızın araşdırmalarına istinad edərək sadalayacağımız teatral epizodlar vasitəsilə bəzi mətləblərə aydınlıq gətirək.

Toy mərasimlərimizdə hazırlanan sujetlərin özündə teatrallıq vardır. Toy mərasimi sənət ünsürləri ilə zəngin olan musiqili teatrdır. El arasında “gəlin havası” kimi tanınan Vağzalıdan başlayaraq milli rəqslərin ifası, şeirlərin, dastanların, musiqinin vəhdəti, epizodlar hamısı ayrı-ayrılıqda teatr sənətinin nümunələridir. Toy şənliklərində üslubca lağ oyununa yaxın olan şəbədə oyun-tamaşası göstərilirdi. Bu oyunda şux atmacalı zarafatlara üstünlük verilirdi. Kiçik bir əhvalatda cərəyan edən hadisələr mübaliğə edilir, bəzi məqamlarda lağ obyektinə çevrilirdi. Yamısılamalar, çağdaş dildə desək parodiyalar şəbədə oyununun maraqlı məqamlarından biri idi. Belə tamaşalar xalqımızda parodiya zövqünü formalaşdırdı. Toy mərasimlərində “Gəlinlə qaynananın deyişməsi”, “Mütrüblərin rəqsi” və s. epizodlarda teatr sənətinin elementlərinə rast gəlinir.

Azərbaycan xalqının ənənəvi mərasimlərindən olan xınayaxdı mərasimi də tamaşa xarakterlidir. Xınayaxdı da sujet xətti ilə icra olunur. Milli rəqslər, müsbət ruhlu səhnəciklər, bayatı formasında söylənilən şeirlər, məclisin əhvalına uyğun ifa olunan mahnılar bu mərasimi tamaşaya çevirərək milli düşüncə tərzinin əsasını qoyur.

Dionis bayramları da oyun mərasimlərimizin əsas qaynaqlarından biridir. Elmi mənbələrə istinadən qeyd edilməlidir ki, Qərb kulturunda daha dərinlən iz salmış bu mərasimlər öz kökünü Şərqdən götürür. Novruz bayramı Dionis bayramı

ilə oxşardır. Hər iki bayramda keçi totemi müqəddəs tutulur. Hər iki bayram eyni gündə keçirilir. Bu mərasimlərdə xor, musiqi, şeiriyyat, rəqs vəhdət təşkil edir. Demək ki, hər iki mərasim öz kökünü zərdüştlük dinindən götürüb. Bildiyimiz kimi heyvanı totemləşdirmək zərdüştlük dininə xas xüsusiyyətlərdir.

Novruz bayramı xalqımızın milli teatr düşüncəsinin ən mühüm qaynaqlarındandır. Bu bayram münasibətilə təşkil edilən mərasimlərdə adət-ənənələrimiz, milli rəqs və mahnılarımız, atalar sözlərimiz, musiqilərimiz, tamaşa xarakterli səhnəciklər, milli oyunlar öz əksini tapır. Biz həmin mərasim oyunlarından bir neçəsini aşağıda qeyd edəcəyik, məqsədimiz isə bütün bunların milli teatr təfəkkürü ilə əlaqəsini müəyyənləşdirməkdir.

“Kosa-kosa” tamaşası bayramın ən mühüm atributlarından [76, s. 38-42]. Kosa ilə Keçəlin mübarizəsi Xeyirlə Şərin savaşıdır. (Zərdüştlük dinində olduğu kimi-Hörmüz (xeyir) və Əhriman (şər) mübarizəsi). Onların yaratdığı səhnə həm zarafatyanalığı baxımından insanların əyləncəsi üçün əlverişlidir, həm teatr ünsürləri ilə zəngindir, həm də insanların dünyanı, ətrafda baş verən hadisələri dərk etməsi baxımından yararlıdır. Artıq insanlar belə tamaşalara baxdıqca pislə yaxşını, şərlə xeyiri fərqləndirir, nəyin yaxşı, nəyin pis olduğunu anlayırdılar. Dünyanın, ətraf aləmin dərkinə yönəlmiş Kosa ilə Keçəlin tamaşası insanın özünüdərk prosesində böyük rol oynayır. Kosanın şaman libasının rəmzi əlamətlərini daşıyan geyimi, uzunburunlu maskası, Keçəlin yoxsul libası, boynundan balqabaq asması, qrimsiz unabənzər vasitələrlə simasını komik formaya salması personajları teatral edir və oyunun estetik mahiyyətini artırır. Keçəl soyuğu, qaranlığı təmsil edir, vahiməli hərəkətlər nümayiş etdirir, insanları qorxudur. Keçi dərisindən kürk geyinmiş Kosa isə hərəkət və bolluğun, xeyirin simvoludur. Tamaşa boyu bu iki personaj arasında teatral elementlərlə zəngin mübarizə gedir. Kosanın tonqal yandırmağının qarşısını almağa çalışan Keçəl sonunda məqsədinə çata bilmir, məğlub olur, Kosa tərəfindən öldürülür. Xeyir Şər üzərində qələbə qazanır.

Şah-vəzir mərasim tamaşası xüsusilə Azərbaycanın Cəbrayıl bölgəsində keçirilmişdir. Bu oyunun qurucuları da, iştirakçıları da, seyr edənləri də yerli əhali idi. Mərasim şah, vəzir, vəkil, cəllad kimi obrazlardan təşkil olunaraq, böyük çadırın

içərisində oynanırdı. Novruz oyunları arasında Maral oyunu, Məsmayıl, Kilimarası kimi oyunlar da yer alır.

Kilimarası folklor tamaşasının bir növü olan Maral oyununda əsas personajı-Maralı canlandıran oyunçuya əksər hallarda qırmızı rəngli örtükdən geyim geyindirilir. Burada qırmızı rəng Maralın deyil, iki gənc arasında olan nakam məhəbbətin rəmzidir. Bir- birini sevən iki gəncin sonunda qovuşmaması, ikisinin də ölümüylə nəticələnən faciəvi hekayətin təsirindən yaranan Maral oyunu rəqslə nümayiş edilir. Maralın rəqsi özündə nakam sevginin qəmini, iki qəlbin həsrətini, çırpıntısını, üsyanını teatral formada əks etdirir. Maralı canlandıran oyunçu obraza xas hərəkət plastikasi ilə, səhnə elementləri ilə daxili hiss və həyəcanları tamaşaçılara çatdırır. Rəqsi müşayiət edən zurnanın səsi Maralı daha da şövqləndirir. Oyunçu öz hərəkətləri ilə gerçək maralı xatırlatmalıdır ki, bu da ondan yüksək plastika və oyun texnikası tələb edir. Bu oyunda pantomim teatrının elementləri özünü büruzə verir [153].

Kilimarası folklor tamaşasının digər növü olan gəlincik oyunu sujet etibarlı ilə maraqlı və teatraldır. Epizodlarda müxtəlif emosiyalar gəlinciklərin hərəkətlərində, rəqslərində təzahür edir. Gəlinciklərin ifası isə kilimin arasındakı aktyorun əl və ayaq barmaqlarını necə oynatmasından asılıdır. Bu tamaşa da pantomimanın elementləri ilə zəngindir .

“Qurd oyunu” Novruzda keçirilən tamaşa xarakterli epizodlardan biridir. Ovçunun qızını oğurlayan şəxsin qurd cildinə girməsi bu oyunun tamaşa ünsürünü üzə çıxarır. Qurda xas əlamətləri aktyor yamıslayır, bu isə ondan xüsusi plastika tələb edir və təqlid (parodiya) teatrının əsasını qoyur. Ovçuyla qurd arasında keçən dialoq bu oyun – tamaşanın aktyorluq imkanlarını daha da genişləndirir. Ovçunun qurdun yaralarına onun dediyi kimi təzə sudan tökməsi, qurdun sağalıb gözəl qıza çevrilməsi, ovçunun həmin qızla evlənməsi, daha sonra qardaşlarının arvadlarının yenidən qurda çevrilməsi, ovçunun oğlanlarını ən gözəl qızlarla evləndirməsi, toy mərasimi keçirməsi tamaşanı rəngarəng və maraqlı edir. Müxtəlif epizodlarla zənginlik “Qurd oyunu”nun xarakterik xüsusiyyətidir. Tamaşa komediya, bəzi məqamlarda isə dramatik janrda inkişaf edir.

Xıdır Nəbi bayramı Azərbaycanın bəzi rayonlarında bu günə kimi qeyd edilməkdədir. Qış yarılacağı, ömrünə az qaldığı üçün bu bayram böyük nikbinliklə keçirilir. Şənlikdə “Qodu-qodu” oyunu təşkil edilir [76, s. 18-24]. Həmçinin qodunun insana bənzər formada müqəvvası hazırlanır və qapı-qapı gəzdirilərək nəzir yığılır. Qodunu gəzdirənin artistlik qabiliyyəti olmalıdır, hazırcavablığı ilə seçilməlidir. Qodunu gəzdirən şəxs eyni zamanda məzəli və zarafatçı olmalıdır. Bu bayram şənliyi Xıdır Nəbi, Xızır İlyas adlanır. Daha çox Qubadlı, Zəngilan, Laçın rayonlarının əhalisinə xas bir bayramdır.

“Səməni”, “Novruzu”, “Kəndiri”, “Zorxana”, “Yallı” rəqsləri bütövlükdə artistik elementlərlə zəngindir. İfaçının jestləri, mimikaları, pozisiyaları bir- biri ilə bağlılıq təşkil etməlidir. Novruz bayramı ilə bağlı keçirilən mərasimləri, oyunları araşdırmaqda məqsəd xalqımızın milli teatr qavrayışının hansı amillərdən qaynaqlandığını öyrənməkdir. Çünki xalqımızın sənətini bütünlüklə özündə ehtiva edən, aktuallığını bu gün saxlayan başqa möhtəşəm bayram yoxdur.

Milli pəhləvan oyunlarımızın özündə də teatrallıq vardır. Sino, Mil oyunları iştirakçıların güc-qüvvətini sınamaq üçün keçirilirdi. Mil oyununda pəhləvanlar iki mili başının üstünə qaldırır və bu an dumbul çalınırdı. Dumbulun ritmi altında başının üstündə millərlə hərəkət edirdi. Balabançıoğlu Məmməd, Qatırçı Mirzə kimi pəhləvanlar məharətlə bu oyunun öhdəsindən gəlirdi.

Çövkan və Cıdır oyunları ən məşhur atüstü oyunlarımızdandır [135;158]. Əgər oyunçu atdan düşərdisə, artıq oyunda məğlub olmuş sayılırdı. Bu oyunlar türk mədəniyyətində geniş yayılıb və ritual xarakter daşıyır. At böyük sürətlə hərəkət edərək sanki iki aləm arasında rabitəyə çevrilir. At sürətin, cəldliyin rəmzidir.

Görkəmli Azərbaycan aktyoru H. Sarabski öz xatirələrindən ibarət qələmə aldığı “Köhnə Bakı” kitabında pəhləvan tamaşaları haqqında yazır:

“Novruz bayramının ortasında hərə əlinə bir mil alıb başının üstə qaldırardı. Bu arada dumbul çalınardı. Dumbul əvvəlcə lap ahəstə, sonra get – gedə yuxarı qalxıb yenə də enərdi. Mil oynadan adam da həmin ahənglə başının üstə milləri hərələyərdi. Oyun qurtardıqdan sonra camaat onları alqışlardı. Bəziləri camaata xoş gəlmək üçün mili tək əlilə yuxarı atıb yenə dəstəsindən tutardı. Yaxşı mil oynadanlar

mili qışının altından da atıb havada tutardı. Axırda qurşaq (güləşmə) tutardılar”
[85, s. 71].

Qurşaqatma pəhləvan oyunudur və tamaşa elementləri ilə zəngindir [151]. El igidləri güləş oynayırdılar. Bu oyun davul-zurna səsləri ilə müşayiət olunurdu, qəhrəmanlıq, qorxmazlıq və cəsarət oyunu idi. Qılıncoynatma da gənc və yeniyetmələr arasında keçirilirdi. Bu oyunda iki gənc əllərində qılinc döyüşürdülər və kimin əlindən qılinc düşürdüsə, o, məğlub olan tərəf kimi qəbul edilirdi.

Milli oyun tamaşalarımızda teatrallığı araşdırarkən onların əsas qismində pantomimanın üstünlük təşkil etdiyini aşkar edirik. Lal oyunu, Kaftarkus, Kar oyunu, Maral oyunu kimi xalq tamaşalarımız him-cim elementlərindən ibarətdir. Məhz bu tamaşalar sonralar yaranan peşəkar pantomima teatrının özülünü qoymuşdur.

Yaranışı qədimlərə təsadüf edən qaravəllilər məzhəkə - oyun meydan tamaşaları kimi formalaşmışdır. Ona görə də ifaçı geniş aktyorluq imkanlarına malik olmalıdır. Qaravəllilərdə müxtəlif yaradıcılıq üsullarının olması faktını görkəmli teatrşünasımız İ.Kərimov aşağıdakı kimi əsaslandırır:

“Səhnə ilə tamaşaçı salonunun qarşılıqlı əlaqəsi cild dəyişmələri, səhnə şərtlilikləri, nikbinlik, mübaliğə, qrotesk və s. gözəl ənənələri sonrakı dövrlərdə Azərbaycanın milli teatr sənətinin inkişafında öz təsirini göstərmişdir” [52, s. 49].

Qaravəlli məzhəkə tamaşasıdır, daha doğrusu desək, məzhəkələrin satirik variantıdır. Gülüş zövqümüzün, komediya təfəkkürümüzün formalaşmasına həm məzhəkə, həm də qaravəlli tamaşaları mühüm təsir göstərmişdir. Azərbaycanda meydan oyunçuları mütrüb, lotu, təlxək, meyxanaçılar xüsusi aktyor məharətinə malikdirlər. Aydın tələffüz, plastika, him-cim bacarığı, hazırcavablıq, göz bağlayıcılıq həmin oyunçuların əsas teatral xüsusiyyətləridir.

Azərbaycan xalq oyunları ilə bağlı çoxlu sayda elmi monoqrafiyalar qələmə alınıb. Ə.Haqqverdiyev, Q.Məmmədli, M.F.Axundzadə, M.Allahverdiyev, Ə.Sultanlı, Q.Namazov, B.Abdulla, E.Aslanov, M.Əlizadə, İ.Rəhimli və b. bu sahədə araşdırmalar aparmışlar. Onların hər biri el-oba oyunlarını fərqli rəqəslərdən təhlil etmiş, teatr sənəti sahəsində sanballı elmi işlər yaratmışlar. Xalq tamaşalarımızın hər zaman geniş aspektdən tədqiq və təhlil edilməsinin səbəbi isə odur ki, məhz bu

oyunlar vasitəsilə insanlarda ilkin teatr təsəvvürləri yaranmağa başlamışdır. Kütləvi şəkildə toplanaraq göstərilən epizodları izləmək, dərk etmək, qavramaq, hadisələri dəyərləndirmək, öz idrakını səhnədə baş verənlərə səfərbər etmək kimi vərdişlərin formalaşması milli teatr qavrayışının yaranmasının ilk və əsas mərhələsini təşkil etmişdir. İnsanlar təşkil etdikləri mərasimlərlə, oyunlarla, səhnələrlə, epizodlarla milli teatr düşüncəsini formalaşdırmışlar, belə demək doğrudursa mühit milli teatr qavrayışının yaranması və formalaşması üçün zəmin olmuşdur. Görkəmli teatrşünas, professor İ. Rəhimli haqlı olaraq xalq-oyun tamaşalarının tarixinin müəyyən qollarının bizim eradan əvvəllərə gedib çıxdığını vurğulayır [77, s. 31]. Xalqımızın şüuraltı etnogenezisində kök salmış duyğular, emosiyalar milli peşəkar teatr yarandıqdan sonra da təzahür etmiş, sonralar da peşəkar tamaşaların qavranılmasında əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Xalq oyunlarımız, milli mərasim mədəniyyətimiz görkəmli klassiklərimizdən olan N.Gəncəvinin poemalarında da öz əksini tapıb. Nizami yaradıcılığı milli teatr təfəkkürümüzə bələd olmaq üçün dəyərli sənət abidəmidir. Onun dünya miqyasında məşhur “Xəmsə”sindəki poemalar teatral elementlərlə zəngindir. Bu poemalar F.Rzayev tərəfindən müfəssəl araşdırılsa da, dissertasiyada yeni prizmadan təhlil edilərək elmi işin mövzusu ilə birbaşa əlaqələndirilmişdir [84,s.70-115]. Bu poemalardan mövzuyla əlaqəli bəzi hissələri qısaca nəzərdən keçirib araşdırmaq dissertasiyanın predmetinə adekvatdır.

“Sirlər xəzinəsi”ndə sənətkar teatr ünsürlərini açıqlayır və bu ənənəni sonrakı əsərlərində ustalıqla və təkmilləşdirilmiş formada davam etdirir.

Tazə söz caduları, oyunlar göstərən mən,

Yeni heykəl yaratdım,yeni qəlibli sözdən [34, s. 54].

və ya

Xəlvət pərdəsini ki, qaldırdılar, atdılar,

Öncə söz cəlvələndi, sözdən can yaratdılar [34, s. 57].

Yuxarıda göstərdiyimiz nümunələrin hər ikisində tamaşa yaratmaqdan, sözün qüdrətindən bəhs edilir. Burada “*təzə söz caduları*” sözün sehrini bəyan edən aktyoru,

“sözdən heykəl yaratmaq” isə sözü hərəkətlə sintez edərək yeni oyun-tamaşa göstərmək məharətini ifadə edir.

Aşağıdakı nümunələrdə yenə tamaşa ünsürlərinə rast gəlirik:

Hər ləhzəsində cəlvə, hər nəfəsində bir naz,

Neçə hoqqadan çıxdı gecə köhnə hoqqabaz [34, s. 65].

və ya

Pərdənin dalındadır bu oyunbaz sənətkar,

Yoxsa hardan çıxardı bu oyunlar, hoqqalar [34, s. 118].

Hoqqabaz və hoqqa sözlərinə diqqət edək. Hoqqabaz cürbəcür oyunlar göstərən, məzəli, cəld, hazır cavab oyunbazdır-meydan aktyorudur. Hoqqa isə həmin oyunçunun göstərdiyi tamaşalardır, daha dəqiq desək, tamaşa xarakterli epizodlardır. Məsələn, Misradakı gecə sözü də əbəs yerə vurğulanmır. Buradakı məntiq ondan ibarətdir ki, müxtəlif tamaşalar, məzhəkə oyunları yalnız gündüz deyil, gecə vaxtı da oynanılmalıdır. Pərdə sözü şairin bu və ya digər poemalarında tez-tez qarşımıza çıxır. Qeyd etmək lazımdır ki, pərdə Şərq teatrının ən vacib elementlərindən biri olmuşdur, yəni teatrı pərdəsiz təsvir etmək mümkün deyildi. N.Gəncəvi də pərdənin səhnə sənətindəki üstünlüyünü öz poemalarında əks etdirmişdir.

“Sirlər xəzinəsi”ndə hekayələrin süjet xətti, mövzusu, obrazların müxtəlifliyi teatrallıq örnəkləridir.

“Xəmsə”nin ikinci məşhur poeması “Xosrov və Şirin” dramaturgiya elementləri ilə zəngindir. Xüsusilə Xosrovun Fərhadla dəyişməsi səhnəsi dramaturji baxımdan maraqlıdır [35, s. 300]. İki şəxs arasında keçən dialoq bizə az da olsa, həm iki aşiq arasında təşkil edilən hazır cavab dəyişməni, həm də meydanı xatırladır. “Xosrovun keyf məclisində şiri öldürməsi” hissəsində Xosrovun yumruğunun hiddətiylə şiri bihuş edib torpağa salması təsvir edilir ki, bu da milli zorxana oyunlarımızın variantı kimi yozula bilər [35, s.187] .

Poemada rud, cəng, bərbət kimi qədim simli alətlərimizin adı çəkilir. Bu çalğı alətləri bir müddət unudulmuş, sonralar yenidən bərpa olunmuşdur:

Ruddan mövzun səslər çıxaran ustad.

Nəğmədə durğunu etmişdi icad [35, s. 285].

və ya

O məclisdə işrət başlayan zaman,

Çaldılar cəng ilə bərbəti haman [35,s. 285].

Aşağıdakı misralarda isə “üzük oynayır” ifadəsi qədim milli oyunlarımızdan olan üzük oyununa işarədir :

Məclisin bəzəyi qızlarla fələk,

Üzük oynayır ta səhərədək [35, s. 131].

Xalq arasında fincan-fincan, gül oyunu, üzük-üzük adları ilə tanınan bu oyunda maraqlı əhvalatların söylənilməsi, dərvişlərin oxuması, onu teatral edən və tamaşa xarakterini üzə çıxaran ünsürlərdir. Növbəti nümunəyə baxaq:

Keçmədi mütrübsüz, neysiz bir gecə,

Olmadı badəsiz, meysiz bir gecə [35,s. 133].

Burada həm qədim üfləmə musiqi alətimiz neyin, həm də səhnə sənətçisi-mütrübün adları diqqətimizdən yan ötmür. Mənası əyləndirən, könül açan kimi yozulan mütrüb mahnı oxuyan, rəqs edən, qız geyimində camaatı əyləndirən oğlandır- obrazdır.

N.Gəncəvi dramaturgiya elementlərini “Leyli və Məcnun” poemasında inkişaf etdirir. Bu poema teatrallıq cəhətdən dolğundur. Aşağıdakı misralarda estetik bənzətmə üsulundan ustalıqla istifadə edilmişdir.

Leyli çənk tutmuşdu bağı başında,

Məcnun rübab kimi əli qaşında [36, s. 72-73]

Məlumdur ki, cəng və rübab qədim milli çalğı alətlərimizdir. “Çəng tutmaq” Leylinin saçlarını bağına basmasının, “Məcnun rübab kimi” isə Məcnunun ikiqat pozisiyada oturub əlini alına qoymasının teatral və estetik təsviridir. Həqiqətən də, hər iki musiqi alətinin formasına baxdıqda bu bənzətmənin necə yerində və uyğun tərzdə, poetik dilin boyaları ilə yazıldığını anlamış oluruq.

Aşağıdakı nümunədə isə biz pantomim teatrının elementlərini görürük:

O dilsiz qoca da ona birtəhər,

Eyhamla fikrini dedi müxtəsər

Dost olmuş dünyada bu iki vicdan.

Yoldaş yaranmışdır başdan, binadan [36, s. 268].

“Xəmsə”nin dördüncü poeması olan “Yeddi gözəl”də tamaşa elementlərini, teatrallığı, estetik epizodları qısa şəkildə araşdıraraq. Poemada Mərrix adını alan, səyyarəyə bənzədilən, incə naxışlı yeddi günbədin nəzmin əsrarəngiz diliylə təsvir edilməsi bizə teatr sənətinin vacib amillərindən olan dekorasiyanı-səhnə tərtibatını xatırladır. Bəhrəmin gündə bir günbədə gedib məclis düzəldib cah-cəlal qurması, gündə bir nəzənin dilindən nəql edilən nağılları dinləməsi teatrallıq nümunələridir. Poemanın həmin hissəsi ayrı-ayrılıqda tamaşa təəssüratı oyadan müxtəlif epizodlardan ibarətdir.

Məclis mədəniyyətinin ən gözəl nümunəsini aşağıdakı misralarda aydın görmək mümkündür:

*Məclis xoş avazla gözəlləşincə,
Rəqs üçün düzəldi, bir meydan gözəl,
Ayaq qanad açdı, cuşa gəldi əl,
Şamı başlarına alıb düzdülər,
Şam kimi ayağa durub süzdülə* [37, s. 141- 142].

və ya

*Mey, çalğı məclisi dərhal düzəldi,
Cəngi köklədilər, rud dilə gəldi* [37, s. 145].

Birinci şeir parçasında gözəllərin pozisiyalarının şama bənzədilməsi məqamı teatraldır, tamaşa xarakterlidir, onların nizamlı, düzgün, plastik rəqslərinə işarədir. İkinci parçada isə çalğı məclisinin təsvirində cəng və rudun vurğulanmasında məqsəd bir daha bu çalğı alətlərinin milli məclis mədəniyyətimizin ayrılmaz hissəsi olduğunu bəyan etməkdir.

Bəhrəmin Rum gözəlinin anlatdığı “Kəniz satan padşahın hekayəsi”nin aşağıdakı epizodu bizə aktyor sənətinin başqalaşma prinsipi (K.S.Stanislavski) xatırladır:

*Düşündü: zamandır, min dona girim,
Pərinin başına oyun gətirim* [37, s. 165]

Yuxarıda göstərilən “*min bir dona girim*” ifadəsi ikimənalıdır. Burada həm qarının ikiüzlülük edib min bir hiyləgərliklə məşğul olmasına, həm də aktyorun başqalaraq, cildə girərək obraz yaratmağına, rol oynama məharətinə işarə edilir.

Beşinci iqlim padşahının qızının Bəhrama danışdığı hekayə teatrallığı ilə seçilir. Bu hekayənin bir çox epizodunda təşkil edilən şadlıq məclislərinə rast gəlirik. Bu məclislərdə naz- qəmzəli gözəllərin sərgilədikləri estetik səhnə elementlərinin toplusundan ibarət rəqslərin əsərdə inikası milli estetik qavrayışımızın inkişafı üçün əsas vasitədir.

Xəmsənin son poeması iki hissədən ibarət (“Şərəfnamə” və “İqbalnamə”) “İsgəndərnəmə”dir. Bu poema şairin əvvəlki əsərlərində əks etdirdiyi düşüncələrin, təsvir etdiyi teatral epizodların yekunudur. Nüşabənin təsvirində istifadə edilmiş “*dışı ceyran*” [38, s. 208], “*pəri əndamlı*” [38, s. 209], “*nazlı dilbər*” [38, s. 211], “*yaqut dodaq*” [38, s. 210], “*gül dodaq*” [38, s. 215] kimi poetik bənzətmələr bu obrazı oxuculara yaxından tanıdır. Aşağıda poemanın “Şərəfnamə” hissəsindən nümunələr məclis mədəniyyətini özündə əks etdirir:

*Nüşabə naz ilə hey qədəh alar,
Ortada gəlinlər qol-qola oynar* [38, s. 221].

və ya

*Hər çeşid yeməklər axdı hər yandan,
Yeməklər bişmişdi qoçdan, toludan* [38, s. 214].

Ümumiyyətlə, poemada mərasim və məclis mədəniyyətimizi əks etdirən epizodlar üstünlük təşkil edir ki, bu da milli teatr təfəkkürümüzün nələrdən bəhrələndiyini öyrənmək üçün əlimizdə olan dəyərli vasitələrdəndir.

Nizami Gəncəvinin əsərləri hər zaman rejissorların diqqət mərkəzində olmuş və fərqli səhnə yozumları ilə seyrçilərin ixtiyarına verilmişdir. Gəncədə yerləşən “Zərrabi” adlanan Nizami Poeziya Teatrının fəaliyyəti dəhi şairimizin əsərlərinin əbədləşdirilməsi yolunda atılan mühüm addımlardan biridir. Teatrın səhnəsində “Gül və zəhər”, “Mahanın hekayəsi”, “Bəhram şah”, və “Fitnə”, “Leyli və Məcnun”, “Xoşbəxtlər diyarında”, “Slavyan gözəli”, “Çoban və Bəhram” kimi tamaşalar N.Gəncəvinin poemalarının motivləri əsasında hazırlanmışdır. N.Gəncəvi

bədii irsinin tədqiq edilməsi milli mədəniyyətimizi dərinləndirən mənimsəmək üçün qiymətli xəzinədir, salnamədir.

Azərbaycanda teatr qavrayışının ilkin qaynaqlarından biri də dini tamaşalardır. Milli teatr qavrayışımızı araşdırarkən türk xalqları arasında geniş yayılmış, islamdan öncə keçirilən yuğ mərasimləri mövzusunda toxunmaq mütləqdir. Çünki sözügüdə mərəsimlərin teatr təfəkkürü ilə sıx bağlılığı vardır. İnsanın özünüdərk prosesiylə teatral elementlərin əks olunduğu bu rituallar xalqımızın teatr qavrayışının formalaşmasında mühüm yer tutur.

Görkəmli professor M.Əlizadə M.Seyidovun elmi fikirlərinə istinad edərək yuğ mərasimlərinin teatr təfəkkürü ilə əlaqəsi haqqında gəldiyi qənaətləri, xüsusilə bu mərasimlərdə olan teatr ünsürlərini “Teatr: seyr və sehr” monoqrafiyasında elmi dillə açıqlayır. Biz həmin sitatı olduğu kimi xatırlayırıq:

“Mərəsimin sözsüz (hərəkətli) və sözlü bölmələrdən ibarət olması, musiqi alətlərindən istifadə edilməsi, dəqiq müəyyənləşdirilmiş kompozisiyanın icrası, mərəsimin peşəkar icraçılar və təbii iştirakçılar tərəfindən gerçəkləşdirilməsi, peşəkar icraçıların arasında rol bölgüsü, amplua və vəzifələrin bölünməsi, mərəsimi idarə edən şəxsin özəl funksiyaları teatr düşüncəsindən xəbər verir” [33, s. 38].

Azərbaycanda tragik teatrın yaranmasında bazis rolunu oynayan yuğ tamaşalarında əsas prinsip ölənlərin şənini ağılar vəsf etmək, bayatılar söyləmək, igidlərin qəhrəmanlıqlarından bəhs etmək idi. Bəzən ölənlərin gənc haqqında uydurmalar edilir, göstərmədikləri igidliklər haqqında mübaliğələrə yol verilirdi.

Diqqət çəkən məqamlardan biri də insanların ölü basdırma zamanı, ağrılı-acılı sözlər söyləyib hüznəlməklə, göz yaşları tökməklə yanaşı rəqs edib oxumaqları idi. Professor M. Seyidovun elmi araşdırmalarında yuğ mərasimlərinin nəzəri strukturları ilə əlaqəli maraqlı faktlarla qarşılaşmaq mümkündür [84].

VII əsrdən etibarən islam dininin Azərbaycanda yayılması, peyğəmbər vasitəsilə insanlara ötürülməsi, sokral aləmlə real aləmin formal olaraq birləşdirilməsi, islamda baş verən bir çox müharibələr teatrdan da təsirsiz ötürülür. İslam dünyasında tarixdə iz salan böyük savaqlar olub. Ancaq bu müharibələrin içində bütün dünyaya

səs salanı İmam Hüseyinlə Yezitin döyüşçüləri arasında olan Kərbala müsibətidir [93, s. 184-186].

XVI əsrdən etibarən geniş təşəkkül tapan Məhərrəmlik faciələri, el arasında teatral şəkildə hazırlanır, cəmiyyətə təqdim edilirdi. Hər il insanlar bu əza məclislərini təşkil edərək, İmam Hüseyinə və onun ətrafındakı 72 şühədaya göz yaşı tökürlər. İslamdan öncə keçirilən yuğlama mərasimlərindən fərqli olaraq, şəbihlərdə igidlər haqqında uydurma təriflər yer almırdı, əksinə həqiqi insan oğlunun başına gələn müsibətlər, Allah üçün şəhid edilmiş bir ailə dramı, vətəndaş faciəsi əks edilərək matəm saxlanılırdı. Teatr səhnəmizin faciə qolundan danışarkən şəbih tamaşaları, yuğ məclisləri, ağılar haqqında fikirlər öz əksini tapsa da, burada faciə məktəbinin ən böyük nümunəsi yenə şəbih tamaşaları, şəbihçilər hesab edilirdilər. Burada bir qədər haşiyə çıxaraq, dini mərasim tamaşalarının tamaşaçı qavrayışına göstərdiyi əsas təsirlərdən bəhs etmək istərdik. Həmin tamaşaları izləyərkən seyrçilər katarsisdən (təmizlənmədən, saflaşmadan) keçərək səhnədə təsvir edilən hadisələrdən nəticə çıxarır, duyğu və diqqətini həmin hadisələrə yönəldirdilər. Fikrimizə aydınlıq gətirmək üçün isə katarsis termininin əsl mahiyyətini qısaca izah etmək daha doğru olardı.

Məlumdur ki, katarsis sözünü teatr sahəsində ilk dəfə Aristotel “Poetika” əsərində işlətməmişdir [17, s. 16-20]. Tamaşanı seyr edərkən insanların yaşadığı müxtəlif emosiyaların ifadəsi katarsisi meydana gətirir. Yuğ, şəbih tamaşalarını seyr edən tamaşaçılar özlərini qəhrəmanlığı, cəsarəti ilə fərqlənən igidlərə bənzədir və onların həyatını, faciəsini öz daxillərində yaşayırdılar. Fəci qəhrəmanların taleyi, onların rast gəldikləri xəyanətlər, seyrçidə təəssüf, kədər, o cümlədən qəzəb hissləri oyadırdı. Tamaşaçı fəci qəhrəmanın başına gələn oyunlardan təsirlənir, ağlayır, özünə örnək götürürdü, həyatın sadəcə nikbinlikdən ibarət olmadığını, faciənin qaçılmazlığını dərk edirdi. Onlar faciəni həyatın bir tərz kimi qavramağa başlayır və mənasız qorxu hisslərindən azad olurdular, başqa sözlə desək, tamaşa insanlar üçün bir növ təsəlli funksiyasını yerinə yetirərək cari anda müxtəlif emosiyaları yaşadaraq gələcəkdə baş verəcək hər hansı faciə qarşısında dözümlü olmağa səsləyirdi. İndi isə qayıdaq bir az əvvəl bəhs etdiyimiz mövzunun davamına...

İslam dininin geniş intişar tapması ilə əlaqədar olaraq xalq teatr tamaşalarına yanaşma tərzı modifikasiya edilirdi. Belə ki, əvvəlki dini mərasimlərdən (yuğlama mərasimlərindən) fərqli olaraq, şəbih tamaşalarında müqəddəslərin personajları təsvir edilir, 40 gün, bəzən 60 gün arası keçirilir, mütəmadi olaraq bütün rayon və kəndlərdə, hətta şəhər və qəsəbələrdə də davam etdirilir, insanlar tərəfindən böyük maraq və eşqlə izlənilirdi. Şəbih tamaşalarını getdikcə öz qavrayışlarında yaşadıb, onun iç dünyasına, mahiyyətinə varan insanlar, şəhid düşmüş bütün oğullarımız üçün, buna oxşar tamaşaların qurulmasını, matəmlərin təşkilini reallaşdırmağa başlayırlar. Şəbihlərdəki monoloqvarilik eynilə islam dünyasının böyük şəxsiyyəti olan Peyğəmbərin həyat tərzini yada salırdı. Burada bir nəfər İmam Hüseyn müsibətinin tarixçəsini nəql edir, insanlar qulaq asa-asa ağlayır, keçmişdə baş vermiş böyük müharibə haqqında məlumat əldə etmiş olurdular. Artıq şəbih tamaşaları insanlarda mənəvi ruh yüksəkliyi yaradır, cəmiyyət böyük şəxsiyyətlər haqqında bilgilərini artırır, hər kəs özünü bu şəxsiyyətə oxşatmağa çalışır, bu yolda əhsanlar edir, məclislər qurur, öz mənəvi borclarını ödəməyə meyl göstərirdilər. Bu cür şəbih tamaşalarının təşkili teatr sənətinin yeni qolunun yaradılmasına səbəb olur-faciə janrının inkişafının ilkin rüşeymləri meydana gəlir, cəmiyyət gülüşlə yanaşı, traqodos, faciəvi səhnəciklərin də təşkilini artıq qavrayaraq dərk edir, sənətin bu qolunu da qəbul edib, izləyir. Məhərrəmlik ayının keçdiyi bütün mərhələlər insanlar tərəfindən hörmətlə qarşılanır, xüsusi geyimlər təşkil edilir, yerlər tapılır, aktyorlar dəvət edilir və hadisələr hər il yenidən yaşanılırdı. Sənət bu məqamda din və teatr fenomeni altında inkişaf edirdi.

Şəbih tamaşaları sadəcə Kərbəlada baş vermiş faciəyə həsr olunmurdu. Onlardan bəziləri faciədən öncəki əhvalatlardan bəhs edirdi. Bəzi şəbihlər isə qanlı faciədən sonra yaşananlara, vəfat edənlərlə, onların məzarları ilə vidalaşmağa həsr olunurdu. On gün müddətində baş vermiş qanlı faciəyə həsr olunan şəbihlər isə daha geniş yayılırdı. Bu tamaşalardan “Allahın vəkili”, “Əlinin şəhadəti”, “Kərbəla vəqəəsi”, “Qasım otağı”, “Əbülfəzabbasın qətli”, “Hürün şəhadəti”, “Şəmi Qəriban”, “Mədinə səfəri” və b. misal ola bilər.

Bu tamaşalarda digər meydan tamaşalarından fərqli olaraq, gerçək qandan istifadə edilirdi, hadisələrə uyğun dekorasiya tərtib edilirdi.

“Qasım otağı” şəbihində Qasımın nəşinin otaqda qoyulması, otağın toy üçün bəzədilməsi, qasımın meyidinin gətirilməsi tamaşanın əsas sujet xəttini təşkil edir. Meyidin üzərinə təbii qan effektlərindən olan ləkələrin çilənməsi tamaşanın” faciə ünsürü “nü ön plana çıxarır.

Beləliklə, İslam dünyasındakı avazvarilik, moizələri, “Qurani-Kərim”dəki surələrin avazla ifa edilməsi, hər kəsin bir məkanda toplanaraq onu dinləməsi, moizəçiyə və ya maddəyə olan hörmət və diqqət, yavaş-yavaş sintetik sənətin bir qolunu təşkil etməyə başlayır, insanlar yaratdıqları teatr səhnəciklərində bu amillərdən geniş şəkildə istifadə edirdilər.

Burada da ziddiyyətli məqamla qarşılaşırıq. Məlumdur ki, islam dininin teatra, tamaşaya, musiqiyə münasibətində yasaqlar var. Bəs necə oldu ki, din xalqımızda teatr təfəkkürünü formalaşdırdı? Necə oldu ki, din və sənət arasında qarşılıqlı əlaqə yarandı? İslam dini ilə əlaqədar olaraq keçirilən rituallar, mərasimlər (məsələn, şəbihlər) teatr qavrayışını yaratmaq, yaxud teatr prosesini inkişaf etdirmək məqsədi daşıyırdı. Onlar əvvəldə də bəhs etdiyimiz kimi dini inanclarla bağlı idi. Ancaq eyni zamanda da planlaşdırılmamış şəkildə, bilməyərək insanların sənət təfəkkürünün, teatr qavrayışının inkişafına zəmin yaradan amillər idi.

Orta əsr müsəlman mədəniyyətinin ən yaygın tamaşası sufi qardaşlıqlarına xas olan dərvişlərin səma məclislərinin Azərbaycanla birbaşa bağlılığı olmasa da, lakin sonralar müəyyən qədər milli teatr təfəkkürünün inkişafına zəmin yaratmışdır. Belə ki, dərviş rəqslərinin strukturu, musiqiyə hərəkətlərin vəhdəti, səslənən şeir və Quran ayələri ayrı – ayrılıqda teatrallıq nümunələridir və estetik zövqün inkişafı baxımından əhəmiyyət kəsb edir [93, s. 207- 221].

Yekun olaraq, qeyd edilməlidir ki, milli teatr qavrayışının yaranması və formalaşması üçün əsas faktor olan el-oba oyunları, dini inanclarla əlaqəli rituallar, miflər, dastanlar, qədim dövrlərdən XIX əsrin ortalarına kimi qeyri- peşəkar teatrın keçdiyi müxtəlif mərhələlər araşdırılıb təhlil edildi.

1.2. 1870-1920-ci illərdə milli teatr qavrayışında yeni tendensiyalar

XIX əsrin 40-50- ci illərindən cəmiyyətin bir qismi elmə, mədəniyyətə, maarifə, Avropadan integrasiya edən sənət növlərinə maraq göstərsə də, çox qismi hələ də elm və mədəniyyətdən bixəbər idi. Yeni tipli peşəkar teatrın yaradılmasına sadə xalq arasında maraq, istək demək olar ki, yox idi. Şəriət, din pərdəsi altında uydurulan buxovlar, ideologiya, o dövrün ictimai-siyasi mühitinin tələbləri teatra, tamaşalara, o cümlədən bütün sənət növlərinə mənfi təsir göstərirdi. Yuxarıda göstərilən səbəblərin nəticəsi olaraq, bütün Zaqafqaziya ölkələri arasında ən çox Azərbaycan xalqı teatrın yeniliklərindən, Avropanın teatr ənənələrindən uzaq qaçır, sivil teatra qədəm qoymaq istəmirdi. Musiqi dinləmək, tamaşaya baxmaq, teatra getmək və s. günah hesab edildiyi üçün xalq bu sahələrdən uzaqlaşdı. İncəsənət insanda estetik zövqü formalaşdırır, daxili dünyasını zənginləşdirir, ona mənəvi ruh verir [154]. Təbii ki, düzgün olmayan qavrayış strukturunun sənətlə əhali arasında yaratdığı sədd bu estetik zövqün korlanmasına, dünyagörüşünün yoxsullaşmasına səbəb olaraq, insanın incəsənət dünyasına qovuşmasına imkan vermirdi. Ancaq məlum məsələdir ki, incəsənət əsərlərini düzgün qiymətləndirmək, doğru şəkildə qavrayıb müqayisə etmək üçün insanlarda estetik zövq inkişaf etdirilməlidir. Düzgün estetik zövqün tərbiyə olunmasında ətraf mühitin böyük rolu vardır. Mühitin və bir sıra xarici amillərin təsiri ilə əhalinin çox hissəsi dar düşüncəyə malik olduğu üçün müasir tipli peşəkar teatrı yaratmaq, inkişaf etdirmək çox çətin, hətta bəlkə də imkansız idi. Lakin bütün çətinliklərə baxmayaraq, dövrün ziyalıları hər vəchlə çalışır, xalqın “gözünü açmağın”, onu maarifləndirməyin, nadanlıqdan, xurafatdan xilas etməyin doğru yolunu axtarırdılar. Xüsusilə, H.Zərdabi və N.Vəzirovun göstərdiyi təşəbbüs və əzm nəticəsində Azərbaycanda peşəkar teatrın bünövrəsi qoyuldu. Hər iki ziyalının dəstəyi nəticəsində 1873-cü il mart ayının 10 (22) - da M.F.Axundzadənin “Lənkəran xanının vəziri” əsərinin tamaşası ilə peşəkar teatrımız yaradıldı [78, s. 62]. Bu tamaşanı hazırlamaqda əsas məqsəd müsəlman əhalisində bədii-estetik zövq

yaratmaq, onlarda teatra, sənətə həvəs oyatmaq idi. Tamaşanın təşkilinə şövq göstərən N.Vəzirov özü də tamaşada Şölə xanım rolunu oynayırdı. [Qeyd: məlumdur ki, o dövrlərdə qadın personajları kişilər tərəfindən ifa edilirdi, çünki qadınların səhnəyə çıxması qadağan idi]. Bu tamaşa ilə teatrımızda uzun illər sonra bir dönüş nöqtəsi oldu, milli peşəkar teatr yarana bildi, daha doğrusu desək teatr, sənət həvəskarı olan ziyalılarımız imkansız görünən teatr hadisəsini reallığa çevirməyə müvəffəq oldular. Bakıda göstərilən ikinci tamaşa isə M.F.Axundzadənin “Hekayəti-mərdi xəsis” (“Hacı Qara”) əsərinin səhnə variantı oldu. (1873-cü il, 17 aprel)

M.F.Axundzadənin komediya əsərlərini səhnələşdirməklə peşəkar teatra qədəm qoymaq ideyası əslində həmin dövr üçün mükəmməl bir teatr hadisəsi idi, lakin əvvəldə də qeyd edildiyi kimi müsəlman əhalisi arasında teatra münasibət birmənalı deyildi. Milli peşəkar teatrın yaranması yolunda atılan ilk addımlar uğurla nəticələnsə də, daha doğru ifadə etsək, baş tutsa da, lakin yerli müsəlman əhalisi tərəfindən bu ideyanın necə qarşılanması haqqında təəssüf ki, eyni sözləri deyə bilmirik. Belə ki, bu ideya təbii olaraq, o dövrün əhalisinin qavrayışına, təfəkkürünə tamamilə zidd idi və teatrın inkişafı ilə əlaqəli göstərilən təşəbbüs əhali kütləsi tərəfindən heç də xoş qarşılanmadı. Bununla əlaqəli teatr təşəbbüskarlarının üzləşdiyi təqiblər, hətta təhqirlər yuxarıdakı fikirlərimizi təsdiqləyir. Lakin sevindirici məqam ondan ibarət idi ki, bütün bu təqiblər teatr həvəskarlarının əzmini qıra bilmədi və onlar qarşıya qoyduğu məqsədlərini yerinə yetirmək yolundan dönmədi.

Gördüyümüz kimi, səhnələşdirilən hər iki əsərin müəllifi M.F.Axundzadədir. Milli teatr qavrayışının yeni mərhələsi M.F.Axundzadənin dramaturgiyası və Qərb mədəniyyətinin ölkəyə sirayəti ilə başlayır. 1850-1855-ci illərdə müəllif tərəfindən yazılan və 1873-cü ildə milli teatr təfəkkürünün institusional mərhələsinin əsasını qoyan altı komediya əsəri bu günə kimi öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Teatrımız hər zaman bu əsərlərlə zəngin təcrübə əldə etmişdir. XIX əsrin II yarısı Azərbaycan mədəniyyəti üçün misilsiz xidmətləri olan görkəmli dramaturq, azərbaycançılıq ideyalarının tərənnümçüsü, yeni avropatipli dram janrının banisi, çağdaş fikrin

nümayəndəsi, maarifçi və görkəmli mütəfəkkirimiz M.F.Axundzadə haqqında nə qədər araşdırılsa da, yazılsa da yenə kifayət etmir.

Axundzadə yaxşı bilirdi ki, qeyri-peşəkar teatrımız müxtəlif ənənələrlə zəngin olsa da, yeni tərzdə maarifləndirici teatrın təşəkkülü üçün Avropa və rus dramaturgiyasından qidalanmalı, yararlanmalı və bu yolla sxolastikadan, bəsitlikdən uzaqlaşmalıdır. Təbii ki, belə bir teatrın qurulması üçün də yeni təfəkkürlü, müasir əsərlər lazım idi. Dramaturgiyamızda elə əsərlərə ehtiyac duyulurdu ki, onların sayəsində teatr tariximizdə inqilab olsun. M.F.Axundzadənin ilk dəfə teatrı Tiflis səhnəsi vasitəsilə tanış olması, Rusiya, o cümlədən Avropa yazıçılarının əsərləriylə dərinlən maraqlanması, rus məktəbində oxuması, kimi faktorlar qətiyyətlə söyləməyə əsas verir ki, o dövrdə bu inqilabın əsasını M.F.Axundzadədən başqa heç kim qoya bilməzdi.

