

Məryəm Əlizadə

TEATR: Seyr və sehr

(Milli teatr prosesi problemləri)

Elmi redaktor :

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Mahmud Qara oğlu Allahverdiyev

Əlizadə Məryəm

Teatr : seyr və seyr.....

(Milli teatr prosesi problemləri) B.” Elm “nəşriyyatı 1998-251 səh.

Monoqrafiyada Azərbaycan milli teatr prosesi milli sənət təfəkkürü və teatr düşüncəsi kontekstində təhlil olunur. Müxtəlif milli teatr sənətinin özəl qaynaqlarını əski və klassik sənət növləri , el-oba oyunları, adət-ənənələrində görüb onun institutsional(təsisatlı) sənət növü səviyyəsinə-yüksəliş mərhələsini ayrıca tədqiq edir. Müəllifin diqqəti

nin xüsusilə teatr prosesinin “ uzaq proqnozu”-İdealı və prosesin təzahürü olan milli teatr poetikasının elmi-nəzəri problemləri və praktiki təcəssümü məsələləri cəlb edir. Araşdırmalarının elmi qənaətlərinə söykənərək müəllif çağdaş milli teatr prosesinin vəziyyətini və yeni bazar iqtisadiyyatı mərhələsinə uyğunlaşdırılma (adaptasiya) təkliflərini irəli sürür.

Monoqrafiyada mütəxəssislər , teatr xadimləri və ümumiyyətlə milli mədəniyyət və incəsənətimizin problemləriylə maraqlananlara ünvanlanıb və geniş müzakirə , disput və polemikaya səbəb olmasını istisna etmir.

Zamanın hərəkəti və hərəkətin zamanı

Dünya dramaturgiyasının “ədəbi qəhrəmanı” prins Hamleti acı düşüncələrə rəxs edən məsələlərdən biri dünya kimi qoca və əbədidir: Zaman zəncirbəndinin qırılması İnsanı tarixi keçmişi qarşısında aciz , bu günkü problemləri önündə gücsüz və gələcəyinə kor olmasına gətirib çıxaran faciədir.

Məhz bu məqamda insan “ölüm ya olum” sualına dəqiq cavablar axtarmağa başlayır.

Məhz bu mürəkkəb durumda insanın mənəvi potensialı tarixin sınağına çəkilir....

Məhz bu sınaqdan üzü açıq çıxan insan ədəbi zamanın hərəkətini anlayıb inkişafını davam etdirə bilər....

Məhz bundan sonra ədəbi inkişafa qulluq edən mədəniyyət və incəsənət “insaniləşir” , “həyatiləşir” və insan varlığının yeni suallarına dürüst cavablar verməyə başlayır....

Ocumlədən, “ olum ya ölüm? “sualına....

O cümlədən ,”teatr nəyə və kimə lazımdır?” sualına....

Nə yazıq ki , Azərbaycan milli teatrının tam hüquqlu vətəndaşı ,İngilis dahiinin qələmindən boğulmuş Danimarkalı Hamlet öz zamanında üzücü suallara nikbin cavablar tapmadı.....

Tanınmış teatrşünas və tənqidçi Məryəm Əlizadənin kitabı əqidəmcə tam zamanında meydana çıxdı:məsələ ondadır ki, milli Azərbaycan teatri inkişafının elə mərhələsinə gəlib çıxıb ki, yaşamaq hüququbelə sual altına qoyulur.Təbii ki, biz teatr xadimləri bu sual qarşısında durarkən deyirik :özümüzü həsr etdiyimiz teatri bundan sonra da şübhəsiz yaşadacağıq .Amma son zamanlar , özü də “elmi əsaslandırılma”ideyaları ilə yoğrulmuş “teatrın ölümü haqqında” təşvişli bəyanatlar ovqatımız və düşüncəmizə mənfi təsir göstərməyə bilməzdi.Bu üzdənirəq “bəyanatlarda” teatr sənətimizin milli kökləri danılır, sənət ətfəkkürümüzə yabancı elan olunur və buna görə də yeni şəraitdə onun ölümə məhkum olması iddia edilir

.Babalı deyənlərin boynuna , amma nə zamanca bu cür”elmi mülahizələrə” sərt və tutarlı cavab verilməsi də labüd idi.

Məryəm Əlizadənin katabı ilk növbədə ağırlı –acılı , ittihamlarla dolu “nekroloq”lara –“ölü haqqında söz”lərə sanballı və layiqli cavabdır.Teatr sənətini canlı proses kimi araşdıran müəllif “canlı haqqında söz”ünü deməyə müvəffəq oldu....