Bir çox XIX əsr Rusiya dramaturqları kimi M.F.Axundzadə də dram janrını üstün tuturdu. O, dram janrının xalqa daha yaxın olduğunu düşünürdü. Çünki dahi ədib müəllifi olduğu əsərləri xalqın mənafeyini düşünərək yazırdı. Onun əsas qayəsi xalqın dilinə yaxın dillə insanları maarifləndirmək, cəhalət bataqlığından xilas etmək idi. Axundzadə köhnə şeiri tənqid edirdi. Çünki belə şeirlər daha çox nəsihət məqsədi daşıyırdı. Lakin danılmaz faktdır ki, bu yolla müxtəlif etnik – psixoloji, ictimai, siyasi təsirlərin basqısı altında yaşayan, daxili və mənəvi keyfiyyətlərdən məhrum olan, estetik gözəllikləri görməyən insanları maarifləndirmək qeyri-mümkün idi. Elə bu səbəbdən, yazıçı əsərlərində satiradan, bədii qroteksdən məharətlə istifadə etməkdən çəkinmirdi. Xalqa xalqın dili ilə təsir etmək Axundzadənin başlıca məqsədlərindən idi.

Dövrün ictimai həyatı komediya əsərləri yazmağa sövq edirdi. Nədənki komediya bütün qüsurlar və eybəcərlikləri, pislikləri ironik gülüş altında təsvir edir. Sadəcə tragediyalarla, ağlamaqla, “qan”, “faciəvi ölüm” təsvir etməklə, süni pafoslarla xalqı maarifləndirmək olmazdı. Dövrün çirkinliklərini, yalanlarını yalnız gülüşlə, kinayə ilə, satira ilə insanlara açıb göstərmək daha məqsədəuyğun idi. Bu məqamda N.Şəmsizadənin “Azərbaycan gülüş mədəniyyəti” məqaləsindən mövzumuza uyğun kiçik bir sitat gətirmək istərdik:

“Dünyada eybəcərlik olmasa idi, gülüş də olmazdı. Gülüş mədəniyyəti xalqın özünüdərk mədəniyyətidir”[160]. Axundzadə xalq gülüşünə, milli karnaval estetikasına Avropa libası geyindirərək ənənəni müasirliklə birləşdirərək dramaturgiyaya fərqli bir tərz, yeni bir nəfəs gətirdi. Onun komediyaları şitlikdən, yüngüllükdən, riyakarlıqdan tamamilə uzaq idi. Həyatın gerçək üzü, həqiqi gülüş və ironiya, dövrün cərəyan edən ictimai-siyasi hadisələri, problemləri, saxtalıqları yazıçının komediyalarında təzahür edir. Onun komediya əsərləri güldürərək düşündürür, düşündürərək güldürür. Doğrudur, ictimai – siyasi mühit, çarizmin zorakılığı, qadağaları əsərlərin səhnələşdirilməsinə imkan vermirdi. Bununla belə, Axundzadə ruhdan düşmür və yaradırdı, bir gün əsərlərinə səhnə həyatının veriləcəyinə inanırdı, hətta əmin idi. O, yeni elmin carçısı, müasir ideaların, təfəkkürün tərəfdarı, köhnəliyin düşməni idi. Bu səbəbdən də rus mədəniyyətinə meyl edərək ondan bəhrələnir, xalqımızın mədəni tərəqqisini bunda görürdü. Lakin bir faktı da nəzərdən qaçırmayaq ki, Axundzadə milli mədəniyyətindən tamamilə uzaqlaşmağa və avropalaşmağa da düzgün baxmırdı. Yazıçının əsas məqsədi xalqımızı milli mədəniyyəti kontekstində Avropa və rus mədəniyyətinə qovuşdurub yaxşı mənada müasirləşdirmək istəyindən ibarət idi. Onun komediyalarında cərəyan edən hadisələr, dialoqlar, monoloqlar, hərəkətlər insanda gülüş doğurur. Ancaq bu adi, bəsit gülüş deyil, həyatın, insanlıq aləminin gizli nöqsanlarını, cəmiyyətin ictimai bəlalarını rəngarəng lövhələrlə açıb göstərən satirik gülüşdür. Yazıçının əsərləri teatral elementlərlə zəngindir. Maraqlı doğuran və milli teatr təfəkkürümüzə birbaşa bağlılıq təşkil edən əsas məqamlardan biri də, bu komediyalarda xalq oyunlarını xatırladan detallara, epizodlara rast gəlməyimizdir. “Hekayəti-xırs quldurbasan” əsərində epizodların birində göstərilir ki, meymun Tarvediyə dişlərini qıcaıyır və onun təqlidini gətirir [18, s. 84]. Bu qədim el-oba oyunlarımızda (Kar oyunu, Kaftarkus, Lal oyunu) təzahür edən yamıslama (parodiya) teatrının elementidir [76, s. 174]. Tarverdinin sandığın qapağını qaldırması, oradan ayının çıxması, övkələnməsi, onun üstünə sıçraması obrazı oxucu və tamaşaçı qarşısında gülüş hədəfinə çevirərək, qədim dövrlərdən formalaşmış komediya zövqümüzü, milli gülüş mədəniyyətimizi yeni ampuada inkişaf etdirir. “Lənkəran xanın vəziri” komediyasının adı bizə xalq

tamaşamız olan şah-vəzir oyununu xatırladır. Çox mümkün ki, Axundzadə bu əsəri adlandırarkən həmin oyuna işarə edib. Həmin əsərdə qarşımıza çıxan aşağıdakı epizodda teatrallıq açıq-aydın nəzərə çarpır:

“Sən deyilmiydin ki, oruc bayramında gəlib arvadına dedin ki, xan qala qırağında bəy uşaqlarını bir-birilə güləşdirir; sən və bacın Nisə xanım xacə və qaravaşınızla gəlin, qala divarının dalısında, Mədrovda fərş saldırıb oturun, tamaşa edin” [18, s.101].

Bu epizod tamaşa xarakterli milli zorxana oyunlarını yada salır. Onun komediyalarında təsvir etdiyi Hacı Qara, Tarverdi, Lənkəran xanı, Vəzir Mirzə Həbib, Məstəli şah, Molla İbrahimxəlil kimi personajlar qədim meydan teatrının oyunçularının müasirləşdirilmiş variantıdır. Əslində Axundzadənin komediya əsərlərindən mövzumuzla əlaqəli göstərdiyimiz bu nümunələrin sayını daha da artırmaq olar, sadəcə məsələni çox uzatmamaq üçün bu epizodların kifayət etdiyini düşünürük. Bu və ya digər səhnələr xalqımızın milli teatr təfəkkürünün, estetik qavrayışının, komediya zövqünün formalaşmasına təkan vermişdir. Əsərlərin ideyası, onlardan çıxan nəticə milli teatr qavrayışımızda yeni tendensiyaların başlanğıcı kimi qiymətləndirilə bilər. Professor İ. Rəhimli “Təmsilat” toplusunu Azərbaycan milli teatrının doğuluşunu təmin edən amil kimi dəyərləndirir [77, s. 55].

Axundzadənin bütün mücadilələri, tənqidləri, bəyənmədiyi məqamları açıq şəkildə dilə gətirməsi, xalqımızın mədəni tərəqqisinə zərər verən qüvvələri aradan qaldırmaq istəməsi, mədəni oyanış yolunda göstərdiyi cəsarət və inam onun millətini nə qədər çox önəmsədiyinin sübutudur və təqdir ediləcək davranışlardır. Xüsusilə, 1880-1890-cı illərdə Axundzadənin silsilə komediya əsərləri öz səhnə həllini tapdı və səhnədə uğurla nümayiş etdirildi.

Yazıcının sələfləri arasında dünyagörüşlü, teatra, sənətə dəyər verən, həvəs göstərən, progressiv cəmiyyət yaratmağa meyli ziyalı şəxslərimiz az da olsa var idi. Yəni Axundzadə işıqlı gələcəyə ümid bəsləməkdə yanılmamışdı. H.Zərdabi və N.Vəzirov kimi azərbaycanlılarımız Axundzadə ədəbi irsindən, təfəkküründən dərs alaraq onun həmfikirələrinə çevrildilər. Azərbaycanın ilk ali təhsilli müəllimi H.Zərdabi millətini sevən, onun xoşbəxtliyi naminə çalışan, öz həyatını xalqının

taleyinə bağlayan ziyalımız idi. 1873-cü ildə Axundzadənin “Lənkəran xanın vəziri” və “Hacı Qara” əsərlərini səhnələşdirərək, milli peşəkar teatrın yaradıcılarından biri kimi tarixə düşən Zərdabi Axundov tərəfindən bünövrəsi qoyulan humanist ideyaların tərənnümçüsü idi. N.Vəzirovun Rusiyaya təhsil almağa getməsi, H.Zərdabinin “Əkinçi” qəzetinin təşkilatçılığı ilə, nəşri ilə məşğul olmağa başlaması kimi səbəblərə görə 1873-cü ildən sonra bir müddət tamaşa göstərilmədi. Lakin görülməli işlər mədəniyyətin, teatrın çiçəklənməsi naminə idi. 1875-ci ildə Zərdabinin rəhbərliyi ilə ilk kütləvi Azərbaycan qəzeti- Əkinçi işıq üzü gördü [157]. Belə bir dövrdə yeniliyin, tərəqqinin, maarifin carçısı olan milli qəzetimizin bütün maneələrə baxmayaraq nəşr edilməsi mədəniyyət sahəsində baş verən böyük və tarixi hadisə idi. Əkinçi qəzetinin tək amalı elm, maarif və mədəniyyətin təbliği idi. Biz sözügedən dövrün ümumi teatr mühitinə dəqiq nəzər yetirdikdə görürük ki, milli peşəkar teatr yaranan gündən XX əsrin 20-ci illərinədək məktəb funksiyasını yerinə yetirmişdir. Tədqiqat işinin sonrakı fəsilərində teatrımızda mövcud olan müxtəlif konseptlərdən (məbəd, oyun, ritual və s.) bəhs edəcəyik. Lakin hal-hazırda araşdırma obyektimiz dövrün maarifçiləri tərəfindən yaradılan “teatr məktəbidir” konseptidir [101, s.47]. Milli institusional mədəniyyətin faktına çevrildikdən sonra xalqı savadlandırmaq, maarifləndirmək missiyasını öz üzərinə götürən teatr bu çətin yolda qətiyyətlə addımlamağa başladı. Azərbaycan teatrı peşəkarlığa keçdikdən sonra uzun müddət maarifçi ziyalıların teatrı kimi fəaliyyət göstərdi. Teatrın seyrçiləri isə əvvəllər elə maarifçilərin özləri idi. Teatrımızın peşəkar fəaliyyətində əhəmiyyət kəsb etmiş “teatr məktəbidir” konsepti tədqiqatçılar tərəfindən birmənalı qarşılanmayıb. Belə ki, oxuduğumuz monoqrafiyalarda, elmi məqalələrdə bu konseptin yaranıb formalaşması haqqında müəyyən fikir ayrılıqlarına rast gəlirik. Görkəmli professor A.Talıbzadənin “Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı” məqaləsindən gətirilən sitatı aşağıda olduğu kimi göstəririk:

“Bu dahi maarifçilər Avropa mədəniyyətinin formalarını milli zəminə şövqlə, güclü ehtirasla köçürərkən, mənə özlərinə xas dahiyənə səhv buraxmışdılar. Maarifçilər özgə kulturun formalarını milli mədəniyyətdə yaşatmaqdan ötrü camaatın adət etdiyi, öyrəşdiyi mühiti sındırmağa çalışır, sabitləşmiş mədəni

əlaqələri və bağlantıları pozurdular. Halbuki, Avropa kultürünün formalarının təbiətini, hüsnünü milli mədəniyyətin mühitinə uyğunlaşdırmaq, yaraşdırmaq lazım idi, daha əksinə yox. Bax, elə bu məqamda maarifçilərin teatr əməliyyatının müsbət işarəsi mənfi ilə əvəzlənir. Bu o deməkdir ki, maarifçilik cəhdi mühitin müqaviməti ilə qarşıdurma yaradaraq ənənəvi mədəniyyətin inkişaf ritmini qırır, onun varlıq ahəngini dəyişdirir və gələcək böhranlı vəziyyətlər üçün qapıları açır. Qəribəsi budur ki, maarifçilər vaxtilə Avropa universitetlərinə konkret bir iş dalınca göndərilirdilər. Onlarsa Azərbaycana gələndə əsas peşələrini qoymuşdular kənara, zavod tikdirmək, yol çəkmək, klinika qurmaq yerinə başlamışdılar qəzet buraxmağa, pyes yazmağa, teatr çıxarmağa, xalq üçün nəyin daha sərfəli olduğunu indi söyləmək çətindir” [99].

Əlbəttə ki, A.Talıbzadənin söylədiklərində həqiqət vardır. Ancaq gəlin bir faktı unutmayaq ki, haqqında bəhs etdiyimiz dövrün ən ümdə problemi əhalinin nadanlığı idi və bu da onu göstərir ki, belə bir dövrdə klinika açmaq, zavod tikdirmək kimi ictimai işlərə vaxt sərf etmək əbəs idi. Əvvəlcə xalqı maarifləndirmək, düşüncəsini aydınlatmaq, kütləvi savadsızlığı aradan qaldırmaq daha məntiqli, məqsədyönlü idi. Dar dünyagörüşünə, düşüncə tərzinə malik insanlar üçün zavod və ya klinika nə dərəcədə əhəmiyyət kəsb edə bilərdi?! Bu çətin dövrdə cəhalət, nadanlıq kimi faktorlara qarşı ən yaxşı silah isə məhz teatr və mətbuat idi. Hətta dramaturqların əsərlərini oxumağa səy göstərməyən avam əhali belə teatr səhnəsində onların tamaşa variantını izləyərək maariflənmə bilərdi, yaxud oxuduğu əsəri düzgün dərk etməyən şəxs tamaşa vasitəsilə görərək, seyr edərək, gülərək, kədərlənərək, müxtəlif emosiyaları aktyorlarla birgə yaşayaraq, “katarsis”dən keçərək əsərlə tanış olub müəllifin ali məqsədini anlamaq imkanı əldə edərdi. Doğrudur, daha öncə də qeyd etdiyimiz kimi əvvəllər teatrın tamaşaçıları elə həmin peşə ilə məşğul olan ziyalıların, maarifçilərin özləri idi, lakin nəinki sənətdə, həyatın digər sahələrində də olduğu kimi istənilən nəticəni əldə etmək üçün müəyyən zaman tələb olunur. Maarifçilərimizin də o illərdə göstərdikləri səylər xalqımızın gələcəyi naminə atılan addımlar idi. XX əsrin 20-ci illərinə kimi məktəb konsepti müstəvisində formalaşan Azərbaycan teatrının səhnəsində hazırlanan tamaşaların hər biri xalqı maarifləndirmək məqsədi daşıyırdı. “Teatr məktəbdir konsepti “ həmin dövrü-mühitin

tələb və tələqin etdiyi bir tərz idi. Teatr məktəb, dramaturq və aktyorlar isə məktəbin müəllimləri idi. Bu məktəbin əsas missiyası isə tamaşaçılara sözlə təsir etmək ,onlarda işıqlı ideyalar yaratmaq, düzgün düşünmək bacarığını formalaşdırmaq idi.

Dövrün görkəmli dramaturqlarından olan N.Vəzirovun Moskvada təhsil alması, Moskva Malıy teatrı tərəfindən hazırlanmış və realizm üzərində köklənmiş əsərlərin tamaşalarını izləməsi onun teatr sənətini daha dərinlən öyrənməsinə, dramaturgiyanın hər sirrinə bələd olmasına şərait yaratmışdır.Yaradıcılığı M.F.Axundzadənin, A.Ostrovskinin, o cümlədən digər dramaturqların ədəbi irsindən bəhrələnən Vəzirov “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi ilə Azərbaycanda faciə janrının əsasını qoydu. İnsanları köhnəlikdən, mənasız zorakılıqdan, ruhi, mənəvi əsirlikdən xilas olmağa çalışan faciə əsəri əhalinin düşüncə tərzinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Haqqında bəhs edilən dövrdə görkəmli ziyalılarımızdan biri olan Z.Tağıyevin şəxsi maddi vəsaiti hesabına tikdirdiyi binanın səhnəsində 1900-cü ilə kimi M.F.Axundzadənin “Molla İbrahimxəlil kimyagər”, “Hacı Qara”, “Xırs quldurbasan”, “Lənkəran xanın vəziri”, S. Qənizadənin “Xor-xor”, N.Vəzirovun “Ev tərbiyəsinin bir şəkli”, “Adı var, özü yox”, “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”, N.Qoqolun “Müfəttiş” və s. əsərlərin tamaşaları uğurla oynanıldı. Qazanılan uğurlarda təbii ki, S.Qənizadə, H.Mahmudbəyov, N.Vəliyev kimi cəfakəş ziyalılarımızın mühüm rolu olmuşdur. “Teatr məktəbidir” konseptinin ən yayqın dövrü olan 1880-cı illərin sonunda ilk peşəkar aktyorlarımızdan olan C.Zeynalov tərəfindən milli teatrımızda realist üslubun əsası qoyuldu. Sənətkar teatr sənətinə çox ciddi yanaşır, ona yüngül sənət kimi baxanları tənqid edir, səhnəni müqəddəs məkan kimi qiymətləndirirdi. O, heç vaxt oynadığı rollarda tamaşaçıları güldürməyə çalışmırdı, o qədər təbii və həqiqi oynayırdı ki, insanlarda gülüş öz-özlüyündən doğurdu. Milli dramaturgiyamızda realizmin banisi M.F.Axundzadədirsə [78, s.53-59], milli peşəkar teatrımızda realist aktyor məktəbinin qurucusu C.Zeynalovdur [78, s. 152-156]. Məhz C.Zeynalov, onun davamçısı Ə.Vəli [78, s. 137-140], o cümlədən bir qədər sonra sənətə gələn H.Ərəblinski [78, s. 157-162]. kimi aktyorların sayəsində Azərbaycan teatrının gələcək illərdə müvəffəqiyyət qazanacağına şübhə yox idi. Milli teatr

düşüncəsinin inkişafı 1905-ci ildən başlayaraq sürətləndi. Senzuranın, çar mütləqiyyətinin ictimai-siyasi hadisələri açıb göstərən, xalqın mədəni təfəkkürünü yüksəldən, sanballı və ideya zənginliyi ilə seçilən əsərlərin tamaşalarına qoyduğu qadağalar 1905-ci il inqilabından sonra aradan qaldırıldı. 1906-cı ildən isə Bakıda yeni teatr dəstələri fəaliyyət göstərməyə başladı. “Nicat mədəni-maarif cəmiyyəti”, onun nəzdində yaranan “Nicat” teatr truppası, “Səfa”, Zülfüqar bəy və Üzeyr bəy Hacıbəyov qardaşlarının “Müdiriyyət”, A.Şərifzadənin “Artistlər İttifaqı” teatr truppaları Bakıda teatr prosesinin canlanmasında mühüm rol oynayırdı.

“Nicat” teatr truppasının Azərbaycan teatr tarixində atdığı ən böyük addım Musiqili Komediya Teatrının yaranması ilə bağlıdır. 1910-cu il may ayının 24-də Ü.Hacıbəyovun “Ər və arvad” operettasının tamaşası Nikitin qardaşlarının sirkində göstərildi. Musiqili komediya teatrımızın yaranışı məhz həmin dövrdən hesablanır. Bəhs etdiyimiz dövrdə Ə.Haqqverdiyevin, C.Məmmədquluzadənin, N.Nərimanovun əsərlərinə teatr səhnəsində daha çox müraciət olunub, müxtəlif quruluşlar verilib. C.Məmmədquluzadə teatra önəm verən, onun mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi olduğunu vurğulayan dramaturqlarımızdan idi. Mirzə Cəlilin rəhbərliyi ilə 7 aprel 1906-cı ildə Tiflisdə çapdan çıxan “Molla Nəsrəddin” jurnalı Azərbaycan xalqının mədəni həyatında, azad düşüncəsində, bədii zövqünün formalaşmasında, milli teatr təfəkkürünün yaranmasında mühüm rol oynamış “Molla Nəsrəddin” sadə dillə, xalqın diliylə yazılırdı. Molla Nəsrəddinçilər yazılarında teatrı, musiqini təqdir edir, bu estetik vasitələri xalqın qavrayışında aşılamağa çalışırdılar. Jurnal tamaşaya, musiqiyə qarşı çıxan cahilləri ifşa obyektinə çevirir və insanları onlara aldanıb incəsənətdən uzaqlaşmamağa səsləyirdi. “Molla Nəsrəddin” milləti “teatr haramdır” kimi nadan düşüncələrdən xilas etmək üçün karikaturalardan məharətlə istifadə edirdi. Jurnalın 1906-cı il, 28-ci sayında teatrın təbliğatı məqsədilə yazılırdı:

“Məlumdur ki, camaatın qabağa getməsi üçün teatr məclisləri ən faydalı bir şeydir. Bəlkə belə olan surətdə teatr məclislərinin inkişaf tapacağını lazım və vacib bilmək lazımdır, həmin bu məqsədə çatmaq üçün sair millətlər şəhərlərdə və hətta kəndlərdə teatr cəmiyyətləri bina edirlər. Bu yolda çox pullar qoyub və teatrxanalar tərtib edib, teatr işçilərinin günü-gündən tərəqqisinə çalışırlar. Yunanıstanda

Homerin, İngiltərədə Şeksprin, Almaniyada Hötenin, Rusiyada Qoqolun, İtaliyada Qoldenin və başqalarının adları aləmi mətbuatda min illər qalacaqdır” [70].

Qeyd edilən yazıda Qərb mədəniyyətini nümunə göstərməklə Şərq xalqlarına tamaşanın, teatr sənətinin müsbət bədii amillər olduğunu anlatmağa çalışan jurnal bir çox saylarında Qərblə Şərq mədəniyyətini sintez edərək müsəlman dünyasına demokratiya ruhu, beynəlmiləl ideyalar gətirməyi və bu istiqamətlə hərəkət edərək insanlar arasında incəsənət sahələrini təbliğ etməyi ən ümdə vəzifə kimi öz üzərinə götürmüşdür. Təsadüfi deyildir ki, jurnal teatr, musiqi, rəssamlıq, yumoristik şeirlər, lətifələr kimi bir çox səhnə elementlərini özündə ehtiva edirdi.

Jurnal fasilələrlə Tiflisdə (1906-1918), Təbrizdə (1920-1921), Bakıda (1922) nəşr olunurdu. “Molla Nəsrəddin” jurnalının banisi C.Məmmədquluzadə milli dramaturgiyamızda xüsusi rol oynamış mütəfəkkirdir. Ədibin “Ölülər” əsəri Azərbaycanda tragikomediya janrının başlanğıcıdır. Əsərin ilk tamaşasının tarixi haqqında müxtəlif fikirlər irəli sürülmüş, mübahisələr ortaya çıxmışdır. Müxtəlif mənbələrdən oxuduqlarımıza, o cümlədən, İ.Kərimovun araşdırmalarına əsasən məlum olur ki, “Ölülər”in Bakı şəhərindəki ilk tamaşası 1916-cı ilin aprel ayına təsadüf edirdi.

Tamaşa izləyicilər tərəfindən coşquyla və alqışlarla qarşılandı da, yeniliyin düşmənləri tərəfindən tamaşanın şəsinə böhtanlar atılır, tənqidlər yağdırılırdı. Bütün təzyiqlərə baxmayaraq, “Ölülər” əsəri və tamaşası uğur qazandı. N.Nərimanov, S.Qənizadə, N.Vəzirov, Ü.Hacıbəyov yalnız tənqidlərə zidd gedərək öz şəxsi fikirlərini irəli sürmüş, əsərə və dramaturqa mənəvi dəstək olmuşdur.

“Ölülər” əsərinin tamaşasının müsəlman xanımlar tərəfindən çox bəyənilməsi, onlar tərəfindən Mirzə Cəlilə səccadə təqdim olunması tamaşaya, xüsusilə, əsərin mövzusuna, mütəfəkkirimizə verilən sonsuz dəyərin, hörmətin sübutu idi . Mirzə Cəlil bu hadisədən olduqca təsirlənmiş və məqalələrində məmmunluğunu dönə-dönə bildirmişdir. Müsəlman qadınların “Ölülər” əsərinin tamaşasının bu qədər xoş və təqdirəlayiq qarşılamaı onların dövrün, mühitin nöqsanlarının, xurafatını dərk etdiyini göstərirdi. İnsanların şüurlarında, dünyagörüşlərində, psixoloji durumlarında, bədii-estetik zövqlərində digər illərlə müqayisədə irəliləyişlər hiss olunurdu. Onların

qavrayışı müəyyən zaman intervalında şəklini dəyişmiş, hadisələri düzgün qiymətləndirmək və fərqləndirmək bacarığı formalaşmışdır ki, burada da cəmiyyətdə, xüsusilə dramaturgiya və teatr sahəsində maarifçi ziyalıların təşəbbüsü ilə yaranan inkişafın, irəliləyişin rolu təkzib edilməzdir. Bu tamaşanı dərk edən müsəlman xanımlarının mədəni təfəkkürü maarifçilik dövrünün təsiri ilə dəyişmiş və onlar artıq cəmiyyətdəki nöqsanları, eybəcərlikləri duymağa başlamışdılar.

XX əsrin əvvəllərində ən çox səhnələşdirilən əsərlərdən biri N.Nərimanovun “Nadir şah” əsəri idi [152]. Nərimanovun bu əsəri ilə Azərbaycanda tarixi faciə janrının əsası qoyulmuşdur. Mülkədar-rəiyyət münasibətlərində üzə çıxan naqisliklər, öz sərtliyi, despotluğu, yalnışları nəticəsində övladının faciəsinə səbəb olmuş qatil ata, bir hökmdar kimi sahib olduğu müsbət keyfiyyətlər Nadir şah xarakterinin üzərində cəmlənərək, müəllif tərəfindən müxtəlif dialoq və monoloqlarla, bədii lövhələrlə teatral bir şəkildə təsvir edilmişdir. 1907-ci ildən sonra hər zaman Nadir şah obrazının qüdrətli və ecazkar yaradıcısına çevrilən H.Ərəblinski üçün bu rolu oynamaq böyük məsuliyyət tələb edirdi. Bir sıra çətin xüsusiyyətlərə malik olan Nadir şah obrazının hər gəlişində aktyor müxtəlif hissləri yaşamaq və yaşatmaq idi. Nadir şah bir neçə fərqli xarakterin eyni personaj daxilində cəm olunduğu faciə obrazıdır. Bu personajı oyanayacaq aktyor özünü bir yox, bir neçə müxtəlif xarakterlərdə hiss etməli və rolun ifasına hazırlaşarkən bu amilləri mütləq nəzərə almalı idi. Təbii ki, H.Ərəblinski kimi qüdrətli, istedadlı bir sənətkarın bu ağır rolu müvəffəqiyyətlə oynaması heç də təəccüblü deyildi. Çünki rolun, o cümlədən, aktyor sənətinin tələb etdiyi bütün prinsiplərə-daxili potensiala, emosiyalara, səs tembrinə, səhnə davranışına, başqalaşma məharətinə Ərəblinski malik idi. Hər dəfə başqa bir füsunkarlıqla rolunu ifa edən Ərəblinski ömrünün sonuna kimi Nadir şah obrazının əvəzolunmaz ifaçısı olmuşdur. “İqbal”, “Yulduz” qəzetlərinin yazdıqlarına əsasən qeyd edə bilərik ki, sənətkar bu obrazın öhdəsindən uğurla gələ bilmişdir.

“Nadir şah” faciəsinin tamaşası aktyorlarımızın istedadının açılmasında mühüm rol oynayıb. H.Abbasov, K.Ziya, M.Muradov, C.Bağdadbəyov, H.Ağayev, M. Hacinski, Ə.Vəli kimi dəyərli Azərbaycan aktyorları bu tamaşa sayəsində öz qabiliyyətlərini, səhnə imkanlarını nümayiş etdirmişlər. “Nadir şah” pyesi həm

teatrımızın, həm də dramaturgiyamızın inkişafında, maarifçilik ənənələrinin sadə insanlar arasında formalaşmasında, milli teatr qavrayışımızda, o cümlədən aktyor və rejissorlarımızın yaradıcılıq həyatında ciddi rol oynamış, bu gün də öz dəyərini itirməyən əsərlərdəndir.

“Teatr məktəbdir” konseptinin aktual olduğu bir dövrdə maarifçilik ruhunda yazılmış N.Nərimanovun “Nadanlıq”, “Dilin bəlası” (“Şamdan bəy”), Ə.Haqverdiyevin “Dağılan tifaq”, “Bəxtsiz cavan”, “Pəri cadu”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar” əsərlərinin səhnə təfsirlərinin nümayiş olunması milli teatr təfəkkürü üçün son dərəcə əhəmiyyətli idi. Bu əsərlər və tamaşalar dövrü olduğu kimi özündə təcəssüm etdirirdi, daha doğru desək, mövcud mühit milli teatr qavrayışını formalaşdırırdı. Dramaturgiyamızın incilərindən olan “Ağa Məhəmməd şah Qacar” faciəsi Ə.Haqverdiyevin mükəmməl sənət işlərindən biridir. Görkəmli dramaturqumuzun bu əsəri yazmasını da şərtləndirən məhz dövrün problemləri idi. Məlumdur ki, bəhs etdiyimiz dövrdə Azərbaycan teatrında aktrisa problemi hökm sürməkdə idi. Bir-birindən maraqlı qadın personajları kişi aktyorlar tərəfindən oynanılırdı. Belə bir dövrdə elə əsərə ehtiyac duyulurdu ki, sadəcə kişi personajlarından ibarət olsun. Bu problem həm aktyor, həm də dramaturqlarımızı ciddi narahat edirdi. Ərəblinskiyin təlaş, milli aktrisa problemini böyük dərd etməsi onun Haqverdiyevlə İslamiyyə mehmanxanasındakı dialoqunda aydın duyulur. Ə.Haqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” əsərini yazması aktyorların, xüsusilə Ərəblinskiyin sevincinə səbəb oldu. Bu əsərdə qadın personajı yoxdur. Ağa Məhəmməd şah Qacarın, o cümlədən bir çox tarixi şəxsiyyətlərin obrazlarının təsvir edildiyi bu tarixi faciə dramaturgiyamıza və milli teatr sənətimizə təsir göstərən, yüksək peşəkarlıq keyfiyyətlərilə seçilən əsərdir. Ə.Haqverdiyev “Ağa Məhəmməd şah Qacar”ı yazarkən H.Ərəblinskiyin fitri-istedadını nəzərə alaraq əsas xarakteri ona həsr etmişdir. Bu, teatr sənətinin sirlərinə yaxından bələd olan dramaturqumuzun doğru seçimi idi. Həqiqətən də, şah Qacar Nadir Şah kimi çətin, məsuliyyətli və yüksək sənətkarlıq, qabiliyyət tələb edən xarakterik personajdır. Ərəblinskiyin bu rolda göstərdiyi nitq mədəniyyəti, səhnə hərəkəti, qəhrəmanın keçirdiyi hissləri daxilən yaşama məharəti dövrü mətbuat tərəfindən təqdir edilmişdir. Sənətkarın istər

şah Qacar, istərsə də, digər rolları yaradarkən səs tembriylə davranışlarının sintez şəklində səhnədə təcəssümü onun içindən gələn, onunla doğulmuş və işgüzarlığı sayəsində təkmilləşmiş fitri istedadı idi.

Ə.Haqqverdiyevin məşhur əsərlərindən biri də simvolizm ənənələrindən qidalanmış, reallıqla mistizmin təsvir edildiyi “Pəri cadu” əsəridir [63, s. 122-123]. Burada mistik obrazların yaşadığı gerçək insani hisslər yüksək bədii çalarlarla qələmə alınmışdır. Təəssüf ki, Ə.Haqqverdiyevin bu əsərində İblis, Əcinnə, Şamama cadu kimi personajların təsviri mövhumatçıların qəzəbinə səbəb olmuş, onlar bu personajları dinlə əlaqələndirərək əsassız düşüncələri ilə əsərin mövqeyini azaltmağa, onun səhnələşdirilməsinə mane olmağa çalışmışlar. Öz monoton fikirləri ilə əsərə zərər verməyə çalışan belə mövhumatçıların qərəzli fəaliyyətləri haqqında İ.Kərimovun “Azərbaycan Teatr Tarixi” adlı monoqrafiyasının birinci cildində maraqlı faktlar vardır. Mistik personajları əsərdə yaratmaqda Ə.Haqqverdiyevin məqsədi insanları nəfisdən qurtulub pislik donunu soyunaraq paklığa qədəm qoymağa, daxilən saflaşmağa çağırmaq idi. Bu ideya bizə həm şamanların qamlıq, həm də dərvişlərin zikir məclislərinin fəna məqamını xatırladır. “Pəri cadu” həm dramaturgiyada, həm də teatr sferasında əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Araşdırmalardan göründüyü kimi sözügedən illərdə Azərbaycan teatr səhnəsi milli dramaturgiyamızın əsərlərinin tamaşaları ilə zəngin idi. Lakin teatr sənətinin tərəqqisi üçün milli teatr təfəkkürünün düzgün istiqamətdə inkişafı və xalqı maarifləndirmək üçün dünya dramaturgiyasına müraciət etmək şərt idi. Şillerin “Qaçaqqlar”, H.Heynenin “Əl Mənsur”, Şekspirin “Otello”, Saminin “Dəmirçi Gavə”. N.Qoqolun “Müfəttiş”, Molyerin “Zoran təbib” kimi inciləri milli teatr sənətinin dünya mədəniyyətinə qovuşmasında və bu kontekstdə inkişafında mühüm rol oynamışdır. N.Kamalin “Akif bəy”, “Zavallı cocuq”, “Gülnihal” (“İntiqam” və “Qaplan paşa” adları ilə) əsərləri milli teatrımızın repertuarında özünəməxsus yer tutub. Türk və Qərb dramaturgiyasının Azərbaycan teatr səhnəsində təbliğati aktyorların oyun tərzinin müxtəlif üslub və istiqamətlərdə təkmilləşdirilməsi, milli teatrın tərəqqisi yolunda atılan ən dəyərli, vacib addımlardan idi.

1920-ci ilə qədər Azərbaycan teatrında aktyor, rejissor və repertuar məsələləri qənaətbəxş olsa da, lakin milli aktrisa problemi hələ də davam edirdi. Müsəlman qadının aktrisa olması, teatr səhnəsinə çıxması dini fanatiklər, cahil təbəqə üçün bağışlanılmaz günah idi. Hətta qadınların tamaşaya baxması belə qadağan edilirdi. Təqiblərlə qarşı-qarşıya dayanan azərbaycanlı xanımı səhnəyə çıxmaq üçün hətta ölümü belə gözə almalı, teatr aşiqi olmalı idi. Səhnəyə çıxan aktyor kişilərin mənasız təqiblərə rast gəldiyi illərdə yəqin ki, qadınların vəziyyətini təsəvvür etmək bir o qədər də çətin deyil. Bəli, bir çox ziyalılarımız bu qaranlıq mühitin hökm sürdüyü dövrdə yeni və işıqlı ideyalar yaratmaq təşəbbüslərini hər zaman göstərirdilər. Əfsus ki, bu səylər milli aktrisa problemini həll edə bilmirdi. Hələ də qadın personajları kişilər tərəfindən ifa edilirdi ki, bu da Rus və Avropa teatrları ilə müqayisədə Azərbaycan teatrının mövqeyini azaldır, inkişafına mane olurdu. Qeyd edilməlidir ki, kişi aktyorlarımız qadın rollarını peşəkarlıqla yaratsalar da, yenə də çatışmazlıq açıq-aydın hiss edilirdi. Bu isə təbii haldır. Nə qədər səslərini incəltsələr də, səhnədə qadın plastikasında hərəkət etsələr də, nəhayətdə onlar qadının daxili aləmini, danışığını bütün gerçəkliyi ilə çatdırı bilməzdilər. Məlumdur ki, bu problemi nəzərə alan Ə.Haqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” əsəri sadəcə kişi personajlarından ibarət idi. Ə.Haqverdiyev bu əsəri məhz milli teatrımızda aktrisa probleminin olduğunu bilərək yazmışdır. Ancaq hər zaman qadın personajlarının yer almadığı əsərlər yazmaq da mümkün deyildi. Qadın rollarının əcnəbi aktrisalar tərəfindən oynanılması isə milli aktyor sənətimizə qarşı haqsızlıq idi. Çünki Azərbaycan millətinin içərisində digər millətlərin aktrisalarından daha bacarıqlı və istedadlı müsəlman xanımlar var idi. Təəssüflər olsun ki, cahillərin təqib və hədələri belə qadınların yolunda keçilməz sədd kimi dururdu. Bir müsəlman xanım aktrisa olmaq istəsəydi, bu arzusunu dilə gətirə bilməzdi.

Qadın personajlarını ifa edən əcnəbi aktrisalardan biri olan Y.Olenskaya 1912-ci ildən etibarən Bakıda teatrın truppasında fəaliyyət göstərmişdir. 1920-ci ilə qədər olan dövrdə Kuznetsova, Ostrovskaya, Boqotko kimi əcnəbi aktrisalar milli səhnəmizdə çalışsalar da, onların dilimizi mükəmməl bilməməsi, sözlərin mənalarını dərinlən anlamaması tamaşalarda özünü mütləq biruzə verirdi. Bu da səhnə

sənətimizin, dramaturgiyamızın zəifləməsinə gətirib çıxarırdı. Ziyalılarımız bu problemə ciddi yanaşır və müsəlman ailələrinə səslənərək qızların, qadınların səhnəyə çıxmasının, rol oynamasının naliyiq, ədəbsiz, günah bir davranış olmadığını onlara izah etməyə çalışırdılar. Belə bir dövrdə təqib və çətinliklərdən, təhqirlərdən qorxmayıb, böyük sənət eşqiylə, yaratmaq arzusu ilə yaşayan G.Qazıyeva Göyərçin təxəllüsü ilə səhnəyə qədəm qoymuşdur. Göyərçin xanım Azərbaycan teatrının ilk milli aktrisasıdır [162]. Aktrisanın uşaqlığının Tiflis mühitində keçməsi, rus dilini mükəmməl bilməsi üçün rus ailəsində yaşaması, evləndikdən sonra Rusiyaya köçməsi və həyatına orada davam etməsi onun maarifpərvər, teatra meylli, mədəni bir şəxs kimi yetişməsinə səbəb olmuşdur. Rusiyada yaşadığı illərdə aktrisa qastrol səfərləri zamanı müxtəlif şəhərlərdə rus truppalarında çalışırdı. Həmin şəhərlərdə yaşayan mövhumatçıların təqibinə məruz qalsa da, səhnəyə olan sevgisi onun əzmini qıra bilmirdi. Aktrisa başına gətirilən müsibətlərə rəğmən teatra, öz doğma məsləyinə heç vaxt xəyanət etmirdi. Yüksək mədəni təfəkkürə, qabaqcıl dünyagörüşünə malik olan Göyərçin xanım millətinin fikirlərini, həyata baxış istiqamətlərini dəyişməyə nail olmaq üçün əlindən gələni edirdi. Göyərçin xanım rol üzərində işi ciddi aparmış, realizm ənənələrindən bəhrələnərək oynadığı obrazlarda oyun texnikası ilə fitri istedadın vəhdətini yaratmış və xarakterin detallarını həyati cizgilərlə birləşdirib tamaşaçılar a göstərmişdir. “Nadir şah”da Gülcahan, “Müsibəti-Fəxrəddin”də Səadət və Gülbahar, “Pəri cadu”da Hafizə xanım, “Fərhad və Şirin”də Şirin, “On bir yaşlı arvad”da Çiçək rollarının mahir ifaçısına çevrilən ilk milli aktrisamız G.Qazıyevadan-Göyərçin xanımdan nümunə götürən, ondan sözün əsl mənasında cəsarət alan azərbaycanlı xanımlar milli səhnəmizə qədəm qoymağa başladılar. Göyərçin xanım Azərbaycan teatrında milli aktrisa probleminin həll olunmasında bazis rolu oynadı.

Milli teatr uğrunda mübarizə sadəcə Bakıda deyil. Azərbaycanın digər bölgələrində də gedirdi. Aktyorlarımızın truppalarla rayonlarımıza etdikləri qastrol səfərləri millətin maariflənməsinə, tərbiyələnməsinə şərait yaradırdı, o cümlədən Gəncədə, Şuşada, Lənkəranda, Naxçıvanda teatr həvəskarlarının meydana gəlməsinə səbəb olurdu. Milli dramaturqların əsərlərinin bölgələrdə nümayiş olunması teatr

fədailəri, dövrün ziyalıları tərəfindən düşünülmüş ən mütərəqqi ideyalardan idi. Rayonlardakı həvəskar gənclərdən ibarət truppalar müsəlman əhalisi arasında teatrın sevilməsinə xidmət edərək tamaşalar göstərir, təqib və təhqirlərdən çəkinmirdilər. Bölgələrimizdəki gənclər arasında teatra bu cür maraq və istəyin olması olduqca sevindirici idi. Artıq ziyalılarımızın, mütəfəkkirlərimizin ideya və davranışlarını davam etdirməyə səy göstərən, həqiqəti dərk edən insanların getdikcə çoxalması milli teatrımızın gələcək taleyi haqqında ümidli olmağı vəd edirdi.

Milli teatrımızı Azərbaycan sərhəddindən kənarlarda tanıtmmaq üçün aktyor və rejissorlarımızın, teatr təşkilatçılarımızın göstərdikləri xidmət və qayğıları misilsizdir.

Xarici ölkələrə, xüsusilə, Zaqafqaziya şəhərlərinə və Türkiyəyə qastrolların təşkil edilməsində S. Ruhulla, H. Ərəblinski kimi məşhur teatr xadimlərimizin təşəbbüsləri olmuşdur. Qastrollar teatrımızın digər ölkələrdə tanınması, o cümlədən, yeni aktyor nəslinin yetişməsi və milli repertuar planının zənginləşməsində əhəmiyyətli idi. 1920-ci ilə qədər dövr intervalında Azərbaycan teatrı bütün zəhmət və əziyyətlər nəticəsində nəinki ölkəmiz daxilində, hətta hüdudlardan kənarda da geniş tamaşaçı kütləsi toplamış və Aşqabad, Təbriz kimi şəhərlərdə kök salaraq, yeni istiqamətlərdə inkişaf edən bir sənət ocağına çevrilmişdir. Lakin sadalanan bütün bu irəliləyişlərə baxmayaraq, yerli əhali arasında aktyorlar haqqında xoşagəlməz düşüncələr hələ də davam edir və bu da təbii ki, teatr sənəti ilə ciddi olan peşəkarların karyerasını, ən önəmlisi isə həyatını təhlükə qarşısında qoyurdu.

1919-cu ilin teatr tarixinin ən vacib faktlarından olan H. Ərəblinskinin ölümü milli teatr qavrayışının təzahürü olduğu üçün onun dissertasiyada işıqlandırılması düşünürük ki, mövzumuza adekvatdır. Görkəmli sənətkar Ərəblinskinin aktyor peşəsinə yiyələnməsi, səhnədə rol oynaması, bığlarını qırılması, sənətə sonsuz sevgisi kimi amillər bir çox insanlar kimi aktyorun da ailəsində narazılıqla qarşılanır və nəslin adına xələl gətirdiyi düşünülür. Bu avam düşüncələrin nəticəsi olaraq, Ərəblinski 1919-cu ildə dayısı oğlu Əbdülxaliq tərəfindən qətlə yetirilir. Bu önəmli faktın özü də həmin dövrdə teatra və aktyorlara yerli əhali tərəfindən olan münasibətin hansı ölçüdə olduğunu üzə çıxarır və bu münasibətin

bütün səylərə rəğmən hələ də tam şəkildə dəyişmədiyini, bu sənət və onun peşəkarları haqqında düşüncələrin birmənalı olmadığını sübut edir.

İlk fəslin ikinci yarımfaslini burada yekunlaşdırmaq istərdik. Qeyd etmək lazımdır ki, “1870-1920-ci illərdə milli teatr qavrayışında yeni tendensiyalar” yarımfaslində milli peşəkar teatrımızın yaranmasını, teatrın institusional mədəniyyətə çevrilməsi yolunda mütərəqqi ideyalar carçısı olan M.F. Axundzadə, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, C.Məmmədquluzadə və s.ziyalılarımızın, dramaturqlarımızın göstərdikləri xidmətləri, teatrın təşəkkülündən sonra onu müxtəlif yaradıcılıq və üslub istiqamətində inkişaf etdirən teatr fədailərimizin (aktyorlarımızın, rejissorlarımızın, teatr təşkilatçılarımızın) müxtəlif illərdə, ayrı- ayrı truppalarla rayonlarda, hətta, xarici ölkələrdə təqdim etdikləri peşəkar rejissor fikrindən qidalanaraq hazırlanmış tamaşaları, peşəkar aktyor oyunlarını, rejissor və aktyor heyətinin hər çətinlik qarşısında müştərək sinə gərərək göstərdikləri təşəbbüsləri, cəsarətli azəri xanımlarının səhnəyə qoyduqları qədəmlər nəticəsində milli aktrisa probleminin həll olunması kimi tədqiqat üçün önəmli olan hadisə və prosesləri dövrün mətbuatının yazdıqlarına, müxtəlif monoqrafiyalara istinadən tədqiq etdik.

“Azərbaycanda teatr qavrayışının etnik-psixoloji və dini konteksti” adlanan ilk fəslimizdən gəldiyimiz qənaətlər ondan ibarətdir ki, milli teatr öz başlanğıcını əsasən qədim mərasim, ritual , mif və tamaşa xarakterli epizodlardan götürərək yetkinləşmə mərhələsini keçmişdir və bütün bunlar azərbaycanlının teatr düşüncəsinin əsas tərkib hissəsi kimi qiymətləndirilməlidir. 1873-cü ildən peşəkar teatrın yaranması ilə milli teatr qavrayışının yeni mərhələsinin başlanması, xalq kütləsinin teatra, tamaşaya və aktyorlara münasibəti və bu münasibətdən irəli gələn milli teatr problemləri fəslin ana xəttini təşkil etdi. Peşəkar teatrın illərlə məktəb konseptində fəaliyyəti və 1920-ci illərə kimi bu konseptin çərçivəsindən çıxıbilməməsinin əsas səbəbinin dövrün mühitinin və şəxsiyyət faktorunun olduğu tədqiqat prosesində aşkar edildi. 1870- 1920-ci illərdə azərbaycanlı psixologiyasına təsir göstərən tədris ocağının-teatrın yerli maarifçi ziyalıların təşəbbüsü ilə peşəkar səviyyədə inkişafı bu fəsildə işıqlandırıldı, milli teatrın həvəskarlıqdan professionallığa transformasiya mərhələləri sistemli şəkildə araşdırıldı.

II FƏSİL

SOSIAL-SİYASİ, İDEOLOJİ AMİLLƏRİN AZƏRBAYCANDA TEATR QAVRAYIŞINA TƏSİRİ

2.1. Azərbaycanca teatrın kulta çevrilməsinin sosial - siyasi, ideoloji əsasları

Ötən fəslimizdə milli teatrımızın özfəaliyyətdən başlayaraq 1920- ci ilə qədər keçdiyi mərhələləri araşdırdıq. Milli teatr ənənələrimizin hansı pillələrdən keçərək peşəkarlığa qədəm qoyduğunu, institusional mədəniyyətin faktına çevrilməsini, əsrlər boyu formalaşan milli teatr qavrayışımızı elmi faktlara əsaslanaraq çözlədik. Təbii ki, teatrımız yaranarkən qeyri-peşəkar, həvəskar aktyorların sənət meydanı olmuş və dövrü – zaman keçdikcə bu aktyorların içərisində ən istedadlıları, seçilmişləri özlərini peşəkar səviyyəyə çatdırmışlar. Ötən fəslimizdəki araşdırmalarımız milli teatrımızın dərin kökləri, ənənələri ilə yaxından tanış olmağa imkan yaratdı və növbəti fəslimizdə tədqiqat süzgəcimizdən keçərək yeni mərhələlərin düzgün müqayisəli təhlilinə, qiymətləndirilməsinə cıgır açdı. Bu fəslimizdə 1920-ci ildən başlayan milli teatrımızın yeni mərhələsinin tədqiqinə geniş yer verəcək və bu dövrün teatr qavrayışımızda hansı əsaslı dəyişikliklərə səbəb olduğunu aydınlaşdıracağıq. Peşəkar teatrımızın 1873-1905, 1905-1920-ci illərdə bir məktəb, təhsil ocağı kimi fəaliyyət göstərdiyi hamımıza məlumdur. 1920-ci ildən başlayaraq isə milli teatr özünü yeni və fərqli konseptdə göstərirdi. Haqqında bəhs etdiyimiz dövr nəinki teatrımızın həmçinin tariximizin yeni səhifəsidir. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin devrilişindən sonra ölkəmizin Azərbaycan Sovet Respublikası elan edilməsi tariximizdə, iqtisadi, siyasi həyatımızda, elmimizdə, mədəniyyətimizdə, incəsənətimizdə yeni mərhələnin başlanğıcı idi. İnqilabın ilk uğuru fəaliyyətdə olan teatrların milliləşdirilməsi oldu. Bu dövr milli peşəkar teatrın çiçəkləndiyi, təfəkkürümüzün əsarətin buxovundan qurtulduğu bir mərhələ kimi xarakterizə

olunurdu. Lakin məsələ heç də göründüyü kimi deyildi. Belə ki, Sovet hakimiyyətinin qurulması Azərbaycan xalqının mənəvi qurtuluşu kimi qələmə verilsə də, əksinə illərlə davam edəcək böyük bir əsarətin başlanğıcı idi. Təbii ki, bu əsarət milli teatr sənətimizdən də təsirsiz ötüşməyəcəkdi. Bu da təsadüfi, və ya qeyri-adi bir hal deyildi. Hər bir dövlətin siyasəti, ideologiyası onun incəsənətinə mənfi və ya müsbət təsirini göstərir, daha qabarıq söyləsək, onu öz ağışına alır. Sovet ideologiyasının da milli teatr düşüncəmizdə yaratdığı irəliləyişlər və fəsadlar haqqında həmin dövrü-mühiti araşdırıb təhlil edərək kifayət qədər məlumat əldə edəcəyik. İrəliləyişlər və fəsadlar təzadını qeyd etməkdə məqsəd Sovet dövrünün teatrımız üçün həm müsbət, həm də mənfi tərəflərini elmi faktlara əsaslanaraq açıb göstərməkdir. Əvvəlcə 1920-ci illərdə Azərbaycan teatrlarının inkişaf prosesinin əsas istiqamətlərinə qısaca nəzər yetirək. Həmin istiqamətləri aşağıdakı kimi sistemləşdirə bilərik:

- Teatr işinin möhkəmləndirilməsi;
- Aktyorların mənasız və yersiz pafoslardan uzaqlaşdırılması;
- Stanislavski sistemindəki obrazın yaşama prinsipinin aktyorlar tərəfindən mənimsənilməsi və həmin sistemin qanunlarına uyğun olaraq rol üzərində işin aparılması;
- Yeni repertuar planının hazırlanması;
- Yeni teatr nəzəriyyəsinin milli teatrda tətbiqi və tətbiqi
- Qadınların səhnəyə cəlb edilməsi;
- Əsasən realist ənənələr üzərində köklənən əsərlərin tamaşaya hazırlanmasına üstünlük verilməsi.

Yuxarıda sadalanan keyfiyyətləri tətbiq etməyə səy göstərən teatrlardan olan Tənqid-Təbliğ Teatrı Sovet hakimiyyətinin ilk illərində fəaliyyətə başlamışdır. Teatrın yaranması və inkişafında M.Əliyev və H.Abbasovun böyük təşəbbüsü olmuşdur. Teatr öz iş prinsipini və repertuarını Sovet ideologiyasına yaxın etməyə çalışırdı. Səhnənin tamaşaçı salonu ilə birləşməsi aktyorlarla tamaşaçı arasındakı əlaqəni, ünsiyyəti daha da möhkəmləndirirdi. Düşünürük ki, bu, teatrın müsbət keyfiyyəti kimi qəbul edilə bilər. Görkəmli teatrşünasımız İ.Kərimovun Azərbaycan

teatr tarixi kitabında M.Əliyevin xatirələrindən gətirdiyi sitat Tənqid-Təbliğ teatrı haqqında geniş təəssürat oyadır.

“Tamaşalar burada çox vaxt dekorsuz gedirdi. Səhnə tamaşa salonu ilə birləşir, aktyorlar səhnə qabağına yaxın gəlir və öz fikirlərini gülməli konfersiyələr vasitəsilə tamaşaçılara çatdırırdılar. Salon bəzən aktyorların teatrlaşdırılmış məruzəsinə qulaq asan bir auditoriyaya çevrilirdi. Aktyorlar öz sürətli improvizasiya və zarafatları ilə salondan çoxlu miqdarda gələn suallara cavab verməli olurdular. O zaman bunun kütləvi tamaşaçı üçün böyük əhəmiyyəti var idi, bu yol ilə gündəlik hadisələr cəmiyyət məsələləri haqqında onlara yeni məlumat verilir” [53, s. 671].

Tamaşaçı və aktyor arasında birbaşa ünsiyyəti təmin edən teatrın əsas məqsədi Azərbaycan aktyorunu Stanislavski sisteminin tələblərinə uyğun formalaşdırmaq idi. 1925-ci ildə Bakı İşçi və Kəndli Teatrına çevrilən Tənqid-Təbliğ Teatrı üçün aktyorların təhsil alması, öz ixtisaslarında kifayət qədər savadlı olması vacib amillər idi.

Biz Sovet hakimiyyəti illərində Azərbaycanın teatr mühitinə nəzər saldıqda əsas məqamı heç cür diqqətdən kənarda saxlaya bilmərik. Milli teatr mühitimizdə Moskva Bədayə Teatrının təsiri özünü açıq şəkildə biruzə verirdi. Azərbaycan teatrı sanki yavaş - yavaş öz köklü dəyərlərindən qoparılırdı. Osmanlı müəlliflərindən tərcümə və təbdil edilmiş əsərlərin tamaşalarının repertuardan çıxarılması, türkçülüyn və islamçı ideyaların təbliğatına qəti surətdə son qoyulması söylədiyimiz fikrin sübutudur. Bu da, təbii ki, dövrün, mühitin tələblərindən irəli gəlirdi. Bəhs etdiyimiz dövrün ilk illərindən “teatr məktəbidir” konsepti “teatr məbəddir” konseptinə transformasiya olunmağa başlayır. Bir zamanlar məktəb, təhsil ocağı kimi fəaliyyət göstərən teatr yavaş-yavaş ibadətqah məkanlarının əvəzinə yaradılan məbədgaha çevrilir. İnsanların keçmiş mifoloji təfəkkürü yenisi ilə əvəz olunur. Seyrçi-aktyor münasibətinin əvvəllər hansı səviyyədə olduğu ötən fəslimizdən bizə məlumdur. Belə ki, aktyor yerli müsəlman əhalisi üçün kafir və ya “*bıgı qırxiq*”dan başqa heç bir mənə ifadə etmirdi. 1920-ci ildən isə bu psixologiya özünü başqa formada büruzə verməyə başlayır və hətta elə bir dövr gəlir ki, teatr salonlarında tamaşaçı kütləsi inanılmaz dərəcədə çoxalır. Hər birimizə məlumdur ki, 1870-1920-ci

illərdə teatrın seyrçisi tamaşaları hazırlayan ziyalıların özləri idi, başqa sözlə, teatrın auditoriyası elə teatrın özü idi. Lakin 1920-ci ildən azərbaycanlının milli teatr düşüncəsinin dəyişməsi nəticəsində kafirlər kimi qavranılan aktyorlar insanların əsrlər boyu sitayiş etdiyi müqəddəs şəxsiyyətlərin müasir variantı kimi bütllər səviyyəsinə yüksəldilirdi. Milli teatr qavrayışında baş verən bu dəyişikliklər sosial-psixoloji fenomen idi. Dövrün sosial sifarişinin azərbaycanlı psixologiyasında yaratdığı yeniliyin bu qədər qısa müddətdə baş verməsi ilk baxışda qəribə, heyrtəməz görünə bilər, lakin qeyd etmək lazımdır ki, islam ayinlərindən, dini etiqadlarından, ibadətgahlarından uzaqlaşdırılmış bir millət üçün həmin mənəvi boşluqları dolduracaq yeni inanc lazım idi. Təbii ki, belə bir şəraitdə bu “inanc” teatr və nümayiş edilən tamaşalar ola bilərdi. Bu dövrdə qədimdən gələn milli teatr qavrayışımız siyası və ideoloji təsirlər nəticəsində öz strukturunu tamamilə dəyişdirmiş və başqalaşmışdır. 20-ci illərdə başlayan bu yenidənqurma özünü 30-40-cı illərdə qəti surətdə göstərirdi. Teatr sözün əsl mənasında, kulta, insanların pərəstiş obyektinə çevrilərək məbədgah səviyyəsinə yüksəldi.

Biz burada məbəd sözünə daha diqqətlə yanaşmalıyıq. Məsələn burasındadır ki, teatr məscid yox, məbəd adlandırılırdı. Mənşəyini araşdırdıqda isə hər iki söz əslində eyni mənəni ifadə edir. Görkəmli teatrşünas alimimiz Ə.Vəliyev “Əqidə, ruh və teatr” adlı monoqrafiyasında bu problemin mükəmməl izahını vermişdir. Biz dissertasiyamızda həmin sitatı olduğu kimi xatırlayırıq:

“Əgər biz deyiriksə teatr məbəddir, onda apriori teatrda məscid arasında bərabərlik işarəsi qoyuruq. Lakin bununla bərabər Azərbaycanda yaşayan heç bir azəri türkü söyləməz ki, “teatr məsciddir”. Bəs onda niyə biz uzun illər demişik ki, teatr məbəddir? “Məscid və məbəd “ anlayışlarının bildirdiyi mənalar eyni bir semantikaya aiddir. Ancaq məsələn burasındadır ki, müsəlman və xüsusilə də, azəri türkü məbədgah dedikdə fikrinə öncə digər dinlərin müqəddəs ocaqlarını gətirir və burada təəccüblü heç nə yoxdur. Çünki ərəbcə məbədgah kəlməsi məbud sözündən alınmadır. Məbəd səcdə olunan, sitayiş edilən deməkdir və onun ilk növbədə, müşriklərin bütllərinə dəlaləti var. Yəni məbədgah hər şeydən öncə sitayiş edilənlərin, məbud sayılanların saxlanıldığı yerdir. Odur ki, teatra məbədgah dedikdə belə

danışan öz fikri orbitində teatrı heç vaxt məscidə tay tutmur, bunu ağlına da gətirmir. Əgər o bir anlığa “məbəd”lə “məscid”in mənə eyniliyini qəbul etsə də, elə o dəqiqə o teatrı məbədgah adlandırmaqdan vaz keçəcək. Məbədgah sözü azəri türkünün təsəvvüründə daha çox hindlilərin, yaponların, çinlilərin etiqadlarına və tapındıqları tanrılara aiddir. Ona görə də azəri türkü “teatr məbədgahdır”, “məbəddir ifadəsinə qarşı tolerantlıq nümayiş etdirir” [101, s. 43].

Dövrün siyasətinin, ideologiyasının diqtəsi hər zaman dramaturgiyada və teatrda təzahür edir. Teatrın kulta çevrilməsi də Sovet ideologiyasından qaynaqlanan bir məsələ idi. Bəhs edilən illərdə dramaturgiyada dövrü mühitə uyğun əsərlərin yazılıb teatrda səhnələşdirilməsi əsas problem kimi qarşıya qoyulmuşdu. Lakin milli klassik dramaturgiyamızın əsərlərinin tamaşa repertuarından çıxarılması planları, onların köhnə ənənələri təbliğ etməsi haqqında düşüncələrin meydana gəlməsi, avropalaşma şüarının yayılması milli pyeslərimizin komediya əsərləri ilə əvəz edilməsinə səbəb olurdu. Repertuarın bu istiqamətdə irəliləməsi isə təbii olaraq teatr daxilində mübahisə və çekişmələrə gətirib çıxarırdı. Qəzetlərdən də oxuduğumuz müxtəlif məqalələrdə bu problemin bütün sovet ictimaiyyətini əhatə etdiyini görürük. Dövrün tanınmış ziyalıları klassik əsərlərimizin yenidən tamaşaya qoyulmasını və həmin ruhda başqa əsərlərin yazılmasını, paralel olaraq rus və avropa mədəniyyətindən istifadə edərək xalqın milli təfəkkürünü formalaşdıracaq repertuar planının hazırlanmasını zəruri hesab edirlər. Qərbçilik düşüncələrinin ziyalılarımız tərəfindən birmənalı qarşılanmaması o demək deyildir ki, onlar xarici mədəniyyəti inkar edir, ona qarşı çıxırlar. Problemə düzgün aspektdən yanaşdıqda aşkar edirik ki, M.Maqomayev, Ü.Hacıbəyov kimi tanınmış mədəniyyət xadimlərimiz öz milli dəyərlərimizi itirmədən, milli mədəni kontekstdə Avropa ölkələrinin ədəbi-bədii irsini mənimsəməyi, daha doğru desək, iki mədəniyyətin sintezindən istifadə edərək yeni əsərlərin yazılmasını tövsiyə edirdilər.

Həm klassik, həm də müasir həyatı əks etdirən əsərlərin tamaşaya qoyulması Azərbaycan tamaşaçısı və aktyoru üçün vacib idi. Lakin teatrın daxilində baş verən fikir ayrılıqları, müxtəlif cərəyanlar arasında yaranan ziddiyyətlər sağlam repertuar planının qurulmasında əngəllər törədirdi, 1920-1927-ci illərdə teatrımızın repertuar

məsələsinin həlli yolları axtarılırdı. 20-ci illərin teatrında iki böyük dramaturqun H.Cavidin və C.Cabbarlının əsərlərinin tamaşaları üstün mövqedə idi. 1920-ci ilin ən böyük teatr hadisəsi H.Cavidin “İblis” pyesinin tamaşası oldu. Azərbaycanda poetik teatrın əsasını qoyan bu tamaşa həm də xüsusi estetik prinsiplərə malik olan Cavid teatrını yaratdı. Lakin H.Cavidin yaradıcılığında paradoksalıq kimi qiymətləndirilən məqamlar vardır ki, bu da heç cür nəzərimizdən qaçmır. Əvvəlcə qeyd etmək lazımdır ki, Cavid yaradıcılığı tədqiqat mövzusunun obyektı deyil, lakin buna baxmayaraq, sözügedən illərdə milli teatrın səhnəsində onun əsərlərinə kifayət qədər çox müraciət edilməsi faktını nəzərə alaraq bəzi qaranlıq və ziddiyyətli məqamların işıqlandırılması düşünürük ki, zəruridir. Cavid yaradıcılığı mürəkkəb və keşməkeşli, bəzən hətta anlaşılmaz olduğu üçün onun əsərləri haqqında sovet dövründən qalmış mübahisəli düşüncələr hələ də davam etməkdədir və təkzib edə bilmərik ki, birmənalı olmayan mülahizələr, fikir ayrılıqları Cavid yaradıcılığına bəzən kölgə salır, belə olan halda isə gerçəklik əsl mahiyyətini itirir. Cavid yaradıcılığı öz estetik prinsipləri, bədii qayəsi və poetik imkanları ilə öz-özlüyündə bir teatrdır və bu teatr sadəcə siyasi və ideoloji deyil, həm də bəşəri müstəvidə təhlilə yönəldilməlidir ki, görünməyən qatlar aşkarlansın. Görkəmli alim S. Xəlilovun “Cavid fəlsəfəsi” adlı monoqrafiyası Cavid yaradıcılığına məntiqli və düzgün rakursdan yanaşmağı və bu yaradıcılığın mistika ilə rəasionalizmin sintezindən ibarət olduğu faktını üzə çıxarır. Aşağıda həmin monoqrafiyadan göstərdiyimiz sitat Cavidin iç dünyasını və əsərlərindəki fikirləri duymaq baxımından əhəmiyyət kəsb edir:

“Cavid insanın mənəvi aləminə, iç dünyasına böyük önəm verməsinə baxmayaraq, mistik yanaşma ilə məhdudlaşmır və sanki mistika ilə rəasioanlizmin sintezindən çıxış edir. O, bir çox hallarda təsəvvüf fəlsəfəsinin prinsiplərindən çıxış etsə də, müəyyən məsələlərdə ictimai amilləri nəzərə almaqla daha realist mövqe tutur, qəlb dünyası ilə ictimai həyatı bir küll halında, qarşılıqlı əlaqə və vəhdətdə nəzərdən keçirir” [41, s . 59].

Biz yuxarıdakı fikirlərlə tamamilə razılaşırıq. Həqiqətən də “Şeyx Sənan”, “İblis” kimi əsərlərin əsl mahiyyətini dərk edib onlara bəşəri prizmadan yanaşdıqda, Cavid yaradıcılığını antiislamçı adlandıran tezislərin heç bir həqiqətə uyğun

olmadığını təsdiq etmiş oluruq. Sadəcə olaraq sovet hakimiyyəti dövründə Cavid əsərlərinin məxfi və mürekkəb, açılmamış qatları yanlış qavranılmış və mövcud dövrün ideologiyası ilə eyniləşdirilmişdir, əsərlərin açması sovet düşüncəsi mövqeyindən verilmişdir. Bu cür ziddiyyətli məqamlar özünü C.Cabbarlı dramaturgiyasında da göstərirdi. Yaradıcılığının ilk illərində “Yulduz və ya Trablis müharibəsi”, “Bakı müharibəsi” kimi millətçilik hisslərinin qabarıq təsvir edildiyi əsərlərin müəllifi olan C.Cabbarlının da dramaturji təfəkkürü 1920-ci ildən başlayaraq dönüş yaşayırdı. Dövrün, mühitin, inqilabın, ideologiyanın təsirini onun əsərlərində açıq-aydın duymaq mümkündür. Bütün bu amillər milli teatrımızı janr əlvanlığından məhrum edirdi. Aşağıda görkəmli teatrşünas, professor İ.Rəhimlinin “Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri” kitabından gətirdiyimiz sitat fikirlərimizə adekvatdır:

“Azərbaycan teatr prosesinin institusional fəaliyyəti SSRİ dövləti, bir qədər dar çərçivədə Azərbaycan Sovet Dövləti dairəsində mövcud idi. Buna görə də, o, marksizm-leninizm ideologiyasının mövcud canlı teatr prosesinin janr əlvanlığından süni şəkildə məhrum oldu, kənarda qaldı. Məsələn, C.Cabbarlı kimi fitri istedad sahibi son dərəcə məhdud janr çərçivəsində yazmağa məhkum idi. Onun sadəcə olaraq “dram” adlandırdığı “Sevil”, “Almaz”, “Yaşar”, “Dönüş” pyesləri əslində janr mahiyyətinə görə səhnə əsərindən daha çox ideoloji publisistika idi. Buradakı bədii istedadın məhsulu olan, ancaq keçmişin qalığını ifşa edən komediya ünsürləri də, dramaturji kolliziyalar da hansısa üzücü hadisələrin qaynağında verildiyinə görə orada cəsarətli janr axtarışlarından söhbət gedə bilməz. Sadəcə olaraq, bu ideoloji üzücülüüyü C.Cabbarlının nəhəng dramaturji dilə qadirliyi canlı və ifadəli edə bilirdi. Adları çəkilən pyeslər ilk növbədə cəmiyyətin və konkret zamanın sosial sifarişi kimi səciyyəviləşirdi” [77, s. 228].

Təbii ki, teatrşünasın bu düşüncələri ilə razılaşmamaq qeyri-mümkündür. Həqiqətən də, sovet ideologiyası milli dramaturgiya və teatrın müxtəlif janrlarla zənginləşməsi yolunda bir mənəngənə idi. Lakin ədibin “Oqtay Eloğlu” əsəri teatr səhnəsində mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Elə bu səbəbdən də, dissertasiyamızda bir qədər bu əsərin üzərində dayanmağın məqsədyönlü olduğunu düşünürük.

Aktyorların yaşadığı keşməkeşli talelər, səhnəyə çıxmaq üçün qadınların rastlaşdığı təqiblər epizodlar vasitəsilə təsvir edilirdi. Qadınları səhnəyə cəlb etmək, təqibləri aradan qaldırmaq üçün mübarizə aparmaq əsərin əsas məqsəd və məramı idi. Rus aktisası Tamara ilə Oqtayın dialoqu epizodunda səhnəmizdə milli aktrisaların mövcud olmaması, teatr sənətinin inkişafında yaranan əngəllər öz əksini tapırdı. “Oqtay Eloğlu”nun da sosial sifariş olmasına baxmayaraq, onun milli teatr təfəkkürümüzdə oynadığı müsbət rolu inkar etmək də yanlışdır. Əsərin son pərdəsində Firəngizin bütün hədə və təqiblərdən qorxmadan cəsarətlə “Mən bu rolu oyanayaram” söyləməsi və təkidlə səhnəyə çıxmaq istədiyini bəyan etməsi, maneələri aşaraq mövcud streotipləri qırması azərbaycanlı tamaşaçısının teatr düşüncəsi üçün böyük məna kəsb edirdi. Milli aktrisa probleminin həll olunmasında, milli teatr təfəkkürünün oyanışında “Oqtay Eloğlu” əsəri “katalizator” funksiyasını yerinə yetirərək teatr haqqında olan xoşagəlməz düşüncələrin dəyişməsinə sürətləndirdi. H.Cavidin və C.Cabbarlının bu və ya digər əsərləri 1924-cü ildən Azərbaycan teatrına dəvət olunmuş A.Tuqanov tərəfindən dəfələrlə tamaşaya qoyulmuşdur. Teatrımızda olan milli rejissor problemi sovet dövrünün ilk illərindən özünü göstərirdi. A.İvanov, V.Uqryumi kimi rus rejissorları teatrımızda müəyyən müddət çalışsalar da lakin aktyorlarla daimi təmasda olan peşəkar rejissor tələb edilirdi. 1924-cü ildən Azərbaycan teatr mühitində fəaliyyət göstərən A.Tuqanov sadəcə rejissor kimi deyil, həm də peşəkar bir pedaqoq kimi aktyorlarla ünsiyyətdə olur, rol üzərində necə işləməyi öyrənirdi. Rejissorun iş prinsipi K.S.Stanislavskinin Moskva Bədayə Teatrının iş prinsipinə çox yaxın idi. Bu yaxınlıq M.Qorkinin “Həyatın dibində” əsərini tamaşaya hazırlayarkən Tuqanovun aktyor heyəti üzərində apardığı ciddi və məsuliyyətli çalışmaları özünü biruzə verirdi. O, bu və ya digər quruluşlarında ifa edilən obrazın daxili mahiyyəti və psixoloji məqamları ilə aktyorları tanış edirdi. Rejissor Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində xarici əsərlər ilə yanaşı, milli dramaturgiyaya da üstünlük verirdi. Onun quruluşlarında oynanılan “Molla İbrahimxəlil kimyagər”, “Hacı Qara” (M.F.Axundov), “Seyx Sənan”, “İblis”, “Uçurum”, “Topal Teymur” (H.Cavid), “Od gəlini”, “Almaz” “Sevil”(C.Cabbarlı), “Ölülər” (C.Məmmədquluzadə), “Otello”, “Hamlet”, (V.Şekspir), Dəmirçi gavə”

(Ş.Sami) və s. tamaşalar uğur qazanırdı. Tuqanovun monumental quruluşları məbədə çevrilməkdə olan milli teatrın istəkləri ilə üst – üstə düşürdü. Lakin burada mühüm bir məqama da diqqət etmək gərəkdir. Doğrudur , o dövrdə Azərbaycanda milli rejissor problemi hökm sürürdü. Teatrda yeni nəzəriyyələrin tətbiqi və təbliği əsas vəzifələrdən biri kimi qarşıya qoyulmuşdu. Bu baxımdan rus rejissorlarının yeni teatr ideologiyasının Azərbaycan səhnəsində tətbiq edilməsi təbii hal idi. Biz bu faktı təkzib etmirik. Fəqət, rus rejissorlarının Azərbaycan teatrlarına göndərilməsi üçün təbii ki, yeganə səbəb bu deyildi. Belə ki, məsələnin siyasi tərəflərini də unutmaz olmaz. Axı, həmin dövrdə azərbaycanlıların milli şüurunun, qavrayışının şəklini dəyişdirməsi məhz mövcud siyasətin nəticəsi idi. Milli kimliyimizi əlimizdən almaq, xalqımızı milli ənənələrdən büsbütün qoparmaq sovet hakimiyyətinin başlıca siyasəti idi. Rus rejissorları daha çox Azərbaycan dramaturgiyasına müraciət etsələr də, onlar adət və ənənələrimizə, soykökümüzlə dərinləndirən bələd deyildilər və bu təcrübəsizlik istər-istəməz tamaşalarda nəzərə çarpırdı, azərbaycançılıq ruhu lazımı səviyyədə duyulmurdu, bütün bunlar isə sovet dövlətinə sərf edirdi. O,inqilabdan sonrakı yüksək əhvaldan bir növ istifadə edərək xalqımızı milli dəyərlərindən, ideologiyasından, dinindən uzaqlaşdırır və yeni sovet tənqidini dayanmadan tətbiq və təqin edirdi. Rus rejissorlarının Azərbaycan teatrlarında (D.Qutman, S.Mayorov, V.Uqryumi, A.İvanov, A.Tuqanov kimi rejissorların yaradıcılıq metodları, estetik baxışları, müxtəlif metodologiyaların səhnə yaradıcılığına tətbiqi prosesi Azərbaycan teatrına öz məqsədini müəyyənləşdirməsi yolunda əngəllər yaradır, milli teatra yad meyllər gətirirdi.

Bu dövrdə “Sevil”, “Od gəlini” kimi ateizmi təbliğ edən antiislamçı tamaşalar sovet ideologiyasına, dünyagörüşünə adekvat idi. Belə tamaşalar teatrın yerinə yetirdiyi sosial sifariş idi. “Sevil” tamaşası sovet ideologiyasını eynilə özündə təcəssüm etdirirdi. Lakin biz bu tamaşaya yalnız tənqidi mövqedən də yanaşa bilmirik. Çünki “Sevil” də öz dəyərini bilməyən qadının mənəvi yüksəlişinin təsviri təqdirəlayiqdir. Qadınların düşüncə azadlığını, hüquqi bərabərliyini dəstəkləyən tamaşada R.Təhmasib, M.Davudova kimi sənətkarların realist oyun üslubları dövrün tələbləri ilə üst-üstə düşürdü. Elmi mənbələrdən topladığımız məlumatlara əsasən,

qeyd etməliyik ki, “Sevil” o qədər uğurlu tamaşa olmuşdur ki, qısa zamanda sovet xalqının dillərinə tərcümə edilmişdir. Bu tamaşanın uğurlu nəticələnməsinin səbəbi təbii ki, sadəcə aktyor oyunu və rejissor işi deyildi, belə ki əsər və onun səhnə təfsiri sovet seyrçisinin düşüncəsi ilə eyni idi və belə demək doğrudursa, tamaşa cəmiyyətin tələblərinə uyğun işlənib hazırlanmışdır. Bu və ya digər əsərlərin tamaşaları A.Tuqanov tərəfindən səhnələşdirilirdi. Rejissor əsasən monumentalizmə meyl göstərirdi, aktyorların sənət bilgilərini artırmağa çalışırdı. Tuqanov bu istəklərinə müəyyən qədər nail olsa da, lakin teatrı “məbədgah”a, kommunist səcdəgahına çevirə biləcək rejissor deyildi. Teatrın sözün əsl mənasında məbədləşməsi üçün başqa rejissora, liderə ehtiyacı var idi. Müəyyən zaman intervalında Tuqanovun milli teatrımızda çalışması sovet hakimiyyəti üçün vacib idi. Lakin keçmiş çar Rusiyasından qalmış bu rejissor 30-cu illərin əvvəllərində sovet teatrının tələblərini yerinə yetirə bilməzdi. Belə demək mümkündürsə, artıq Tuqanovun teatrdan getmək vaxtı gəlib çatmışdı. O, teatrdan ayrıldıqdan sonra bu vəzifədə qısa müddət V.Lutsiy çalışsa da əskiklik kifayət qədər duyulurdu. Milli rejissorlardan ibarət yeni yaranmış heyətin üzvlərindən olan Y.Yulduzun, R.Təhmasibin, C.Cabbarlının və s. sənətkarlarımızın rejissor sənəti haqqında böyük təcrübələri olmasa da, lakin Azərbaycan teatr mühitində milli rejissuranın yaranmasında mühüm rol oynayırdılar. Xalqını dərinlən tanıyan, milli təfəkkürü ilə tanış olan bu rejissorlar tamaşaçılar üçün daha maraqlı mövzularda əsərlərin səhnə təfsirinə üstünlük verir, forma və üslub axtarışlarını davam etdirirdilər. Bu barədə İ.Kərimovun Azərbaycan teatr tarixi monoqrafiyasında məlumatlar vardır. Həmin monoqrafiyaya istinad edərək, qeyd edilməlidir ki, janr axtarışları bəzi məqamlarda teatrın yaradıcılıq işinə xələl gətirirdi. Belə ki, bəzi tamaşaların (məsələn, Ölülər) hər pərdəsinin müxtəlif rejissorlar tərəfindən hazırlanması onun quruluşunu bəsitləşdirirdi. Lakin 1934-cü ildən başlayaraq, Azərbaycan teatrındakı milli rejissor problemi yavaş-yavaş aradan qaldırılmağa başlayır. İ.Hidayətzadə, R.Təhmasib kimi istedadlı aktyorların Moskvada rejissorluq təhsili alıb Azərbaycana qayıtması teatrda ciddi problemə çevrilən milli rejissor məsələsinin həllinə yönələrək onun inkişaf prosesində yeni mərhələnin başlanğıcını qoydu. Qeyd etmək lazımdır ki, 1934-1936 -cı illərdə

İ.Hidayətzadənin rejissorluğu ilə teatrda uğurlu tamaşalar göstərilsə də, o, baş rejissor təyin edilmədi. Düşünürük ki, İ.Hidayətzadə də Sovet Dövlətinin yürütdüyü siyasətlə uyğunlaşmırdı. Teatrı sözün əsl mənasında pərəstiş obyektinə döndərən lider isə 1938-ci ildə baş rejissor (bədi rəhbər) təyin edilən A.İskəndərov olur. Araşdırmalar da göstərir ki, sovet hökuməti bu vəzifəni A.İskəndərova tapşırmaqda yanılmamışdı. Çünki rejissor öz dövrünün tamaşaçısını mükəmməl tanıyırdı və onun əqidəsi dövlətin siyasətinə tam şəkildə uyğun idi. 1920-ci ildən aktyorlara və teatra münasibəti dəyişən Azərbaycan tamaşaçısı 1938-ci ildən teatr haqqında olan düşüncələrinin kuliminasiya nöqtəsinə çatır. Teatrın və aktyorların bu dövrdə pərəstiş obyektinə çevrilməsində siyasi-ideoloji təsirlərlə yanaşı, başqa faktorların da rolu vardır. Sovet hakimiyyətinin bərqərar olduğu ilk illərdən təhsili və mədəniyyəti ön plana gətirməsi, bununla əlaqəli bir sıra islahatlar aparması ilə savadlı kütlənin sayı artmağa başlayır, savadsız kütlənin özündə də cəmiyyətdə gedən proseslər nəticəsində dünyagörüşü və düşünmə bacarığı formalaşmağa başlayır. Dünən aktyorları kafir kimi qavrayan kütlə bu gün onların pərəstişkarına çevrilir. Artıq aktyorlar ötən əsrlərdə keçirilən dini mərasimlərdəki müqəddəs şəxsiyyətlər kimi əlçatmaz olaraq qavranılır. 1938-ci ildə A.İskəndərovun rejissorluğu ilə hazırlanan və nümayiş edilən “Vaqif” pyesinin tamaşası Azərbaycan teatrında yeni dönmənin əsasını qoyur [130]. Ə.Ələkbərovun (Vaqif), S.Ruhullanın (Qacar) uğurlu ifaları onları mifləşən teatrın bütələrinə çevirir. 1920-ci ildən monumentallığa meyl edən teatr “Vaqif” tamaşasından sonra bir qədər də monumentallaşaraq öz divarlarını gerçək məbədin divarlarına döndərir. A.İskəndərovun rejissor fikri həmin dövrün tamaşaçısının qavrayışı ilə üst-üstə düşürdü. “Vaqif” tamaşasının qəhrəmanlıq pafosu, poetik dillə təsvir edilən hadisələr qədim nağıl və ya mif təəssüratı oyadırdı ki, bu da tamaşaçının estetik zövqünü kifayət qədər inkişaf etdirirdi. Tamaşa gerçək həyatdakı hadisələri, tarixi şəxsiyyətləri obrazlara çevirsə də, lakin şairənəlik xüsusiyyəti onu romantizmə qovuşdururdu. Monumentalizm, realizm və romantizm ənənələrinin üzvi surətdə əlaqədə olduğu bu tamaşada monumentallıq özünü daha qabarıq biruzə verirdi. Vaqifin sazi ilə ifa etdiyi nəğmə tamaşanın ruhunu ozançılıq ənənələrinə yaxınlaşdıraraq müasirliklə qədim dövrün vəhdətini yaradırdı. Ümumiyyətlə,

A.İsgəndərovun tamaşaları monumental rejissor üslubunun təsiri ilə hər zaman təntənəli şəkildə nümayiş olunurdu. Rejissorun quruluş verdiyi tamaşalarda jestlərə, mizanlara, pafoslu ifadələrə böyük önəm verilirdi. Tamaşalarda əsas götürülən bayramsayağı təmtəraq, patetik ifadələr [101, s. 61], pafoslu nitqlər həm də sovet hökumətinin siyasəti ilə yaxından səsleşir və həmin siyasətin əsl təbliğatçısı kimi özünü büruzə verirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, partiya və təşkilatların iclasları, təmtəraqlı yığıncaqlar həmin dövrə xas olan əsas amillərdən idi.

A.İskəndərovun teatrının aktyorları sanki sehrli bir nağılın, qədim bir mifin qəhrəmanlarına çevrilirdilər. Rejissorun fəaliyyəti dövründə cəmiyyətin modelinə çevrilən Milli Dram Teatrı monumental poeziyanı özündə eyniləşdirirdi. Bu mifopoetik dönm sadəcə teatrın deyil, həm də aktyorların həyatını məbədləşdirirdi. Monoqrafiyalardan, mətbuatdan, məqalələrdən topladığımız elmi faktlara istinad edərək fikrimizi daha aydın və lakonik şəkildə ifadə etmək istədik. A.İskəndərov teatrının aktyor heyəti məcazi mənada ilahi səviyyəyə yüksələrək sovet quruluşunun ideal və əlçatmaz varlıqlarına çevrilir və məbədgahın müqəddəslərini xatırladırdılar. Sovet dövlətinin ilk illərində ortaya çıxan və sürətlə irəliləyən teatr məbəddir konsepti A.İskəndərovun dövründə daha da alovlanaraq müqəddəs sənət ocağı kimi dərk edilirdi. Ateizmin inkar etdiyi Tanrı funksiyasını “məbədgahın ilahiləri” olan aktyorlar yerinə yetirirdi. Marksist-leninçi estetika yeni sovet teatrını yaradaraq onu öz ideologiyasının təbliğatçısına çevirdi. Həmin dövrdə aktyorların özlərini əlçatmaz qüvvə kimi hiss etmələrinin əsas səbəbi onların hökumətin yürütdüyü siyasətin gerçəkliyinə inanmaları idi. Aktyorların qeyri-rəsmi sakral statusları Sovet dövlətinin teatra diqtə etdiyi ictimai-siyasi amillərin təsiri nəticəsində formalaşmışdı. Qeyd edilməlidir ki, dövrün seyrçilərinin də qavrayışı təlqin edilən ideologiyanın basqısı nəticəsində formasını dəyişmişdi. Artıq tamaşaçılar aktyorları sehrli qüvvələrə malik pak şəxsiyyətlər kimi qavrayırdılar. 1938-1949-cu illərdə hökm sürən şəxsiyyətə pərəstiş A.İskəndərov teatrında təcəssüm olunurdu. Bu teatr özündə romantik aktyor məktəbinin prinsiplərini ehtiva edirdi. A.İskəndərov tərəfindən hazırlanan “Xanlar” (S.Vurğun) əsərinin tamaşası da söylədiyimiz fikirlərlə bağlılıq təşkil edirdi. Yeni sosializm quruluşunu formalaşdırmağa çalışan inqilabçılar təsvir edən bu tamaşa öz

qəhrəmanlıq ruhu, pafosu ilə seçilirdi. Müharibəyə qədər hazırlanan romantik-qəhrəmanlıq üslubunda olan tamaşaların demək olar ki, hamısında zahiri effektlərdən, kütləvi səhnələrdən geniş istifadə olunurdu. Zahiri monumentalizm bu dövrün teatrının əsas xüsusiyyəti idi.

A.İskəndərov Azərbaycan teatrında illər ərzində yaradıcılıq ənənələri formalaşdırdı ki, bütün bunlar görkəmli teatrşünas, professor İ.İsrafilovun “Adil İskəndərovun teatri” adlı monoqrafiyasında düzgün şəkildə işıqlandırılıb. Həmin monoqrafiyaya istinadən qeyd etmək lazımdır ki, A.İskəndərovun teatr kollektivinə yeni qüvvələr cəlb etməsi, pədoqoji məşğələlərlə məşğul olması, yeni teatr estetikası və repertuar yaratmaq cəhdlərinin möhkəm yaradıcılıq ənənəsini formalaşdırdı, lakin nədən ki, 50-ci illərdən bu ənənələrin sütunları büdrəməyə başlayır. Professor İ. İsrafilov haqlı olaraq, A.İskəndərovun rəhbərlik etdiyi teatrın yaradıcılıq istiqamətinin bədii-strateji məqsədini müəyyən edə bilmədiyi qənaətinə gəlir [43, s136].

Bu problemin səbəbləri isə çoxdur. Həmin səbəbləri aşağıdakı kimi sistemləşdirək:

- 50-ci illərdə teatrda ideya-bədii məqsədlərinin müəyyən qədər diqqətdən kənarda qalması;
- Repertuar işinin əvvəlki illərə nisbətən zəifləməsi;
- Repertuarın zəifləməsinin aktyorların yaradıcılığında təzahürü;
- Teatrın illər boyu davam edən sabit ənənələrdən, köhnə yaradıcılıq baxışlarından, oyun üslublarından, şamplardan, romantik-qəhrəmanlıq üslubundan uzaqlaşmaq istəyi və bunların nəticəsi olaraq teatr kollektivinin iş prosesində yaranan uğursuzluqlar;
- A.İskəndərovun yeniləşmə istiqamətinə, daşlaşmış ənənələrdən qopub yeni yaradıcılıq metodlarına cəba göstərməməsi.

Yuxarıda qeyd edilən müddəalardan məlum olur ki, aktyor kollektivi bir ömür boyu eyni ənənələrə, üsluba tabe olub itaətdə saxlanıla bilməzdi. Teatrda uzun müddət davam edən bu ənələrin sonu mütləq gəlməli idi. 1960-cı ilə kimi Akademik Milli Dram teatrının bədii rəhbəri postunda çalışmasına baxmayaraq, rejissora qarşı

teatr kollektivinin münasibəti 1953-cü ildən tamamilə dəyişdi. Teatrın daxilində yaşanan münaqişələr, konfliktlər 50-ci illərin sonuna doğru daha da ciddiləşərək A.İskəndərovun kariyerasına zərbələr endirdi. Elmi mənbələri araşdırdıqda bəhs etdiyimiz dövrdə məşhur aktyor Ə.Ələkbərovun rejissora, onun düşüncələrinə qarşı hörmətsizliyi faktlarına rast gəlirik. Aktyorun bu qərəzli münasibətini təbii ki, dövrə, mühitlə əlaqələndirməyə bilmərik. Həmin dövrdə cəmiyyətdə baş verən hadisələr bütün sahələrdə çalışan insanların qavrayışına, psixologiyasına mənfi təsir göstərdiyi kimi, teatr aktyorlarının da rəhbərliyə münasibətində əsaslı dəyişikliklər yaratmışdı. Ə.Ələkbərovun davranışlarında A.İskəndərovun əleyhinə olan və ilk baxışda qəribə görünən məqamlar əslində bütün aktyor kollektivinin rejissora qarşı qaldırdığı üsyanın təzahürü idi. Şəxsiyyətə pərəstiş məbədi kimi fəaliyyət göstərən teatr 50-ci illərdə həmin yaradıcılıq qanunlarına qarşı çıxmağa başladı. Ə.Vəliyevin “Əqidə, ruh, teatr” elmi monoqrafiyasına istinadən qeyd edilməlidir ki, teatrda həmin illərdə mövcud vəziyyətin ictimai- siyasi amillərlə də birbaşa bağlılığı var idi. İ.V.Stalinin siyasətində riyakarlığın aşkarlanması, onun ölümü, M.C.Bağırovun siyasi arenadan uzaqlaşdırılması, 1956-cı ildə ona da ölüm hökmünün kəsilməsi, cəmiyyətdə cərəyan edən hadisələr teatrımızdan da təsirsiz ötürməyərək A.İskəndərovun formalaşdırdığı ideoloji ənənələrin əksinə işləməyə başladı. Bu, əslində stalinizm dövrünə olan etiraz və gizli qiyam idi. Axı, A.İskəndərov teatrın ideoloji rəhbəri idi. Yəni Stalinin, Bağırovun siyasətinin milli teatrdakı davamçısı idi, başqa sözlə, həmin siyasət və ideologiyanın potensial təbliğatçısı idi. Onların siyasətinin gizli məqamlarının aşkarlanması İskəndərovun da rejissurasının, şəxsiyyətə pərəstiş kultunun arxasında olan əsl gerçəkləri üzə çıxardı.

1938-1960-cı illərdə Azərbaycan teatrı dövrün ideologiyasının təbliğ olunduğu, hətta nöqsanların müsbət kimi qələmə verildiyi sovet məbədgahı idi. Bu teatr cəmiyyətdə baş verən proseslərə reaksiya vermirdi, əksinə həmin proseslərə aktiv münasibət göstərərək onları ideal hakimiyyətin nümunəsi kimi tamaşaçı qavrayışına hopdururdu. Lakin 50-ci illərin teatr mühitini araşdırdıqda məlum olur ki, əslində teatrın ən qızgın dövrü 1938-1950-ci illəri əhatə etmişdir. 1950-ci ildən isə Milli Dram Teatrının fəaliyyətində, repertuar planında geriləmə hiss olunurdu.

Səhnələşdirilən əsərlər haqqında dövrün tənqidinin yazdıqlarını oxuyarkən görürük ki, bu dövr Azərbaycan teatrının inkişafında yaranan durğunluqla müşahidə edilirdi. Konfliktsiz dramaturgiya yaratmaq, həmin dramaturgiyaya xas əsərlərin tamaşalarının göstərilməsi cəhdləri teatrın yaradıcılıq yolunda pərakəndəliyə səbəb olurdu. Düşüncələrimizi daha dolğun ifadə etməkdən ötrü 50-ci illərdə göstərilən tamaşalara qısaca nəzər yetirək. 1950-ci ildə hazırlanan Ə.Haqverdiyevin “Dağılan tifaq” əsərinin tamaşası haqqında tənqidin əvvəlki və sonrakı fikirləri bir-biri ilə ziddiyyət təşkil edirdi. Tamaşanın birinci pərdəsində M.Vəlixanlının seyrçilərdə zorla gülüş yaratmaq cəhdi pislənmişdir. Əslində tənqidin yazdıqlarında qərəzli münasibətlər duyulsa da, lakin həqiqət də var idi. Bu günə qədər Stanislavskinin yaşama məktəbi prinsiplərindən faydalanan teatrın aktyor oyununda süniliklərin çoxalması həmin teatrın xətası kimi izah edilirdi. Rejissor S.Turabovun quruluşunda hazırlanan “Köhnə dudman” əsərinin tamaşası da dövrün ruhuna zidd olduğu üçün köhnəliyi təbliğ etməsi ilə günahlandırılır, tənqidin hədəfinə tuş gəlirdi. 50-ci illərdə ciddi məzmunu olmayan bəsit əsərlər də teatra cəlb olunurdu ki, bu da fikir çəkişmələrini, nöqsanları artırırdı. Tədqiqat prosesində bizə aydın olur ki, 1925-ci ildən başlayaraq milli teatrımızda türk pyeslərinin tamaşalarına qətiyyənlə müraciət edilmirdi. Əsasən rus və qərb, o cümlədən azəri dramaturgiyasına üstünlük verilirdi. Türk pyeslərinin tamaşaları 50-ci illərdə yenidən teatrda nümayiş olunmağa başladı. Xüsusilə, N.Hikmət dramaturgiyasının məhsulları olan pyeslərdən “Şöhrət, yaxud unudulan adam”, “Qərribə adam” və “Kəllə” əsərləri uğurla tamaşaya qoyuldu. Azadlıq uğrunda mübarizə ruhunda yazılmış “Türkiyə” pyesinin məzmunu A.İskəndərovun quruluşunda açıqlaqla tamaşaçıların ixtiyarına buraxıldı. 50-ci illərdə teatrın daxilində A.İskəndərova münasibət birmənalı olmasa da, onun üslub və məktəbi bir sıra aktyorlar tərəfindən narazılıqlarla qarşılaşsa da, lakin rejissorun hələ də səylə aktyorların üzərində çalışması onun yaradıcılıq imkanlarının heç də bitmədiyini sübut edirdi. Bu tamaşada aktyor onun qoyduğu tələbləri icra edə bilmədikdə, özü məşq prosesində rolunu səhnədə əyani şəkildə oynayaraq vacib məsələləri izah edir, obrazın psixoloji vəziyyətini dərinlən dərk etməkdə aktyorlara yardımçı olurdu, pedaqoq vəzifəsini yerinə yetirirdi. Bir faktı da nəzərdən

qaçırmayaq ki, sovet dövründə rejissorlardan sadəcə əsərə quruluş vermək deyil, həm də aktyorlarla düzgün işləmək, bir pedaqoq kimi onları yönləndirmək tələb olunurdu. A.İskəndərov da bu tələblərə cavab verən rejissor- pedaqoq idi. Lakin artıq nəsil yenilənmişdi, 50-ci illərin sonu 60-cı illərin başlanğıcında tamaşaçı qavrayışı 30-cu illərdə olduğu kimi deyildi. Dövr yeniləndikcə istəklər də dəyişir, yenilənir və tələbatlar artır. Tamaşaçı teatrda illərlə davam edən ənənələrdən yorulur və yeni nəslin nümayəndələri teatrdan yeni istiqamətlər, estetik göstəricilər və üslublar gözləyirlər. Bu isə A.İskəndərov tərəfindən yerinə yetiriləcək bir məsələ deyildi. Doğrudur, rejissorun yaradıcılıq potensialı tükənməmişdi, teatrın bədii rəhbərliyindən uzaqlaşdırıldıqdan sonra onun kino sahəsində gördüyü işlər və qazandığı nailiyyətlər fikrimizi fakta çevirir. Lakin məsələ burasındadır ki, A.İskəndərovun teatrı dövrün tamaşaçısının və aktyorlarının düşüncəsinə adekvat deyildi, daha doğru desək, rejissor dövrün nəbzini tuta bilmirdi. Kim bilir, bəlkə də , rejissor yeni üslub yaratmaq məqsədini qarşıya qoysa, öz yaradıcılıq istiqamətini müəyyən qədər dəyişsə və yeni metodologiyayı öz təcrübə süzgecindən keçirməyə cəhd etsəydi, onun teatrı 60-cı illərdə də davam edəcəkdi, hətta daha çox tamaşaçı kütləsini ətrafına toplayacaqdı və bu A.İskəndərovun yeni teatr poetikası olacaqdı. Hər halda, A.İskəndərov yeni teatr estetikasını yaratmaq missiyasını üzərinə götürmürdü, söykəndiyi ənənəvi estetik meyarlarından uzaqlaşmırdı.