Bildiyimiz kimi hərəkətin nə əvvəli , nə sonu var: o insan düşüncəsidir ki, görmək qabiliyyəti ömrü qədər məhduddur.Bir də bəllidir ki, bir şeyi dəqiq və dolğun anlamaq istəyirsənsə -fikir olsun, hadisə olsun, ya insan –onu hərəkətdə , nəhayətsiz zaman içində , tükənməz hərəkətin içində dərk etməyə çalış .Adıbəlli doktor Faustun faciəsi səhvini təkrar edənlər əvvəl- axır İblis- Mefistofelin toruna düşəcək : Zamanı burduran həyata , işığa . inkişafa qəsd edilmiş olur!

Məryəm Əlizadənin teatr prosesinə baxım bucağı məhz onun zamanın üzvi universal hərəkət , idealına yönəlmiş mürəkkəb , enişli- yoxuşlu , böhranlı – uğurlu yürüş olmasına söykənir.Ulu türk mədəniyyətindən qaynaqlanıb möhtəşəm İslam mənəviyyətiylə mayalanmış teatr prosesi professional , Avropa tipli teatrın yaranmasına tarixi səbəb oldu.Bu fikir Məryəm Əlizadə konsepsiyasının özülüdür və müəllif ardıcıl , əsaslandırılmış və milli sənətsünaslığımızın elmi bazisinə istinad edən ideyasını sübuta yetirir.

Bədii kitab kimi oxunan bu elmi əsərin balıca nəticəsi teatr prosesinin , tarixi hərəkətin zamanını duydurmaq, anlamaqdır : şəxsən məndən ötrü bəlli səbəblərdən qırılmış zaman zəncirbəndi bərpa olundu və mən teatr sənətimizin əsil tarixi qaynaqlarını minillik mədəniyyətimizin ən qədim qatlarında gördüm....

....Mücərrəd anlayışların xofu bəzən məsələni aydın görməyə mane olur, amma məlumdur ki ,hr hansı ideyanın canlı , “insaniləşmiş” təcəssümü olmasa , bu ideya əslində əllamə , sxolastik oyundan başqa heç nədir..

Məryəm xanımın kitabını oxuyarkən “ zamanların əlaqəsi “ anlayışı məndən ötrü obrazlı olaraq”insanların qırılmaz bağlılığı” duyğusuna döndü.Görkəmli alim , ictimai və dövlət xadimi Cəfər Cəfərovun elmi məktəbinin yetirməsi və müəlliminin davamçısı M.Əlizadə “ elmi irsiyyət “ ənənsini yaşatdı, yaddaşımda

alimlə ünsiyyətdə , birgə yaradıcılıqda olan günlərimiz , görkəmli rejissorumuz Tofiq Kazımovun tamaşaları yenidən canlandı.....

Mücərrəd anlayışlardan qorxmamalıyıq : teatr aləmində hər mücərrədliyin arxasında insan durur, sənətkar yaşayır.Bu zaman- məkanda ölüm heç zaman sevinmir : ömür qısa olduğu halda , sənət əbədidir.....

Bəlli tarixi səbəblərdən bütün başqa sahələrdə olduğu kimi mədəni-mənəvi tariximizə də parçalanmış halda mövcuddur.70-il ərzində tariximizi “inqilabdan əvvəlki və inqilabdan sonrakı” mərhələlərə bölərək bütün müsbət halları yalnız “ sosialis dövrü “ndə götürürük.İndi bəziləri tələm-tələsik təftiş əməliyyatını bitmiş hesab edir və yaşadığımız dövrün bütün nəticələrini tam mənfi adlandıraraq , onu tariximizdən silməyə cəhd edirlər.Bu hal teatr sətində də müşahidə olunur , amma Məryəm Əlizadə bu meyillərə uymayıb elmi obyektivliklə teatr prosesinin hərəkətini izləyir.Bu baxımdan meyar aynınız və yalnız hərəkətin səviyyələridir ki, bu da önəmli sayılır.Bu mövqe həm də ondan ötrü faydalıdır ki, proses davam edir və yalnız onların vəhdəti inkişaf meyllrini , gələcək problemləri dürüst işıqlandıra bilər.....