50-ci illərdə Milli Dram Teatrının səhnəsində müxtəlif əsərlərə quruluş verən rejissorlardan biri də T.Kazımov idi. Yaradıcılığının erkən çağlarında o. əsasən komediya əsərlərinə üstünlük verirdi. Onun komediya tamaşalarında ifşaçılıq ruhu daha güclü idi. Rejissor növbəti yaradıcılıq mərhələsində hazırladığı tamaşalarda isə fəlsəfi təhlilə çox önəm verirdi. Biz növbəti yarımfəsildə 60-cı illərdə T.Kazımovun rejissurasını araşdırdıqda tamaşaların ruhunun 50-ci illərin quruluşlarından tamamilə fərqləndiyini görəcəyik. 50-ci illərdə T.Kazımovun hazırladığı tamaşalar dövrün düşüncə tərzindən uzaq deyildi. M.F.Axundzadənin “Lənkəran xanın vəziri” əsəri bu rejissorun təfsirində uğurlu alınmışdı. Tamaşada təbiilik, məzmun və forma vəhdəti, aktyor ansamblının qüvvətli ifası onu digər illərdə hazırlanan eyniadlı tamaşalardan fərqləndirirdi. L. De Veqanın “Sevilya ulduzu” faciəsi də T.Kazımovun quruluşunda

ilk dəfə Azərbaycan teatrının səhnəsində göstərildi. Tamaşa o dövrün ideologiyası ilə səsleşirdi. 1954-cü ildə İ.Əfəndiyev tərəfindən hazırlanan “Atayevlər ailəsində” əsərinin səhnə variantı 50-ci illərdə başlayan konfliktsiz dramaturgiya meyllərindən kifayət qədər uzaq idi. Tənqidin yazdığı məlumatlara əsasən söyləyə bilərik ki, tamaşa realistliyi və psixoloji dərinliyi ilə seçilirdi. T.Kazımov teatrında A.İskəndərovdan fərqli olaraq romantik monumentalizm ənənələri qətiyyənləndirilməmişdi. Onun hazırladığı bu və ya digər tamaşalarda dramatik konflikt eyni nöqtədə və çərçivədə sıxışmış qalmır, əksinə geniş mahiyyət kəsb edirdi. “Atayevlər ailəsində” tamaşasında da bu keyfiyyət özünü göstərirdi. Təbii ki, bu əsər novator T.Kazımovun böyük zəhməti nəticəsində teatrimıza nüfuz edərək müasirlik meyllərinin əsasını qoydu, başqa sözlə, müəyyən zaman intervalında durğunlaşmış teatra yeni bir canlılıq gətirdi.

1960 - cı illərdə teatrın bədii rəhbər vəzifəsinin M.Məmmədovla əvəzlənməsi, M.Məmmədovun rəhbərliyə gəlməsinin teatr üçün əhəmiyyət kəsb edib-etməməsi, teatr mühitində hansı dəyişikliklərin olması kimi faktlara bu fəslin növbəti yarımfəslində aydınlıq gətirəcəyik. İkinci fəslimizin bu yarımfəsildə 1920-ci ildən 1960-cı ilə qədər sosial-siyasi və ideoloji amillərin milli teatr qavrayışımıza təsiri, bu təsirlər nəticəsində teatr prosesinin hansı mərhələlərdən keçdiyi, nə kimi dəyişikliklərə uğradığı əsas götürülərək araşdırıldı. Uzun illər Azərbaycanda vüsət alan siyasi prosesin bir hissəsinə çevrilmiş milli teatrın üslubunda baş verən yeniliklər, reformalar elmi faktlara əsaslanaraq işıqlandırıldı və nəzəri təhlilə çəkildi. Teatrın məbəd konseptinin xüsusiyyətləri, onu digər konseptlərdən fərqləndirən əsas cəhətləri, bu konseptin milli qavrayışı ilə bağlılığı yarımfəslimizdə tədqiq edildi.

2.2. 1960-cı illərdə milli teatr qavrayışının xüsusiyyətləri

İkinci fəslin növbəti yarımfəslində biz 1960-cı illərdə Azərbaycanda meydana gələn yeni teatr mühitini, onu formalaşdıran amilləri milli teatr qavrayışını araşdıracağıq. Araşdırma zamanı həmin dövrdə nəşr olunan mətbuatlar da bizə

kömək edəcəkdir. 60-ci illərdə səhnələşdirilən tamaşalar, onları digər dövrlərdən fərqləndirən əsas xüsusiyyətlər, teatr qavrayışında baş verən yeniliklər tədqiqatın əsas obyektini kimi götürüləcəkdir. Sadəcə 60-ci illər deyil, habelə bütün dövrlərin teatr şəraiti ilə tanış olmaq üçün həmin illərdə yazılan əsərlərə, onların səhnə yozumlarına, aktyor oyunlarına, seyrçi qavrayışına, dövrün tələb və istəklərinə diqqət yetirmək vacibdir. Məhz bu yolla keçmişlə indi arasında düzgün müqayisəli təhlil aparmaq mümkündür. Hər dövrün, zamanın öz teatrı olur və müxtəlif amillərin təsiri nəticəsində inkişaf edir, dəyişir, yenilənir. 60-cı illərin teatr prosesi də görkəmli teatrşünaslarımız tərəfindən tədqiq edilmişdir. Biz bu tədqiqatlara istinad edərək həmin dövrə yeni baxış bucağından yanaşmağa çalışacağıq. Ə.Vəliyevin “Əqidə, ruh və teatr” [101], M.Əlizadənin “Teatr: seyr və seyr” [33] monoqrafiyalarından faydalanaraq fikirlərimizə aydınlıq gətirəcəyik. Biz ilk yarımfəslimizin sonlarına yaxın 1960-cı ildə A.İskəndərovun teatrın bədii rəhbərliyindən uzaqlaşdırılmasından sonra həmin vəzifəni M.Məmmədovun əvəz etdiyini qeyd etmişdik. Elə düşünülürdü ki, M.Məmmədovun gəlişi Milli Dram Teatrına yenilik gətirəcək, A.İskəndərovun monumental teatr ənənələrini, mövcud streotipləri aradan qaldıracaqdı. Lakin xatırlatmaq vacibdir ki, M.Məmmədov özü də bir rejissor kimi teatrda A.İskəndərov teatrının, üslubunun, bədii metodunun və estetik prinsiplərinin davamçısı idi, onun bu vəzifəyə gəlişi əslində sonun başlanğıcı idi, daha dəqiq desək, M.Məmmədov teatrda yeni konsept yaradacaq rejissor deyildi. Doğrudur, M.Məmmədovun təfsirində göstərilən tamaşalar ideya möhkəmliyinə, psixologizmə, lirizmə, fəlsəfi və estetik məqamlarına, məzmun və forma vəhdətinə görə seçilirdi, lakin üslub baxımından A.İskəndərovun quruluşlarından bir o qədər də fərqlənmirdi. Bədii rəhbər vəzifəsi M.Məmmədovla əvəz olunduqdan sonra teatrın konseptinin tamamilə dəyişəcəyini düşünənlər həqiqətən yanlışdılar. 1960-63-cü illərdə Dövlət Milli Akademik Dram Teatrına rəhbərlik edən M.Məmmədov yeni teatr konsepsiyasını yarada bilmədi. Rejissorun hazırladığı tamaşaları təbii ki, müasirlikdən uzaq adlandırmaq da doğru deyildir. Onun teatr düşüncəsi, rejissor fikri dövrün əsl mahiyyətini açıb göstərə bilmədiyi üçün çağdaş teatr dəyərlərindən geri qaldığı düşünülürdü. Bəlkə də məhz bu səbəbdən M.Məmmədov 3 il sonra, 1963-cü ildə

teatrda bədii rəhbər (baş rejissor) vəzifəsindən öz istəyilə uzaqlaşdı. Çünki onun da quruluşları dövrə, mühitə adekvat deyildi və teatra tələb olunan yeniliyi gətirəcək estetik göstəricilər M.Məmmədov rejissurasında yox idi. Bu illər əslində onun hazırladığı tamaşalar arasında “Əliqulu evlənir” (S.Rəhman), Alov (H.Mehdi), “Kəndçi qız” (M.İbrahimov) öz yaradıcılıq keyfiyyətlərinə görə uğurlu sənət işi kimi qiymətləndirilsələr də [143], lakin bu tamaşalar M.Məmmədovu novator rejissora çevirə bilmədi.

M.İbrahimovun “Kəndçi qız” əsərinin tamaşası dövrün tələblərinə müəyyən qədər cavab verirdi. İnsanın taleyi, məhəbbəti, arzuları, idealları, həyatda qarşılaşdığı keşməkeşlər bu əsər üçün əsas material idi. M.Məmmədovun səhnə yozumu, xarakterlərə verdiyi traktovkalar realist ənənələrə söykənirdi və şitlikdən uzaq idi. Tamaşa həmin dövrün seyrçisinin mənəvi tələbatına, estetik zövqünə uyğun olsa da, teatr tariximizdə mühüm hadisəyə çevrilmədi. Mehdiinin “Alov” pyesinə verdiyi quruluş uğurlu və insanların tələblərinə uyğun tamaşa kimi qəbul edilsə də, lakin mühüm bir məqama diqqət edilməlidir ki, əsərdə və tamaşada müsbət qəhrəman daha qabarıq təsvir edilməmişdi. Ümumiyyətlə, 60-cı illərin əvvəllərində teatrımızın əsas problemlərindən biri, çox vaxt qəhrəmanın müsbət ideyalarının arxa plana keçirilməsi və qabardılmaması idi. Bu problem isə təbii ki, dramaturqlardan qaynaqlanırdı. Müasir əsər yazdıqda onu sadəcə bu günlə deyil, gələcəklə də əlaqələndirmək lazımdır. Müsbət qəhrəmanın daxili, emosional və psixoloji təhlili səhnədə öz təcəssümünü tapmalıdır. Müsbət qəhrəman tamaşaçı təfəkkürünə, estetik tərbiyəsinə təsir göstərən qüvvədir. Fikrimizi daha geniş ifadə edək. Əsər və tamaşa xalqın həyatını, tələblərini ifadə edən estetik idealdan doğur. Biz estetik ideal olmadan bədii həqiqəti dərk edə bilmərik. Estetik ideal isə özünü daha çox əsərin müsbət xarakterlərinin davranış və hərəkətlərində biruzə verir. Bu tələblərə cavab verəcək əsər və tamaşaların az olması 60-cı illərin ilk mövsümündə müşahidə edilirdi. Bu isə teatr prosesinin durğunlaşmasına gətirib çıxarırdı. Dramaturqlar yazdığı əsərlərdə həm də rejissor rolunda çıxış etməyi bacarmalı idi. C.Cabbarlının vaxtilə irəli sürdüyü “ dramaturq həm də rejissor olmalıdır” fikri 69-cu illərin sovet teatrında tətbiq edilməli idi. Bəzi uğurlu tamaşaların hazırlanmasına baxmayaraq, müasir

məzmunlu, çağdaş həyatla səsleşən əsərlərin məhdud sayda olması teatr prosesinə mənfi təsir göstərirdi. Teatrda və dramaturgiyada yaranan durğunluqlar həyatın bütün sahələrində özünü biruzə verirdi. Stalindən sonra N.S.Xruşşovun yürütdüyü saxta siyasət Azərbaycanda iqtisadiyyatın inkişafına zərbə vururdu. Ölkədə pərakəndəlik, hərc-mərclik hökm sürürdü. Teatrımız isə dövrü-mühiti olduğu kimi əks etdirməyi bacarmırdı, real həyatda baş verən hadisələrə səthi yanaşırdı. Hazırlanan tamaşalar dövrə adekvat olmadığı üçün müasir teatr sütunlarını formalaşdırmaq mümkün deyildi. Bir faktı da qeyd etməliyik ki, elm və əmək sahələrində sürətlə inkişaf edən, ixtiralarla məşhurlaşan sovet dövrünün adamlarına, seyrçilərinə digər dövrlərdən fərqlənən, yeni üslublu və məzmunlu novator tamaşaların göstərilməsi vacib idi. Lakin tamaşalarda rast gəlinən forma, məzmun və üslub eyniliyi teatrın işini son dərəcə məhdudlaşdırırdı. 60-cı illərin əvvəllərində teatrın inkişaf perspektivlərini möhkəmləndirmək üçün mütləq nəzərə alınmalı amillərdən ən əsası müasir mövzu yaratmaq şüarına məhdud çərçivədən yanaşmadan onun mənasını düzgün anlamaq idi. Fikrimizi bir az da dəqiqləşdirərək qeyd edək ki, bəli, müasirlik (dramaturgiyada və teatrda) konservatizmdən uzaqlaşaraq müasir həyatla rabitə yaradılmasını nəzərdə tutan anlayışdır. Lakin müasirlik adı altında romantizmdən tamamilə ayrılaraq tamaşanı ifrat dərəcədə sadələşdirmək özü də yanlışdır. Bu dövrdə elə düşüncələr meydana gəlmişdir ki, guya sovet adamının bədii surətini təsvir edərkən romantizm meyindən əl çəkərək, obrazın bütün keyfiyyətlərini bəsitləşdirmək lazım idi. Bu problem isə əslində 20-30-cu illərdən qaynaqlanan və 60-cı illərdə təzahür edən meyllər idi. Teatrşünas N.Ağayeva da 20-30-cu illərdə Azərbaycanda teatr prosesini araşdırarkən həmin faktlara toxunmuşdur. Onun həmin dövrün tənqidi haqqında xatırladığı fikirlər 60-cı illər üçün də xarakterik idi. N.Ağayeva haqlı olaraq qeyd edir ki, 20-30-cu illərin teatr tənqidində sosializm-realizm metodunu ən mükəmməl, ləyaqətli, humanist və bəşəri metod kimi tərif və təlqin etmək meylləri 20-ci illərdə olduğu kimi 60-cı illərdə də davam edirdi. Bu dövrdə milli teatrımızda diqqət mərkəzində saxlanılmalı amillərdən biri də müasirlik və yenilik anlayışlarının qarışdırılmaması idi. Məsələn daha ətraflı tədqiq edək. Müasirlik yeni tapıntılarla xalqın, millətin şüuruna, emosiyalarına təsir edərək insanlara yaxın olmaq və həqiqəti

təsvir etməkdir. Müasirlik yaradıcı insan üçün həlledici və istiqamətverici devizdir. Yenilik isə hələ müasirlik anlamına gəlmir. Yeni hisslər formalaşır, onlar modernizm yaradır və beləliklə, də yeniliklə müasirliyin üzvi əlaqəsi əmələ gəlir ki, bu da teatr sənəti üçün olduqca əhəmiyyətli faktordur.

60-cı illərin ilk mövsümündə Azərbaycanda müasir teatr sənətinin inkişafı üçün gənc rejissor qüvvəsinin yaradılması vacib idi. Biz bu dövrdə teatrlarımızda gənc rejissorların məhdudluğunun əsas problem olduğunu mətbuatlar vasitəsilə öyrənirik. İstər Akademik Milli Dram Teatrında, istərsə də xalq teatrlarında göstərilən tamaşaların böyük qisminin quruluşlarında bəsitlik hiss olunurdu. Qeyd etmək lazımdır ki, teatr tamaşaçı şüurunda estetik imkanları formalaşdıran ocaqdır, ona bəsit yanaşmaq isə həmin şüurun aşağı səviyyədə qalmasına, təfəkkür probleminə gətirib çıxaran amildir. Teatrda baş verən bu və ya digər nöqsanları aradan qaldırmaq üçün yeni yaradıcılıq istiqamətləri işlənilib hazırlanmalı və teatrlar öz fəaliyyətində müəyyən dəyişikliklərə yol verməli idi. Hazırlanan tamaşalarda önəmli olan bir çox epizodlar göstərmək deyil, göstərilən bir neçə epizodda müəllifin nə demək istədiyini, ümdə məqsədini açmaqdır. Burada ən böyük öhdəlik isə rejissorun öhdəsinə düşür. Rejissor elə etməlidir ki, tamaşa bitdikdən sonra onu izləyən seyrçilər həmin əhvalatlar haqqında düşünsün, onu öz həyatlarının gerçəkliyi ilə birləşdirsin, müqayisə etsin, nəticə çıxarsın, başqa sözlə, öz estetik təfəkkürünü inkişaf etdirdsin. Rejissor tamaşada böyük qüvvədir. Əsər dramaturqun məhsuludursa, tamaşa rejissorun adı ilə bağlıdır. Uğurlu səhnə əsərinin yaranması dramaturqla rejissorun əməyinin vəhdətindən asılıdır. Bu dövrdə rejissordan yüksək müşahidəçilik qabiliyyəti, nəzəri bilik və pedaqoqluq tələb edilirdi. Zaman keçdikcə rejissorlarımızın novatorluğunun, yeni forma və üslub axtarışlarının şahidi olacağıq.

60-cı illərdə müraciət edilən komediya əsərlərinin tamaşalarında ciddi nöqsanlara yol verilməsə də, lakin bəzən gülüş səhnələri həddindən artıq üstünlük təşkil edirdi. Təbii ki, biz bunu qeyri-adi hal kimi dəyərləndirə bilmərik. Çünki komediya əsərinə və tamaşasına məxsus ən gözəl xüsusiyyət onun içərisində cərəyan edən gülüş və qroteksdir. Lakin diqqət etmək lazımdır ki, əsərin bədii fikri, məzmunu gülüş içində itməsin, əksinə hadisələrlə birlikdə inkişaf etsin.

Bu məqamda K.S.Stanislavskinin aşağıdakı fikrini xatırlayırıq: *“Heç bir məqsəd olmadan gülmək boş yerə özündən çıxmaq deməkdir”* [117]. Komediya tamaşasının ən böyük qələbəsi ondan ibarətdir ki, o güldürərək düşündürməyi, düşündürərək güldürməyi bacarır və estetik təfəkkürü, məntiqi düşünmə qabiliyyətini tamaşada formalaşdırır. İstər komediya, istər dram əsərlərinin tamaşalarında əsas mövzu kommunist ruhunu insanlarda aşılamaq və onları xoşbəxt gələcəyə inandırmaq idi. Sovet dövründə milli teatrımızda qlobal bir mənə daşıyan sosializm realizmi metodu demək olar ki, 1964-cü ilə qədər göstərilən tamaşalarda qabarıq nəzərə çarpırdı. Nəticə etibarı ilə tamaşalar arasında mövzu, quruluş fərqləri üstünlük təşkil etmirdi. Fikirlərimizi fakta çevirmək üçün həmin tamaşaların bəzilərini xatırlatmağın vacib olduğunu düşünürük.

1961-ci ildə Gənc Tamaşaçıları Teatrında tamaşaya qoyulmuş S.Vurğunun eyniadlı poeması əsasında İ.Coşqunun yazdığı ” Komsomol poeması” adlı pyesin tamaşası rejissor Z.Nemətov tərəfindən hazırlanmışdır. Tamaşa kommunizm, sosializm məfkurəsini özündə əks etdirmişdir ki, bu da bəhs edilən dövrün əsas qanunlarından idi. Teatrımızın bu dövrdə tərcümə əsərlərindən də istifadə etməsi əslində müsbət qarşılanmalıdır. Çünki belə tamaşalar xalqımızın dramaturji və teatr təfəkkürünün, dünyagörüşünün genişlənməsinə, bir yerdə sıxışıb qalmadan inkişafına səbəb olan amildir. Lakin tərcümə əsərlərinin seçilməsində də sovet məfkurəsi ön plana çəkilirdi. Belə ki, L.de Veqanın “Nə yardan doyrur, nə əldən qoyur” əsərinin tamaşası uğurlu sayılsa da, dramaturqun “Kələkbaz sevgili” əsərinin səhnə yozumu tənqid tərəfindən bir o qədər də müsbət qarşılanmadı. Səbəb olaraq isə əsərin və tamaşanın dövrün ideologiyasından uzaq olduğu və tamaşada cərəyan edən hadisələrin sovet mühiti ilə uyğun olmadığı göstərilirdi. Q.Fiqeyredanın “Tülkü və üzüm” əsərinin tamaşası isə məzmun və müasirlik meyilləri baxımından yüksək qiymətləndirilirdi. Dövri- mətbuatda bu və ya digər tamaşaları araşdırdıqda onların böyük bir qisminin siyasi- ideoloji təsirlərlə hazırlandığının şahidi oluruq. Azərbaycan teatrı dövrün həqiqi mahiyyətini açıb göstərməyi bacarmırdı, belə demək mümkündürsə, teatrımız dövrə dissident mövqedən yanaşmağa çəkinirdi. Ə. Vəliyevin “ Əqidə, ruh və teatr“ adlı monoqrafiyasında M. Əlizadənin “Teatr: seyr və

sehr” monoqrafiyasına istinad edərək gəlidiyi qənaətlər diqqətimizi cəlb edir. Görkəmli alim 50-60-cı illər ərzində Milli Dram Teatrının zamanəyə, dövrə adekvat reaksiya verə bilmədiyini, aktiv siyasi-ideoloji prosesdən geri düşdüyünü bildirir. Bundan başqa o, Azərbaycan Dövlət Milli Dram Teatrının 30-40-cı illəri ilə 50-60-cı illəri arasındakı əsas fərqi T. Kazımovun baş rejissor təyin olunması ilə əlaqələndirir. Teatrşünas doğru olaraq dövlətdəki ikili siyasətin teatrdan təsirsiz ötürmədiyini vurğulayır, Azərbaycan teatrının sərbəst şəkildə öz siyasi-ideoloji oriyentirini tapa bilməməsini məhz belə səbəblərin nəticəsi kimi dəyərləndirir [101, s.85-86].

Nümayiş olunan tamaşaların demək olar ki, heç biri dövrü tam gerçəkliyi ilə əks etdirmirdi. Həqiqətən də, klassik poeziyamızda hökmdarı mədh etmək ənənəsi 60-cı illərdə Azərbaycan teatrında təzahür edirdi. Bu qədimdən gələn ənənəvi vərdiş forması idi ki, sovet dönəmində daha da qabardılaraq həmin hakimiyyəti tərəfləmək, nöqsanlı tərəflərini gizli saxlayaraq fəvqal əcazkarlığa malik bir hökumət kimi tanıtməq məqsədi güdürdü. Digər tərəfdən isə bu nöqsanları görüb, duyub, lakin aşkarlamağa cəsarət etməyənlər də var idi. Bu cəsarətsizliyin əsas səbəbi isə insanların hələ də stalinizm buxovunun təsiri ilə yaşayaraq öz fikirlərini və iradlarını açıq şəkildə bəyan etməkdən çəkinməkləri idi. Cəmiyyətdə yaşanan bu problem milli teatrdə da fikir ayrılıqlarına, pərakəndəliyə və monotonluğa gətirib çıxarırdı. Sovet dövrünün əsas şüarlarından olan “İrəli” çağırışı təəssüf ki, kəlimələrdə və süni görüntülərdə qalır, real olaraq isə icra edilmirdi. Teatrın yenidən inkişafı üçün isə novator rejissor və dramaturq tələb olunurdu. Akademik Milli Dram Teatrı elə rejissora ehtiyac duyurdu ki, dövrün naqisliklərini və məxfi həqiqətlərini üzə çıxarsın, hazırladığı tamaşalar cari mühitə adekvat olsun. Milli teatrımızın bədii rəhbərliyinə elə rejissor lazım idi ki, məişət xarakterli, mövzusu həyatın içindən götürülən tamaşalarla seyrçilərdə düzgün təfəkkürü, hiss və emosiyaları formalaşdırmağa müvəffəq olsun. Təbii ki, bu sadalananlar sadəcə rejissorun öhdəliyində olan amillər deyildi. Belə novator tamaşaların yaradılması üçün yüksək keyfiyyətli əsərlərin də yazılması mütləq idi. Həmin dövrdə bu yeniliyi dramaturgiyaya gətirən isə İ.Əfəndiyev idi [78, s. 358-365]. Məlumdur ki, dramaturq ilk dram əsərlərini hələ 40-50-ci illərdə qələmə almışdır. Onun 60-cı illərdə yazdığı əsərlər isə teatr sənətimiz

üçün yeni töhfə oldu. 1964-cü ildə yazdığı “Sən həmişə mənimləsən” əsəri oxucuları Azərbaycan dramaturgiyasının parlaq gələcəyinə inandırır və onlarda ruh yüksəkliyi yaradırdı. Həmin əsər Azərbaycan teatr tarixində də yeni bir eranın təməlini qoydu. Dramaturq İ.Əfəndiyev və rejissor T.Kazımovun birgə işi milli teatr məkanına yeni ruh, janr, məktəb və təfəkkür gətirirdi. Dramaturgiyada və teatrda yaranan lirik-psixoloji üslub realist və romantik üslublardan öz xüsusiyyətlərinə görə fərqlənirdi. Biz üslubun estetik səciyyələri, poetik göstəriciləri, mahiyyəti haqqında görkəmli teatrşünas, professor İ.Rəhimlinin “Teatr sənətinin estetik prinsipləri” kitabından geniş məlumatlar əldə edirik [77, s. 132-137]. Həmin dərsliyə istinad edərək qeyd edilməlidir ki, lirik-psixoloji üslubda hazırlanan tamaşalarda səhnənin maksimum boşaldılması və bununla da bütün diqqətin aktyora yönləndirilməsi, psixoloji təfəkkürlü mizanalara önəm verilməsi, obrazlar arasında baş verən psixoloji münasibətlərin əsas götürülməsi, personajların daxili aləmlərinin ön planda durması, sözləti mənalardan istifadə edilərək real həyat hadisələrinin səhnədə inikası milli teatrın nailiyyətlərindən idi. 1964-cü ildən Akademik Milli Dram Teatrına baş rejissor təyin edilən T.Kazımovun əsasını qoyduğu bu üslub indiyə kimi aktyor və rejissorların istifadə etdiyi, yeni çalarlar verdiyi aparıcı aktyor məktəbidir.

60-cı illərin ilk mövsümündən başlayaraq insanların cəmiyyətdəki real vəziyyətini yazdığı əsərlərdə göstərməyə çalışan İ.Əfəndiyev və həmin əsərlərə düzgün istiqamətdən yanaşan T.Kazımovun yaradıcılıq metodu bir sıra xüsusiyyətlərinə görə fərqlənirdi. Onun vacib hesab etdiyi amillərdən biri aktyorun öz bacarığını səhnədə göstərməsi idi. Rejissorun əsərlərdən bəri kök salmış, insanları tilsimləmiş teatr prinsiplərinə qarşı çıxması, əsas diqqəti aktyorlara yönləndirməsi müsbət keyfiyyətlər kimi dəyərləndirilməlidir. Oxuduğumuz monoqrafiyalardan və məqalələrdən aydın olur ki, T.Kazımov hazırladığı tamaşalarda səhnəni boşaldaraq aktyora tam sərbəstlik verir və seyrçinin diqqətini aktyor oyununa yönləndirirdi. Qrotovskinin “kasıb teatri”nda olduğu kimi bu boşluqları öz xəyali dünyalarındakı obyektlərlə, təbii oyun tərzləri ilə doldurmaq aktyorlardan tələb olunurdu [164]. T.Kazımovun fəza (məkan) genişliyini əsas götürərək əsas diqqəti aktyor oyununa cəlb etməsi həm də P.Brukun “Boş məkan” əsərindəki fikirləri yadımıza salır: “Hər

yerdə ifa edə bilərəm, kifayətdir ki, orada boş bir məkan və ünsiyyət qura biləcəyim tamaşaçılar olsun”[119, s. 7]. Ümumiyyətlə, T.Kazimovun teatr prinsipləri bir çox tanınmış teatr nəzəriyyəçisi və rejissorların düşüncə və üslublarından şirələnərək özünəməxsus çalarları, estetik göstəriciləri ilə inkişaf edən yeni və orijinal məktəb idi. K.S.Stanislavskinin beş prinsiplərindən biri olan başqalaşma, özgələşmə prinsipi T.Kazimov rejissurasında da təzahür edirdi. Onun tarixi pyeslərə verdiyi quruluşlar da lirik-psixoloji üslubda idi. Rejissor bu prinsipin milli formasını yaratmağa cəhd göstərmiş və buna nail olmuşdur. Bu üslub janr rəngarəngliyindən kənar qalan milli teatrımızın yeni istiqamətdə inkişafına şərait yaratdı. Bir qədər əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi lirik-psixoloji üslubun milli teatrda bünövrəsi 1964-cü ildə dramaturq İ.Əfəndiyevin “Sən həmişə mənimləsən” əsərinin tamaşası ilə qoyulmuşdur. Rejissor bu əsəri tamaşaya hazırlayaraqən aktyorların bacarıqlarından səmərəli istifadə etmişdir. Bu tamaşa Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının yaradıcılıq həyatında mühüm addım idi. Əsər müxtəlif obrazların daxili aləmini ön plana çəkərək insan fenomenini qabarıq təsvir etmişdir. T.Kazimov da dramaturqun bu mövqeyini dəstəkləyərək əsərin səhnə yozumunda həmin şərtlərə ciddi yanaşmışdır. Həmişə çıxaraq, bir məsələni də qeyd edək ki, tamaşada çalışmaq lazımdır ki, sadəcə ictimai motiv deyil, həm də obrazın psixoloji aləmi geniş yer tutsun. Çünki surətin daxili və mənəvi keyfiyyətləri birbaşa onun yaşadığı dövrü və ictimai mühiti özündə əks etdirir. Bu baxımdan, “Sən həmişə mənimləsən” əsəri və tamaşası dəyərli sənət işi idi. Dissertasiyamızın bu yarımfəslində sözügedən tamaşaya bir qədər geniş yer ayıracağıq, çünki 60-cı illərin teatrında bu tamaşanın böyük rolu olmuşdur və ən önəmlisi isə odur ki, tamaşa həmin illərin seyrçisinin düşüncə tərzinə və estetik zövqünə uyğun idi.

Əsərin əsasında həyatın acı gerçəklərindən biri olan təklik mövzusu durur. Bu həqiqət özünü Nargilənin, Həsənzadənin, Nəzakətin, Sarı saç qızın-bütün personajların həyatında göstərir. Tamaşanın əsas konflikti Həsənzadə obrazında öz əksini tapır. Onun daxilində iki konflikt bir-biri ilə üzləşir. Birincisi, gənc qız Nargilənin pak və səmimi sevgisi ona xoş təsir bağışlayır, ikincisi isə hisslərinə güc gəlir və yaxşı dərk edir ki, bu sevgiyə müsbət cavab verməyə onun qətiyyəti haqqı

yoxdur. Həsənzadə təkliyə qalib gəlir, Nargilə isə bu təkliyə son qoymaq üçün nə isə axtarır. Nəzakət xanım “təklik dəhşətdir” söyləməsinə rəğmən zalım ərinə olan köləliyindən əl çəkmir, yeni həyata başlamaq haqqında düşünmür. Lakin qızı Nargilənin Həsənzadəyə aşiq olması onu sanki qəflət yuxusundan oyadır. Bütün bu epizodlar seyrçini yormadan, bütün reallığı ilə təqdim edilirdi. Tamaşada Həsənzadə və Nargilə arasında keçən dialoqlar həqiqətən psixoloji emosiyalarla zəngin idi. Nargilə xarakteri səhnəyə yenidən gəlmiş və ilk rolunu oynayan Teatr İnstitutunun 3-cü kurs tələbəsi A.Pənahova tərəfindən böyük məharətlə ifa edilmişdir. Bu obraz müxtəlif sənət boyaları tələb edirdi ki, bunu da gənc aktrisa bacarıqla yerinə yetirirdi. Lirik-psixoloji üslubun digər məşhur tamaşalarından olan “Mənim günahım” 60-cı illərdə cəmiyyəti olduğu kimi təsvir edirdi. Əsərin və tamaşanın mövzusu müasirlərini düşündürən keyfiyyətlərə malik idi. Dövrün aktual məsələlərinin ideyabədii həllini düzgün forma və məzmun vəhdətində yaratmağa müvəffəq olan İ.Əfəndiyevin “Mənim günahım” pyesinin tamaşa variantının səmərəli alınması həm dramaturqun, həm də rejissor Ə.Quliyevin uğuru idi.

İ.Əfəndiyevin yüksək müşahidəçilik qabiliyyətinə malik olması, toxunduğu mövzuların həyatın gerçəklikləri ilə yaxından səsələşməsi yaradıcılığının ən müsbət keyfiyyətlərindən biri idi. Keçmiş və müasir həyat haqqında kifayət qədər dərin məlumatlara malik olan İ.Əfəndiyev aktual problemləri öz əsərlərində bədii lövhələrin, zəngin ştrixlərin gücü ilə təsvir edirdi. Pyeslərdəki konfliktlər hər zaman ictimai, siyasi və iqtisadi problemlərlə bağlılıq təşkil edirdi. Ən maraqlı və diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də o idi ki, həmin problemlərin əsl səbəbləri əsərin qəhrəmanları tərəfindən açıqlaraq seyrçiyə çatdırılırdı. Pyesin xarakterləri ilə mövcud cəmiyyət arasında olan üzvi əlaqə onun səhnə həllini də keyfiyyətli və aydın edirdi. Lirik-psixoloji üslubda hazırlanan tamaşalarda əsasən kauzal konfliktdən istifadə edilirdi. Məlumdur ki, kauzal konflikt hələ M.F.Axundzadənin pyesləri ilə milli teatr prosesinə daxil olmuş və ondan sonra gələn yazıçılar tərəfindən istifadə edilmişdir. Elə burada bir qədər haşiyə çıxıb görkəmli professorumuz M.Əlizadənin “Teatr, seyr və sehr” monoqrafiyasındakı faktlara istinad edərək fikirlərimizi açıqlamaq və konkret formada milli teatr poetikasına daxil olan ekzistensial və kauzal

konfliktləri nəzəri təhlilə yönəltmək istərdik [33, s. 110-124]. Fikirlərimiz bəzi məqamlarda yarım fəslin xronoloji ardıcılığını pozsa da, lakin teatr prosesinə daxil olan konfliktləri düzgün qavramaq və müqayisə etmək üçün zəruridir. Qeyd etmək lazımdır ki, milli teatrda illər boyunca təzahür edən bu iki konflikt bir-birini əvəz etmişdir. Ekzistensial konfliktin yaranma tarixi qədim dövrlərə gedib çıxır. Hələ əski tamaşa xarakterli dini ritual mərasimlərdə, folklorda, miflərdə, o cümlədən “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında konfliktin psixoloji təzahürlərini görmək mümkündür. Bu konfliktin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, burada sakral aləmin keyfiyyətləri kifayət qədər qabardılır, sosial və ictimai problemlər isə bir qədər dərin qatlarda saxlanılır, birbaşa açıq formada göstərilmir. Hadisələrin daxili mahiyyətinin açılması müəyyən zaman tələb edir.

H.Cavid pyeslərinin bir çoxunun sujetlərində, mövzularında sözügüdə konfliktin mövcudluğunun şahidi oluruq. Ekzistensial konfliktdən fərqli olaraq, kauzal konfliktə ictimai, sosial problemlərin işıqlandırılması əsas götürülür. M.F.Axundzadə pyesləri ilə dramaturgiyamıza və teatr prosesimizə qədəm qoyan kauzal konflikt ilə qədimlərdən gələn ekzistensial konfliktin mövqeyi azalmış, sonralar Cavid pyesləri vasitəsilə milli dramaturgiya və teatra yenidən daxil olmuşdur. Uzun illər belə demək mümkündürsə, ekzistensial konflikt Azərbaycan teatrında hakim mövqedə durmuşdur. İ.Əfəndiyevin pyesləri dramaturgiyamıza qədəm qoyduqdan sonra isə kauzal konfliktə daha fəal istifadə olunmağa başladı. Bu konflikt lirik-psixoloji üslubda daha çox təzahür etdiyi üçün 60-cı illərdə T.Kazımovun hazırladığı tamaşalarda aparıcı əənə olaraq özünü biruzə verirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, İ.Əfəndiyev də M.F.Axundzadə kimi öz dövründə cəmiyyətdə baş verən nöqsanları cəmiyyətdə cərəyan edən hadisələrlə əlaqələndirərək aşkara çıxarırdı. Bu isə məhz kauzal konfliktə xas olan keyfiyyətlərdəndir. Tənqid obyektı olaraq nəzərdə tutulan proseslər bir qədər yumşaldılaraq sözlə, sətrəli mənalardan köməyi ilə təsvir edilirdi. Onun səhnəyə çıxardığı qəhrəmanlar dövrün, mühitin, ictimai həyatın, cəmiyyətin nöqsanlarını ittiham edərək öz düşüncələrini bəyan edirdilər. Dövrün tamaşaçısı öz qəhrəmanını nağıl və ya dastanlardan deyil, müasir həyatdan, yaşadığı ictimai mühitdən tələb edirdi. T.Kazımov tamaşaçının bu

tələbatını kifayət qədər ödəyə bilirdi. Rejissorun Milli Dram Teatrının rəhbəri olduğu illərdə səhnələşdirilən demək olar ki, bütün əsərlərdə yeni bədii-estetik tendensiyaları, meyarları duymaq mümkün idi. O, hətta klassik əsərlərə yeni nəfəs gətirib onları müasir zamanın tələblərinə uyğunlaşdırma bacarığına və düşüncəsinə malik idi. Araşdırmalardan da məlumdur ki, “Ölülər”, “Pəri cadu” kimi klassik əsərlərin tarixi çox uzaq keçmişə gedib çıxır. 60-cı illərin teatr mühiti ilə həmin əsərlər və onların səhnə variantı uyğunlaşmaya bilirdi. Çünki “Ölülər” əsərinin yazıldığı dövrün seyrçisi ilə 60 - cı illərin tamaşaçısının arasında böyük fərq var idi. 60-cı illərin tamaşaçısı yeni nəslin nümayəndələri idi və onların həyata baxışı, savadı, düşünmə qabiliyyəti, hadisələrə yanaşma tərzı digər dövrlərdəki kimi ola bilməzdi. El bu məqamda bir sual bizi düşündürməyə bilmir. Dövrə adekvat olan tamaşaların göstərilməsi üçün keçmiş ənənələrimizdən, klassik dramaturgiya nümunələrimizdən tamamilə imtina etməkmi lazım idi?! Cavabımız birmənalıdır. Təbii ki, xeyr. Keçmişdən qopub onu inkar edib bu günü yaşamaq gələcək inkişaf və perspektivlər üçün yaradılan böyük maneədir. Bu günümüz keçmişin dərin və diqqətli müşahidələrindən qaynaqlanır və yeni inkişaf yolu tapır. M.F.Axundzadənin, C.Məmmədquluzadənin, N.Vəzirovun və s. klassiklərin əsərlərinin mövzuları bütün dövrlər üçün aktualdır. Teatr həmin əsərlərə müraciət etdikdə kəskin dəyişikliklərə yol vermədən müasirliyi həmin əsərin içində axtarır tapmalı, onu cari dövrün ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi amillərlə əlaqələndirməlidir. T.Kazımov məhz bu amillərə diqqət yetirən rejissor idi. O, 1966-cı ildə tamaşaya hazırladığı C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesini 60-cı illərin ictimai mühitilə əlaqələndirərək, onun müasir həlli yollarına rejissor təxəyyülü ilə nail oldu. İlk dəfə T.Kazımovun quruluşunda İskəndərin “Ölülər”, “Ölülər” deyərək birbaşa zala müraciət etməsi rejissorun dövrə olan münasibətinin isbatı idi [101, s. 91]. Bu klassik əsərə yenidən müraciət edilməsində məqsəd milli şüurun oyanışını fəallaşdırmaq idi.

Rejissor 1969-cu ildə Ə.Haqqverdiyevin “Pəri cadu” əsərini də ona yabancısı bir müasirlik gətirmədən səhnələşdirmişdir. Burada 5 pərdədən sadəcə ikisini saxlasa da, əsərin məzmunundan irəli gələn bədii qayəsinə heç bir xələl gətirməmişdir. “Hər kəs öz əməyi ilə yaşamalardır”, “dünya malı insanları fəlakətə sürükləyir” kimi

düşüncələr tamaşada ön planda durmuşdur ki, bu da rejissorla dramaturqun həmfikir olduğunu göstərirdi. Sadəcə var- dövlət, şan- şöhrət üçün yaşayanların sonunun heç də xoşluqla nəticələnmədiyini nümayiş etdirən T.Kazımov bu üsulla yaşadığı dövrün riyakar başçılarının siyasətinə işarə edirdi.

T.Kazımovun quruluşunda diqqəti cəlb edən əsas xüsusiyyətlərdən biri də şərtliliklə təbiiliyin sintezini bacarıqla yaratması idi. Azərbaycan teatrında şərtliliklə təbiilik arasında gedən mübarizəni xatırlayırıq. Əslində hər iki cərəyan teatrımızı müasirliyə doğru aparırdı. Lakin onun birini digərindən üstün tutmaq, başqa sözlə şərti və ya təbii teatr yaratmağa çalışmaq doğru deyildi. Teatra sadəcə şərti simvolizmi tətbiq etməyin heç bir məntiqi açıqlaması yox idi. Çünki şərti cərəyan teatrı simvollaşdırmağa xidmət edirdi. Dekorlarda istifadə olunan qeyri-adiliklər isə obrazların mahiyyətinin yoxa çıxmasına gətirib çıxardırdı. Səhnə tərtibatının şərtləşməsi, habelə aktyor oyununun şərtliliklərlə əvəz olunması həmin tamaşaya xələl gətirə bilərdi. Tamamilə reallıq üzərində qurulan tamaşalar da istənilən effekti verə bilməzdi. Yarımfəslin əvvəlində də qeyd olunduğu kimi, sovet dövründə realizm cərəyanı olduqca qabardılır və ifrat təbiilik tamaşaları korlayırdı. Burada belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, əslində hər iki cərəyan teatr, xüsusilə də müasir teatr üçün vacib idi. Lakin mübaliğəsiz və həddini aşmadan... T.Kazımov kimi rejissorlarımız hər iki cərəyanın üzvi əlaqəsini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Onun quruluşunda oynanılan demək olar ki, bütün tamaşalarda bu sintez nəzərə çarpırdı. Belə olduqda isə, səhnədə cərəyan edən hadisələr seyrçilər tərəfindən daha asan dərk olunur, milli teatr qavrayışının yeni forması meydana gəlirdi. Təbiiliklə şərtiliyin vəhdəti rejissor F.Sultanovun hazırladığı “Xoşbəxtlər” tamaşasının yeni variantında özünü göstərirdi. Məlumdur ki, “Xoşbəxtlər” tamaşası sovet teatrının ilk komediyalarından idi. Müharibədən əvvəlki dövrdə də səhnələşdirilmiş bu lirik komediyanın qazandığı müvəffəqiyyət haqqında dövrü mətbuatda oxuyuruq. 1968-ci ildə isə “Xoşbəxtlər”-in yeni quruluşda nümayişi marağa səbəb oldu.

60-cı illərin teatr mühitini araşdırarkən biz daha çox T.Kazımov yaradıcılığını ön planda təqdim etməyə çalışırıq, çünki həqiqətən də, bəhs edilən dövrün teatrı məhz bu sənətkarın yaratdığı məktəbin, poetikanın əsaslarından ibarət

idi. Bu məqamda 1960-cı illərin milli teatr qavrayışının xüsusiyyətlərini yazdıqlarımıza, toxunduğumuz elmi faktlara və araşdırmalarımıza əsasən aşağıdakı kimi sistemləşdirə bilərik:

1. 60-cı illərin tamaşaçısı 30-50-cı illərin tamaşaçısından düşüncə etibarilə kəskin fərqlənirdi. 60-cı illərin tamaşaçısının təfəkkürü, intellektual səviyyəsi, hadisələri dəyərləndirməsi, müqayisə etməsi, perspektivi, dünyagörüşü və tələbləri tamamilə fərqli idi və bu fərqlilik milli teatrın üslubunda, konsepsiyasında təzahür etməli idi, çünki tamaşaçı teatrın həyatını həll edən, milli teatr qavrayışını formalaşdıran mühüm faktordur. Teatr da öz növbəsində dövrünün seyrçisinin istəklərinə, gözləntilərinə, əqidəsinə, o cümlədən siyasi-ictimai proseslərə adekvat reaksiya verməyi bacarmalıdır;

2. Düşüncəsi yenilənmiş, həyata və hadisələrə fərqli aspektdən yanaşan 60-cı illərin sovet seyrçisinin qəlbinə ötən illərdəki tamaşalar vasitəsilə yol tapmaq qeyri-mümkün idi. Tamaşaçı teatrdan süni pafos yox, təbiilik, büt yox, gerçək həyatın içindən götürülmüş müasir qəhrəmanlar tələb edirdi;

3. 60-cı illərin seyrçisi daşlaşmış teatr ənənələrindən ayrılır və teatrdan onu mənəvi cəhətdən təmin edəcək, mövcud həyatın gerçəkləri ilə görüşdürəcək təbii və düşündürən tamaşalar gözləyirdi. Qəhrəmanlıq nağıllarını xatırladan pafoslu patetik ifadələr, şairanə ədalar, bayram ovqatlı səhnələr 60-cı illərin seyrçisinin maraq dairəsində deyildi. Elm, mədəniyyət və əmək sahələrinin sürətli inkişafı, 50-ci illərin sonundan fəaliyyətə başlayan milli televiziyanın imkanlarının genişlənməsi sovet adamının düşüncə tərzinə təsir göstərmişdi. Həyatın bütün sahələrində yeniliklərlə rastlaşan sovet dövrünün tamaşaçısı həmin yenilik və ixtiraları milli teatrdan da səbrsizliklə gözləyirdi.

Yuxarıda göstərilən 60-cı illərdə milli teatr qavrayışının xüsusiyyətləri bizə bunu söyləməyə imkan verir ki, sözügedən dövrdə T.Kazımovun Azərbaycan teatrına gətirdiyi yeni üslub və məktəb tamaşaçının gözləntilərinə verilən adekvat reaksiya idi. Həmin dövrün tamaşaçısının tələbatı, estetik zövqü, T.Kazımovun rejissor fikri və yaradıcılıq təxəyyülü ilə üst-üstə düşürdü, yəni teatrın aqibətini müəyyənləşdirən seyrçi teatrdan tələb etdiyi, arzusunda olduğu tamaşaları gəlib izləyə bilirdi.

Köhnə streotipləri aradan qaldıran T.Kazımov teatrı tarixə imza atsa da, lakin 70-ci illərin əvvəllərindən öz tənəzzül dövrünü yaşamağa başladı. T.Kazımov məktəbinin nümayəndələri bu yeni teatr estetikasına son dərəcə yiyələnmişdilər. Bu isə o demək idi ki, yeni nəsil aktyorlar və yeni rejissor konsepsiyası tələb olunurdu. T.Kazımovun A.İskəndərov streotiplərini yox etməsi milli teatra, təfəkkürə yeniliklər gətirsə də, lakin bununla bərabər illər buyu teatr daxilində olan sərt intizam qaydalarını da məhv etdi. T.Kazımovun A.İskəndərovdan fərqli olaraq aktyorların səhnədə büt, heykəl deyil, adi insan olduğu prinsipini gerçəkləşdirməsi və onu tətbiq etməsi bir müddətdən sonra teatrın əleyhinə işləməyə başladı. T.Kazımovun səhnədə sərbəstlik prinsipi teatrda intizamsızlıq və məsuliyyətsizliklə əvəz olundu. İqtisadi məhrumiyyətlər, rejissorun islahatlarının teatr kollektivi tərəfindən birmənalı qarşılanmaması bu konsepsiyanın zəifləməsinə şərait yaratdı. Bu onu göstərirdi ki, teatrda gedən inkişaf prosesləri, yeni eksperimentlər heç də kollektivin bütün üzvləri üçün ürəkaçan deyildi. Bəlkə də onlar səhnədə büt olmaqdan, sünilikdən, qabarıq ifadə və jestlərdən- bir sözlə mif qəhrəmanına çevrilməkdən ötrü darıxmışdılar. Lakin biz problemin səbəbini sadəcə aktyorların əvvəlki ənənələrə geri dönmək istəyi ilə əlaqələndirə bilmərik. Məsələnin təbii ki başqa vacib tərəfləri də var idi. Teatrda 70-ci illərə doğru baş verən geriləmədə ən mühüm səbəb onun daxilində baş verənlər deyil, cəmiyyət içində cərəyan edən hadisələr idi. 60-cı illərin sonunda sosial-iqtisadi vəziyyətdə yaranan durğunluq təbii ki, teatrın işinə, ideallarına öz mənfi təsirini göstərməyə bilməzdi. Çünki cəmiyyət, zaman və teatr hər zaman bir-birilə əlaqəlidir. Cəmiyyətdə gedən proseslər teatr və onun kollektivində yaşanan proseslərlə düz mütənasibdir. Teatrda iş prosesinin sürətlənməsi üçün yeni konseptə, üsluba və estetik göstəricilərə ehtiyac duyulurdu. T.Kazımovun yetişdirdiyi aktyorlar artıq yeni nəslin nümayəndələri deyildi və bu onillikdə rejissorun səhnəyə gətirdiyi gənclər teatrda kifayət qədər təkmilləşmişdilər, bu da o demək idi ki, teatr elə bir konsepsiyaya ehtiyac duyurdu ki, əvvəlkilərə bənzəməsin, dövrün tamaşaçısını təmin etsin. Hər halda 60-cı illərin sonu 70-ci illərin əvvəlindəki teatr mənzərəsi Azərbaycanda heç də ürəkaçan deyildi. Bunun əsasən siyasi-iqtisadi təsirlərin nəticəsi olaraq qəbul etsək yanlışdır. Dövlətin və cəmiyyətin həyatındakı mövcud

durğunluğun, Sovet İttifaqında baş verən tənəzzülün teatrda təzahürü labüd idi. Çünki teatr hər zaman ölkədəki ictimai- siyasi, o cümlədən sosial-iqtisadi prosesləri təkrarlayaraq onunla qarşılıqlı rəbitədə olur, cəmiyyət, dövr, mühit hər zaman teatrın vəziyyətini və inkişaf prosesini təyin edir.

Bəhs edilən dövrdə teatr mühitində yaranan durğunluqlara baxmayaraq, Milli Poeziya Teatrının yaranması yolunda atılan ilk addımları xatırlatmadan dissertasiyanın bu yarımfaslini tamamlamağın doğru olmadığını düşünürük. M.Əliyev adına Dövlət İncəsənət İnstitutunun tələbələri tərəfindən 1968-ci ildə hazırlanan “Azər” və “Üləmələr məclisi” birpərdəli tamaşalar gələcəkdə yaranacaq Milli Poeziya Teatrının ilkin rüşeymlərini qoydu. İkinci fəslimizin növbəti yarımfaslini buradaca yekunlaşdırırıq. Son olaraq qeyd etmək istərdik ki, 60-cı illərdə milli teatr prosesi ilk baxışda qısa və sadə mövzu kimi görünərsə də, lakin əslində dərin araşdırma tələb edir. Teatrımız bu onillikdə bəlkə də əlli illik tarixində rast gəlmədiyi yeni və böyük teatr səhifəsini yazmağa müvəffəq oldu, xüsusilə T.Kazımovun bədii rəhbər vəzifəsində olduğu illərdə teatrda yeni tendensiyaların, üslubun və məktəbin əsası qoyuldu. Milli dramaturgiya sahəsində yeni məzmunlu əsərlərin yazılması əsas məqsəd olaraq qarşıya qoyuldu və bu da təbii ki, milli teatr prosesinə sıçrayaraq onu da müasirləşdirdi, konservatizmdən uzaqlaşdırdı.

Biz hər iki yarımfasildə milli teatr qavrayışında müxtəlif amillərin təsiri nəticəsində yaranan dəyişiklik və inkişafı qələmə alaraq, onların düzgün müqayisəli təhlilini verməyə səy göstərdik. Bəzi məqamlarda araşdırdığımız dövrdə hazırlanan tamaşalardan nümunələr göstərməkdə məqsədimiz teatr qavrayışının hansı durumda olduğunu, teatrın hansı təcrübə və mərhələlərdən keçdiyini elmi-nəzəri mənbələrə əsaslanaraq diqqətə çatdırmaq idi.

III FƏSİL

MİLLİ ÖZÜNÜDƏRK PROSESİNİN TEATR QAVRAYIŞINDA TƏZAHÜRÜ

3.1. 1970-90-cı illərdə milli özünüdərək prosesi və cəmiyyətdə teatrın yeri

Ötən fəslimizin ikinci yarımfəslində 60-cı illərin sonundan etibarən milli teatr məkanında müşahidə olunan geriləmə haqqında məlumat verdik. Qeyd etdiyimiz kimi bu geriləmə sadəcə teatrla deyil, həm də cəmiyyətlə əlaqədar idi. 70-ci illərin əvvəllərindən isə teatrda durğunluq (zastoy) daha aydın hiss olunurdu. 60-cı illərdə T.Kazımovun hazırladığı tamaşalar artıq teatr tərəfindən əvvəlki kimi qəbul edilmirdi. Səbəb isə “teatr məbəddir” konseptini yenidən aktuallaşdırmaq və təbliğ etmək idi. Bu konsepti geri qaytarmaq meylləri teatrı durğunluqdan xilas etmək məqsədi daşıyırdı. Lakin cəmiyyətdə baş verən iqtisadi böhran bütün sahələrdən təsirsiz ötüşmədiyi kimi, teatrlara da ağır zərbələr vurmuşdu. Aktyorların maaşının az, rifahının aşağı səviyyədə olması onların el şənliklərində, məclislərdə, toylarda tamada qismində iştirak etməsi ilə nəticələnirdi. “Teatr məbəddir” konseptinin əsas xüsusiyyətlərini xatırladıqda məlum olur ki, aktyorlar özlərini o qədər yüksəkdə, əlçatmaz və toxunulmaz hesab edirdilər ki, hətta televiziya kanallarında belə görünməkdən çəkinirdilər. Biz dissertasiyanın ikinci fəslində bu faktları lakonik şəkildə nəzərdən keçirmişdik. 70-ci illərdə isə vəziyyət tamamilə dəyişmişdi. Bir zamanlar özlərini əlçatmaz varlıqlar hesab edən aktyorların məclislərə tamada olaraq aparılması, asan yolla pul qazanmaq arzuları, çəkilişlərə tələsmələri “teatr məbəddir” konseptinin əksinə çevrilmiş davranışlar idi. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, bir çox aktyorlar, teatr işçiləri, hələ də həmin konseptin milli teatr sənətimiz üçün vacib olduğunu düşünürdülər. *”70-ci illərdə və ondan sonra bu konsept milli teatr cəmiyyətinin psixozuna çevrilir”*[101, s. 95].

“Ədəbiyyat və İncəsənət “ qəzetinin 1971-ci il 22 may buraxılışında nəşr olunan A.Kazımovun “Səhnəmiz monumental əsərlər gözləyir” məqaləsi “teatr məbəddir” konseptinin cəmiyyətin psixozuna çevrildiyi faktını təsdiqləyir. Rejissor teatrımızda daha çox ailə-məişət dramlarına üstünlük verildiyini vurğulayır və monumental tamaşaların mövqeyinin azaldılmasının sovet teatrı üçün heç də ürəkaçan olmadığını qeyd edirdi. O, xalqımızın həyatın müxtəlif aspektlərində əldə etdiyi nailiyyətlərin monumental əsərlərin mövzuları üçün yeni material olduğunu dilə gətirirdi. Rejissor onu da qeyd edirdi ki, monumental pyes üçün otuz, qırx və daha çox xarakterin iştirakı mütləq deyildi, cəmi bir neçə nəfərin iştirak etdiyi pyes də monumental ola bilərdi. A.Kazımovun bu məqaləni işləməkdə əsas qayəsi o idi ki, müasir yazıçıların dramaturgiya sahəsində olan meylini gücləndirsin və ən əsası isə müasir mövzulu əsərlər sadəcə ailə- məişət mövzusunda deyil, həm də monumental üslubda yazılsın, tamaşaya qoyulsun. Rejissor bildirirdi ki, yazıçı elə konflikti qələmə almalı idi ki, konfliktin nəticəsi təkcə obrazların deyil, həm də onların yaşadığı dövrün taleyi ilə bağlı olsun[51].

Biz A.Kazımovun yuxarıdakı məqaləsində açıqladığı fikir və iradların bir qismi ilə razılaşmırıq. Birincisi, teatr mühitində baş verən durğunluq problemini sadəcə teatrın daxilində axtarmaq düzgün deyil. Bir qədər əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi bu problem əsasən sosial-siyasi və iqtisadi durğunluqlarla əlaqəli idi. Sovet hakimiyyətinin verdiyi yalançı vədlər, təşkil etdiyi mənasız iclaslar, partiyalar, səsləndirdiyi cəfəngiyyat dolu şüarlar ilə cəmiyyətin real vəziyyəti arasında ciddi paradoksalıq nəzərə çarpırdı.

Ötən əsrin 20-ci illərindən insanları öz çərçivəsinə salan, boş vədlərə inandırmağa çalışan, xalqı əsl gerçəklərdən məhrum buraxan hakimiyyətin ideyasının 70-ci illərdən başlayaraq öz əhəmiyyətini itirməsi ona olan inam və güvəni tamamilə azaltmışdı. Bu ziddiyyətli proseslərin acı nəticələri sovet vətəndaşlarının məişət həyatında da özünü biruzə verirdi. Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, onlar nə inamsızlığını, nə də daxili narazılıqlarını səslə olaraq bəyan edə bilmir və azad söz demək imkanından məhrum buraxılırdılar. Demokratiyanın, söz haqqının olmadığı bir cəmiyyətin teatrında baş verən durğunluq heç də təəccüb doğuracaq hal deyildi.

Ona görə də müəllif məqaləsində problemə daha geniş aspektdən yanaşmalı və onun həlli yollarını sadəcə dramaturgiya və teatrda deyil, dövlətin siyasi və iqtisadi həyatında da axtarmalı idi.

Əslində teatr cəmiyyətdə baş verən hadisələri özündə təcəssüm etdirən sənəddir. Lakin 70-ci illərin əvvəllərində ümumiyyətlə, həyatın həqiqətini olduğu kimi əks etdirmək demək olar ki, imkansız idi. Doğrudur, həm 60-cı, həm də sonrakı illərdə səhnələşdirilən tamaşalar seyrçilər arasında populyarlıq qazanmağa nail olurdu. Ancaq məsələ burasındadır ki, hətta həmin tamaşalar da sovet cəmiyyətinin güzgüsü deyildi, başqa sözlə, bu tamaşalar da baş verənləri tam mənada əks etdirmirdi, sadəcə əks etdirməyə çalışırdı. 70-ci illərdə isə bu problem daha geniş vüsət aldı. Tamaşaçıını həqiqətə inandırmaq vəzifəsini yerinə yetirməli olan teatr, əksinə yalanı həqiqətə çevirərək seyrçiyə göstərirdi. Sovet həyatında baş verən daxili proseslər, nöqsanlar bəzədilərək əsl mahiyyətini itirir və səhnədə nümayiş olunurdu. Bu isə nə teatrın, nə də kollektivin günahı deyildi. Məişət həyatımızda və digər sahələrdə mənəvi azadlığın əldən alınması milli teatr sənəti üçün də keçərli idi. Mövcud hakimiyyətinin prinsiplərinə zidd, onun çatışmazlıqlarına qarşı ciddi reaksiya doğuran əsərlərin tamaşalarının oynanılmasına icazə verilmirdi. Belə vəziyyətdə isə, aktyorlar öz peşəsinə biganə yanaşır və yaradıcılıq səviyyələri aşağı düşürdü. Teatrlarda maddi-texniki bazanın pis durumda olduğu bir vaxtda seyrçi azlığı da özünü açıq-aydın göstərirdi. 60-cı illərin sonundan yaranan tamaşaçı problemi 70-ci illərdə daha da ciddiləşməyə başladı. 80-ci illərin ortalarından bu prosesin sürətlənməsi və 90-cı illərdə teatrların tamaşaçısız bir məkana çevrilməsi 70-ci illərdə əsas qoyulan problemlərlə bağlılıq təşkil edirdi. Seyrçi çox dəyər verdiyi aktyorlarından, sevrək izlədiyi tamaşalarından günbəgün uzaqlaşdı. Tamaşaçı probleminin səbəblərini sadəcə iqtisadiyyatda gedən infilyasiya prosesi və aktyorların sənətə olan meylinin əvvəlki illərlə müqayisədə kifayət qədər azalması ilə də əlaqələndirə bilmərik. Əlbəttə ki, bu amillərin təsirini inkar etmirik, lakin Ə.Vəliyevin də araşdırmalarından gəldiyimiz qənaətə əsasən qeyd edə bilərik ki, 70-ci illərdə yaranan tamaşaçısızlıq probleminin səbəbləri 60-cı illərdə mədəniyyət həyatımızda baş verən inkişaf və yeniliklərlə də əlaqədardır. 60-cı illərdə

televiziyanın imkanlarının genişlənməsi cəmiyyətin dünyagörüşünü, qavrayışını, düşünmə bacarığını inkişafa doğru aparır və tamaşaçılar hər detalı bir-birindən ayırmağa, proseslərə birmənalı reaksiyalar verməməyə başlayırlar. Nəticə etibarilə isə xarici amillərin təsiri tamaşaçı zövqünü dəyişdirir, tələbatını, istəklərini ikiqat artırır. Bu isə ona gətirib çıxarır ki, teatrın hazırladığı tamaşalar 70-ci illərdə seyrçinin gözləntilərinə müsbət cavab verə bilmir. Teatr eyni çarx ətrafında dövr edir. Tamaşaçı isə heç vaxt görmədiyini, eşitmədiyini seyr etmək istəyir. Bu dövrdə teatra üz tutanlar isə xüsusi titulları olan sənətkarları yaxından izləmək üçün gəlirdilər. Bu faktın özü də bizə deməyə əsas verir ki, seyrçi bəlkə hələ də “teatr məbəddir” konsepsiyasının təsirindən tam çıxıb bilməmişdi. T.Kazımovun 60-cı illərdə teatrda keçirdiyi islahatlara rəğmən A.İskəndərovun milli teatr poetikası tamaşaçı təfəkküründə hələ də qalmaqda davam edirdi. Lakin nə A.İskəndərov, nə də T.Kazımovun yaradıcılığının qızgın çağlarında olan tamaşaçı fəallığı 70-ci illərin teatrında yox idi. Teatrların öz biletlərini müxtəlif dövlət müəssisələrinə paylaması, zorla tamaşaçı kütləsi toplamağa çalışması yuxarıda qeyd etdiyimiz faktlara adekvatdır. Bu araşdırmalarımıza əsaslanaraq, “70-ci illərdə tamaşaçı teatrdan nə istəyirdi?” sualını aşağıdakı şəkildə cavablandırırıq:

1. Tamaşaçı peşəsinə əvvəlki kimi ciddi yanaşan, sənətini pul naminə toylara, məclislərə qurban verməyən aktyor kütləsini tələb edirdi. Çünki aktyorun oynadığı obraza, iştirak etdiyi tamaşaya böyük ehtiramla yanaşması onu izləməyə gələn seyrçiyə hörmət əlaməti idi. Belə olmadıqda isə, insanlar getdikcə teatrlardan kənar gəzirdilər.

2. Hərçənd ki, tamaşaçılar teatra bir sıra titullu sənətkarları izləməyə gəlirdilər, lakin bir məsələ də var idi ki, onlar həm də yeni simalar və nəfəslər görmək istəyirdi. T.Kazımovun yetişdirdiyi aktyor nəsli artıq orta yaş həddinə çatmışdı. Bu aktyorlarla yanaşı, yeni nəslin nümayəndələrini də izləmək tamaşaçının haqqı idi. Bundan ziyadə, 60-cı illərdə yaşayan azyaşlı vətəndaşlar, artıq 70-80-ci illərin yeniyetmə və gəncləri idi. Bu da bir daha yeni aktyor və rejissor nəslinin yetişməsinin zəruriliyini sübut edirdi.

3. Tamaşaçı hər zaman seyr etdiyi tamaşalardan, daha doğru desək, monotonluqdan yorulmuşdur. Belə ki, 70- ci illərin seyrçisi həm dramaturqlardan, həm də rejissor və aktyorlardan yeni reformalar və yaradıcılıq potensialı gözləyirdi.

4. Tamaşaçı milli teatrının köklərini, ənənələrini və ümumiyyətlə, öz milli kimliyini, mental dəyərlərini axtarırdı.

Müxtəlif amillərin təsiri nəticəsində durğunlaşmış teatr isə bu tələbləri yerinə yetirəcək qüvvədə deyildi. Teatr bütün təzyiq və təşfiqlərə, çətinliklərə rəğmən öz yaradıcı potensialından, estetik prinsiplərindən faydalanaraq inqilab etməli idi. Teatr inqilabı isə monumental tamaşalara üstünlük verməklə, 30-40-cı illərə qayıtmaqla əldə olunacaq nailiyyət deyildi. Teatrı müasirləşdirmək üçün yeni, fərqli və keyfiyyətli konseptlər düşünmək və hazırlamaq mütləq idi. Bu konseptlər isə əvvəlkilərin təkrarından ibarət olmamalı, teatra yeni nəfəs gətirməli, və ən əsası isə 70-ci illərin tamaşaçısının estetik zövqünü təmin etməyi bacarmalı idi. Bunları gerçəkləşdirmək üçün isə dərin təfəkkürlü rejissor kadrlarına ehtiyac duyulurdu. Dövrün mətbuatından da oxuduğumuz məlumatlara istinadən qeyd edə bilərik ki, rejissor probleminin həlli üsullarının axtarılması 70-ci illərin milli teatr mühiti üçün son dərəcə önəmli idi. Rejissorun güclü müşahidəçilik qabiliyyətinin olmasına tələbat zaman keçdikcə daha da artırdı. Rejissorlar həm də digər ölkələrin, xüsusilə Moskva, Leningrad şəhərlərinin teatrlarında baş verən yenilik və kəşfləri müşahidə edib öyrənməli və ümumbəşəri təcrübəsindən öz gördüyü işlərdə istifadə etməli idi. Lakin burada bir məqama xüsusi diqqətlə yanaşmalıyıq. Ümumbəşəri təcrübəyə malik olan rejissorlar çalışmalı idi ki, tamaşalarda milli hisslərə, duyğulara geniş yer verilsin, yəni müasirlik içində milli köklərə bağlılıq kifayət qədər hiss olunsun. Milli ruhda olan tamaşaların sayını artırmaqla illərdən bəri unudulmuş milli kimliyimizə qayıda bilərdik. Araşdırdığımız dövrün siyasi həyatını xatırladıqda görürük ki, Azərbaycan sovet məkanında fərqli mövqedə idi. Fikrimizi daha aydın ifadə etmək üçün 70-ci illərin tarixinə qısaca nəzər salaq. Yarımfəslin əvvəlində də SSRİ məkanında 70-ci illərdə iqtisadi durğunluğun yaşandığından, inkişafın gerilədiyindən bəhs etmişdik. Təbii ki, bu problemlər Azərbaycana da tam təsirsiz ötüşmürdü. Lakin ciddi geriləmənin mövcud olduğu illərdə sovet respublikaları arasında bizim ölkəmiz üstün

mövqedə idi. Ə.Vəliyevin “Əqidə, ruh və teatr” monoqrafiyasında “Azərbaycan iri addımlarla irəliləyir” tarixi frazasını işlətməsi yuxarıda söylənilən fikirlə bağlılıq təşkil edir. Bu fakt ölkəmizin sosial- iqtisadi və siyasi durumunun digər sovet respublikaları ilə müqayisədə kifayət qədər yaxşı olduğunu təsdiqləyir. Buna səbəb isə Azərbaycan Kommunist Partiyasının Mərkəzi Komitəsinin birinci katibi H.Əliyev idi. O, sovet hökumətinin mənəşəsi altında öz milli kimliyindən, dəyərlərindən, mənəvi köklərindən məhrum olan xalqımızı yenidən öz milli - mənəvi dəyərlərinə qaytarmaq üçün hər vəchlə çalışırdı. Həqiqətən də, 1920-ci il ilə müqayisə etdikdə, məlum olur ki, 70-ci illərdə ölkəmizdə milli şüurun oyanışı əsas məsələyə çevrilmişdi. Siyasi və ictimai həyatda milli tendensiyaların ön sırada durması mədəniyyət və incəsənət sahəsində də özünü biruzə verirdi. Belə ki, milli-mənəvi dəyərləri, adət və ənənələri özündə ehtiva edən filmlərin ekrana buraxılması dövrün seyrçisinin tələbatına müsbət reaksiya idi. Bundan başqa teatrşünas M.Allahverdiyevin “Azərbaycan teatr tarixi” adlı monoqrafiyasının işıq üzü görməsi milli düşüncənin yenidən oyanışının ilkin mərhələsidir. M.Allahverdiyevin bu tədqiqatında Azərbaycan xalq teatrının kökləri təhlil edilərək müfəssəl şəkildə araşdırılmışdır. Tədqiqat əsərində qaraçillərdən, şəbihlərdən, aşiq yaradıcılığından bəhs edilməsi, onların elmi-nəzəri təhlilə çəkilməsi 1920-ci ildən bəri unudulmuş ənənələrimizin, el oyunlarımızın pas atmış yaddaşlarda təzələnməsi üçün mühüm təkan idi. Doğrudur, biz əsl milli özünüdərk, mənəvi oyanışın 90-cı illərdə özünü daha parlaq büruzə verdiyinin şahidi olacağıq. Ancaq bir faktı da vurğulamaq lazımdır ki, yenidənəyanış prosesinin əsası məhz 70-ci illərdə qoyuldu və 90-cı illərdə daha da alovlandı. 60-cı illərin sonlarında mədəni mühitdə təməli qoyulmuş prosesləri sonrakı illər üçün mühüm müstəvi yaratdı.

...”Bir həqiqət danışılmazdır ki, 90-cı illərdə milli emosiyaların püskürməsi, milli özünüdərk prosesinin sürətlənməsi 70-ci illərin atmosferilə üzvi şəkildə əlaqələnilir”[101, s.107] . Növbəti yarımfəsildə 90-cı illərdəki siyasi, mədəni və iqtisadi vəziyyəti araşdırdıqda bu faktları təsdiq etmiş olacağıq. Hələlik isə, 70-90-cı illər intervalında ölkəmizdə, xüsusilə milli teatrımızda baş verənlərə aydınlıq gətiririk. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, sadəcə 90-cı illər 70-ci illərdəki proseslərlə deyil, eləcə

də bütün dövrlər bir-birilə üzvi bağlılıq təşkil edir. 70-ci illərdə teatrda milli köklərə qayıdış üçün əsas təkanverici qüvvə maarifçilər dövrünün mədəni həyatından qaynaqlanırdı. Belə ki, milli ənənələrimizə, el-oba oyunlarımıza XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində maarifçilərimiz tərəfindən yazılmış əsərlərdə rast gəlmək mümkündür. Biz milli köklərimizlə, adətlərimizlə M.F.Axundzadə başda olmaqla, digər dramaturqlarımızın (N.Vəzirov, N.Nərimanov, Ə.Haqverdiyev) əsərlərində tanış oluruq. Görkəmli alim, professor M.Allahverdiyevin də araşdırdığı və qələmə aldığı monoqrafiya ilk rüşeymini həm qədim mənbələrdən, həm də maarifçilik dövrünün əsərlərindən götürür. Başqa sözlə desək, maarifçilik dövrünün əsərləri, etnoqrafik araşdırmaları bu monoqrafiyanın yazılması üçün zəmin olur. Bu faktları dilə gətirməkdə məqsəd bütün dövrlərin zəncirbənd kimi bir-biri ilə əlaqələndiyini əsaslandırmaq idi.

Milli özünüdərk prosesi cəmiyyətdə ötən əsrin 70-ci illərindən özünü göstərməyə başladı və təbii olaraq teatr mühitinə də sıçradı. Biz daha əvvəl də tamaşaçısızlıq problemindən qurtulmaq, teatra yeni səs və nəfəs gətirmək üçün müasir aktyor və rejissor nəslinin yaradılması zərurətini vurğulamışdıq. Faktiki olaraq, milli teatr sənətində yenilik edəcək gənc kadrlar yetişməkdə idi. Milli özünüdərk prosesinin sözügedən illərdə geniş intişar tapması teatr avanqardının meydana gəlməsini şərtləndirirdi. Yəni insan və cəmiyyət milli teatr qavrayışının yeni mərhələsini formalaşdırırdı. Avanqard teatrın milli teatra sıçrayışına səbəb olan amillərdən biri də 70-ci illərdə bəzi sovet respublikalarında yaranan teatr eksperimentləri idi. Belə ki, Moskva, Sankt-Peterburq, Riqa kimi şəhərlərdə studiyaçılıq meyilləri güclənmişdi. Bu da təbii olaraq avanqard teatrın yaranmasını şərtləndirirdi. Gənc rejissorlarımız həmin şəhərlərin teatrlarının təcrübələriylə tanış olur və bu yenilikləri milli teatr səhnəmizdə tətbiq etməyə səy göstərirdilər. Artıq bir qrup yeni nəsil rejissorlar Azərbaycan teatrının dünyada tanınmasını qarşıya məqsəd qoymuşdu. 70-ci illərdə bu aktiv prosesi başlanan üç gənc rejissorun adları xüsusilə qeyd olunurdu. A.Nemət, N.Ataşiyev və V.İbrahimoğlu yeni teatr konseptinin qurucuları idi. Onların bu illər ərzində həyata keçirdikləri teatr eksperimentləri milli teatr məkanında olan boşluğu doldurmuşdur. Həmin rejissorların yaradıcılığında

təzahür edən yeniliklər teatr avanqardının Azərbaycanda mövcudluğuna şərait yaratdı. 70-ci illər və ondan sonrakı dövrlərdə avanqard teatr konsepti özünü olduqca aydın formada biruzə verirdi. Təbii ki, siyasi və ictimai amillərin təsiri bu konseptin Azərbaycan teatr məkanında tətbiq edilməsi üçün əsas təkanverici qüvvə oldu. Milli teatr sənətində avanqard tamaşalar hazırlayan öncül rejissorlardan biri V.İbrahimov idi. Biz istedadlı və həqiqətən güclü sənət potensialı olan rejissorumuzun tamaşaları haqqında elmi materialları oxuyarkən onun milli-mənəvi dəyərlərə necə bağlı olduğunu öz-özlüyümüzdə sübut etmiş oluruq. Həmin tamaşaların nəzəri təhlili ilə Ə.Vəliyevin “Əqidə, ruh, teatr” monoqrafiyasında tanış oluruq. Gənc rejissorun milli köklərimiz, mədəniyyətimiz haqqında dərin məlumata sahib olması isə sözün əsl mənasında təqdir ediləcək hal idi. Yüksək və dərin təfəkkürə malik olan V.İbrahimov yaşadığı dövrü, cəmiyyəti, cərəyan edən hadisələri, o cümlədən tamaşaçının tələbatını, teatrdan əsasən nə istədiyini yaxşı duyub anlayır və bu mövzunu hazırladığı tamaşaların əsas probleminə çevirirdi. Rejissor çalışırdı ki, müraciət etdiyi əsərlərin ümumi məzmunu ortaya qoyduğu problemlə üst-üstə düşsün. Doğrudur, İbrahimovun Aktyor evində yerləşən Eksperimental studiyada ilk dəfə “ Əhvalat vaxt olur” adı altında səhnə təfsiri verdiyi əsərlərdən ikisi maarifçilik dövründə (“Yığıncaq”, “Xor-xor”), digəri isə (“Yaylağa gedir”) sovet dövrünün qızgın çağlarında yazılan komediyalar idi. Burada sual oluna bilər ki, həmin dövrlərdə yazılmış əsərlərlə 70-ci illərin sovet məkanında yaşanan gerçəkləri hansı tellər bağlayırdı? Məsələn burasındadır ki, V.İbrahimov həmin komediyaların içərisində cərəyan edən hadisələri 70-ci illər sovet mühitinə tam dəqiqliyi ilə transfer etməyi bacarmışdır. Əlbəttə ki, kifayət qədər məşhur olmayan və həmin dövrdən çox-çox əvvəlki illərə təsadüf edən əsərlərə üstünlük vermək riskli və cəsarətli addım idi. Lakin oxuduqlarımızdan məlumdur ki, rejissor bu seçimlərin öhdəsindən layiqincə gəlmiş və köhnə əsərlərə yeni nəfəs, tərəvət gətirmişdir. Axı, biz daha öncə də teatra yeni konsept, fərqli üslub gətirəcək rejissorlara böyük ehtiyac olduğundan bəhs etmişdik. İndi isə qətiyyətlə deyə bilərik ki, V.İbrahimov Azərbaycan teatrının yolunu səbrsizliklə gözlədiyi rejissor kadrlarından biri idi. Onun 70-ci illərdən başlayaraq uzun zaman müddətində üzərində ciddi şəkildə işlədiyi tamaşalar

fikirlərimizi təsdiqləyən elmi isbatlardır. “Əhvalat vaqe olur” tamaşasında rejissor adlarını qeyd etdiyimiz üç müxtəlif əsərləri bir-biri ilə sintez edərək usta şəkildə əlaqələndirmişdir. O, əsərlərin mövzularında 70-ci illərin ictimaiyyəti üçün dolğun və düzgün problemləri tapmış və cəmiyyəti narahat edən suallara toxunmuşdur. Faktiki olaraq, bəhs edilən dövrdə demokratiya qəti surətdə yox idi və sözünü açıq şəkildə bəyan etmək istəyən şəxs cəzalandırıla, müxtəlif böhtanlara məruz qala bilərdi. Belə təhlükələrin yaşandığı zamanda V.İbrahimovun dissident mövqeli tamaşaları qorxmadan hazırlamasının, siyasi əngəllərdən çəkinməməsinin səbəbi var idi. Rejissorun öz geniş təxəyyülünün məhsullarını reallaşdırdığı teatr akademik deyil, teatr-studiya idi. Təbii ki, o, rejissor kimi fəaliyyətə dövlət statuslu teatrlardan da başlaya bilərdi. Lakin belə olan halda həmin tamaşalar senzuranın gözüünün qabağında oynanılacaq və səhnəyə çıxarılmasına qadağa qoyulacaqdı. Teatr-studiyalara isə çox ciddi yanaşılmırdı və onların tamaşaları, belə demək mümkündürsə, Sovet dövlətinin diqqət mərkəzindən kənarda qalırdı. Bu isə rejissorun dissident tamaşalar hazırlaması üçün əlverişli məqam və mühit idi. Xüsusilə, 70-80-ci illərdə bütün tamaşalarda dövrün nöqsanlarını səhnəyə köçürən V.İbrahimov düşünələrini həyata keçirmək üçün studiyanı dövlət teatrlarından üstün tuturdu. V.İbrahimovun quruluşlarında dissidentlik digər rejissorların tamaşaları ilə müqayisədə daha qabarıq idi. Onun hazırladığı tamaşalar birbaşa sovet dövrünə və cəmiyyətinə qarşı çevrilmişdi. Üzərində işlədiyi, səhnə təfsiri verdiyi əsərlərin hər birində rejissor bu mövqeyini əks etdirmək üçün nə isə axtarırdı. Eksperimental studiyada debütü olan “Əhvalat vaqe olur” tamaşasında istifadə etdiyi, bir-birinə caladığı üç müxtəlif əsərlərdə ortaq mövzunu tapmağa müvəffəq olmuşdur, daha doğrusu onların içində antisovet mövzusunu yaratmışdır. Sovet məkanında baş alıb gedən saxta iclas və yığıncaqların heç bir önəm kəsb etmədiyi, sadəcə boş söz tıxacı olduğu tamaşanın ana fikri kimi rejissor tərəfindən təyin olunmuşdur.

Baxmayaraq ki, rejissorun teatr studiyası gözlərdən, daha dəqiq desək, senzuranın nəzərindən bir qədər kənarda idi, lakin onun eksperimental adlandırılması bəzi sovet məmurlarını ciddi narahat edirdi. Təcrübə yolu ilə hadisələrin tədqiq olunması, axtarışların aparılması sovet məmurları üçün ürəkaçan deyildi. Axı, onlar

öz basqılarını irəli sürərək teatrlara təsir edib özlərinə mənasız təriflər yağdıraraq bununla qürur duymağa öyrənmişdilər. V.İbrahimov kimi düşüncəyə, dərk etmə qabiliyyətinə malik olan bir rejissorun teatrda təcrübə və axtarışlar aparması sovet tərəfdarları tərəfindən xoş qarşılanı bilməzdi. Bu səbəbdən də bir neçə tamaşa hazırladıqdan sonra V.İbrahimovun teatr studiyası yeni ünvana-Tədris Teatrına köçürüldü. Əvvəlcə gəlin xatırlayaq. Tədris Teatrının binası, vəziyyəti tamaşa hazırlamaq, mizanlar vermək, rejissor fikrini reallaşdırmaq üçün əlverişli idi mi? Əlbəttə ki, cavabımız qənaətbəxş ola bilməz. Lakin fitri istedadla malik olan V.İbrahimovun düşüncələrini, təxəyyül imkanlarını belə hiylələrlə məhdudlaşdırmaq olmazdı. Həmçinin Eksperimental studiyanın Tədris teatrına köçürülməsi, belə desək, məkanın və adının dəyişdirilməsi rejissorun öz təcrübə və axtarışlarını əvvəlki kimi icra edə bilməyəcəyi anlamına da gəlmirdi. Çox mümkündür ki, studiyanın Tədris Teatrı adlandırılması sovet məmurlarının qorxusunu bir qədər yumşaldırdı. Ə.Vəliyevin bu mövzu ilə əlaqəli araşdırmalarında oxuyuruq:

“ Eksperimental Studiya ifadəsinin səslənişi 70-ci illərdə çoxlarını diksindirirdi, onları şok vəziyyətinə salırdı. Tədris Teatrı ifadəsi isə qulaqların alışıdığı tədrisin yaxşılaşmasına xidmət edən bir yeri bildirirdi, icarələyirdi, yəni teatr mühitinin vərmiş etdiyi informasiya mühitindən kənara çıxmırdı ”[101, s.120].

Yuxarıda göstərdiyimiz sitat bizə bütün mətləbləri açıqlayır. Addəyişmə, məkan köçürmə yolu ilə öz nöqsanlarını müdafiə etməyə çalışan bu şəxslər bir məqamı nəzərlərindən qaçırmışdılar. Yaradıcı insanın təfəkkürü, təxəyyülü, fikirləri hər zaman inkişafdadır, məkan və ya addəyişmə isə sadəcə formal görüntüdür. Hətta məkanın Tədris Teatrına köçürülməsi V.İbrahimov üçün daha əlverişli idi. Diqqət mərkəzindən tamamilə uzaqda olmaq ona işini daha rahat və səmərəli görmək üçün yardım edəcəkdi.

Ə.Haqverdiyevin “Ac hərflər” əsərini tamaşaya hazırlayan rejissor bu əsərə yeni nəfəs gətirə bilmişdi. Təqdir ediləcək bir məqamdır ki, uzun illər öncə yazılan, sovet dövrü mühiti ilə əlaqəsi olmayan bu əsər V.İbrahimovun quruluşunda tam fərqli idi. İnqilabdan öncəki Azərbaycan ilə inqilabdan sonrakı dövlətimiz arasında

istər siyasi, iqtisadi, istərsə də düşüncə tərzı baxımından böyük fərqlər mövcud idi. Haqverdiyev bu əsəri inqilabdan öncə yazdığı üçün onun ideyası da həmin dövrün təfəkkürünə uyğun idi. Lakin V.İbrahimovlu yenə böyük cəsərət göstərıb əsərdə cərəyan edən hadisələri yaşadığı dövrlə əlaqələndirmək kimi məsuliyyətli bir vəzifəni öz üzərinə götürdü və öhdəsindən layiqincə gəldi. O, “Ac həriflər”də aktyorların düşdüyü acınacaqlı vəziyyəti dövrün iqtisadi durğunluğu və siyasətinin nəticəsi kimi təsvir edirdi. Burada qısaca haşiyə çıxaraq, sosialist inqilabının Azərbaycan üçün nələrə səbəb olduğunu xatırlatmağın məqsədəuyğun olduğunu düşünürük. Öz prinsiplərini hər zaman millətlərin, o cümlədən xalqımızın təfəkkürünə yerləşdirməyə çalışan sovet hökuməti inqilab haqqında da yanlış və həqiqətdən kənar təsəvvürlər yaradaraq onları zorla insanlara diqtə edir və beyinləri bir qədər qabartsaq, manqurdlaşdırırdı. Böyük Oktyabr Sosialist İnqilabında millətlərin həyatında baş verən faciələr azadlığın əldə olunması kimi yozulurdu. Halbuki yüksək bir hadisə kimi qələmə verilən inqilab Vətənimizə, xalqımıza böyük itkilərdən başqa heç nə bəxş etmədi. Bu inqilabın siyasəti xalqımızın milli-mənəvi şüurunu təməlindən dəyişdirməyə istiqamətlənmişdi. Bütün sahələrdə olduğu kimi, mədəniyyətdə də gedən proseslərin hamısı Sovet dövlətinin lehinə yönələrək ona təriflər yağdırmağa yönəlmişdi. Bu proseslərin nəticəsi olaraq isə həmin dövrdə milli-mədəni irsimizdə pərakəndəlik yarandı. Doğrudur, inqilabdan sonra mədəniyyət və incəsənət sahələrində yeni istedadlar, incilər meydana gəlməyə başladı. Lakin hamımıza məlum faktdır ki, sənət çərçivədə saxlanılır və sadəcə sosialist realizmi öndər, mütərəqqi metod olaraq qabardılırdı. Tamaşalar, filmlər, rəsm əsərləri, o cümlədən bir çox incəsənət nümunələri sovet senzurasının ciddi təsiri ilə yaranırdı. Siyasi senzura,ideologiya sənət adamlarının yaradıcılıq imkanlarını məhdudlaşdıran əngəllər sırasında yer alırdı. Biz 1920-50-ci illər intervalında cəmiyyətimizdə cərəyan edən hadisələri araşdırarkən sovet dövrünün mənəvi əsarətindən bəhs etmişdik. 60-cı illərin ikinci yarısından bu proseslərin incəsənət sahəsinə təsiri bir qədər azalsa da, fərqli metod və üslublar yaransa da,lakin sosialist sistemi hələ də özünü göstərməkdə davam edirdi. Biz bu məqamları açıqlamaqla, sadalamaqla sovet siyasi rejimini qaralamaq fikrində deyilik. Təbii ki, həyatın bütün sahələrində, o cümlədən

incəsənətdəki irəliləyişlərin məhz sovet dövründə baş verdiyi faktını təkzib etmirik. Ancaq hər halda bu inkişaf həmin rejimin, sosialist inqilabının yaratdığı əsarət, buxov, repressiyalar kimi bir sıra faktları dəyişdirə bilməz. Belə demək mümkündürsə, sosialist inqilabının xalqımızdan aldığı verdiyi qazanclardan ikiqat çox oldu. Bu məqamda yenə qayıdaq V.İbrahimoğlunun yaradıcılığı haqqında yarımfəsildə araşdırdığımız mövzuya...

Sovet siyasəti, sosialist inqilabı kimi problemləri xatırlatmaqda məqsədimiz V.İbrahimoğlunun tamaşalarının dissident xarakterli, ideologiyaya zidd olmasının əsas səbəblərini özümüz üçün aydınlaşdırmaq idi. Onun yaradıcılıq məhsulları sosialist realizmi metodunun əks istiqamətdə hərəkət edərək, həmin dövr üçün ağlasığmayan üslub olan avanqard teatr ənənələrini milli teatr sənətimizdə reallaşdırdı. Bu üslub kommunist ideologiyasının artıq iflasa uğradığını, sadəcə bunu qəbul etmək istəmədiyini sübuta yetirməyə çalışaraq tamaşalarda rejimin əleyhinə olan epizodlara üstünlük verirdi. V.İbrahimoğlunun 1979-cu ildə quruluş verdiyi K.Aslanovun “Var olsun Günəş” pyesi sözün əsl mənasında inqilabın nəticələrini düzgün qiymətləndirən tamaşa idi. Rejissorun avanqard üslubda hazırladığı bütün tamaşalar milli qavrayışın oyanmasına, milli kimliyin tanınmasına yönəlmişdi. Bəhs etdiyimiz illərdə dissident xarakterli tamaşalarla milli ənənələrə söykənmiş, milli mentallığa ünvanlanmış tamaşalar üstünlük təşkil edirdi və təbii ki, bunların hər ikisi bir-birilə üzvi rabitədə idi [101. s. 128].

Yuxarıda səsləndirilən fikirlər avanqard teatrın sözügedən illərin teatr qavrayışında, milli şüurunun oyanışında mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyi faktını bir daha təsdiqləyir. V.İbrahimoğlunun “ Mən Dədə Qorqud”, “Komsomol poeması”, “Zəncirbənd” kimi tamaşaları bu qəlibdən olan quruluşlar idi. Bu tamaşalar dövrün mühitini gerçəkliyi ilə göstərir, o cümlədən milli mentallığı, mənəvi dəyərləri, ənənələri özündə ehtiva edirdi.

70-80-cı illərin teatr avanqardının digər görkəmli siması isə H.Atakişiyev idi. Yaradıcılığının ilk mərhələsində Şəki Teatrında çalışdığı illərdə H.Atakişiyev hazırladığı tamaşalarda daha çox oyun konseptindən faydalanırdı. Bu konsepti milli teatra gətirməkdə əsas məqsəd uzun illər ərzində seyrçi qavrayışında dərin kök salmış

“teatr məktəbdir” və “teatr məbəddir” konseptlərindən büsbütün xilas olmaq idi. Rejissor hazırladığı tamaşalarda yeni konseptin estetik prinsiplərindən, meyarlarından ustalıqla istifadə edirdi. Oyun konseptinin teatr məkanına gətirilməsi milli teatr qavrayışının inkişafı üçün böyük rol oynayırdı. Qədim el-oba oyunlarımız, tamaşa xarakterli səhnəciklər, ənənəvi meydan teatr nümunələri Atakişiyevin tamaşalarında öz bədii həllini tapırdı. Rejissorun oyun konseptini həyata keçirmək üçün müraciət etdiyi dramaturq əsasən M.F.Axundzadə idi. Hər birimizə yaxşı məlumdur ki, Axundzadənin əsərlərində milli ənənələr özünü parlaq şəkildə biruzə verir. Heç təsadüfi deyildir ki, dramaturqun komediyalarında cərəyan edən hadisə və hərəkətlər özündə xalq gülüşünü, milli karnaval estetikasını ehtiva edir. Elə bu səbəbdən də oyun konseptini düzgün formada təqdim etmək üçün ən əlverişli nümunələr M.F.Axundzadənin ədəbi irsindən seçilib hazırlanmalı idi. H. Atakişiyev “Sərgüzəşti-mərdi xəsis”, “Hacı Qara”, “Sərgüzəşti-vəzir xani Lənkəran”, “Hekayəti-xırs quldurbasan” tamaşalarında meydan oyunlarının əsas prinsiplərini təsvir etmişdir. Onun verdiyi quruluşlar milli mədəniyyətimizi, şüurumuzu eyhamlaşdırırdı. Tamaşalarda istifadə olunan qroteks və yumor milli gülüş mədəniyyətimizə qayıtmaq və özünü dərk etmək məqsədi daşıyırdı. Biz gülüşün, yumorun özünüdərk prosesində önəmli olduğu haqqında birinci fəslimizdə N.Şəmsizadənin “Azərbaycan gülüş mədəniyyəti” məqaləsindən gətirdiyimiz sitata istinad edərək məlumat vermişdik. Həmin sitatın son cümləsini bu məqamda təkrar xatırlamağın məqsədyönlü olduğunu düşünürük:

“Gülüş mədəniyyəti xalqın özünüdərk mədəniyyətidir” [160].