Unutmamalıyıq ki , tariximizin bütün çağlarına sahib bizik və deməli məsuliyyətini də biz daşıyıırıq.Ən asanı isə “ manqurta” dönüb istədiyimiz tarixi dövrü unutmaq və məsuliyyətdən boyun qaçıрмаqdır.

Bir alim kimi ,bir mədəniyyət və incəsənət təəsübkeşi kimi Məryəm Əlizadə teatr prosesinin bütün çağlarına görə məsuliyyəti qəbul edir və məhz bu mənəvi mövqedən məntiqi təhlilini aparır.

...””Teatr nəyə və kimə lazımdır?” sualı vaxtaşırı ictimai düşüncəmizdə kəskin formada qızgın mübahisələrə səbəb olur.Görünür ki bu hal təbiidir, görünür ki, bu sual “olum ya ölüm?” məsələsi qədər əbədidir və hər dövrdə öz cavabını tələb edir.

Məryəm Əlizadənin kitabını oxuyub teatr prosesini zamanın hərəkəti , teatr sənətinin məhsulu olan tamaşanı isə hərəkətin zamanı kimi qavrayandan sonra cürət edib sualı dəyişdirərdim:

“ Teatra nə və kim lazımdır?”- mənəcə məsələnin bu cür qoyuluşu daha faydalı olar.

....Alimlər üçün , sənətçilər üçün , tamaşaçılar üçün faydalı olar...

....Dövlət üçün , cəmiyyət üçün , millət üçün faydalı olar....

....Bəlkə də bu maraqlı , aktual , tutarlı və mübahisəli kitabı yazan Məryəm Əlizadə üçün də...

Çünki zaman öz hərəkətindədir və bu hərəkət zamanı yaranan suallara cavab axtarmaq ziyalılarımızın əbədi borc və vəzifələridir.

HƏSƏNƏĞA TURABOV

Xalq artisti , Dövlət mükafatları
laureatı, ATXI-nin prezidenti ,
Akademik Milli Teatrın bədii rəhbəri

Ön söz

Prosesin uzaq proqnozu

Mən istəyirəm ki , gözəllər, bütün gözəlliklər
uzaq uzaq , çox uzaq bir üfüqdə əylənsin
.Uzaq və incə təbəssümləri ilə şamu səhər,
həyatə nuri səfa sərpərək çiçəklənsin.

Hüseyn Cavid

Milli teatrımızın tarixi keçmişi , onun çağdaş durumu , inkişaf səmtləri və yaxın-uzaq gələcəyi haqqında düşünməyə və fikir yürütməyə , təbii ki , hamının haqqı var.Vətəndaş cəmiyyətinin başlıca şərti olan pluralizm ictimai varlığınımızın hər hansı fakt və hadisəni açıq , geniş və müxtəlif mövqelərdən müzakir etmək üçün olduqca səmərəli şərait yaradır.Aydın məsələdir ki, fikir, üsul , metodlar müxtəlifliyi araşdırılan predmeti daha mürəkkəb , çoxaspektli görməyə imkan yaradaraq bir fikrin, bir doktrinanın inhisarını dağıdır, əsl elmi qənaətlərə gəlmək üçün münbit zəmin hazırlayır.

Bununla yanaşı yeni dövrün düşüncəsi mürəkkəb, ictimai şüur və varlığımızda baş verə hər hansı proseslərə son dərəcədə həssas olan araşdırma predmeti haqqında müzakirə və mübahisələrdə ilkin meyarların daha dəqiqi təqdimatını və əsaslandırılmasını tələb edir.

Bu tələb boş yerdə yaranmayıb.Son illərin köklü tarixi hadisələri humanitar düşüncəmizi bir sıra təxirəsalınmaz problemlərin həlli önündə qoydu ki, bunlardan bəlkə də ən ümdəsi nümunəvi tariximizin gerçək mənzərəsini bərpa etmək zərurətidir.

Tarix elə gətirib ki, Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətin yaranma , inkişaf mərhələləri , problem və kəşfləri , uğur və uğursuzluqları bir qayda olaraq yadellilər tərəfindən işıqlandırılıb, ya da ki, son tarixi dövrdə olduğu kimi , müdaxilə edilmiş ideoloji konsepsiyaların diktəsi altında araşdırılıb. Aydın məsələdir ki, hər iki halda əldə olunan qənaətlər sözün dəqiq mənasında elmi sayıla bilməz , çünki bu cür “ tədqiqatçıların” məqsədi heç vaxt obyektiv mənzərə yaratmaq deyildi, əksinə çoxəsirli mədəniyyətimizi müvafiq nəzəriyyələrin sərt çərçivələrinə salmaqla “mədəniyyət təəssübkeşlərimiz” həqiqəti özlərinin xeyrinə əyib, tariximizi saxtalaşdırmaqla məşğul olublar.