H. Atakişiyev də yeni konsepti vasitəsilə xalqın milli gülüşünü, karnaval estetikasını, milli meydan oyunlarını ona yenidən bəxş etdi. Onun quruluşunda “Sərgüzəşti-vəzir xani Lənkəran” tamaşasında meydan estetikası ön plana çıxarılır və səhnə sanki “Kosa-kosa”, “Xan-vəzir” kimi xalq oyunlarının meydanına çevrilirdi. Azərbaycan ənənəvi teatr mədəniyyətində olan aktyor - tamaşaçı ünsiyyəti H. Atakişiyevin tamaşaları ilə teatra yenidən qayıtdı.

Azərbaycan teatrının digər görkəmli nümayəndələrindən biri olan A.P.Nemət avanqard teatrı ölkəmizdə tanıtmək üçün Zirzəmi Teatrını yaratdı. Lakin

həm maddi çətinliklər, həm də avanqard ideyasının hələ də xalq tərəfindən tamamilə qəbul edilməməsi bu teatrın fəaliyyətinə tez zamanda son qoydu. Biz 80-ci illərin sonuna doğru avanqard teatrın mövqeyinin ölkəmizdə zəiflədiyini dövrü mətbuat vasitəsilə öyrənmiş oluruq. Təbii ki, bu geriləməni sadəcə tamaşaçı tələbatının az olması ilə də əlaqələndirmək düzgün deyildir. Hamımıza məlumdur ki, avanqard teatr sovet ideologiyasına zidd idi. O dövrün bütün nöqsanlarını açıb ortaya qoyurdu. Bundan ziyadə, avanqard teatr milliliyə, mental dəyərlərə üstünlük verərək qədim ənənələrini Azərbaycan seyrçisinə qaytarırdı. Məhz bu səbəblər bir çox sovet məmurlarını rahat buraxmır və onların narazılıqlarına səbəb olurdu. V.İbrahimoğlu kimi tamamilə fərqli üslubda tamaşalar hazırlayan rejissorun operetta janrına üstünlük verən Musiqili Komediya Teatrında, A.P.Nemətin Gənc Tamaşaçıları Teatrında baş rejissor vəzifəsinə təyin olunması avanqard teatrın dağıdılması üçün atılan addımlar idi. Hərçənd ki, V.İbrahimoğlu, H.Atakişiyev avanqard teatrın zəiflədiyini yaradıcılıq potensialının tükənməsi ilə əlaqələndirirdilər. Biz 80-ci illərdə avanqard teatrın milli səhnəmizdə sona çatmasının ən böyük səbəbinin sosial-siyasi amillər olduğunu düşünürük. Sözügüdə illərdə ölkəmizdə mövcud olan siyasi vəziyyət haqqında elmi mənbələrə əsaslanan araşdırmalarımız da fikrimizin doğru olduğunu sübut edir.

80-ci illər, xüsusilə, 1985-ci ildən sonrakı dövr Azərbaycanda siyasi hadisələrin dəyişdiyi, yenidənqurma proseslərinin yaşandığı mərhələdir. Qısaca həmin illərin siyasi mənzərəsini xatırlayaq.

80-ci illərin əvvəllərində Sovetlər İttifaqı ciddi böhran yaşayırdı. Əslində bu böhran başlanğıcını 70-ci illərdən götürür və nəticə etibarilə sosialist sistemi qarşısında böyük təhlükə və problemlər yaradırdı. XX əsrin 70- 80 - ci illərində Sovet dövləti iflasa uğrayaraq, sosial- iqtisadi və ideoloji cəhətdən böyük böhran yaşayırdı. Partiya iclasları, mənasız və pafoslu yığıncaqlar kütlə tərəfindən birmənalı qarşılanmırdı. Sovet dövlətinin daxilində olan bu boşluqlar onun vəziyyətinin günbəgün ağırlaşmasına və idarəciliyinin zəifləməsinə ciddi zəmin yaradırdı. Bu proseslər isə sadəcə bir respublika daxilində deyil, bütövlükdə sosialist düşərgəsində təzahür edirdi. Sosialist sisteminin 80-ci illərdə ən böyük bəlalarından biri isə öz

qanunlarında yeni islahatlar, dəyişikliklər aparmaqdan çəkinməsi idi. Y. Andropovdan sonra hakimiyyətə gələn Çernenkonun dövründə ölkəmizin siyasi həyatındakı pərakəndəlik hələ də davam edirdi. Andropovun dövründə yaranan iqtisadi tənəzzülə son qoyulacağı düşünülərsə də, bu problemlərin həlli istiqamətində mütərəqqi işlər görülmürdü, əksinə həmin hakimiyyət başında olanlar, həm də cəmiyyət arasında fikir ayrılıqları və qruplaşmalar yaradırdı ki, bu da mövcud vəziyyəti daha da mürəkkəbləşdirdi. 1985-ci ildə K.Çernenkonun ölümündən sonra K.Qorbaçovun Sov.İKPMK-nın baş katibi postunu tutması ilə respublikalarda baş verən iqtisadi, siyasi, ideoloji böhranın aradan qaldırılacağına inanılırdı, lakin bu mərhələ əslində sonun başlanğıcı idi. Bu dövr tədqiqatda “yenidənqurma dövrü” adlanılır. Uzun illərdən bəri davam edən sosialist sisteminin qəflətən dağıdılması, baş verən neqativ hallar bu dövlətin idealları uğrunda, inkişafı yolunda əzablardan, ağrılardan keçmiş bir xalq üçün əsl fəlakət idi. Çünki insanlar onları hər zaman işıqlı gələcəyə aparacağını vəd etmiş Sovet dövlətinin həqiqəti ört-basdır etdiyini yavaş-yavaş anlayırdılar. Yenidənqurma siyasətinin arxasında gizlənən gerçəklər, saxtakarlıqlar cəmiyyət tərəfindən normal qarşılanı bilməzdi. Bu siyasət dövlət və cəmiyyət arasında ciddi qarşıdurum yaradırdı. Qorbaçovun hakimiyyəti zamanı qəbul edilən hər bir qanun mövcud cəmiyyətin arzu və ideallarını inkar edirdi. İstər SSRİ-nin, istərsə də dünya sosialist imperiyalarının dağıdılması, müstəqil dövlətin yaranmağa başlaması insanları azadlığa qovuşdursa da, bu bəzi ölkələr, xüsusilə də Azərbaycan üçün faciəvi və qanlı mərhələnin başlanğıcı olacaqdı. Heç təsadüfi deyildir ki, 1988-ci ildən Ermənistanın Azərbaycana qarşı təcavüzü, ərazi iddiaları yenidənqurma siyasəti ilə birgə üzə çıxdı. Daxili ambisiyaların yaşandığı hərç-mərclik dövrünün təsirləri təbii ki, teatr mühitindən də yan keçmirdi. Daha öncə də söylədiyimiz kimi cəmiyyətdə cərəyan edən hadisələr teatrla sıx bağlılıq təşkil edirdi. Doğrudur, dövlətdə baş alıb gedən gərginlik və konfliktlər milli teatr mühitinə zərbələr vururdusa da, lakin bununla belə yeni teatrlar açılır və sənət tam inkişafdan qalmırdı. Yeni binalar tikilməsə də, mövcud dövlət teatrlarının nəzdində başqa teatrlar fəaliyyətə başlayırdı. Akademik Milli Dram Teatrında baş rejissor kürsüsünü tərk edən H.Ətəməliyevin 1989-cu ildə əsasını qoyduğu Gənclər teatri, onunla eyni

ildə fəaliyyətə başlayan V.İbrahimovun Yuğ Teatrı həmin teatrlar siyahısında idi və təbii ki, müstəqillik dövrünə qədəm qoyduqdan sonra onların sayı artacaqdı. Biz növbəti və son yarımfəslimizdə yeni yaranan teatrların fəaliyyəti haqqında faktlara əsaslanaraq bəhs edəcəyik. 80-ci illərdə məşhurlaşan N.Ağayev (1987-ci ildən A.Şaiq adına Azərbaycan Dövlət Kukla Teatrında baş rejissor vəzifəsində çalışmışdır), B.Osmanov, bir qədər sonra M.Ələkbəzadə, F.Məhərrəmov kimi rejissorlar teatr sənətinə qədəm qoymağa başladı. Bu rejissorlar teatrın yeni prinsiplərinin, estetik vasitələrinin, meyarlarının axtarışında idilər. Milli teatr mühitində gedən bu proseslər onu yeni istiqamətə doğru aparırdı.

Yekun olaraq qeyd edilməlidir ki, Sovet dövrünün Azərbaycan teatrı üçün həm müsbət, həm də çatışmayan cəhətləri oldu. Tədqiqat prosesində biz həmin problemlərə ətraflı şəkildə toxunduq və qaranlıq məqamlara aydınlıq gətirməyə çalışdıq, milli teatrımıza sosial-iqtisadi, ictimai-siyasi rəkursdan yanaşaraq həmin amilləri mədəni həyatla əlaqələndirdik və milli teatr qavrayışı kontekstində tədqiq etdik. Müstəqil Azərbaycanın 90-cı illərdən başlayan yeni teatr mərhələsi ilə növbəti yarımfəsildə tanış olacağıq.

3.2. Müstəqillik dövründə Azərbaycan teatrı və etnomədəniyyət: teatr qavrayışının problemləri

Üçüncü fəslimizin son yarımfəslində 90-cı illərdə müstəqilliyinə yenidən qədəm qoymuş ölkəmizdə teatr qavrayışının digər dövrlərdən nə kimi keyfiyyətlərlə fərqləndiyini, hansı amillərin təsirinə məruz qaldığını araşdıracağıq. Yarımfəslin tədqiqatı bununla bitməyəcək. Biz 2000-ci illərin teatr mühitiylə də tanış olacaq və elmi mənbələrə əsaslanaraq öz düşüncələrimizi dissertasiyada təzahür etdirməyə çalışacağıq. Milli teatr düşüncəsinin 90-cı illərdə hansı vəziyyətdə olduğunu bilmək üçün ən doğru istiqamət həmin dövrün sosial-siyasi mühitinə qısaca səyahət etməkdir.

Hər birimizə yaxşı məlumdur ki, 90-cı illər xalqımızın ictimai-sosial həyatı üçün heç də asan mərhələ deyildi. Bəhs edilən illərdə Vətənimiz, millətimiz bir çox neqativ amillərlə mücadilə etmək məcburiyyətində qalmışdır. Ermənilərin Azərbaycan xalqına qarşı təcavüzkar düşüncələrinin, xain planlarının nəticəsi olaraq torpaqlarımızın itirilməsi, siyasi və iqtisadi həyatda baş verən ciddi pərakəndəlik, hakimiyyətə gəlmək üçün siyasi qruplaşmalar yaradan, öz içimizdə yaşayıb qanımızı soran məmurların satqınlıqları insanların psixologiyasına ciddi təsir göstərməyə bilməzdi. 1988-ci ildə bədxah qonşuların başlatdığı ərazi iddiaları 1989-cu ildə xalqımızın Qərbi Azərbaycandan deportasiyası ilə nəticələndi. 1990-cı ilin Yanvar ayının 20-də Azərbaycan xalqının başına gətirilən əsrin müsibəti olan Qanlı Yanvar faciəsi zamanı böyükdən-kiçiyə yüzlərlə insan bir gecədə azadlıq mübarizəsinin qurbanlarına çevrildilər. Bu dəhşətli tarixi faktdan sonra Qarabağ bölgəsindəki torpaqlarımızın erməni təcavüzkarları tərəfindən işğalı xalqımızın milli şüuruna, psixologiyasına ard-arda zərbələr vurdu. Respublikada, siyasi arenada baş verən bu hadisələr, daxili çəkişmələr mədəniyyətimizə, incəsənətimizə, xüsusilə də teatr sahəsinə öz təsirini göstərdi. Biz bundan öncəki yarımfəsildə teatrlarda tamaşaçı probleminin 70-ci illərdən başladığını qeyd etmişdik, lakin bu proses 90-cı illərdə öz məcrasından çıxdı və teatrlar seyrçilərini tamamilə itirdi, belə demək olarsa, teatr salonları boş qaldı. Dünən tamaşaları seyr etməyə gələn kütlə, bu gün azadlıq naminə meydanlarda mübarizə aparırdı. Dünən teatrlarda tamaşa vasitəsilə görüşən aktyor və seyrçilər bu gün küçələrdə, nümayişlərdə bir araya gəlirdilər. Bu, həqiqətən çox qarışıq və sarsıdıcı hadisələr burulğanı idi. Hər zamankı kimi yenə ictimai-siyasi amillər teatrın aqibətini müəyyənləşdirirdi. Boş tamaşaçı salonu üçün səhnədə obraz yaratmaq təbii olaraq aktyorların sənət həyatında da ciddi çətinliklər və problemlər yaradırdı. Bu problemlər isə öz növbəsində milli teatr prosesinin ölgünləşməsinə, inkişafdan qalmasına səbəb olurdu. 90-cı illərin ilk mərhələsində ölkəmizdə hökm sürən infilyasiya təmirdə olan teatrların vəziyyətini pisləşdirdi, belə ki, onlar əvvəlcədən düşünüldüyü kimi Avropa standartları səviyyəsində qurula bilmədi. Bundan ziyadə, təmirlər nəticəsində (1985-ci ildən başlayaraq) teatrın öz tamaşalarını başqa məkanlarda, binalarda nümayiş etdirməsi də tamaşaçı sayının hədsiz

azalmasına səbəb olurdu. Ölkə daxilində baş verən iqtisadi, siyasi böhran teatrın həyatı qarşısında əsl təhlükəyə çevrilmişdi. Yuxarıda xatırlatdığımız tarixi faktlar milli teatr düşüncəsi üçün ciddi əngəl idi. 70-80-ci illəri araşdırdıqda bizə məlum oldu ki, iqtisadi problemlər həmin dövrdə daha aktual idi. Halbuki 90-cı illərdə siyasi və ideoloji məsələlərin ön planda durduğunun şahidi oluruq. Bunun əsas səbəbi isə Azərbaycanın 80-ci illərin sonu 90-cı illərin əvvəllərində yaşadığı gərgin situasiyalar burulğanı idi. *“Müstəqillik dövrümüzün ilk mərhələsində teatr düşüncəsinin potensial imkanları ictimai-siyasi prosesləri məqsədləriyə bağlılıqda açıq-aydın görünür”* [33, s. 196]. Məhz belə bir şəraitdə azadlıq ideologiyası xalqımızın həyatının başlıca meyarına çevrilir. İnsanların hər birini azadlıq, müstəqillik, Qarabağ məsələsi düşündürürdü. Bütün bu problemlər, hadisələr teatrda və ümumiyyətlə mədəni həyatda durğunluq yaratsa da, milli şüurun oyanışına öz müsbət təsirini göstərdi. Uzun illərdən bəri öz milli kimliyindən uzaqlaşdırılmış xalq üçün bu tarixi mərhələ böyük əhəmiyyət kəsb etdi. 70-ci illərdən başlayan milli özünüdərk prosesi 90-cı illərin əvvəllərində geniş vüsət aldı. Bu proses incəsənət sahəsinə bir tərəfdən mənfi təsir göstərdisə də, digər tərəfdən isə onun əsaslı surətdə dəyişməsində təkanverici qüvvə oldu. Ölkəmiz müstəqilliyinə qədəm qoyduğu kimi, teatrımız da müstəmləkəçilik həyatından qurtuldu. Yaradıcılıq potensialını sovet dövrünün tələblərinə xərcləyən teatrlar, nəhayət ki, yeniləşməyə və ən əsası isə milliləşməyə başladı. Doğrudur, 70-ci ilin yaratdığı əngəlləri, bariyerləri qısa müddətdə aradan qaldırmaq qeyri-mümkün idi. Lakin bu bir faktdır ki, 90-cı illərin atmosferi milli teatra birbaşa təsir etdi. Belə ki, teatrlar basqıçı ideologiyanın təsirindən çıxaraq azad mühitdə fəaliyyətlərini davam etdirməyə başladı. 90-cı illərdə Azərbaycanda bir-birinin ardınca özəl teatrlar yarandı. Bu dövrdə İlham Miniatur Teatrı, Dəli yığıncağı Pantomim Studiyası, Bakı Kamera Teatrı, Bakı Bələdiyyə Teatrı ilk qədəmlərini qoyurdu. Lakin 90-cı illərdə teatrların sayının artmasına, habelə teatr axtarışlarının güclənməsinə rəğmən tamaşaçı azlığı hələ də önəmli problem olaraq qalmaqda idi. Əslində müstəqilliyini yenidən əldə etmiş ölkəmizdə Azərbaycan dilinin 70-80-ci illərdən fərqli olaraq mühüm əhəmiyyət kəsb etməsi teatrlarda tamaşaçı probleminin həll olunması üçün mükəmməl bir hadisə idi. Çünki bir zamanlar həyatın bütün

sahələrini, o cümlədən ədəbiyyatı öz həbsinə alan rus dili teatrların işinə əngəl törədirdi. Həmin illərdə rus dilli ədəbiyyata üstünlük verən əhalinin teatrlardan uzaqlaşması labüd idi. Halbuki, 90-cı illərdə bu problem yavaş-yavaş da olsa aradan qaldırılırdı. Lakin tamaşaçı sayı 70-80-cı illərlə müqayisədə tamamilə azalmışdı. Biz yarımfəsli başlayarkən, bu problemi yaradan başlıca səbəbin ölkədə cərəyan edən siyasi proseslər olduğunu vurğuladıq. Ancaq təbii ki, teatrlarda vəziyyətin bu qədər kəskinləşməsini sadəcə ölkə daxilində gedən siyasi şəraitlə də əlaqələndirmək doğru deyildir. Biz problemin səbəblərini aşağıdakı şəkildə sistemləşdirmək istərdik:

- Dramaturgiyada xaotikliyin yaranması;
- Rejissura sahəsində, xüsusilə 90-cı illərin ortalarında qeyri-peşəkarlıq probleminin meydana gəlməsi (bəzi istisnaları çıxmaq şərtlə);
- Ölkəmizin ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi həyatında baş verən hadisələr;
- Qloballaşma dövründə Azərbaycan teatrlarının müsir teatr standartlarından geri qalması, maddi-texniki bazasının zəifləməsi;
- Texnoloji təchizatın bərbad vəziyyətdə olması ilə əlaqədar “kasıb teatr” estetikasına üstünlük verilməsi.

Bu məqamda qısaca haşiyə çıxaraq, Y.Qrotovskinin “kasıb teatr konsepsiyası”nı xatırlatmaq istərdik [164]. Bu konsepsiyanın əsas xüsusiyyətlərindən biri və ən önəmlisi onun hər zaman minimalist mövqedə dayanması idi. Bu teatrda səhnə dekorasiyası, aktyorların geyim tərz, qrimi, səhnədə xüsusi effektlərdən istifadə olunması əhəmiyyət kəsb etmirdi. Bu metodla aktyorlardan mövcud boşluqları doldurmaları tələb olunurdu. Bu konsepsiya bir çox ölkələrdə tətbiq olunaraq teatrlara uğur gətirirdi. Lakin məsələ burasındadır ki, 90-cı illərdə milli teatrımızda texniki imkanların son dərəcə məhdud olması onu yoxsul teatr estetikasına yaxınlaşdıran yegənə amil idi. Ə.Vəliyevin araşdırmalarında bu problem haqqında oxuyuruq, lakin alimimizin fikirlərinin bir qismi ilə razılaşmırıq. Məsələni çox uzatmadan həmin sitatın əsas hissəsini diqqətə çatdırmağın məqsədyönlü olduğunu düşünürük.

... ”Teatr sənəti üçün super texnoloji təchizat heç bir o qədər böyük önəm kəsb etmir ki, tamaşaçılara deməyə sözü, onlarla bölüşməyə, paylaşmağa yaşantın,

həyəcanın olsun. Yəni əgər teatr öz uğursuzluğunu bu kimi faktlarla izah etməyə meyillidirsə, deməli, həmin teatr öz səbətsizliyini, bacarıqsızlığını ört-basdır etməyə çalışır. Ona görə də hər şeyi cəmiyyətin maddi durumunun üstünə yıxmaq heç bir məntiqə izah olunmazdır” [101, s. 191].

Biz yuxarıdakı sitatın ilk hissəsiylə tam razılaşırıq. Peşəkar və istedadlı, işinə ciddi yanaşan aktyor üçün səhnənin müasir texniki avadanlıqlarla zəngin olub-olmamasının heç bir önəmi yoxdur. Gerçək aktyor və teatr bu cür bəhanələr gətirməməlidir. Heç təsadüfi deyildir ki, dünya teatrlarında bu metoddan istifadə edib nailiyyət əldə edən tamaşalar az deyildir. Lakin “kasıb teatr konsepti” o zaman uğurlu olur ki, teatr onu şüurlu surətdə öz tamaşalarına tətbiq edir, səhnə imkanlarını bilərəkdən məhdudlaşdırır. 90-cı illərin Azərbaycan teatrında isə vəziyyət tamamilə fərqli idi. Teatr bu konsepsiyanı yaradıcı bir metod kimi deyil, kor-koranə tətbiq edirdi, daha doğrusu özü istəmədən səhnə avadanlıqlarından məhrum olaraq fəaliyyət göstərirdi. Bu isə birbaşa dövlətin maddi durumu ilə əlaqələndirilməlidir. Yəni teatrın uğursuzluqlarının əsas səbəbi maddi rifahının çox aşağı səviyyədə olmasında idi. Bütün bunlar isə uzun illər fərqli konseptlərdə, üslublarda tamaşalar izləyən seyrçinin tələbatlarına cavab verməkdə əngəllər yaradırdı. Tamaşaçı üçün yeni və maraqlı olan teatr üslublarının işlənilib hazırlanması mütləq idi. Bütün bu problemlərə və çatışmazlıqlara baxmayaraq, müstəqilliyini əldə edən ölkəmizin teatr sənətində irəliləyişlər də özünü göstərməkdə idi. Belə ki, 1920-ci ildən Türkiyədə qastrol səfərində olmayan Akademik Milli Dram Teatrı 1990-cı ilin may ayında ilk dəfə “Bizim qəribə taleyimiz” və “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı” (İ.Əfəndiyev) tamaşaları ilə Türkiyəyə qastrola getdi. Bu səfərdən sonra, teatr Türkiyəyə silsilə qastrol səfərlərini gerçəkləşdirməyə başladı. 1992-1998-ci illərdə həyata keçirilən qastrollar müstəqillik dövrünün milli teatr sahəsinə verdiyi töhfələrdən idi. Uzun illərdən bəri fəaliyyət göstərən Dram Teatrımız 1991-ci ilin dekabrından Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrı statusu aldı. Həmin illərdə teatrın repertuarını “Dəlilər və ağıllılar”, “Tənha iydə ağacı” (İ.Əfəndiyev), “Özümüzü kəsən qılınc” (B.Vahabzadə), “Mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir”, “Qatil” (Elçin), “Burla xatun” (N.Xəzri) və s. kimi yeni tamaşalar təşkil etməyə başladı. Lakin hələ

də böyük tamaşaçı kütləsini teatra cəlb etmək mümkün olmurdu. Həmin illərdə Yuğ Teatrı seyrçiləri öz tamaşaçı salonuna toplamağı bacarırdı. Sual oluna bilər ki, nə üçün məhz Yuğ Teatrı ölkədə, o cümlədən mədəniyyət və incəsənət sahəsində çətinliklərin yaşandığı bir dövrdə gündəmdə qala bilirdi, ən azından müəyyən auditoriyanın diqqətini cəlb edirdi? Nə üçün həmin dövrdə Akademik Milli Dram Teatrı Yuğ Teatrı kimi maraq dairəsində deyildi?

Yuxarıdakı sualların birmənalı cavabı olaraq, qeyd etmək istədik ki, Yuğ Teatrı 90-cı illərdə Azərbaycan teatr mədəniyyətində baş verən prosesləri yaxından izləyən və duyan sənət məkanı idi. Bəhs etdiyimiz dövrdə Azərbaycan teatrları öz potensialını göstərməkdən, maraqlı və yeni konseptlər üzərində işləməkdən, daşlaşmış formalardan xilas olub tam fərqli istiqamətdə inkişaf etməkdən sanki çəkinirdi, yeniləşməyə bir növ risk etmirdi. Teatr isə yeniləşmədən inkişaf edə bilməz. Yuğ Teatrı müasir teatr avanqardına və postmodernizmə tam şəkildə açıq olduğu üçün diqqəti özünə cəlb edirdi. Milli mədəniyyətdə, xüsusilə teatrlarda yaranan problemlərin qismən də olsa, həllində postmodernizmin rolu olmuşdur. Postmodernist ənənələrin milli teatra gətirilməsi isə V.İbrahimoğlunun adı ilə bağlıdır. Biz rejissorun Azərbaycan teatrına gətirdiyi yeni konsepsiyayı araşdırmadan öncə, ümumiyyətlə postmodernizm cərəyanı, onun mahiyyəti haqqında qısa məlumat vermək istədik. Leksik mənasına görə modernizmdən sonra, modernizmin əksi olan postmodernizm özünü sadəcə incəsənətdə deyil, həm də ədəbiyyatda, memarlıqda, fəlsəfədə və s. biruzə verərək inkişaf etmiş, aparıcı bir cərəyan kimi dünya miqyasında tanınmışdır. Postmodernizmin əsas xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bu cərəyan özündən əvvəl gələn klassik dəyərləri inkar edərək yeni dəyərlər yaradır. Postmodernizmin ikinci əsas xüsusiyyəti isə onun keçmiş ənənələrdən qidalanmasıdır. Qədim ənənələr postmodernizmdə təzahür edir, lakin bu dəfə başqa formada, şəklini dəyişdirərək. Ənənələri yeniləşdirib əsərlərin müəlliflərini özünə tabe edən postmodernizmi Azərbaycanın teatr mühitinə gətirən məhz V.İbrahimoğlu oldu. Onun teatrında postmodernist jestlər sözlərdən daha qüvvətli məna kəsb edirdi. Rejissorun Yuğ Teatrında 90-cı illərin əvvəllərində hazırladığı “Salam”, “Oğul”, “Açar”, “Dad” kimi tamaşalarında [101, s. 201-208] postmodernizmə xas keyfiyyətlər

özünü göstərsə də, bu konsepsiyanın teatrımızda yaranması üçün hələ müəyyən müddət lazım idi. Həmin dövrdə azərbaycanlı seyrçilərin qavrayışı bu tipli tamaşalara hazır deyildi. Buna baxmayaraq, V.İbrahimov qarşısına qoyduğu çətin işin öhdəsindən bacarıqla gəlir və Azərbaycanda postmodernist teatrın ilkin rüşeymlərinin əsasını qoyurdu, daha doğru desək, tamaşaçıya tamamilə yad olan konsepsiyanı şüurlarda formalaşdırırdı. 90-cı illərin ortaları isə artıq Azərbaycan teatrında postmodernist teatrın peşəkar və qızgın dövrünün başlanğıcıdır. V.İbrahimovun görkəmli şair R.Rövşenin şeirləri və poeması əsasında rəhbəri olduğu Yuğ Teatrında hazırladığı ikihissəli “Gəl gedək” tamaşası milli teatr mühitimizdə ilk postmodernist tamaşa idi. Postmodernizmin əsas xarakteristikaları sırasında yer alan dekonstruksiya, eklektisizm, intertekstuallıq, haşiyə çıxma, imitasiya bu tamaşada özünü tam formada biruzə verirdi. R.Rövşən yaradıcılığının özü də postmodernist təəssürat oyatdığı üçün əsərlərinin səhnə variantı da V.İbrahimovun düşüncə tərzinə və axtarışları ilə son dərəcə yaxın idi. Lakin bu üslub yaxınlıqlarına baxmayaraq, postmodernist konsepsiyanın əsas xarakteristikasına uyğun olaraq, V.İbrahimov şeirlərin daxilində görmədiyimiz mənaları kəşf edərək, mövcud ənənəni yeniləşdirirdi, belə demək olarsa, əsərləri yenidən inşa edirdi. Onun hazırladığı postmodernist tamaşalar silsiləsində 1999-cu ildə səhnə təfsiri verdiyi C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsəri dəfələrlə müxtəlif rejissorlar tərəfindən tamaşaya qoyulub. “Ölülər” maarifçilik dövründə insanları nadanlıq, məhdud dünyagörüşü kimi mənfi keyfiyyətlərdən uzaqlaşdırmağa çalışırdısa, 60-cı illərdə T.Kazımovun quruluşunda mövcud cəmiyyəti ittiham edirdi. 90-cı illərin sonunda V.İbrahimovun quruluşunda isə əsər tamamilə dekonstruksiya olunaraq postmodernist tamaşaya çevrilmişdir. Bu tamaşa haqqında görkəmli teatrşünas, professor A.Talıbzadənin qələmə aldığı “Cənab Ö” adlı məqaləsində oxuyuruq:

“Dramaturji mətnin dekonstruksiyası ilə məşğul olan rejissor öz tamaşasında kefli İskəndəri qəbiristanlığa maarifçi pafosunun nəticəsi kimi gətirməmişdi. V.İbrahimov hadisələrin məkanını ona görə qəbiristanlıq kimi götürmüşdü ki, kefli İskəndər həyat və ölüm arasında məskunlaşmış personajdır və bu personajın qəbiristanlıqdan savayı gedəsi yeri yoxdur” [98, s. 216].

V.İbrahimovun Yuğ Teatrında postmodernist üslubda hazırladığı tamaşalarda etnomədəniyyət özünü bir çox məqamlarda biruzə verir və yeni fikir tərzini ilə birləşdirilirdi. Heç təsadüfi deyildir ki, teatr öz adı ilə qədim dövrlərdə keçirilən yuğ mərasimlərinə işarə edir. Müstəqillik dövründə yaranan bir çox müasir teatrların sələfi məhz Yuğ Teatrıdır.

1994-cü ildə Yuğ Teatrından şövq alaraq Dəli yığıncağı Pantomima Teatr Studiyası kimi fəaliyyətə başlayan, 2000-ci ildə dövlət statusu alan Pantomima Teatrı bu günə qədər tamaşaçılarına estetik zövq bəxş edir. Ən qədim teatr formalarından biri olan pantomima digər teatr formalarından jest, poza, mimika və hərəkətlərin zənginliyi ilə fərqlənir. Pantomima elə bir teatr formasıdır ki, onda bütün emosiyalar və duyğular səssiz təzahür edir. Bu teatr öz seyrçisi ilə səssiz danışır, nitqin deyil, hərəkətlərin köməyi ilə bütün hadisələri nəql edir. Bəlkə də, bu ifadəmiz bir qədər mübaliğəli səslənəcək, ancaq düşünürük ki, pantomimadan başqa elə bir teatr növü yoxdur ki, bu qədər estetik və kreativ olsun. Eşitmə qabiliyyətindən məhrum insanlar belə seyr etdiyi pantomim tamaşaları asanlıqla dərk edir, hiss edir və düşünür.

Dövlət Pantomima Teatrı hər zaman özündə milli mədəniyyətimizi ehtiva edir. Əvvəlcə qısaca xalq oyunlarımızı xatırlayaq. Teatr ənənələrimizə nəzər saldıqda pantomim, yəni him-cim sənətinin köklərinin qədimlərə gedib çıxdığının bir daha şahidi oluruq. Kaftarkus, Kar oyunu, Kor döyüşü, Mücəssmə, Lal oyunu və Lökləmə kimi əski oyunlarımız pantomim sənətinin nümunələridir. Bu el oyunları milli teatr qavrayışımızın strukturunu təyin edən mühüm amillərdəndir. Məlum siyasi səbəblərdən illər boyu folklor teatrımız, ənənəvi el oyunlarımız xalqımızın yaddaşında tam unudulmasa da, lakin kifayət qədər arxa plana keçmişdir. Hafizələrdə daşlaşmış bu ənənələri yenidən canlandıran Pantomima Teatrı etnomədəniyyətimizə, teatr təfəkkürümüzə uzun illərdən sonra yenidən qayıdış idi. Pantomim Teatrı tamaşalarını 90-cı illərin əvvəllərində Yuğ Teatrının səhnəsində hazırlayarkən Avropa teatrının estetik prinsiplərindən istifadə edirdi. Lakin 1994-cü ildə müstəqil studiya olaraq fəaliyyətinə davam edən teatrın tamaşalarında milli estetik meyarlar açıq-aydın duyulurdu. Bəzi tamaşaların adı da özündə milli ənənələri, estetikəni ehyatlaşdırırdı. “Nağaraçılar”, “Muğam Tri-Dizlər”, “Dulusçu”, “Dəli Domrul”, “Gəldim ki, olam

ğəmin hərifı” tamaşaları etnomədəniyyətin müxtəlif formalarından bəhrələnib. “Nağaraçıları” və “Dəli Domrul” tamaşalarında qədim musiqi alətlərimizdən olan nağara müasir səhnəyə gətirildi. “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunun “Dəli Domrul boyu”nun motivləri əsasında hazırlanan eyniadlı tamaşanın ən maraqlı və fərqli məqamlarından biri Dədə Qorqud obrazının əhvalatları qopuzla deyil, nağara vasitəsilə nəql etməsi idi. Klassik ənənələrə heç bir xələl gətirmədən modern üslubda hazırlanan bu tamaşa hər kəs tərəfindən maraqla qarşılanırdı. Ümumiyyətlə, Dövlət Pantomim Teatrının bu və ya digər tamaşalarında ənənə ilə müasirliyin birləşməsi onu bütün tamaşaçı kütləsi üçün maraqlı edirdi.

Pantomim Teatrının milli mədəniyyətimizə bəxş etdiyi yeni tendensiyalardan ən vacibi isə rəqs teatrının estetik prinsiplərini Azərbaycana gətirməsi oldu. Dünya teatr tarixinə nəzər saldıqda məlum olur ki, Rəqs Teatrı qərb dövlətlərində ötən əsrin 70-ci illərindən mövcud olmuş və 90-cı illərdə kifayət qədər inkişaf etmiş və tanınmışdır. Azərbaycan teatr məkanına isə bu tendensiya 90-cı illərin sonundan etibarən Pantomim Teatrı vasitəsilə daxil olmuşdur. Bu teatrda xalq artisti B.Xanızadənin rejissorluğu ilə hazırlanan son illərin məşhur tamaşalarından olan “Adajio” rəqs teatrının ən gözəl nümunələrindəndir. Avropa milli musiqilərinin müşayiəti ilə qurulan rəqs və kompozisiyalar hərəkəti sözə çevirir. “Gəldim ki, olam ğəmin hərifı” tamaşası isə M.Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması əsasında hazırlanan pantomim baletdir.

Etnomədəniyyəti özündə ehtiva edən tamaşaların hazırlanmasını şərtləndirən , teatrı bu istiqamətdə formalaşdıran məhz dövrün seyrçiləri idi. Bu və ya digər tamaşalar seyrçinin tələblərini yerinə yetirmək üçün hazırlanırdı. Həmin tamaşaların bəzilərini xatırlatmaqda əsas məqsəd Pantomim Teatrı haqqında ümumi təsəvvür yaratmaq idi. Bir qədər əvvəl də pantomima (him-cim) teatrının köklərinin qədim zamanlara söykəndiyini xatırlatmışdıq. Həm dünyada, həm də Azərbaycanda jestlər və mimikalar sənətinin qeyri-peşəkar formada yaranma tarixi erkən dövrlərdən başlanır. Lakin peşəkar pantomima sənəti digər ölkələrdə mövcud olsa da, Azərbaycan teatr məkanına 90-cı illərdə B.Xanızadənin təşəbbüsü ilə gəlmişdir. Əslində bu peşəkarlığın ilk qədəmləri özünü 70-ci illərdən başlayaraq V.İbrahimovlu

rejissurasında göstərdi, belə demək olarsa, Yuğ Teatrı Pantomima Teatrı üçün bünövrə rolunu oynadı. Teatrın bədii rəhbəri B.Xanızadənin ən təqdirəedici davranışı isə dünya teatrından öyrənib mənimsədiyi peşəkar pantomimanı milliləşdirə bilməsi idi. Onun bəşəri teatr formalarını milli estetik prinsiplərlə birləşdirib peşəkar milli pantomimanın əsasını qoyması Azərbaycanın teatr tarixində ən mühüm hadisədir. Qətiyyətlə, demək olar ki, B.Xanızadə şərq, qərb, antik pantomima teatrları haqqında kifayət qədər məlumatlı idi. Əgər belə olmasa idi, o, milli pantomimanı bu qədər peşəkar səviyyədə konstruksiya edə bilməzdi. B.Xanızadənin “Pantomima”-sı sadəcə tamaşaçılar üçün yenilik olmadı, o həm də yeni aktyor nəslini formalaşdırdı, gənc istedadların öz potensialını nümayiş etdirməsi üçün şərait yaratdı.

1987-ci ildən fəaliyyətə başlayan və Yuğ Teatrının estetik cizgilərindən bəhrələnən Kukla Teatrı da 90-cı illərdən öz tamaşalarında etnomədəniyyətin əsas formalarını təzahür etdirməyə başladı. Dövlət Kukla Teatrının fəaliyyətindən bəhs etməzdən əvvəl qədim xalq teatrımızı bir daha xatırlayaq.

Azərbaycanda kukla teatrının tarixi uzun illər öncəyə söykənir. Milli mədəniyyətimizin qiymətli sərvətlərindən olan bu teatr özünü qədim mərasimlərdə, tamaşa xarakterli epizodlarla, xalq oyunlarında göstərirdi. Tədqiqat işinin ilk fəslində etnik- psixoloji amillərin milli teatr qavrayışına təsirini araşdırarkən qısaca el-oba oyunlarımız mövzusuna da toxunmuşduq. Kukla tamaşaları da həmin milli oyunların bir parçası olduğu üçün onların bəziləri haqqında lakonik şəkildə bəhs etmişdik. Elə bu məqamda xalq kukla oyunlarını yaddaşımızda təzələmək istərdik. Çünki bugünkü Kukla Teatrı dünənki xalq kukla tamaşalarımızın varisidir. Müasir dövrdə peşəkar Kukla Teatrı yaranma tarixi orta əsrlərdən də çox-çox əvvəllərə gedib çıxan meydan oyunlarının, dastanların, nağılların, bir sözlə etnomədəniyyətimizin davamçısıdır, onu yeni nəsillərə tanıdanlar isə, yeni və qədim ənənələri birləşdirənlərdir.

Qədim Kukla oyunu Kilimarası haqqında kifayət qədər məlumata sahibik. Görkəmli professorumuz İ.Rəhimli qədim kukla oyunlarımızı müfəssəl şəkildə araşdırmışdır [76, s. 214-228]. Onun tədqiqatına istinad edərək “Kilimarasının “Bəbək oyunu”, “Keçəlpəhləvan”, “Maral oyunu”, “Şah Səlim”, “Tapdıq Çoban” formalarının yayıldığını qeyd edə bilərik. Lakin 20-ci illərdən 90-cı illərə qədər

mövcud ideologiyanın təsiri ilə bu xalq oyunları demək olar ki, unudulmuşdu. Dövlət Kukla Teatrı isə 90-cı illərdə folklor tamaşamızı seyrçi qavrayışında təzələdi, bu oyun haqqında heç bir məlumatı olmayan gənc nəsillərə isə onu tanıtdı. Konsepsiyası N.Ağayevə məxsus “Kilimarası” tamaşası (Qeyd: Tamaşa rejissor R.Əlizadə tərəfindən tamamlanıb) milli etnomədəniyyəti teatr səhnəsində yaşadan, milli şüurun oyanışına təkan verən sənət işi idi. Teatr hər zaman olduğu kimi, çağdaş dövrümüzdə də milli oyunlar, dastanlar, nağıllar, o cümlədən dünya klasikləri və müasir dramaturgiyanın üzərində köklənən əsərlərin tamaşalarına üstünlük verir.

Müstəqillik dövründə yaranan və hazırladığı tamaşalarda, 90-cı illərin seyrçisinin tələblərinə cavab verən, etnomədəniyyəti təcəssüm etdirən teatrlardan biri də C.Səlimovanın Bakı Kamera Teatrı idi. Bu teatrın yaradıcılıq tarixi professor A.Dadaşovun “Cənnət Səlimova” monoqrafiyasında ətraflı tədqiq edilmişdir. 90-cı illərin ilk rübbündə siyasi-iqtisadi pərakəndəliyin hökm sürdüyü məqamlarda C.Səlimovanın təşəbbüsü ilə yaranan Bakı Kamera Teatrı həqiqətən böyük çətinliklərin məngənəsində idi. Teatrın fəaliyyət göstərdiyi Dzerjinski adına klubun pis vəziyyətdə olması, şəraitəzsizlik təbii olaraq ciddi əngəllər yaradırdı. Lakin C.Səlimovanın səhnə sənətini dərinlən bilməsi, yaradıcılıq potensialının yüksək səviyyədə olması bütün sədləri dəf etmək gücündə idi. Biz bu faktları əbəs yerə xatırlatmırıq. Məqsədimiz araşdırdığımız illərdə Azərbaycanda teatrın vəziyyətinin düzgün mənzərəsini təsvir etməkdir. Teatrın hazırladığı tamaşalarla tanış olarkən sübut edirik ki, Bakı Kamera Teatrı hər zaman etnomədəniyyətə maksimal dərəcədə yaxın olub.

Diqqəti cəlbədən tamaşalardan biri C.Cabbarlının “Aydın” pyesinin tamaşasıdır. Məlum məsələdir ki, “Aydın” əsərinin məzmununda inqilaba kifayət qədər yaxınlıq vardır. Pyes 1919-cu ildə yazılsa da, sonradan müəllif tərəfindən yenidən işlənmiş və 1920-ci ildə Sovet Dövləti qurulduqdan sonra onun məzmununu dövrü mühitə maksimal dərəcədə yaxınlaşdırmışdır. Lakin 2007-ci ildə bu pyesin səhnə həlli (rejissor C.Səlimova) digər illərdən fərqlənirdi. Etnomədəniyyəti təcəssüm etdirən bir teatrda “Aydın” pyesinin səhnə variantını sosial məzmunlu hissələr ilə tamaşaçılara təqdim etməyin heç bir məntiqi əsası yox idi. Əsərə edilən əlavələr, o cümlədən,

bəzi hissələrin çıxarılması onu müasir Azərbaycan teatrı və tamaşaçısı üçün əhəmiyyətli sənət işinə çevirirdi. Beləliklə də, pyesin ümumi məzmunu müasir dövrlə səsleşdi və C.Cabbarlı dramaturgiyasına yeni nəfəs gətirərək onu dövrümüz üçün aktual etdi. C.Səlimovanın yaradıcılığında milli-mənəvi dəyərlərə qayıdışı, milli mədəniyyətin formalarını hiss etmək mümkündür. Milli- mənəvi dəyərlərin zirvəsində, əgər belə demək mümkündürsə, din dayanır. Biz həm V.İbrahimoğlunun, həm N.Ağayevin, həm də C.Səlimovanın müstəqillik dövründə hazırladıqları tamaşaların bir qisminə dini motivləri görürük ki, bütün bunlar tamaşaçıların teatrdan istədiklərinə adekvat idi. V.İbrahimoğlunun, N.Gəncəvinin “Sirlər xəzinəsi” poemasının motivləri əsasında səhnələşdirdiyi “Açar” tamaşasında səhnə leytmotivi kimi “Bismilləhir-rəhmanir-rəhim” kəlməsini götürməsi, M.Füzulinin islam dünyasında baş verən Kərbəla müsibətinə həsr olunan “Hədiqətüs-süəda” adlı nəsr əsərinə müraciət etməsi, nağılçı teatrının estetikasında qurulan bu tamaşada nağılçı funksiyasının müsəlman aləmində Kərbəla faciəsindən bəhs edən təziyyələri nəql edən rövzəxanla əvəz etməsi, bununla bərabər mərsiyəxan obrazına xüsusi yer ayırması, şəbih teatrının estetik prinsiplərini müasir teatrdə yenidən gündəmə gətirməsi onun islam mədəniyyətini teatral formada təqdim etdiyini sübuta yetirən faktlardır. Biz bu yaradıcılıq prinsipini Dövlət Kukla Teatrının bədii rəhbəri N.Ağayevin də hazırladığı tamaşalarda görürük. Onun N.Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poeması əsasında hazırladığı “Qara rəngin nağılı” tamaşası yuxarıdakı fikrimizə adekvatdır. Tamaşanın başlanması ilə artıq islami dəyərlərin təsviri də nəzərə çarpırdı. Səhnəyə çıxan iki kuklaçının namaz qılması, sonrakı epizodlarda məscidin minarəsinin göstərilməsi tamaşanı müsəlman mədəniyyətinə yaxınlaşdırırdı. Bu faktlara əsaslanaraq deyə bilərik ki, 90-cı illər və sonrakı illərdə milli dəyərlərimiz, etnomədəniyyətimiz teatr vasitəsilə təbliğ edilirdi. C.Səlimovanın da C.Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları” satirik povesti əsasında quruluş verdiyi “Məkkəyə gedən yol” tamaşasının adı bizə müstəqillik dövründə fəaliyyətə başlayan teatrların yaradıcılıq məqsədlərini və istiqamətini təyin etməyə imkan verir. Rejissor “ Lənkəran xanşın vəziri”, “Dərviş Məstəli şah” və “Hekayəti-xırs quldurbasan” tamaşalarını H.Ataşiyev kimi oyun konseptində hazırlamamışdır.

Tamaşalardakı ali məqsəd sosial bəlaları, insanların bir o qədər də fərquində olmadığı aktual problemləri gündəmə gətirmək idi.

Müstəqillik dövrünə qədəm qoyduqdan sonra rejissorlarımızın milli mədəniyyətimizi, adətlərimizi tamaşalarında ön planda göstərməsi milli teatr təfəkkürünü müstəmləkəçilikdən, özgə ideologiyadan uzaqlaşdıraraq yeni inkişaf yoluna yönəltdi. 1991-ci ildən rəsmi formada müstəqilliyini bərpa edən respublikamız ilk onillikdə bütün sahələrə olduğu kimi, mədəniyyət və incəsənət sahəsinə də diqqətlə yanaşırdı.

2000-ci illər Azərbaycan teatrı üçün də yaddaqalan festivallar, tamaşalar və islahatlarla zəngindir. Haqqında bəhs etdiyimiz il respublika miqyasında teatr prosesinin canlandığı bir mərhələ kimi xarakterizə edilə bilər. Yeni əsərlərin səhnələşdirilməsi, 29 yeni tamaşanın hazırlanmasının teatra həvalə edilməsi, teatrlarda gedən bədii və yaradıcı axtarışlar, bir çox incəsənət işçisinin, o cümlədən aktyorların yüksək mükafata layiq görülməsi, beynəlxalq teatr festivallarında Azərbaycanın nailiyyətlər əldə etməsi kimi faktlar 2002-ci ildə milli teatrın intensivlik dərəcəsinin artdığını göstərir.

2000-ci illərin ikinci yarısına doğru milli teatr prosesində absurd və antrepriz teatr ənənələri meydana gəlir. Əslində biz teatr tariximizi nəzərdən keçirdikdə, antrepriz ənənələrin qədim dövrlərə söykəndiyi faktını təsdiq etmiş oluruq. Əvvəlcə “antrepriz teatr nədir” sualını cavablandırmaq daha məqsəduyğundur .