İctimai həyatımızın bütün sahələrində olduğu kimi , mədəniyyət və incəsənətimizdə də köklü dəyişikliklər baş verir və təbii ki, sənətsünaslığımız bu mürəkkəb prosesdən kənarda deyil.

Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, yalnız ideoloji basqı ucbatından sənətsünaslığımız Azərbaycan sovet mədəniyyəti və incəsənətində gedən prosesləri obyektiv işıqlandırmaqdan məhrum idi. Amma demək olar ki, bütövlükdə sənətsünaslığımız bu və ya digər dərəcədə prosesləri izləyir , araşdırır və qeyri-rəsmi formada onları dəyərləndirməyə müvəffəq olurdu. Bu qeyd yalnız sənətsünaslığımıza bəraət qazandırmaqdan ötrü etmirik :son 20-30 il ərzində baş verən hadisələr elə qabarıq və anlaşımlı idi ki, onları görməmək mümkün deyildi. Başqa məsələ ki, informasiya qıtlığı və ideoloji nəzarət şəraitində doğru nəticələrə gəlmək olduqca çətin bir iş idi, odur ki, sənətsünaslığımızda ümumi bədii yaradıcı prosesin istiqaməti və irəlidəki problemləri haqqında rəy və fikir birliyi yox idi.

Buna baxmayaraq mədəniyyətimizin tarixi, ayrı –ayrı sahələri araşdırılırdı. Ona görə də yeni dövr başlananda yeni problemləri tam yeni rəqəsdən təhlil etmək üçün sənətsünaslığımızın təməli bazası var idi və məhz buna əsaslanıb müxtəlif bədii –yaradıcı sahələrin müstəqil analizi başlanmışdı.

Məlum olduğu kimi institussional mədəniyyətimizin ən zəngin və parlaq tərkib hissəsi musiqidir.”Azərbaycan musiqi elminin bədii kökləri və qədim tarixi vardır.(qabartma mənimdir-M.Ə.).Azərbaycan müstəqilliyini və

suverenliyini qazandıqdan sonra onun öz köklərinə qayıtması , həm tarixinə , mədəniyyətinə , həm də musiqisinə müraciət etməsi , onun araşdırılması , tədqiq edilməsi işi fəallaşmış , daha labüd və aktual olmuşdu.Musiqi elmimizin “sütunları” Səfiəddin Urməvi 9XII əsr), Əbdülqədir Marağai(XIII- XIV əsrlər), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr) və Üzeyir Hacıbəyovun elmi əsərlərini yeni dövr düşüncəsinin prizmasından araşdıran sənətsünas Zemfira Hacıbəyova qədərki musiqi elmimizin yolunu izlədikdə belə nəticəyə gəlirik ki, “ Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri yeni dövrdə , yeni mərhələdə . müasir musiqişünaslıq baxımından orta əsr risalələrində qoyulan bir sıra problemləri davam etdirir, açıqlayır..... orta əsr risalələrində qoyulan problemlərlə səsleşir , onların sanki təbii davamı olur.”

Göründüyü kimi Azərbaycan xalq musiqisi “nəzəri boşluqda “inkişaf etməyib , tam hüquqla deyə bilərik ki, bizim yeddi əsrlik musiqi elmimiz və musiqimizin konseptual poetikası mövcuddur.

Bildiyimiz kimi, arxeologiya elmi ən obyektiv elmlərdən biridir: onun elmi tədqiqat metodunun əsasını maddi fakt təşkil edir və hər hansı nəzəri təxmin , fərziyyə son dərəcə dəqiq üsullarla təsdiq ya rədd olunur.Azərbaycan arxeologiya elmi tutarlı elmi dəlillərlə sübut etmişdir ki,”...Azərbaycan ərazisi bəşər mədəniyyətinin ilk mərkəzlərindən biridir. Burada tarixinin (qabartma mənimdir- M.Ə) bütün mərhələləri təmsil olunmuşdu”.Ən qədim çağlardan başlayaraq intensiv yaşayışın nəticəsi olan şəhərsalma mədəniyyətinin araşdırılması arxeoloq Rəşid Göyüşovun fikrincə “...arxeoloji cəhətdən öyrənilməsi , ümumiyyətlə , Zaqafqaziyada şəhərsalma işinin inkişaf tarixini izləməyə imkan verir “.Əlavə edək ki, arxeologiya elmimiz bu imkandan yetərincə faydalanıb...

Arxeoloqun qənaətləriylə Azərbaycan memarlıq elminin nümayəndəsinin nəticələri səs –səsə verir : “Müxtəlif təbii iqlimi və sosial iqtisadi şərait şəhərlərin memarlıq –planlaşdırma individuallığını da təyin etdi, bu isə şəhərsalmanın çoxsaylı özünəməxsus kompozisiya üsullarını yaratdı.” Görkəmli memar – alim Ş.S.Fətullayevin əsaslı monoqrafiyası Azərbaycan milli memarlıq düşüncəsinin özəlliklərini açıqlayaraq elmi dəqiqliklə inkişaf səmtlərini da proqnozlaşdırmağa

nail olur.Burada qeyd edək ki, araşdırma predmetimiz olan teatr sənətinin instutsional dövrü musiqimiz qədər qədim deyil və təsəvvüflə etiraf etməliyik ki, bu günə qədər teatr sənətimizin dəqiq elmi-tarixi konsepsiyası yaradılmayıb .Həqiqət xatirinə deməliyik ki, bu o qədər də asan məsələ deyil.Musiqidən fərqli olaraq teatr siyasi ictimai rejimdən daha çox asılıdır və yalnız müstəqillik əldə olunduqdan sonra gerçək teatr tarixindən söz açə bildik...

Paradoks haldır, amma açıq söz demək imkanını əldə edən kimi bir çoxları Azərbaycan milli teatrının ölümü haqqında bəyanatlarla çıxış etməyə başladı, ən yumşaq konstotasiya isə teatrın “ can verməsindən” xəbər verirdi.Obyektivlik naminə demək lazımdır ki, bu cür bəyanatlar əssasız deyildi, amma eyni məsuliyyətlə mədəniyyət və incəsənətimizin bütün sahələrində müşahidə olunan gərgin və ağır vəziyyətdən danışmaq olardı....

Yaşadığımız keçid dövrünün bəlkə də obyektiv halı olan emosionallıqdan qurtulub teatr sahəsində real problem və onların həlli yollarına nəzər salmaq çağdaş ictimai varlığımızın aktual tələbidir.

Müxtəlif səpkili mübahisələrin polemik tokkuşmalarında ictimai-siyasi proseslərin əksi kimi bir çox tutarlı səbəblər göstərildi ki, məhz onların nəticəsində teatr sənəti birdən birə öz mötəbər , hörmətli ictimai statusunu itirib, milli düşüncənin magistral yolunun kənarında qaldı.Göstərilən səbəblərin sırasında iqtisadi , siyasi , etnopsixoloji , kulturoloji şərtlər əsas yer tuturdu, amma bizdən ötrü məsələ daha dərin qatlara vardığından başlıca səbəb və ona bağlı ilkin meyar kölgədə qaldı.

Bu məsələ hər hansı konseptual poatika üçün köklü göstərici olan , teatr prosesi üçün isə həm də onun yaşarlılığını təmin edən öz idealına uyğun olması problemdir.Görkəmli rus mədəniyyət araşdırıcısı , türk etnopsixologiyasının tədqiqatçısı L.N.Qumilyovun fikrincə İdeal hər hansı etnosun , soyun , xalqın mənəvi durumu və tarixi inkişaf yollarını təmin və təyin edən “uzaq proqnozdur”(İdeal yalnız fərdi qatda deyil , populyasiya səviyyəsində də psixoloji dominantanı formalaşdıran uzaq proqnoz, arzulanan məqsəddir)

Bu fundamental məsələni açıqlamaq monoqrafiyamızın başlıca məqsədidir və sonrakı fəsillərdə göstərməyə çalışacağıq. Məqsədimiz Azərbaycan milli teatr prosesinin tarixi inkişafı gedişatında teatr poetikasının parametrlərini təyin etmək olduğundan bütün əməliyyatlarımızı bu səmtə aparacağıq və burada yenə də L.N.Qumilyovun çox səmərəli qeydini yada salmaq istəyirik. L.N.Qumilyov yazır :