Antrepriz teatr müxtəlif oyun tərzinə, üsluba malik olan aktyorları eyni üslubda birləşdirərək yaradılan teatr truppasıdır. Antrepriz tamaşada rol alan aktyorların hər biri ayrı-ayrı teatrların nümayəndələridir. Bu teatr forması maraqlı və yaradıcı olmaqla yanaşı, həm də çətin və məsuliyyətlidir. Rejissor fərqli tərzli olan aktyorları vahid üslubda birləşdirməli və çalışmalıdır ki, aktyorların səhnədə bir-birilə ünsiyyəti mükəmməl olsun. Ancaq qeyd etmək lazımdır ki, antrepriz tamaşanın uğurlu alınmasında əsas məsuliyyət həm də aktyor kollektivinin üzərinə düşür. Buna görə də təcrübəli aktyorlara daha çox üstünlük verilməlidir. İstedadlı gəncləri də belə tamaşalara cəlb etmək lazımdır. Çünki antrepriz teatr həm də geniş təcrübə mənbəyidir. Aktyor öz sənət potensialını, imkanlarını burada təkmilləşdirir və bu

zamana qədər oynamadığı üslubda özünü sınayır, daha doğru desək aktyor sənətinin verdişlərinə yiyələnir. Azərbaycanda antrepriz teatr tamaşaları Avropa ölkələri və Rusiyadakı kimi inkişaf etməyib. Bədii filmlərdə, seriallarda antrepriz ənənəsi hər zaman özünü göstərir və sevilərək izlənilir, lakin teatrda isə bir o qədər marağa səbəb olmur. Doğrudur, bu gün milli teatr məkanında antrepriz tamaşalar hazırlanır, lakin məlum olduğu kimi geniş vüsət almır, durğunluq hiss olunur. Bir az öncə də qeyd etdik ki, antrepriz teatr ənənəsi Azərbaycanda XIX əsrin son illərində meydana gəlmişdir. Bakıda 1906-cı ildən fəaliyyət göstərən teatr truppaları, onların iş prinsipi, aktyor heyətini xatırladıqda görürük ki, həqiqətən bu ənənə milli teatra tamamilə yad deyil. Nicat, Səfa, Müdiriyyət, Müsəlman Dram Artistləri cəmiyyəti, Müsəlman Artistləri İttifaqı kimi teatr truppalarında çalışan aktyorların bir qismi dram və faciə, bir qismi komediya, digər qismi isə opera və operettaya yaxın idi, lakin onlar vahid tamaşada birləşərək maraqlı ifalar nümayiş etdirirdilər. H.Sarabski, A.Şərifzadə, H.Abbasov, C.Zeynalov, X.Hüseynov, Ə.Hüseynzadə, P.Tanailidi, Y.Olenskaya, R.Darablı, M.Hacinski, İ.Ataşiyev, S.Ruhulla, H.Ərəblinski, C.Bağdadbəyov və b. aktyorların ifa üslubları ilə bağlı kifayət qədər məlumatla sahibik. Mənbələrdən əldə etdiyimiz məlumatlara istinad edərək qeyd etməliyik ki, bu və ya digər aktyorların iştirakı ilə qurulan tamaşaların çoxu uğurlu alınır. Əsasən opera və operetta tamaşalarına üstünlük verən Müdiriyyət teatr truppasının təşəbbüsü ilə hazırlanan “Bahadır və Sona”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Dağılan tifaq”, “Dəmirçi Gavə” kimi faciə tamaşaları antrepriz ənənələrin göstəricisidir. Bu faktlar əlbəttə ki, digər truppaların da yaradıcılığına şamil edilməlidir. Heç təsadüfi deyildir ki, Nicat teatr truppası öz fəaliyyəti dövründə həm ilk milli muğam operamızın, həm də ilk operetta teatrının bünövrəsini qoymuşdur. Bununla bərabər truppada müxtəlif janrlardan hazırlanan tamaşalara da üstünlük verilirdi. Bu cür tarixi faktları bir lent kimi göz önündə canlandırmaqda məqsədimiz antrepriz ənənələrin Azərbaycan teatr məkanında yeni və ya təsadüfi yaradıcı metod olmadığını sübuta yetirmək idi. Hətta həmin dövrlərdə bu ənənə çağdaş dövrlə müqayisədə daha geniş yayılmış və maraq dairəsində olmuşdur. Bu onunla izah edilə bilər ki, XX əsrin əvvəllərində teatr prosesi öz canlanma dövrünü yaşayırdı və daima axtarışda idi. Digər bir səbəb isə

odur ki, aktyorlar, sənətlə məşğul olanlar bugünkü kimi çox deyildi və teatrın sürətlə inkişafını təmin etmək üçün belə truppaların qurulması, fəaliyyət göstərməsi vacib idi. Azərbaycanda antrepriz teatr ənənələri ötən əsrin əvvəllərinə təsadüf etsə də, lakin 2000-ci illərdən başlayaraq belə tamaşalar rəsmi şəkildə hazırlanmağa başladı. “İbrus”, “Atinalı Timon”, Şekspir”, “Kaktus çiçəyi”, “Evlənmə”, Şəhərdə manyak var”, “Ər və arvad”, “Matəm marşı” və s. kimi antrepriz tamaşalar hazırlansa da, lakin onların sayı azdır. Çox mümkün ki, bu tamaşaçı tələbatının kifayət qədər olmaması ilə əlaqədardır. Bu düşüncələrimizi həmçinin absurd janrda hazırlanan tamaşalara da şamil etmək olar. Absurd janrda hazırlanan tamaşalar da geniş seyrçi kütləsinin diqqətini cəlb edə bilmir. Qeyd etmək lazımdır ki, “Şekspir” postmodernist tragikomediyadır, absurd janrdadır və absurd tamaşalara isə seyrçilərimiz tərəfindən münasibət birmənalı deyil. Fikrimizi bir az da dolğun və aydın ifadə edək. Azərbaycan tamaşaçısının bir hissəsi (bu fikri bütün tamaşaçı kütləsinə şamil etmək olmaz) hələ də absurd dramaturgiyanı və teatrı tam qavraya bilmir. Bu isə əslində qeyri-adi və ya qabardılacaq bir durum deyil. Peşəkar teatrımızın 148 illik tarixi olmasına baxmayaraq, tamaşaçıların milli teatr qavrayışı, tamaşaçı ənənəsi hələ də tam formalaşmayıb. Azərbaycan tamaşaçısı seyr etdiyi tamaşanın mənasını onun dərin qatlarında axtarmır, tamaşanın dərinliyinə daxil ola bilmir və yaxud daxil olmağa cəhd etmir pyesin və tamaşanın daha çox üst qatına fikir verir. Halbuki, xarici, xüsusilə Avropa və Rusiya tamaşaçısı isə əksinə, pyesin alt qatına diqqət edərək, görünməyən mənalara öz təfəkküründə üzə çıxarıb dərk edir, ona daha geniş aspektdən yanaşır, belə demək olarsa, gözlə görünənlə görünməyən arasında rabitəni anlaya bilir. Milli tamaşaçı qavrayışı problemi isə teatrımızın illər ərzində keçdiyi tənəzzül və inkişaf mərhələləri ilə əlaqədardır. Bu proseslər tamaşaçıda vahid teatr qavrayışının inkişafında əngəllər yaradıb. Ona görə də bu gün absurd əsəri və tamaşanı qəbul etmək bizim üçün digər ölkələrlə müqayisədə bir qədər çətinidir. Lakin absurd janrı ilk dəfə milli dramaturgiyamıza gətirən Elçin kimi yazıçılar, B.Osmanov kimi novator rejissorlar nə qədər çox olarsa, belə tamaşaların sayı artar və kim bilir bəlkə də özünün ən yüksək pilləsinə çatar. Bu və ya digər tamaşaların hazırlanıb təbliğ olunması üçün isə teatrlarımızda prodüserlik işi düzgün

qurulmalıdır. Bu gün Azərbaycan teatrlarında prodüserlik işi ilə məşğul olanlar azlıq təşkil edir. Akademik Milli Dram Teatrında, Musiqili Komediya Teatrında prodüser şöbələri fəaliyyət göstərir. Lakin digər teatrlarda isə bu ştatlar demək olar ki, yox səviyyəsindədir. Dünya teatrlarında da bu peşəyə çox ciddi yanaşılır. Əslində, teatr prodüseri ştatı hər bir teatr üçün əhəmiyyət kəsb edən sahələrdən biridir. Qastrolların təşkili , yeni repertuarın hazırlanması , xarici əlaqələrin qurulması, afişaların hazırlanması, tamaşaların reklam olunması, biletlərin satılması, şirkətlərlə danışıqların aparılması, teatra aid olan bir sıra layihələrin hazırlanması məhz prodüser şöbəsinin öhdəsinə düşən vəzifələrdir. Lakin bu struktur Azərbaycanda kifayət qədər formalaşmayıb. Bu gün ölkəmizdə menecmentlik işi yüksək səviyyədə qurulmayıb və teatrların böyük qisminə həmin vəzifəni direktorlar icra edir. Azərbaycan Respublikasının “Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında qanunu”nda [163] teatr prodüserliyi işi ilə məşğul olacaq şəxslər haqqında yazılsa da, lakin teatrlarımız hələ də bu məsələyə biganə yanaşır. Düşünürük ki, bu həm də təcrübəsizlikdən qaynaqlanan bir problemdir. Teatr menecmentliyi işinin tam şəkildə qurulması isə illər tələb edir. Bu zaman çərçivəsində çalışmaq lazımdır ki, bir müddətdən sonra teatrlarımız bu işdə yüksək təcrübə əldə etmiş olsunlar. Teatr direktorları prodüserin icra edəcəyi vəzifələri öz öhdəsinə götürməkdən vaz keçməli və teatrlarda bu işin bərqərar olması, kamil şəkildə formalaşması üçün şərait yaratmalıdırlar. Teatr prodüserliyi ixtisasının təbliği isə ali təhsil müəssisələrindən başlayır. Əlbəttə ki, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti bu məsələyə daha ciddi yanaşmalı və yeni kadrlar yetişdirməlidir. Teatr menecmenti ixtisasının yaradılması, tələbələrin buraya cəlb edilməsi, düşünürük ki, mütləqdir. Teatr prodüseri aktyorluq peşəsinə, teatr sənətinə aid olan biliklərə yiyələnməli, dünyagörüşünü hər zaman inkişaf etdirməlidir ki, öz vəzifəsini düzgün şəkildə icra edə bilsin. Bu gün dünyanın bir çox ölkələrinin tanınmış universitetlərində bu ixtisas mükəmməl şəkildə formalaşdığı üçün teatrlarda prodüserlik probleminə rast gəlinmir. Teatr menecmenti bazasını yaratmaq və inkişaf etdirmək milli teatr prosesinin sürətlənməsində böyük əhəmiyyət kəsb edir. Sənədli teatr ideyasının da Azərbaycanda tanınıb formalaşması üçün prodüserlərə ehtiyac vardır. Müasir dövrdə sənədli film dedikdə hər kəs

söhbətin hansı filmlərdən getdiyini anlayır. Halbuki, bu fikri teatra aid edə bilmərik. Bunun əsas səbəbi isə belə tamaşaların sayının teatrlarımızda az olmasıdır. Sənədli tamaşalar hazırlanmalı və teatr prodüserləri tərəfindən təbliğ olunmalıdır ki, insanlar bu janr haqqında məlumat əldə etsinlər.

Sənədli teatr gerçək müsahibələrə, aktual mövzulara, real insanların taleyinə əsaslanaraq yaranır [173]. Bu teatrda oynayırlar, yaşayırlar. Sənədli tamaşalarda grimdən, dekordan və bu kimi digər illuziya yaradan vasitələrdən istifadə olunmur. Sənədli teatra Azərbaycanda maraq az da olsa, lakin eksperimentlər aparılmaqdadır. Dövlət Yuğ Teatrında gənc dramaturq Ü.Heydərovanın Qarabağ müharibəsinə Xocalı soyqırımına həsr etdiyi “Yaddaş” adlı ədəbi mətn əsasında rejissor T.Engin tərəfindən səhnələşdirilən tamaşa buna nümunə ola bilər. Xocalı soyqırımı və faciə nəticəsində böyük zərərlər çəkən insanlar haqqında həm də Londonda fəaliyyət göstərən Aloff Teatrında sənədli tamaşa hazırlanıb. Yuğ Teatrında hazırlanan tamaşa ilə Aloff Teatrının tamaşasını müqayisə etdikdə isə diqqətimizdən yan keçməyən faktlarla üzləşirik. Belə ki, Aloff Teatrının prodüseri S.Əliyev tərəfindən təşkil edilən bu tamaşa sadəcə Londonda yaşayan həmvətənlərimiz tərəfindən deyil, həm də yerli sakinlər tərəfindən maraqla qarşılanmış və sevilərək izlənilmişdir [177]. Tamaşa salonu tamamilə adamlarla dolmuşdur. Bu təbii ki, tamaşanın gücü və magiyasıdır. Yuğ Teatrında hazırlanan və Xocalı hadisələri haqqında faktları nəql edən sənədli tamaşanın Aloff Teatrında nümayiş olunan tamaşadan əslində heç bir əskikliyi yoxdur. Bəs nə üçün mövzusu eyni mənbədən qaynaqlanan tamaşa Aloff Teatrında daha çox diqqət mərkəzində olmuşdur? Məsələ burasındadır ki, bizim tamaşaçı kütləsi sənədli tamaşalara hələ də tam vərdiş etməyib. Teatrlarımız müasir dövrdə sənədli tamaşa hazırlamaq işində təcrübə mərhələsini yaşayır. Bəlkə də, bir müddət keçdikdən sonra sənədli teatra tamaşaçı tələbatı artacaq və həmin tamaşalar sadəcə teatr peşəsiylə məşğul olanlar tərəfindən deyil, həm də sənətdən uzaq olan insanlar tərəfindən də maraq dairəsində olacaqdır. Sənədli tamaşalar hazırlayan yaradıcı qruplar məşqlərə, treninqlərə və qastrol səfərlərinə diqqətlə yanaşırlar. Rusiyanın Eskiz v teatre, Gürcüstanın Royal Distrikt teatrlarının Yarat Müasir İncəsənət Məkanının keçirdiyi M.A.D festivalına gətirdiyi tamaşalar uğurla nümayiş

olunmuşdur. Sənədli teatr ideyası Azərbaycan teatr məkanında son illərin yeni hadisəsi olduğu üçün, biz digər ölkələrdən gələn, bu sahədə kifayət qədər təcrübəsi olan bu və ya digər teatrların tamaşalarını diqqətlə izləməli, treininqlərdə iştirak etməli və məlumat bazamızı genişləndirməliyik. Sənədli teatr ideyasına Azərbaycan teatrlarında ciddi yanaşılarsa və tez-tez bu janra müraciət edilərsə, çox mümkündür ki, tamaşaçıların marağına səbəb olacaqdır. Hətta düşünürük ki, təcrübə qazandıqdan bir müddət sonra belə tamaşaların hazırlanması üçün Bakıda özəl teatr da açılıb istifadəyə verilə bilər. Əgər gələcəkdə bu layihə gerçəkləşərsə, həmin teatra yerli rejissorlarla yanaşı, xaricdən də təcrübəli rejissorlar dəvət edilməlidir. Bu layihənin gələcəkdə həyata keçirilməsi peşəkar teatrımızın dünyaya inteqrasiya etməsində böyük rol oynayacaq və multikulturalizm dəyərlərinin milli teatr arenasında sürətlə inkişafına şərait yaradacaqdır. Faktiki olaraq, Azərbaycan teatr məkanında multikulturalizm hər zaman mövcud olub və hətta belə demək mümkündürsə, Qərbi ölkələrlə müqayisədə bu dəyərlərə teatrlarımızda daha çox önəm verilib. IV Bakı Beynəlxalq Teatr konfransının 2016-cı il noyabrın 7-də keçirilən plenar iclasında professor İ.Rəhimlinin “Tərcümə pyesləri Azərbaycan səhnəsində” başlıqlı məruzəsinə istinadən qeyd edilməlidir ki, milli teatrımız yarandığı dövrlərdən multikultural dəyərlər teatrda formalaşmağa başlayıb [129]. Azərbaycan teatrlarında yerli dramaturqlarla yanaşı, digər millətlərin dramaturqlarının da əsərləri tərcümə edilib oynanılmışdır. Peşəkar teatrımızın səhnəsində XIX əsrin sonlarından başlayan bu ənənə müasir dövrümüzdə də davam etməkdədir. Akademik Milli Dram Teatrında, o cümlədən digər teatrlarda həyata keçirilən beynəlxalq layihələr milli teatrda multikulturalizm dəyərlərinin sürətlə inkişaf etdiyini göstərir. Bu məqamda teatrlarımızın (xüsusilə, Akademik Milli Dram Teatrı və Bakı Bələdiyyə Teatrı) məşhur polşalı rejissor K.Zanussi ilə əməkdaşlığı vurğulanmalıdır. A.Pənahovanın səhnə fəaliyyətinin 50 illiyinə həsr olunmuş “Qadın oyunları” (K.Zanussi və E.Jebrovskinin pyesi) tamaşası 2014-cü ildə K.Zanussi tərəfindən hazırlanmış və S.Vurğun adına Rus Dram Teatrının səhnəsində təqdim edilmişdir [159]. Akademik Milli Dram Teatrının Gürcüstan, Ukrayna və Moldovanın teatrları ilə qarşılıqlı əlaqələrinin möhkəmləndirilməsi, müştərək tamaşaların hazırlanması, Azərbaycan

dramaturqlarının əsərlərinin sözügedən ölkələrin teatrlarında təcəssüm olunması, o cümlədən həmin ölkələrin tamaşalarının milli səhnəmizdə göstərilməsi teatrımızın sərhəddən kənarda təbliğ olunması üçün dəyərli addımlardan biridir. İlk dəfə Üns Yaradıcılıq Səhnəsində oynanılan Elçinin “Şekspir” əsəri [150] daha sonra bir sıra xarici ölkələrin teatrlarının diqqətini cəlb etmiş və Moskva Dərviş Teatrı, Kırım Tatar Akademik Musiqili Dram Teatrı, Londonun Avangard Teatrı tərəfindən tamaşaya qoyulmuşdur. AMDT-da isə bu əsər moldovalı rejissor P.Vutekerenin quruluşunda səhnələşdirilmişdir.

Bu faktları xatırlatmaqda əsas məqsəd teatrlararası dialoqların, aktyor və rejissor mübadiləsinin əhəmiyyətini sübuta yetirməkdir. Belə layihələrin işlənilib-hazırlanması, teatrlarımızın beynəlxalq konfranslarda , festivallarda iştirakını təminatlandırır və dünya məəşabında tanınmasına, xaricə integrasiya olunmasına şərait yaradır[145]. Əvvəlki illərdə qonşu ölkələrdə, o cümlədən qardaş məmləkət Türkiyədə hazırlanan beynəlxalq layihələrə qatılan ölkəmiz , bu gün Avropa ölkələrində və MDB-də təşkil olunan festivallarda iştirak edir. Bu isə müsbət məziyyət kimi dəyərləndirilməlidir. Çünki beynəlxalq festivallar hər bir teatrın inkişafı üçün vacib faktordur. Azərbaycan teatrlarının, xüsusilə 2015-2017- ci illərdə nisbətən uzaq ölkələrin festivallarında iştirakı həm milli peşəkar teatrımızın tanınmasını sürətləndirir, həm də dünya teatrlarından təcrübə toplamağımıza geniş imkanlar açır. Belə ki, hər hansısa inkişaf etmiş bir ölkənin təşkil etdiyi festivala qatılarkən həmin teatrın rejissorları, aktyorları, rəhbərləri, iş prinsipi, yaradıcı və texniki bazası ilə yaxından tanış olub bütün yeniliklərdən xəbərdar olmaq mümkündür. Dövlət Kukla Teatrı və Sumqayıt Musiqili Dram Teatrının ölkəmizi teatr olimpiadasında təmsil etməsi, Gənc Tamaşaçıları Teatrının yaradıcı heyətinin 2011-ci ilin noyabrında Sankt-Peterburqda keçirilən “Art Okraina” mono və kiçikhəcmli tamaşalar festivalında, 2012-ci ilin sentyabrında Belarus Respublikasının Brest şəhərində keçirilən XVII Beynəlxalq “Belaya Veja” teatr festivalında, 2013-cü ilin mart-aprel aylarında Şri-Lankada keçirilən Kolombo Beynəlxalq Monotamaşalar Teatr festivalında iştirak etməsi Azərbaycan teatrlarının dünyaya integrasiya etmək marağında olduğu faktını bir daha təsdiq edir. Sadalananlardan da göründüyü kimi,

dünya teatr festivallarına ən çox meyil edən məhz Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrıdır. Teatrların bir-biri ilə sıx əlaqədə olması və əməkdaşlıq etməsi üçün festival və olimpiadalarda iştirak etməsi mütləqdir. Möhtərəm prezidentimizin 2009-2019-cu illər üçün imzaladığı Dövlət proqramında teatrlarımızın dünya teatrlarına integrasiyası məsələsi öz əksini tapmışdır və həmin proqrama uyğun olaraq son illər ərzində bu proses milli teatr arenasında sürətlə inkişaf etdirilir.

Müasir dövrümüzün teatrlarına nəzər saldıqda görürük ki, onlar hamısı axtarışlarla zəngin yaradıcılıq yolu keçir. Akademik Milli Dram Teatrı da bu baxımdan öz yeni inkişaf mərhələsini yaşayır. Dissertasiyamızın ilk fəsilərində peşəkar teatrlarımızın hansı pillələrdən keçdiyini, hansı ənənələrə söykəndiyini araşdırmışdıq. Hamımıza məlumdur ki, Akademik Milli Dram Teatrı illər ərzində həm yüksəliş, həm də müəyyən geriləmə, durğunluq yaşayıb, bəzi dövrlərdə isə baş rejissor olmadan fəaliyyət göstərərək, yeni üslub və yaradıcılıq istiqaməti gətirəcək bədii rəhbərini səbrsizliklə gözləyib. Teatrın daha əvvəllər yaşadığı rejissor problemi 2011-ci ildə yenidən aktuallaşsa da, lakin sevindirici haldır ki, inkişafdan geri qalmadı, müxtəlif üslublarda olan rəngarəng rejissor yozumlarını tamaşaçılara təqdim etdi. Dəyərli professorumuz İ.İsrafilovun teatrın direktoru təyin olunması bu sənət ocağının sonrakı inkişaf mərhələsində irəliləyiş yaratdı. Belə ki, İ.İsrafilovun gəlişindən sonra teatrda nizam-intizam qaydaları möhkəmləndi, dünya ölkələrində olduğu kimi aktyorlarla əməkdaşlıq münasibətləri müqavilə əsasında quruldu. Rejissorların fəaliyyəti qonorar sisteminə keçirildi. Dövlət proqramına müvafiq olaraq aparılan bu köklü islahatlar sovet dövründən qalan bütün stereotipləri dağıtdı və teatrın dünya standartları səviyyəsində qurulmasına xidmət etdi. Bu illər ərzində teatrda A.P.Nemətin, B.Osmanovun, M.Fərzəlibəyovun, M.Mikayılovun və digər rejissorların tamaşaları uğur qazandı. Qeyd etmək lazımdır ki, bu rejissorların hər birinin özünəməxsus üslublarının olması hər zaman teatrda yaradıcılıq atmosferinə rəngarənglik gətirir. Hal-hazırda Akademik Milli Dram Teatrının rəhbəri A.P.Nemətdir. Görkəmli professorumuz və sənətkarımız bu sənət ocağının inkişafı üçün çalışır. Qeyd etmək lazımdır ki, sadəcə Akademik Milli Dram Teatrı deyil, həmçinin bütün teatrlar müasir dövrün tələbləri ilə ayaqlaşmağa səy göstərir. Bu gün

ölkəmizdə teatr sənəti ilə əlaqəli müxtəlif islahatlar aparılmasına baxmayaraq, hələ də müəyyən problemlər özünü göstərməkdədir. Səhnə tərtibatında köhnəlik və bir qədər zövqsüzlük kimi problemlərin öhdəsindən gələcək peşə sahibləri rəssamlardır. Çalışmaq lazımdır ki, teatrlarda səhnə dekorasiyası daha müasir olsun, yeni və kreativ səhnələrin yaradılması istiqamətində işlər aparılsın.

Milli teatr sahəsində həmişə səsləndirilən, müzakirə edilən problemlərdən biri də teatrların nəzdində studiyaların olmaması idi. Gənclərin öz istedadlarını təkmilləşdirilməsi və təcrübə əldə etməsi üçün teatr-studiyaların vacib faktor olduğu deyilir və bu barədə daima fikir mübadiləsi edilirdi. Son illərdə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin xətti ilə 13-dən çox teatrda studiya fəaliyyət göstərir, bu isə o deməkdir ki, illərdən bəri səsləndirilən ideyalar və layihələr artıq reallığa çevrilib. Təbii ki, teatrların nəzdində yaranan studiyalar bu peşəyə marağı olan istedadlı gənclər üçün olduqca əlverişli məkana, belə demək mümkündürsə, təhsil ocağına çevrilib. Belə ki, bu studiyalarda Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin aşağı və son kurslarında təhsil alan gənc tələbə-aktyorlar məşğul olur, peşəkar sənətkarlardan teatr sənətinin sirlərini öyrənirlər, özlərini təsdiqləyənlər isə teatrlara cəlb edilir və ştata götürülür. Teatr studiyaları yeni kadrların yetişməsində, aktyorların hazırlanmasında, teatr sənətinin müasir məcrada inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Hal-hazırda sadəcə şəhər teatrlarında deyil, həmçinin bölgə teatrlarının da bəzilərində Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin dəstəyi ilə studiyalar fəaliyyət göstərir. Lənkəran Dövlət Dram Teatrında, Mingəçevir Dövlət Dram Teatrında belə studiyalar mövcuddur və düşünürük ki, yaxın gələcəkdə Azərbaycanın bütün teatrlarında tətbiq ediləcəkdir. Bölgə teatrlarının yeni inkişaf dövrünə qədəm qoymasını onların hamısına şamil etmək olmaz. Qeyd etmək lazımdır ki, əvvəllər özfəaliyyət dərnəkləri kimi çalışan xalq teatrları maraq dairəsindən kənardadır. Bakıda təhsil alan gənclər məzun olduqdan sonra regionlardakı teatrlara iş üçün müraciət etmir və bu da ona gətirib çıxarır ki, xalq teatrlarının fəaliyyəti arxa plana keçir. Bundan ziyadə, şəhər teatrları ilə də müqayisədə bölgələrdəki teatrların maddi – texniki bazası, avadanlıqları qənaətbəxş deyil. Lakin dövlətimizin son illərdə teatr sahəsinə diqqət və qayğı ilə yanaşması sadalanan problemlərin gələcəkdə həll

olacağına inam yaradır. 2006-cı ildə qəbul edilmiş “Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında” Qanun, 2007-ci ildə imzalanmış “Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında” sərəncam və “Azərbaycan teatrları 2009-2019-cu illərdə” adlı Dövlət Proqramı teatr sənətinin inkişafı ilə bağlı dövlət tərəfindən qəbul edilmiş sənədlərdir. Bütün bunlar teatr sənətinin dövlət səviyyəsində yüksək qiymətləndirilməsini sübut edir. “Bəs göstərilən bu qayğıya rəğmən nə üçün müasir dövrümüzdə teatrla tamaşaçı arasındakı rabitə hələ də yüksək səviyyədə deyil”? Bu problemin bir yox, bir neçə səbəbləri vardır. Biz həmin səbəbləri və onların həlli yollarını lakonik formada tədiqat işimizdə işıqlandırmaq istədik.

Bu gün milli teatr məkanında aktyor və aktrisələrimizin bir qismi hələ də sovet dövrü-mühitinin təsirindən çıxıb bilməyib. Əslində, bu məsələ teatrlarımızın birinci aktual problemidir. “Məbədgahın kahinləri” təfəkkürü müasir dövrdə orta və yaşlı nəslin nümayəndələri tərəfindən yaşadılır. “Məndən istedadlısı yoxdur” kimi konservativ fikirlər, şəxsiyyətə pərəstiş XXI əsrin teatrları üçün heç də məqsədəuyğun hal deyildir. Düşünürük ki, bəzi sənətkarlarımızın belə düşüncələrdən xilas olmasının vaxtı gəlib çatıb.

İkinci əsas problem isə aktyorların digər qisminin toylarda, el şənliklərində, məclislərdə tamada, hətta bəzən müğənni qismində iştirak edərək öz peşələrini arxa plana keçirməsidir. Bunun səbəbi isə aktyorların məvaciblərinin qənaətbəxş olmamasıdır. Bu problem özünü bütün mərhələlərdə biruzə verib və bu gün də davam etməkdədir. Məişət həyatındakı tələbatları ödəyə bilməyən aktyorların digər gəlirli sahələrə meyl etməsi qeyri-adi bir durum kimi dəyərləndirilə bilməz. Lakin bu vəziyyət teatrlarımızın inkişaf prosesində ciddi əngəllər törədir.

Dövr yeniləndikcə teatr müasir tələblərlə üz-üzə dayanır və bu tələbləri ödəyə bilirsə, fasiləsiz inkişafdadırsa, nailiyyət qazanır. Müasir dövrümüzdə belə bir fakt da təkzibedilməzdir ki, teatrların çoxu hələ də keçmişindən qopa bilmir. Bu fikrimiz bir qədər kobud səslənə bilər. Biz təbii ki, ənənələri, keçmiş, karifeyləri, ilk peşəkar aktyorlarımızı unutmağın tərəfdarı deyilik və ola da bilmərik. Lakin təklifimiz bundan ibarətdir ki, teatrlar dünənlə bu günü, ənənə ilə müasirliyi birləşdirib yeni tendensiyalar yaratsınlar, teatrın gələcək problemləri haqqında düşünsünlər. Səhnədə

rolu ifa edərkən aktyorlar hər hansı keçmiş sənətkarı təqlid etməkdən, özünü ona bənzətməkdən çəkinməli, müasir zamanın tələblərinə cavab vermək üçün səy göstərməlidirlər. Karifey sənətkarlarımızın yaşadığı və yaradıcılıq fəaliyyətilə məşğul olduğu dövr XIX əsrin sonları və XX əsr idi. Bu gün isə XXI yüzillikdə yaşayırıq. Dövr, zaman dəyişdikcə, insanların şüuru və təfəkkürü də dəyişir, müasir dövrün gənc aktyorlarına keçmiş sənətkarlarımızdan bəhs edilməli, onların yaradıcılıq üslubu öyrədilməli, teatr sənəti haqqında intellektual səviyyələri yüksəldilməlidir, lakin həmin karifeyləri hər vəchlə nümunə göstərməkdən, gənclərdən onlara bənzəməyi tələb etməkdən vaz keçilməlidir. Bu problemin dəfələrlə şahidi olduğumuz üçün onu tədqiqat işində də işıqlandırdıq.

Müasir dövrün teatrında tamaşaçı probleminin başqa bir səbəbi isə 90-cı illərin ikinci yarısından şou biznes məfhumunun Azərbaycanda yaranmasıdır. Sənətin şou bizneslə əvəz olunması tamaşaçının teatra marağını azaldaraq, həmin marağı televiziyalara, əyləncə xarakterli proqramlara yönəltdi və bu proses bu gün də sürətlə davam etməkdədir. Son illərdə serial biznesinin ölkəmizdə qurulması, teatr aktyorlarının öz maddi gəlirini yüksəltmək üçün bu sahəyə çox meyl göstərməsi də problemlər sırasındadır. Qeyd etmək lazımdır ki, bir çox seyrçilər teatr tamaşalarını izləməkdənsə, televiziya vasitəsilə bir-birindən fərqli milli və xarici serialları izləməyi daha üstün tuturlar. Çünki bu üsulla tamaşaçı həm görmək istədiyi aktyorları mavi ekranda izləyir, həm də heç bir əziyyət çəkmədən və maddiyyat sərf etmədən öz əyləncəsini təmin edir. Əlbəttə, filmlər və seriallar teatrın bəxş etdiyi mənəvi qidanı verə bilməz.

Əgər əvvəllər teatr biletləri məktəblərdə və digər təhsil ocaqlarında satılırdısa, bu gün həmin ənənə tamamilə dağıdılmışdır. Təbii ki, biz teatrlarımızın sovet dövründən qalan ənənələrə qayıtmasının tərəfdarı deyilik, lakin elə bu məqamda fikrimizdə bir qədər paradoksallıq özünü göstərəcək. Təhsil müəssisələrində tamaşa biletlərinin satılması bir növ tamaşaların təbliği, çağdaş dildə desək reklam funksiyasını həyata keçirir və düşünürük ki, bu ənənənin davam etdirilməsi teatrlarımıza seyrçi cəlb etmək baxımından yararlıdır. Bu üsulla hər halda bəzi passiv tamaşaçıları fəallaşdırmaq mümkündür.

Problemin digər qaynaqlarından biri isə müasir dövrün kompüterləşdirilməsi və yeni texnologiyalara, bir sözlə rəqəmsal dünyaya qədəm qoymasıdır. İnternetin həyatımızın əsas hissəsinə çevrilməsi teatrlara olan marağı tamamilə aşağı salır. Bu gün insanların istənilən tamaşanın adını YouTube kanalında yazıb tapması və teatra getmədən izləməsi faktı hər birimizə məlumdur.

Günümüzdə insanların bir qisminin birdən çox işdə çalışması vaxt çatışmazlığı yaradır ki, bu da problemin digər səbəblərindən biridir.

Müasir dövrdə teatrların məlumatlandırma xidməti də yüksək səviyyədə təşkil edilmir. Tamaşaların reklamı və təbliğatı demək olar ki, yoxdur. Bir neçəsi istisna olmaqla, bir çox teatrların internet saytları mövcud deyil. Teatrlar anlamalıdır ki, bütün dünyada sürətlə kompüterləşmə prosesi gedir və insanların tamaşalar haqqında məlumat əldə etməsi üçün saytlar mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Ona görə də bu vacib məsələ bütün teatrlar tərəfindən nəzərə alınmalı və rəsmi saytların fəaliyyəti təmin edilməlidir. Bu isə çox zaman teatr menecerlərinin, prodüserlərinin üzərinə düşən vəzifələrdəndir. Biz dissertasiyanın bu yarımfaslında Azərbaycanda teatr prodüserliyi probleminə toxunmuşduq, buna görə də həmin sözləri bir daha təkrarlamaq niyyətində deyilik. Sadəcə qeyd edilməlidir ki, tamaşaçıların teatrlara cəlb olunmasında prodüserlərin rolu böyükdür, bu problemin tez bir zamanda həll olunması mütləqdir.

Dünya ölkələrinin bir çoxunda teatrla bağlı jurnallar, dərgilər nəşr olunur. Azərbaycanda isə belə bir jurnal mövcud deyil. “Teatr” jurnalının vəsait yetməzliyindən fəaliyyətini dayandırması təəssüf doğuracaq bir haldır. Unutmaq lazım deyil ki, kütləvi informasiya vasitələrinin teatrın inkişafında əvəzsiz rolu vardır.

Bu gün teatrın aktual problemləri sırasında dramaturgiyaya ögey münasibət özünü göstərir. Hamımıza məlum məsələdir ki, teatr olmadan dramaturgiya mövcud olur, lakin dramaturgiya olmadan isə teatr mövcud ola bilməz. Müasir dövrün dramaturgiyasında bəzi əsərlər istisna olmaqla, zəif və ədəbi janrın qanun və normalarına uyğun olmayan əsərlər də yer almaqdadır. Belə materialların milli teatrlara yol tapması və tamaşaya qoyulması seyrçinin teatrlara marağını azaldır.

Yuxarıda göstərdiyimiz müasir dövrün teatrlarının aktual problemlərinin bir qismi dünya teatrlarına da şamil edilə bilər, daha doğru desək, teatrları olan bütün ölkələrdə problemlər də, maneələr də mövcuddur. Əgər bir teatr çətinliklərlə, əngəllərlə üzləşmirsə, deməli onun daxilində inkişaf və axtarışdan söhbət gedə bilməz. Azərbaycan teatrında isə hələ də tamaşaçı probleminin olması onun keçdiyi keşməkeşli mərhələlərin nəticəsidir. Belə ki, cəmiyyətdə cərəyan edən hadisələr, proseslər, ictimai-siyasi, sosial-iqtisadi amillər tamaşaçı qavrayışından təsirsiz ötürülməmiş və tamaşaçı da öz növbəsində teatrlarının yarardıcılıq qüvvəsini formalaşdırmışdır. Bu gün intibah yox, hələ də keçid dövrünü yaşayan milli teatrlarımız öz eksperimentlərini, axtarışlarını dayanmadan davam etdirməli və seyrçinin tələblərinə adekvat reaksiya verməyi bacarmalıdır.

Bu məqamda yarımfəsli yekunlaşdırmaq istərdik. Milli teatrlarımızın müstəqillik dövrünə qədəm qoyduqdan sonra keçdiyi tənəzzül və inkişaf yolu, tamaşaçı-teatr əlaqələri, milli teatrların aktual problemləri elmi mənbələrə, monoqrafiyalara, teatrlarda gedən proseslərə, hazırlanan tamaşalara istinad edilərək araşdırıldı .

NƏTİCƏ

Milli teatrımızın təşəkkül və inkişaf prosesini sadəcə 1873-cü il və sonrakı dövrlərlə əlaqələndirmək yanlışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, pərdəli teatrın yaranmasından hələ uzun illər öncə də milli teatr mövcud idi. Doğrudur, bu, peşəkarlıqdan tam mənada uzaq olan özfəaliyyət teatrı idi. Lakin 1873-cü ildə əsası qoyulan milli peşəkar teatrın ilkin qaynağı məhz qədim dövrlərdə mövcud olan el-oba oyunları, mərasim tamaşaları, tamaşa xarakterli dini rituallar və ayinlər olmuşdur. Bu qeyri-peşəkar teatr vasitəsilə insanlarda milli teatr qavrayışının formalaşmasının ilk mərhələsidir. Dissertasiyanın əvvəlində də qeyd olunduğu kimi teatr qavrayışı insanlarda hələ uşaqlıq dövründə oyun oynayarkən yaranır. Lakin həmin qavrayış hər millətin dəyərlərinə, mentalitetinə və düşüncə tərzinə uyğun olaraq milliləşir. Şərq mədəniyyətinə məxsus olan estetik dəyərlər zamanla xalqımızın milli teatr təfəkkürünə ciddi təsir göstərmiş və onu formalaşdırmışdır. Dissertasiyanın ilk fəslinin əvvəllərində bəhs etdiyimiz kimi şaman mərasimləri, aşiq yaradıcılığı, dini xarakterli yuğ və şəbih mərasimləri, milli bayramlarda (xüsusilə, Novruz bayramında) təşkil edilən meydan xalq folklor tamaşaları, “Kitabi- Dədə Qorqud” dastanının boylarında, N.Gəncəvinin poemalarında axtarıb tapdığımız teatral elementlər milli teatr qavrayışı kontekstində tədqiq edilmiş və qənaətlərə gəlinmişdir. Qeyri-peşəkar teatrın keçdiyi müxtəlif mərhələlər çağdaş teatrımız üçün zəmin rolunu oynayıb. Milli teatrın 1873-cü ildən peşəkarlığa qədəm qoyması isə teatr tariximizdə keçid mərhələsidir. Pərdəli teatr yarandıqdan sonra bir-birinin ardınca meydana gələn teatr konseptləri milli səhnə sənətimizi zənginləşdirmişdir. İstinad etdiyimiz mənbələr, dissertasiyanın mövzusu ilə birbaşa əlaqəsi olan monoqrafiyalar, elmi tədqiqat işlərinin köməyi ilə həmin konseptlər haqqında müfəssəl məlumat əldə edə bildik. Birinci fəslimizin ilk yarımfəslində milli peşəkar teatr arenasına 1873-cü ildə daxil olan “məktəb konsepti” haqqında kifayət qədər elmi həqiqətlər aşkara çıxarıldı.

Adından da bəlli olduğu kimi məktəb funksiyası daşıyan bu konseptin yaygın olduğu zamanlarda Azərbaycan teatrı məktəb, başqa sözlə desək təhsil ocağı idi. Bəhs edilən illərdə teatrın məktəb missiyasını öz üzərinə götürməsinə şərtləndirən amil isə məhz mühit və cəmiyyət idi. Milli qavrayışın inkişafı üçün atılan hər bir addım əhali kütləsinin savadlanmasına, cəhalətdən xilas olmasına yönəlmişdi. "Maarifçilik dövrünün əsas nümayəndələri olan M.F.Axundzadə, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, C.Məmmədquluzadə, N.Nərimanov kimi dramaturqlarımızın yazdığı əsərlər tərbiyəvi əhəmiyyət kəsb edir, müsəlman əhalisinin estetik zövqünü və mədəni səviyyəsini formalaşdırmağa çalışırdı. Milli teatr səhnəmizdə 1870-1920-ci illərdə tamaşaya qoyulan "Hekayəti-Molla İbrahimxəlil", "Müsyö Jordan", "Xırs quldurbasan", "Hacı Qara", "Mürafə vəkillərinin hekayəti", "Müsibəti-Fəxrəddin", "Nadir şah", "Ölülər", "Ağa Məhəmməd şah Qacar", "Pəri cadu" əsərləri xalq kütləsində estetik zövqü formalaşdırmağa, onların daxili dünyasını və dünyagörüşünü zənginləşdirməyə xidmət edirdi. Axundzadə, o cümlədən onun davamçıları rus və Avropa dramaturgiyasından bəhrələnərək onun maarifçi teatrın Azərbaycanda yaranmasında mühüm rol oynayacağına inanırdılar. Bununla belə, mütəfəkkirlərimiz əsərlərində milli teatr elementlərinə, mənəvi dəyərlərimizə geniş yer verərək milli qavrayışla ümumbəşəri düşüncə tərzinin tandemini yaratmağa nail oldular. Həmin dövrdə H.Zərdabinin başçılığı altında nəşr olunan Əkinçi qəzeti (1875) mədəniyyət sahəsində, xalqın maariflənməsində xüsusi addımlar atdı. XX əsrin 20-ci illərinə kimi Azərbaycan teatrında mövcud olan "teatr məktəbidir" konsepti həmin dövrə uyğun olan bir tərz, daha doğrusu teatr düşüncəsi idi. Lakin təbii ki, incəsənət, o cümlədən teatr elə bir sahədir ki, hər bir dövrün mühitinə və düşüncə tərzinə uyğun olaraq dəyişir, bir konsept digəri ilə əvəzlənir. Dissertasiyada digər teatr konseptləri də işıqlandırılaraq ətraflı təhlil edildi və onların Azərbaycan teatrı üçün nə dərəcədə önəm kəsb etdiyi, milli teatra nə kimi yeniliklər gətirdiyi araşdırıldı.

XX əsrin 20-ci illərindən etibarən Sovet dönəmində özünü qismən biruzə verməyə başlayan "teatr məbəddir" konsepti 30-cu illərin sonundan A.İskəndərovun Akademik teatra bədii rəhbər təyin edilməsi ilə daha geniş vüsət aldı. Bir günün içində tamamilə "məbədgaha" çevrilən Azərbaycan teatrı öz yeni mərhələsinə qədəm

qoydu. Sovet dövrünün tamaşaçısı da teatrı məbəd, aktyorları isə həmin məbadgahın əlçatmaz qüvvələri kimi qavramağa başlayır. Hələ A.Tuqanovun rejissorluğu illərində yaranan “teatr məbəddir” konsepti sonrakı illərdə özünün ən yaygın dövrünü yaşadı. Sözügedən konseptin milli teatrda məşhur olduğu illərdə səhnələşdirilən tamaşalar içərisində “Vaqif”, “Sevil”, “Hamlet”, “Oqtay Eloğlu” daha geniş xalq kütləsi tərəfindən maraqla izlənilir və həmin illərin seyrçi kütləsinin düşüncə tərzinə, ideologiyasına yaxın olduğu üçün onu mənəvi cəhətdən təmin edirdi. Teatrın da əsas məqsədi sovet seyrçisinin maraq dairəsində olan tamaşalara üstünlük verməsi idi. 50-ci illərin sonuna doğru “teatr məbəddir” konseptinin öz qüvvəsini itirməsinə səbəb A.İskəndərova qarşı münasibətin teatrda birmənalı olmaması və onun teatrdan uzaqlaşdırılması oldu. Bu münasibətin həmin dövrün siyasi vəziyyəti ilə əlaqəli olduğu qeyd olunurdu. Buradakı vacib məsləhətlərdən biri də o idi ki, teatr yenilikləri sevir və uzun müddət eyni konseptdə tamaşaların nümayiş etdirilməsi həm seyrçiləri, həm də aktyor kollektivini yorur, teatra qarşı olan həvəsi azaldırdı, nəsil yeniləndikcə teatr da yenilənməli və müasir dövrün tələblərinə cavab verməyi bacarmalıdır.

60-cı illərdə milli teatr arenasında baş verən yenilik isə T.Kazımovun rejissurası ilə birbaşa əlaqəli oldu. İllərdən bəri gələn M.Məmmədovun, A.İskəndərovun səhnə təfsirində özünü göstərən monumentalizm T.Kazımovun dramaturq İ.Əfəndiyevin “Sən həmişə mənimləsən” əsərinə verdiyi quruluşla qırıldı və yeni teatr dalğası milli teatr məkanına daxil oldu. Milli teatr üçün yeni olan lirik-psixoloji üslubda hazırlanan tamaşalar 60-cı illərin seyrçisinin istəyi və estetik zövqü ilə üst-üstə düşürdü. Belə ki, əgər “teatr məbəddir” konseptində, xüsusilə A.İskəndərovun təfsirində hazırlanan tamaşalar öz pafosu, qabarıq jestləri, üz ifadələri ilə gerçək həyatdan uzaqlaşaraq qəhrəmanlıq nağılı və ya mif təəssüratı oyadırdısa, T.Kazımovun teatrı isə bunun əksi olaraq, təbiiliyi ilə gerçəkliyə maksimal dərəcədə yaxın idi. T.Kazımovun tamaşaları öz sətraltı, sözaltı mənaları ilə seçilir və ictimai həyatın bütün gerçəklərini seyrçiyə çatdırırdı. Onun tamaşaları insanları düşündürürdü, onları ətrafında cərəyan edən hadisələrlə üz-üzə qoyurdu. Şərtliliklə təbiiliyin sintezinin üstün tutulduğu T.Kazımov rejissurası öz fərqli üslubu ilə teatrı müasirliyə doğru aparırdı. Onun yaratdığı məktəb və poetika çağdaş

Azərbaycan teatrında da aktualdır. Lakin dissertasiyanın ikinci yarımfaslında da araşdırıldığı kimi köhnə streotipləri aradan qaldıran bu yeni üslub vaxtilə A.İskəndərovun yaratdığı sərt nizam-intizam qaydalarını aradan qaldırdı ki, bunun teatr üçün mənfi nəticələri də oldu. A.İskəndərov dövründə teatrda hökm sürən ciddi intizam qaydalarının azaldılması teatr daxilində məsuliyyətsizliyin yaranmasına gətirib çıxartdı. Lakin qeyd olunmalıdır ki, T.Kazımovun hazırladığı tamaşalar silsiləsi nəticəsində ilk dəfə teatr “məbəd konsepti”ndən çıxıb müasirləşə bildi. T.Kazımovdan sonra milli teatr və teatr qavrayışına diqqət yetirildikdə məlum olur ki, 70-ci illərdən başlayaraq tamaşaçı qavrayışı demək olar ki, tamamilə dəyişmişdi. Araşdırıldığı kimi bu modifikasiyanın sosial-siyasi, iqtisadi mühitlə birbaşa əlaqəsi var idi. Həmin dövr ilə əlaqəli monoqrafiyaları, elmi məqalələri tədqiq etdikdə daha müfəssəl və düzgün qənaətə gəldik. 70-ci illərin seyrçisi tamamilə yeni və digər konsepsiyalara bənzəməyən, onun istək və tələbatlarını təmin edən, zövqünü oxşayan teatr konsepsiyasının yaradılmasını gözləyirdi. Bu dövrün seyrçisi öz milli ənənələrini, kökünün, mental dəyərlərinin, milli kimliyinin axtarışında idi. Artıq bu dövrdə tamaşaçının tələbatını kiçik yeniliklərlə təmin etmək mümkün deyildi. Bunun başlıca səbəbi isə 60-cı illərin sonunda mədəniyyət həyatımızda baş verən yeniliklər idi ki, bunlar tamaşaçı qavrayışını, dünyagörüşünü dəyişərək daha geniş düşünməyə sövq edirdi. Lakin ölkədə baş verən iqtisadi çətinliklər isə teatrların maddi-texniki bazasında təzahür edirdi və bu problem də ona gətirib çıxardırdı ki, aktyorlar maddi gəlirlərini təmin etmək üçün məclislərə üz tutub tamada qismində çıxış edirdilər və nəticə etibarilə onların yaradıcılıq potensialları aşağı enirdi. Teatr tamaşaçısının gözləntilərinə adekvat reaksiya verə bilmirdi. Bu və ya digər hadisələr tamaşaçının teatra meylini azaldan faktorlar idi və 90-cı illərin milli teatr məkanında biz bu problemin (seyrçi probleminin) ikiqat artdığının şahidi olduq. Bütün bu çatışmazlıqlara baxmayaraq, 70-ci illərdən Azərbaycan mədəniyyətində, o cümlədən teatrında 1920-ci ildən sonra unudulan milli şüurun oyanışının, xalqımızın milli-mənəvi dəyərlərinə qayıdışının əsasının qoyulduğunu tədqiqat prosesində araşdırdıq. 90-cı illərdə özünü qabarıq formada biruzə verən milli özünüdərk, etnomədəniyyətə qayıdış prosesinin məhz 70-ci illərlə birbaşa üzvi əlaqədə olduğu aşkara çıxarıldı.

V.İbrahimovun, H.Ətaşiyevin, A.Nemətin 70-ci illərdə özünüdərk prosesini milli teatrda başlatması, onların bu istiqamətdə göstərdiyi təşəbbüs dissertasiyanın üçüncü fəslində tədqiq edimişdir. 70-ci illərdə teatr, kino, ədəbiyyat, mədəniyyət və incəsənətin bütün sahələrində milli dəyərlərə qayıdışın ilk mərhələsi özünü aydın biruzə verirdi. Teatrda bu prosesi daha da genişləndirən və milli kökünü, mənsubiyyətini hazırladığı çoxsaylı tamaşalar vasitəsilə xalqa bəyan etməyi qarşısına məqsəd qoyan V.İbrahimov rejissurasını araşdırmaq mütləq şəkildə üzərimizə düşən vəzifələrdəndir. Tədqiqat prosesində həmin vəzifənin öhdəsindən gəlməyə çalışdıq və rejissorun postmodernist, avanqard üslubda hazırladığı tamaşalarını, teatr eksperimentlərini, bəşəri ideyalarını, həmin ideyalarla milliliyin, azərbaycançılıq ideologiyasının sintezini elmi materiallara əsaslanaraq araşdırdıq və təhlil etdik. Uzun illər öncə (sovet dönmindən öncə) yazılmış əsərləri də tamaşaya hazırlayarkən V.İbrahimov həmin əsərlərin içərisində vaxt olan hadisələri yaşadığı dövrün mühiti ilə mövcud cəmiyyət və onun yaşam tərzini əlaqələndirməyi bacardı. Rejissorun başçılığı ilə hazırlanan “Əhvalat vaxt olur”, “Var olsun Günəş”, “Mən Dədə Qorqud”, “Zəncirbənd”, “Komsomol poeması” və bir sıra tamaşalarda milli ruh özünü parlaq büruzə verir. H.Ətaşiyevdən fərqli olaraq, V.İbrahimovun tamaşalarındakı hər bir detal, element və epizod simvolik məna daşıyırdı və oyun konseptindən kifayət qədər uzaq olan ritual xarakterli, xalqımızı özünüdərkə yönəldən sənət nümunələri həqiqətən də nəinki milli teatr qavrayışında, eləcə də milli-mənəvi şüurun yenidən oyanişında əsas faktor rolunu oynadı və 70-ci illərin seyrçisinin milli kimliyi ilə əlaqəli öz qarşısına qoyduğu suallar bu tamaşalar vasitəsilə öz həllini tapdı.

Görkəmli rejissor H.Ətaşiyevin də yaradıcılığı dissertasiyanın son fəslində işıqlandırıldı. Rejissorun oyun konseptində hazırladığı “Hacı Qara”, “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran, “Hekayəti-xırs quldurbasan” kimi M.F.Axundzadənin yaradıcılığından olan tamaşalar silsiləsi milli meydan tamaşalarımızı, milli gülüşümüzü, belə demək doğrudursa, milli teatrımızı özümüzə geri qaytardı. Bu tamaşalar əvvəlki teatr konseptlərinin heç birinə bənzəmir və səhnəni xalq meydan oyununa çevirirdi. Tədqiqat işinin üçüncü fəslinin ilk yarımfəslində postmodernizm ənənələri, onun milli teatra gətirilməsi, bu cərəyanın mahiyyəti, nəzəri-estetik

prinsipləri haqqında məlumatlar əldə edildi və V.İbrahimovun istedadı nəticəsində 90-cı illərin tamaşaçısı üçün tamamilə yad olan bu yeni konsepsiya “Salam”, “Oğul”, “Açar”, “Dad”, “Gəl gedək” tamaşaları vasitəsilə şüurlarda formalaşmağa başladı . Tədqiqat prosesində bu məqamlara əhatəli şəkildə toxunuldu

Dissertasiyanın üçüncü fəslinin son yarımfəslində müstəqillik dövrünə qədəm qoyduqdan sonra milli teatr düşüncəmizdə baş verən əsaslı yeniliklər elmi-nəzəri materiallara əsasən nəzərdən keçirildi. 2000-ci illərin ikinci yarısına doğru antrepriz və absurd teatr ənənələri, onun Azərbaycan teatr mühitində yaranması və inkişafı, sənədli teatr ideyasının milli səhnədə təcrübədən keçirilməsi dissertasiyada işıqlandırıldı. Müstəqillik dövrünə qədəm qoyduqdan sonra Azərbaycan teatrlarının ölkəmizi teatr olimpiadalarında, festivallarda təmsil etməsi, teatrımızın dünyaya integrasiyası məsələsi, teatr studiyası problemi və bu yolda atılan təqdirəlayiq addımlar elmi tədqiqat işinin sonlarında araşdırılmışdır. 2006-cı ildə qəbul edilmiş “Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında qanun” [163], 2007-ci ildə imzalanmış “Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında sərəncam” [127] və “Azərbaycan teatrları 2009-2019-cu illərdə” [128] adlı Dövlət proqramı kimi rəsmi qəbul edilmiş sənədlər dissertasiyada sadalanmışdır. Tədqiqat işində hələ də milli teatr mühitində hökm sürən teatr-tamaşaçı probleminə aydınlıq gətirilmiş və bu problemin əsas səbəbləri aşkara çıxarılmışdır. Həmin səbəblər milli teatrın aktual problemləri kontekstində araşdırılmış və vacib məqamlarda müəllif tərəfindən təklif və iradlar bildirilmişdir.

Üçüncü fəslin sonlarında həmçinin tamaşaçı azlığı probleminin də səbəblərini aydınlaşdırmağa çalışdıq. Aktyorların bir qisminin keçmiş illərin, xüsusilə sovet dövrünün daşlaşmış yaradıcılıq ənənələrindən hələ də çıxıb bilməməsi, aktyorların digər qisminin toylarda, el şənliklərində tamada və müğənni kimi iştirak etməsi, aktyorların və ümumiyyətlə teatr işçilərinin ənənə ilə yeniliyi birləşdirərək yeni tendensiya yaratmağa çox cəhd etməməsi, müasir dövrün kompüterləşdirilməsi və texnologiyanın sürətli inkişafı, televiziyanın mövqeyinin genişlənməsi ilə əlaqədar olaraq tamaşaların seriallarla əvəz olunması, əhalinin birdən çox işdə çalışması və vaxt çatışmazlığının yaranması, tamaşaların reklamının

və təbliğatının qənaətbəxş olmaması, dramaturgiyada zəif əsərlərin yer alması və teatrlarda səhnələşdirilməsi kimi faktorlar tamaşaçı azlığının yaranmasına səbəb olur. Bundan ziyadə, bir faktı da qeyd etmək lazımdır ki, teatrı, xüsusilə milli teatr düşüncəsini formalaşdıran məhz tamaşaçıdır, şəxsiyyət faktorudur. Tamaşaçının tələblərinə, istəklərinə adekvat reaksiya verə bilən teatr hər zaman seyrçiləri özünə cəlb edə bilir. Bu o deməkdir ki, teatrın həyatını, tamaşalarını və iş prosesini müəyyənləşdirən seyrçilərdir. Bu məqamda belə bir sual bizi düşündürməyə bilmir. “Bu gün Azərbaycan tamaşaçısı teatrdan nə istəyir, onun teatrdan gözləntiləri nələrdir?” Əvvəlcə onu qeyd etməliyik ki, tamaşaçı ətrafında, habelə cəmiyyətdə, yaşadığı mühitdə cərəyan edən hadisələri teatrda hazırlanan tamaşalarda görmək istəyir, tapa bilmədiyi sualların birmənalı cavabını məhz teatrda öyrənmək, tamaşalar vasitəsilə onu düşündürən qaranlıq mətləblərə aydınlıq gətirmək istəyir. Seyrçi hər gün ünsiyyətdə olduğu, gerçək həyatın içindən olan xarakterləri teatrda seyr etmək, onların daxili yaşantılarını duymaq və anlamaq istəyir. Azərbaycan seyrçisinin çox qisminin tamaşaların sətraltı mənasını dərin qatlarda axtarmaması, pyesin və ya tamaşanın dərinliyinə daxil olmaq üçün cəhd etməməsi, onun görünməyən tərəflərini öz düşüncəsində üzə çıxarmaması, gözlə görünənlə görünməyən arasındakı rabitəni anlama bilməməsi kimi faktlar isə təəssüf ki, təkzib edilməzdir. Bunun bir səbəbi 148 illik tarixinə malik olan teatrımızın hələ də vahid tamaşaçı ənənəsinin, milli teatr qavrayışının formalaşmamasıdır. Tədqiqat işinin əvvəlindən sonuna qədər apardığımız araşdırmalar göstərdi ki, xalqımız tarix boyu istər etnik-psixoloji, istər siyasi-ideoloji, istərsə də sosial-iqtisadi təsirlərə məruz qalmış və düşüncəsi həmin təsirlərə uyğun olaraq formalaşmışdır, bu çoxşaxəli mərhələlərdə bəzən büdrəmiş, bəzən inkişafda olmuş, bəzən isə öz milli “mən”ini aramışdır. Bütün bu proseslər milli teatr düşüncəmizdə təcəssüm olunmuş və Azərbaycanda teatr qavrayışının strukturunun tamlığında, bütövlüyündə, vahidliyində əngəllər yaratmışdır. Bu gün tamaşaçılarla teatr arasında rabitə, ünsiyyət, kommunikasiya qənaətbəxş deyil. Biz tədqiqat işinin sonuna qədər dəfələrlə şahidi olduq ki, teatrı və onun tamaşalarını formalaşdıran mühit, cəmiyyət və şəxsiyyət faktorudur. Teatr seyrçinin tələbatlarına müsbət reaksiya verə bilmədikdə isə bir sıra problemlərlə üzləşir ki, bunlardan ən

əsası tamaşaçı azlığı problemidir. Teatrlar cari dövrün tamaşaçılarının nə istədiyini, hansı tamaşalar vasitəsilə onların diqqətini cəlb etməyin yollarını axtarıb tapmalıdırlar ki, bu problem həll olunsun. Bugünkü tamaşaçının estetik zövqü, teatr düşüncəsi şəxələnməmişdir, fikrimizi bir qədər aydın ifadə edək. Bu gün tamaşaçıların bir qisminin estetik zövqü A.İskəndərov, digərlərininki T.Kazımov üslubu ilə üst-üstə düşür. Bir qism tamaşaçı kütləsi isə bu günə qədər seyr etmədiyi, tamamilə yeni tərzdə, gerçəkliyə maksimal dərəcədə yaxın və günümüzü özündə təcəssüm etdirən tamaşalar istəyir. Dördüncü kateqoriyaya daxil olan seyrçi kütləsi isə teatr tamaşaları ilə demək olar ki, maraqlanmır, onun əvəzinə qədim meydan oyunlarımıza, xüsusilə meyxanaya daha çox meyl göstərir, öz əyləncəsini, mənəvi tələbatını bununla təmin edir. Bu kateqoriyaya daxil olan tamaşaçı kütləsinin arasında həm yaşlı və orta, həm də gənc nəslin nümayəndələri vardır. Bəlkə də bu tamaşaçılar yaşadığı cəmiyyətin gerçəklərini teatrda nümayiş edilən tamaşalarda görə bilmədikləri, axtardığı suallara cavab tapmadıqları üçün teatrlardan uzaqlaşırırlar. Bəlkə də bu tamaşaçılar onları narahat edən, düşündürən sualların cavabını məhz meyxanalarda, sözdə, şeirdə tapırlar. Hər halda, teatr işçiləri, xüsusilə rejissorlar dövrünün seyrçisini yaxşı tanımağa çalışmalı və elə tamaşalara üstünlük verməlidirlər ki, seyrçinin estetik zövqünü təmin etsin, onun gözləntilərinə adekvat reaksiya versin, bunun üçün isə yeni konsept və üslublar üzərində dayanmadan işləmək mütləqdir. Biz Azərbaycan tamaşaçısının teatr qavrayışının tərkib hissələrini araşdırdıqda, onun rudimentinin hansı xalq oyunlarından, tamaşa xarakterli epizodlardan qaynaqlandığını qeyd etdik, onlara subyektiv münasibətimizi bildirdik. Bəli, təbii ki, dövr yenilənir, düşüncələr başqalaşır, xarici təsirlərlə qarşılaşır, milli teatr düşüncəsi modifikasiyaya uğrayır. Lakin məsələ burasındadır ki, bütün dəyişikliklərə, təsirlərə rəğmən başlanğıc, rudiment öz strukturunu qoruyub saxlayır və yeni dövrdə də insanların düşüncəsində, təfəkküründə təzahür edir. Belə olan halda, teatrlarımız çalışmalıdır ki, ənənə ilə müasirliyi elə birləşdirsən ki, bütün seyrçilərin gözləntilərinə müsbət reaksiya verə bilsin.

Elmi tədqiqat işi Azərbaycan teatrını, milli teatr qavrayışını və təfəkkürünü dərinlən qavramaq üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edən materialdır. Araşdırma zamanı

Azərbaycan teatrı və xüsusilə milli teatr qavrayışı haqqında mühüm məqamlara diqqət yetirildi və qənaətlərə gəlini.

Yekun olaraq qeyd etmək istədik ki, hal-hazırda sahib olduğumuz teatr düşüncəsinin rudimentinin nə kimi amillərdən qaynaqlandığını, hansı inkişaf mərhələlərini keçdiyini, hansı mənfi və müsbət təsirlərə məruz qaldığını tədqiqat süzgəcindən keçirildi.

Araşdırmalardan əldə olunan qənaətlər aşağıdakılardır:

1. Milli teatr qavrayışı hər zaman milli adətlərlə və yerli inanclarla əlaqədərdir.
2. Teatr qavrayışı cəmiyyətdə gedən proses və cərəyan edən hadisələrə adekvatdır.
3. Etnik-psixoloji, sosial-siyasi, iqtisadi və ideoloji amillərin təsiri teatr qavrayışında mütləq təzahür edir.
4. Teatr-seyrçi əlaqələri milli teatr qavrayışına təsirsiz ötürmüşdür.
5. Milli teatr düşüncəsini formalaşdıran tamaşaçıdır, şəxsiyyət faktorudur.
6. Teatrın aqibətini müəyyənləşdirən seyrçidir.
7. Tamaşaçının tələb və istəklərinə müsbət reaksiya verə bilən teatr seyrçiləri özünə cəlb edir.
8. Həyatın hər bir sahəsində baş verən yenilik və inkişaf prosesi insan psixologiyasına birbaşa nüfuz edərək onun dünyagörüşünü, düşüncəsini, intellektual səviyyəsini və istəklərini dəyişir və belə olan halda tamaşaçı teatr qavrayışını formalaşdırır. Bu amillər zəncirbənd kimi əlaqədə olur, zamanın, mövcud dövrün zəruri tələblərinə uyğunlaşır.
9. XXI əsrdə sürətli inkişaf prosesi insanların şüurundan, təfəkküründən yan keçmir, düşüncəsi yenilənmiş insan teatrdan novator tamaşalar gözləyir.

TÖVSIYƏLƏR

1. Teatr rejissorları güclü müşahidəçilik qabiliyyətinə malik olmalı və öz dövrünün seyrçisini tanımalıdır.
2. Teatr rejissorları yeni konseptlər və üslublar üzərində işləməyi, eksperimentlər aparmağı bacarmalıdır.

3. Milli peşəkar teatrımızın yaşı dünya teatrları ilə müqayisədə gənkdir və məhz bu fakt bizə deməyə əsas verir ki, milli teatr gələcək illərdə də müxtəlif pillələrdən keçməli və belə demək doğrudursa, özünü sözün əsl mənasında kəşf etməli və yaradıcılıq istqamətini qəti surətdə müəyyənləşdirməlidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində

1. Abdullayev, B.A. Azərbaycan mərasim folkloru / B.A.Abdullayev. - Bakı: Qismət, -2005. - 208 s.
2. Abdullayev, B. A. "Kitabi- Dədə Qorqud"da xanımlar / B. A. Abdullayev. -Bakı: Elm, -1999. -222s.
3. Abdullayev, K.M. Mifdən yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud-3 / K.M.Abdullayev. -Bakı: Mütərcim, -2009. -336s.
4. Ağayev, Ə. Nizami Gəncəvi və Azərbaycan incəsənəti / Ə. Ağayev.- Bakı, Elm, -1996. -104 s.
5. Ağayeva, N.K. Azərbaycan teatr tənqidi və teatrşünaslığın inkişaf problemləri / N.K. Tağıyeva. -Bakı: Elm, -1997. 356 s.
6. Allahverdiyev, M.Q. Azərbaycan xalq teatrının tarixi / M.Q. Allahverdiyev. - Bakı: Maarif, -1978. -235 s.
7. Allahverdiyev, M.Q. Qaravəlli tamaşaları / M.Q. Allahverdiyev. -Bakı: İşıq, -1976. -66 s.
8. Allahverdiyev, M.Q. Müasir teatrda ənənə və novatorluq məsələləri / M.Q. Allahverdiyev. - Bakı: Azərnəşr, - 1974. -100 s.
9. Allahmanlı, M.Q. Ozan aşığı yaradıcılığının inkişaf yolları / M.Q. Allahmanlı. - Bakı: Çarşıoğlu, - 2013. -788s.
10. Allahmanlı, M.Q. Dilə sevgi, yurda sevgi / Allahmanlı M.Q. -Bakı, Təknur , -2011. - 304 s.
11. Allahmanlı, M. Q. Aşığı yaradıcılığının inkişaf mərhələləri(magistratura pilləsi üçün dərslik) / M. Q. Allahmanlı. Bakı: Elm və təhsil, -2011. -292 s.

12. Araslı, H.M. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi və problemləri / H.M. Araslı. Bakı: -Elm, -1989.
13. Aslanov, E.M. El-oba oyunu xalq tamaşası: izahlı söz kitabı / E.M.Aslanov. - Bakı, Işıq, -1984.
14. Aslanov, E.M. Azərbaycan toyu: toy mədəniyyətimizin bələdçisi / E.M.Aslanov. - Bakı: Tutu, 2003. - 240 s.
15. Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr. Qaravəllilər, oyunlar və xalq tamaşaları, - Bakı: Şərq-Qərb, -2005. -312 s.
16. Azərbaycan dastanları. Beş cildə, I cild. -Bakı: Lider, -2005. -392 s.
17. Aristotel. Poetika. Bakı: Şərq- Qərb, -2006. - 120s.
18. Axundzadə, M.F. Əsərləri 3 cildə / M.F.Axundzadə. - Bakı: Şərq-Qərb, -2005. birinci cild, -296 s.
19. Bayramov, Ə.S, Psixologiya / Ə.S.Bayramov, Ə.Ə.Əlizadə. - Bakı: Çinar-ÇAP nəşriyyat-Poliqrafiya müəssisəsi, - 2009, - 620 s.
20. Baxşəliyev, Ə.T. XX əsrdə Azərbaycanda psixoloji fikrin inkişafı (I hissə) / Ə.T. Baxşəliyev. - Bakı: 1995.
21. Cabbarlı, C. Q. Əsərləri 4 cildə. / C.Q. Cabbarlı. III cild. Bakı: Şərq- Qərb, 2005. -368s.
22. Cəfərov, C.H. Əsərləri, 2 cildə/ C.H. Cəfərov. II cild. - Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, -1968. - 403 s.
23. Cəfərov, C.H. Seçilmiş əsərlər. / C.H. Cəfərov. I cild. - Bakı: Azərnəşr, 1968. - 364 s, II cild. -403 s.
24. Cəfərov, C. H. Azərbaycan dram teatrı / C.H. Cəfərov. Bakı. Azərnəşr, -1959, - 416 s.
25. Cəfərov, C.H. Azərbaycan teatrı (1873-1973) / C.H.Cəfərov. - Bakı: Azərnəşr, -1974. - 316 s.
26. Cəfərov, M.E. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Əsərləri 2 cildə / M.E. Cəfərov. II cild. - Bakı: Maarif, -1974
27. Cəlilova F. Yuğ Teatrının poetikası və dünya teatr sistemləri / F. Cəlilova. Bakı: Kansler, - 2018. -178 s.

28. Cəlilova, F. Müasir teatr axtarışları dövrün gözlənilən tələbi kimi // Mədəni maarif, 2008, N_12, s 48-54
29. Dadaşov, A.Ə Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası / A.Ə.Dadaşov. - Bakı: Nağıl evi, - 2005. - 215 s
30. Dadaşov, A.Ə . Rejissor Cənnət Səlimova / A.Ə. Dadaşov. - Bakı: “İnkişaf” Şirkəti, -2015. - 384 s.
31. Əfəndiyev, T.İ. Hüseyn Cavidin ideyalar aləmi / T.İ. Əfəndiyev. - Bakı: Yazıçı, - 1985.
- 32..Əliyev R. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Müasir aktual problemlər / R. Əliyev. –Bakı: -2014. - 350 s.
33. Əlizadə, M.Ə. Teatr: Seyr və sehr/ M.Ə.Əlizadə. - Bakı: Elm, - 1998. -251 s.
34. Gəncəvi, N.İ.Sirlər xəzinəsi / N.İ. Gəncəvi. - Bakı: Lider, -2004. - 264 s.
35. Gəncəvi, N.İ.Xosrov və Şirin/ N.İ. Gəncəvi. - Bakı: Lider, -2004. - 392 s.
36. Gəncəvi, N.İ.Leyli və Məcnun. / N.İ. Gəncəvi. -Bakı: Lider, - 2004. -288 s.
37. Gəncəvi, N.İ. Yeddi gözəl / N.İ. Gəncəvi. - Bakı: Lider 2004. - 336 s.
38. Gəncəvi, N.İ. İskəndərnamə. Şərəfnamə / N.İ. Gəncəvi. -Bakı: Lider, - 2004. - 432 s.
39. Gəncəvi, N.İ. İskəndərnamə. İqbalnamə/ N.İ. Gəncəvi. - Bakı: Lider, - 2004. - 256 s.
40. Haqverdiyev, Ə.Ə. Seçilmiş əsərləri. (Bədii nəşr və məqalələr) 2 cildə/ Ə.Ə.Haqverdiyev. II cild. - Bakı: Az.Dövlət Nəşriyyatı, -1971. - 492 s.
41. Xəlilov, S. Cavid fəlsəfəsi. (ikinci kitab klassik Şərq və müasirlik)/ S.Xəlilov. - Baki: Nurlar, - 2009. - 128 s.
42. İsrəfilov, İ.R. Zaman. Rejissor. Poetika / İ. R. İsrəfilov. - Bakı: Mars-Print, -1992. 247 s.
43. İsrəfilov, İ.R. Adil İskəndərovun teatrı / İ.R.İsrəfilov. - Bakı: Mars-Print, - 2001. -2006 s.
44. İsrəfilov, İ.R. Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası / İ.R. İsrəfilov. -Bakı: İsmayıl NPM, - 2001. -311 s.
45. İsmayılov, M. Sənin ulu baban/ M. İsmayılov. - Bakı: Azərnəşr , - 1989. - 302 s.

46. İsmayılova , A.M. Antik teatr tarixi/ A.M. İsmayılova. - Bakı: İşıq, - 1967. - 64 s.
47. İsmayılova, A.M. İntibah dövrü teatrı / A.M. İsmayılova. - Bakı: ADU, -1972.- 64 s.
48. İsmayılova, İ. Azərbaycan qadınları səhnədə / İsmayılova İ. - Bakı: İşıq, - 1977. 128 s.
49. Kazımoğlu, M. Folklorda obrazın ikiləşməsi / M. Kazımoğlu. - Bakı: Elm, - 2011. - 228 s.
50. Kazımoğlu, M. Xalq gülüşünün poetikası / M. Kazımoğlu. - Bakı: Elm, - 2006. - 268 s.
51. Kazımov, A.Ş.Şəhnəmiz monumental əsərlər gözləyir // Ədəbiyyat və incəsənət. – Bakı: - 1971, 22 may
52. Kərimov, İ.S. Azərbaycan teatr tarixi. 2 cilddə / İ.S.Kərimov. I cild. - Bakı: Elm, 2008. - 689 s.
53. Kərimov, İ.S. Azərbaycan teatr tarixi. 2 cilddə / İ.S.Kərimov. II c. - Bakı: Elm, 691 s.
54. Kərimov, İ.S. Nəriman Nərimanov və teatr / İ.S.Kərimov. Bakı: Elm, -1983. - 104 s.
55. Kərimov, İ.S. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və teatr / İ.S. Kərimov. - Bakı: Elm, - 1975. – 206s.
56. Kitabı-Dədə Qorqud. Əsl və sadələşdirilmiş mətnlə / tərt. ed. Əlizadə S. - Bakı: Öndər 2004. - 376 s.
57. Kitabı-Dədə Qorqud. / tərt. ed. Əlizadə S. Bakı: Azərnəşr, - 1988/ - 265 s.
58. Koroğlu dastanı (Paris nüsxəsi) / tərt.ed . Abbaslı İ, Abdulla B. - Bakı, Şərq-Qərb - 2005. - 224 s.
59. Qarayev, Y.V. Fəciə və qəhrəman / Y.V. Qarayev. - Bakı: Azərnəşr , - 1975. - 192 s.
60. Qarayev, Y.V. Realizm. Sənət və həqiqət/ Y.V.Qarayev.Azərbaycan romantizminin mərhələləri. El. Ak. - Bakı: Elm, - 1980. - 358 s.
- 61 . Qarayev, Y.V. Səhnəmiz və müasirlərimiz / Y.V.Qarayev. - Bakı: Azərnəşr, -1972. – 252 s.

62. Qazızadə, İ.M. Azərbaycan işçi teatri. (1921-1932-ci illər) / sənətşünaslıq namizədinin avtoreferatı. / - Bakı: - 1995. – 27 s.
63. Qubadova, M.M. Əlibəy Hüseynzadə və teatr / M.M. Qubadova. - Bakı: Gənclik, - 2011. - 192 s.
64. Qubadova, M.M. Hüseyn Cavid dramaturgiyasının səhnə təcəssümü (Metodik vəsait) / M.M. Qubadova. - Bakı, Mars-Print, - 1999. - 75 s.
65. Məmmədov, M. Teatrlar. Aktyorlar. Tamaşalar / M.Məmmədov. - Bakı: Azərnəşr, -1966, - 220 s.
66. Məmmədov, M.Ə. Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri/ M.Ə. Məmmədov. - Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, - 1968. - 383 s.
67. Məmmədov, M.Ə. Teatr düşüncələri// - Bakı: İşıq, -1967.
68. Məmmədli, Q. M. Azərbaycan teatrının salnaməsi. (1850-1920) / Q.M.Məmmədli. - Bakı: Azərnəşr, - 1979. - 227 s.
69. Mirəhmədov, Ə.M. Azərbaycan Molla Nəsrəddini/ Ə.M. Mirəhmədov. - Bakı: Yazıçı , - 1980. - 430 s.
70. Molla Nəsrəddin jurnalı 1906, N_28.
71. Namazov, Q.M. Ozan-aşıq sənətinin tarixi / Q. M. Namazov. - Bakı: Elm və təhsil, - 201. - 480 s.
72. Namazov, Q. M. Azərbaycan aşığı sənəti / Q. M. Namazov. -Bakı: Yazıçı, 1984. - 192 s.
73. Oğuznamə / tərtib.ed. Əlizadə S. - Bakı: Yazıçı, -1987. - 223 s.
74. Orucov, F.C. Azərbaycan teatr mədəniyyətində dastan janrının təzahür formaları: / sənətşünaslıq namizədi dissertasiyasının avtoreferatı/ - Bakı: ADMİU,2005. - 28 s.
75. Rəhimli, İ.Ə. Akademik Milli Dram Teatrı. 2 cildə / İ.Ə. Rəhimli. I cild. - Bakı: Qapp-Poliqraf, 2002. - 440 s. II cild. - Bakı: Qapp-Poliqraf, 2002. - 464 s.
76. Rəhimli, İ.Ə. Xalq oyun tamaşaları / İ.Ə. Rəhimli. – Bakı: QAPP-Poliqraf 2002/ - 240 s.
77. Rəhimli, İ.Ə. Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri / İ.Ə. Rəhimli. -Bakı: Çarşıoğlu, - 2004/ - 280 s.

- 78.Rəhimli, İ.Ə. Azərbaycan teatr tarixi / İ.Ə. Rəhimli. - Bakı: Çapıoğlu, - 2005. - 864 s.
- 79.Rəhimli, İ.Ə. üç əsrin yüz otuz ili / İ.Ə. Rəhimli. - Bakı, Qapp-Poliqraf, - 2002. - 336 s.
- 80.Rəhimli, İ.Ə. Füzuli meydanında sənət məbədi / İ.Ə. Rəhimli. - Bakı: Sabah,- 1997. - 166 s.
81. Rəhimli, İ.Ə. Teatr naxışları. (İlyas Əfəndiyev və teatr) / İ. Ə. Rəhimli. - Bakı: Aspoliqraf, 2013. - 336 s.
82. Rəhimli, İ.Ə. Azərbaycan milli teatrının poetikası / İ.Ə. Rəhimli. Bakı:Qapp-Poliqraf, - 2002. -208 s .
83. Rəhimli, İ.Ə. Zaman zaman içində. (Vaqif İbrahimov haqqında monoqrafiya) / İ.Ə. Rəhimli - Bakı: Mürtəcim, - 2010. - 512 s.
84. Rzayev, F.M. Nizami Gəncəvi və teatr / F.M. Rzayev. - Bakı: Elm, - 2008. -372 s.
85. Sarabski , A.H. Köhnə Bakı / A.H. Sarabski - Bakı: Şərq-Qərb, 2006. - 144 s.
- 86.Salahova, A. İlyas Əfəndiyev yaradıcılığının poetikası / A. Salahova. - Bakı: Yazıçı, 1984. - 136 s.
- 87.Şərifov , A. Azərbaycan türk teatr tarixi / A. Şərifov. - Bakı: Elm və həyat, 2000.
88. Seyidov, M.M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən / M.M. Seyidov. - Bakı. Yazıçı, - 1989. - 486 s.
89. Seyidov, M.M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları / M.M.Seyidov. -Bakı: Yazıçı -1983. - 326 s.
90. Seyidzadə, M. Seçilmiş əsərləri / M. Seyidzadə. - Bakı. Azərnəşr , -1959. - 246 s.
91. Sultanlı, Ə.A. Azərbaycanda xalq draması / Ə. A. Sultanlı. Bakı: ADU, -1945. - 66 s.
92. Sultanlı, Ə.A. Dədə Qorqud və yunan eposları / Ə. A. Sultanlı. - Bakı: ADU, - 1946. -156 s.
- 93.Talıbzadə , A.A. Şərq teatr tarixi / Talıbzadə A. A. - Bakı: Qanun, - 2008. - 235 s.
- 94.Talıbzadə, A.A. Min maska və bir mən. Talıbzadə A. A. - Bakı. Elm və təhsil, - 2015. - 374 s.

95. Talıbzadə, A.A. Teatral freskalar. Məqalələr toplusu. Talıbzadə A. A. -Bakı: Təhsil - 2015. - 416 s.
96. Talıbzadə, A. A. Faciə: janriçi mutasiyalar. Talıbzadə A. A. - Bakı: Kritika, - 2017. - 212 s.
97. Talıbzadə, A. A. Mehdi müəmması və ya sənətdə konseptual hamletizm / Talıbzadə A. A. -Bakı: Elm və təhsil, 2009, 384 s.
98. Talıbzadə, A.A. Cənab Ö // Azadlıq . -2000, 18 fevral.
99. Talıbzadə, A.A. Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı. Azərbaycan . - 2002. № 9, - s. 162-172.
100. Təhmasib, M.A. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər / M. A. Təhmasib. - Bakı: Elm, - 1972. – 400 s.
101. Vəliyev, Ə.M. Əqidə, ruh və teatr / Ə.M. Vəliyev. - Bakı : - 2009. -240 s.
102. Vəliyev, Ə.M. Teatr sənətimiz: dünən, bu gün, sabah / Ə.M. Vəliyev. - Bakı, Elm, - 2005. - 476 s.
103. Vəliyev, Ə.M. Yeni təməl. İki kitab, qırx səkkiz rəy / Ə.M. Vəliyev. - Bakı, Elm, 2007. - 228 s.
104. Vəliyev, Ə.M. Azərbaycan milli teatr prosesinin çağdaş təşkilatlanma problemlər/ Ə.M. Vəliyev. - Bakı: Elm 2003. - 194 s.
105. Vəliyev, Ə.M. Müasir teatrın strukturu / Ə.M. Vəliyev. Elm, - Bakı -2012. - 228 s.
106. Yusifov, X. Şərq intibahı və Nizami Gəncəvi / X. Yusifov. Bakı: Yazıçı, - 1982. - 199 s.

Rus dilində

107. Анастасева, А.Н. Театр и время / А.Н. Анастасева. -Москва: Искусство,- 1951. -668 с.
108. Азлит, Б. Азербайджанские мифы, легенды и сказки/ Б. Азлит, 1998. - 303 с.
109. Брехт, Б. О театре. Сборник статей / Б. Брехт. - Москва: Издательство иностранной литературы. -1960. - 365 с.

110. Брехт, Б. Поезия. Роман. Новелла. Публицистика / Б. Брехт. - Москва: Искусство, -1956. - 639 с.
111. Брук , П. Д. Пустое пространство / П. Д. Брук. - Москва: Прогресс, -1976. 204 с.
112. Гелел, Г.В.Ф. Эстетика / Гелел Г.В.Ф . Том I. - Москва: Искусство, - 1968, - 312 с.
113. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. - Санкт-Петербург: Кристалл, - 2002. - 640 с.
114. Гумилев, Л. Н. Древние турки/ Л. Н. Гумилев. - Москва: Наука, -1967. - 504 с.
115. Фрейд , З. О психоанализе / З. О. Фрейд. Москва: Издательство. АСТ. - Харьков: Фолио , - 2001. - 704 с.
116. Гротовский, Е.О. К бедному театру/ Е.О. Гротовский. - Москва: Театр, - 2009. – 304 с.
117. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах / К.С. Станиславский. Москва: Искусство, - 1954. - 614с.
118. Талыбзаде, А.А. Театр и театральность в культуре Ислама. Поэтика форм проявления театра в средневековых Востока (X-XXI вв) / А.А. Талыбзаде. – Баку: Сабах, - 2006. - 312 с.

İngilis dilində

119. Brook, P. D. The empty space / P. D. Brook. - New York: The Atlantic Monthly, -1996. – 176 p.
120. Carlson, M. Performance; a critical introduction / - Routledge, - 2004. - 276 p.
121. Carlson, M. Psychic Polyphony // M. Carlson. Journal of Dramatic Theory and Criticism, Fall 1986, pp 35-47.
122. Leach, R. Theatre studies. The basics / - New York: Taylor and Francis e-library, - 2008. - 205 p.
123. Mason, B. Street Theatre and other outdoor performance / B. Mason. - Routledge, -1992. - 220 p.

124. Schechner, R. Enviromental Theater (The applause acting series) / R. Schechner Copyright, -1994. - 66 p.

125. Wilson, E. The Theater Expierience / E. Wilson. Hunter College and Graduate Center, The City University of New York: - 1991. - 504 p.

Elektron resurslar

Azərbaycan dilində

126. Axundova F. Ruhun hikmətinə aparan teatr poetikası- “Psixosof” / <https://teatro.az/az/post/fidan-axundova---ruhun-hikmetine-aparan-teatr-poetikasi---psixosof-573>.

127. Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında sərəncam/ <http://www.e-qanun.az/framework/12805> .

128. Azərbaycan teatrı 2009-2019-cu illərdə “Dövlət Proqramı” nın təsdiq edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikasının Prezidentinin Sərəncamı/ <http://www.e-qanun.az/framework/17639>.

129. Azərbaycan teatrında hər zaman multikulturalizm dəyərləri bərqərar olub. http://www.anl.az/down/meqale/kaspi-az/2018/noyabr/614477_hm.

130. Azərbaycan teatrının köhnə kişisi/ <http://anl.az/down/meqale/sherq/2011131/may/el01.Htm>.

131. Bayat F. Kam, qam (şaman)/ http://www.bao.az/categories_Medeniyy%C9%99t/subcategories_Medeniyy%C9%99parent/product_5947722757.

132. Cəfərov E. Teatr olmasa, dünyada nəşə dəyişərmə?/ http://www.anl.az/down/meqale/kaspi_az/2018/noyabr/614477.htm.

133. Cəfərov EŞ Teatrda PR işinin təşkili. <https://teatro.az/az/post/elcin-ceferov---teatrda-pr-isinin-teskili-273>.

134. Cəlilova F. Teatr əhlinin xudpəsənd cazibəsi/ <https://teatro.az/az/post/feride-celilova--teatr-ehlinin-xudpesend-cazibesi-43>.

135. Cıdır/ <http://anl.az/el/emb/Novruz/oyunlar/Cidir.htm>.

136. Çövkən/ <http://az.m.wikipedia.org?wiki/%C3%87%C3%B6vk%C9%99n>.

137. Dadaşova A..Azərbaycan teatrı-dünən, bu gün/ http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/medeniyyet_fevral2009/70079.htm

138. Dadaşov C . Pantomim teatrı/ <https://www.google.com/amp/s/kulis.az/news/5376/amp>.
139. Dadaşova A. Teatrın “lalları”. Buna pantomima deyirlər/ [https://medeniyyet.az/page/news/23386/Teatrın lallari](https://medeniyyet.az/page/news/23386/Teatrın%20lalları). Html.
140. Dadaşova A. Verbatim -sənədli teatr nədir/ [https:// www.google.com/amp/s/kulis.az/news/20207/amp](https://www.google.com/amp/s/kulis.az/news/20207/amp).
141. Deyişmə/ http://kataloq.cmap.az/az/cultural-heritage/Azerbaijani-Folklore/Poetry_Ashug1659.
142. Əliyeva K. Çağdaş Azərbaycan teatrının dünya teatr prosesinə inteqrasiyası və avanqard teatr prinsipləri/ [http:// archive.azbyb.az/cgi_bin/jurn/main.cgi?id=1055](http://archive.azbyb.az/cgi_bin/jurn/main.cgi?id=1055).
143. Hacı T. Sənətdə özünü təsdiqləyən sənətkar/http://anl.az?down?meqale?az_azerbaycan/2013/may/311565.htm.
144. Həmidov M. Teatr-milli mədəniyyət işi kimi/ <http://anl.az/down/meqale/525/2012/fevral/230245.htm>.
145. Xəyalə. R. Beynəlxalq teatr festivalları bizə nə verir?/<http://kaspi.az/az/beynəlxalq-teatr-festivalları-bizə-nə-verir>.
146. İbtidai dinlər/<https://azkurs.org/ibtidai-dinler.html>.
147. İbtidai dinlər/<http://faktxeber.com/m/d/5236>.
148. İsmailov İ. Milli teatr bayramı/<http://www.anl.az/down/meqale/525/2015/mart/425096.htm>.
149. Kazımoğlu M. “Bamsı Beyrək boyu”nda gülüş kultu və obrazın ikiləşməsi/ <https://old.525.az/view.php?lang=az&menu=7&id=44187//gsc.tab=0>.
150. Kərimov L. Elçinin “Şekspir”i “ÜNS” yaradıcılıq səhnəsində/http://www.anl.az/down/meqale/xalqqazeti/xalqqazeti_iyun2009/84151.htm.
151. Qədirqızı Ş. Naxçıvanda Novruz ənənələri/https://elibrary.az/docs/QAZET/qzt2017_981.htm.
152. Qəhrəmanova R. Nadir şah. Tarixi faciə/ http://www.anl.az/down/meqale/edebiyat/edebiyat_may2009/80211.htm.
153. Maral oyunu folkloru-Kəlbəcər/<https://youtu.be/VsNqawoFbhs>.

154. Məhyəddinqızı F. Estetik tərbiyə/<http://zim.az/elmi-meqaleler/5156-frqan-mhyddnqizi-estetik-trby.html>.
155. Nərimanoğlu M. Meydan tamaşaları/https://www.azerbaijan-news.az/posts/detail /meydan_tamasalari_1616185238#.YRJc4RiEYzQ.
156. Piriye İ. Absurdda qeyri-səlis absurd/<https://525.az/news/126889-absurdda-qeyri-selis-absurd-1-ci-meqale>
157. Rüstəmov A. Əkinçi-milli oyanışa, tərəqqiyə yol açan qəzet/<https://525.az/news/10317/-ekinci-milli-oyanisa-tereqqiye-yol-acan-qezet>.
158. Sabutay. Çövkən-sağlamlıq və sevgi/http://www.anl.az/down/meqale/medeniyyet/medeniyyet_dekabr2009/100500.htm.
159. Süleymanova A. Qodu oyunları/<https://kaspi.az/az/qadin-oyunlari>.
160. Şəmsizadə N. Azərbaycan gülüş mədəniyyəti/<https://old.525.az/view.php?lang=az&menu=7&id=37679&type=1#gsc.tab=0>.
161. Talıbzadə A. Meyxana/<http://yarpaq.az/az/aydin-talibzade-m-e-y-x-a-n-a/>.
162. Teatra səs gətirən ilk qadın aktrisasımız/<http://anl.az/down/meqale/azadliq/2012/iyun/13.htm>.
163. Teatr və teatr fəaliyyəti haqqında Azərbaycan Respublikasının Qanunu/<https://wipo.lex.wipo.int/en/text/224680>.
164. Teatrda Qrotovski fərqi-2/<http://www.google.com/amp/s/fotosintez.wordpress.com/2013/06/13/teatrda-qrotovski-f%25C9%2599rqi-2/amp/>.
- 165.

Türk dilində

165. Bahadıroğlu D. Türk geleneksel oyunlarından Karagöz ve Hacivat/<https://www.Google.com/amp/s/www.makaleler.com/amp/turk-geleneksel-oyunlarindan-karagoz-ve-hacivat>.
166. Dede Korkut ve kitabında geçen bazı gelenek-görenekler/<https://dergi-diyanet.Gov.tr/makaledetay.php?/D=5297>.
167. Güngör H. Şamanizm/<https://islamansiklopedisi.org.tr/samanizm>.

168. Öztürk Ö. Türk mitolojisi sözlüğü-D-H/<https://www.google.com/amp/s/ozhan.turk.com/2017/09/26/turk-mitolojisi-sozlugu-d-h/amp/>.
169. Sarpkaya S. “Dede Korkut Kitab”ında olağanüstü tipler.<https://www.google.com/amp/s/frmpt.net/makaleler/dede-korkut-kitabinda-olaganustu-tipler/amp>.
170. Türk mitolojisi/https://tr.m.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_mitolojisi.

İngilis dilində

171. Billington, M. “E” is for experiment/<https://www.google.com/amp/s/amp.the-guardian.com/stage/2012/jan/10/e-for-experiment-modern-drama>.
172. Cash, J. Poor theatre conventions/<https://thedramateacher.com/poor-theatre-conventions/>.
173. Cantrell, T. Documentary and verbatim theatre/<https://www.york.ac.uk/tfti/research/current-projects-documentary/>.
174. Dickson, A. Nonsense talk: Theatre of the absurd/<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/nonsense-talk-theatre-of-the-absurd>.
175. Eliade, M. Shamanism/<https://www.britannica.com/topic/shamanism>.
176. Hamilton, J. Teaching experimental theater: with some questions about theatrical style/<https://aesthetics-online.org/page/HamiltonExperimental>.
177. Ismayilova L “Khojaly” play staged in London/<https://www.azernews.az/culture/106421.html>.
178. Matson C. Grotowski’s poor theatre: a theatre of the body/<http://www.transpositions.co.uk/grotowskis-poor-theatre-a-theatre-of-the-body/>
179. Reznikova, V. Experimental theatre/<http://regionplus.az/en/articles/view/5942>.
180. Sauter W. The theatrical event: dynamics of performance and perception /https://www.researchgate.net/publication/37697968-The_Theatrical_Event_Dynamics_of_Performance_and_Perception.
181. Sterrit, D. Robert Wilson, master of experimental theater/<https://www.google.com/amp/s/www.csmonitor.com/layout/set/amphtml/1985/0307/lwil.html>.
182. West, J. L. Perception/<https://www.britannica.com/topic/perception>.