“Mədəniyyətə olduqca güclü təsir göstərən amilidir, yaddaş amilidir-keçmiş mədəniyyətlərin yaddaşdır, yəni –yeni mədəniyyətin tərkibində yenidən yaradılan mədəniyyət sistemi üçün sübstrat, ilkin element olan rudimentlərin mövcudluğudur”

Azərbaycan teatrşünaslığında belə hesab olunur ki, mədəniyyətimizdə teatr və dramaturgiyanın yaranması M.F.Axundovun altı komediyasının meydana gəlməsiylə bağlıdır. Müəyyən mənada doğru olan bu fikir teatrşünaslığımızın təməli anlayışına dönərək, tədqiqatçıları teatr prosesinin tarixini məhz bu aspektdən araşdırmağa vadar edib. Bu fikri dəqiq anlamaqdan ötrü əslində üç anlayışı bir-birindən ayırmalıyıq :

Teatr düşüncəsi ideyası, hansı ki kökləri əsrlərin dərinliklərinə gedib çıxır.

MƏDƏNİYYƏTİMİZDƏ AVROPA TEATR MODELİNİN AKTUALİZƏ, GERÇƏKLƏŞMƏ FAKTI , hansı ki, onun mədəni əhəmiyyəti çox böyükdür.

Ədəbi əsası olan professional teatrın

Tarixi

Birinci və ikinci bəndlərə toxunmadan, üçüncülüyə bağlılıqda qeyd edək ki, hazır və aprobeasiyadan keçmiş Avropa teatr formalarını əxz edən Azərbaycan milli professional teatrı Şərq mədəniyyətinin dəyərlərini özünə ideal seçdi. Məlum səbəblərdən sovet teatrşünaslığı bu mətləbi tamamilə inkar edirdi: əks təqdirdə ənənəvi Şərq mədəniyyətinin üzvi tərkib hissəsi olan Azərbaycan mədəniyyətinin məğz etibarını ilə İslam mədəniyyətindən qaynaqlanması və Azərbaycan

incəsənətinin estetik formalarda İslam dünyagörüşünün ideoloji , mənəvi , sokral(ilahi) və humanist anlayışlarını əks etdirməsi fikri qəbul olunmalı idi.

Əsas məqsədimiz teatr prosesində yaranan poetika səciyyələrini bərpa etmək olduğundan ötürki məsələlərə toxunmayacağıq.Sovet ideologiyasının bədii düşüncəmizə vurduğu başlıca zərbə böyük idi : bəsitləşdirmə prosesi rəsmən elan olunmasa da rejim tərəfindən ardıcıl olaraq həyata keçirilirdi.Sovet ədəbi prosesində bu əməliyyat nisbətən ağır gedirdi, çünki fərdi yaradıcılığı nəzarət altında saxlamaq çətin məsələdir.kino və teatr sənətləri isə bu mərhələdə nəzarət altında saxlanıla bilirdi , sərt senzura təqibinə məruz qalırdı.Ədəbiyyatşünas və yazıçı Viktor Jerofeyev bu prosesin nəticələri haqqında belə yazır :” ədəbiyyatın (ümumiyyətlə mədəniyyətin) sahmanlanması cəmiyyətimizə dəhşətli ziyan verdi , bu ziyanın əsl ölçülərini müəyyənləşdirmək çətindir.Kontuziyadan zədələnən cəmiyyət mürəkkəb əxlaqi və ekzistensial problemlərdə oriyentasiyanı itirmişdi – onun insani potensialı kəskin sürətdə azalmış , aşağı düşmüşdü.Eyni zamanda oxucularını bədii həllərinin aydınlığı və sadəliyi ilə bihuş edən ədəbiyyat doğuldu və bu ədəbiyyat gerçəkliklə heç bir əlaqəsi olmayan həyatın böyük sadəliyi haqqındakı çox təhlükəli bir mifə dönməkdə idi...”

Eyni sözləri Sovet teatrı haqqında da demək olar və azərbaycan teatrı da burada istisna deyil.Təbii ki, marksist – leninçi estetikanın sərt çərçivələri içində fəaliyyət göstərən Azərbaycan sənət və teatrşünaslığı dərin və ənənəvi mədəniyyət tarixi ilə bağlılıqda tədqiqat apara bilməzdi.Bu haqda bizdə çox yazılar yazılıb, çox mübahisələr olub – hamısını təkrarlamağa təbii ki , lüzum yoxdur.Məhz yeni dövrün çılğın polemikasında “ teatrın ölümü “ haqqında hallanan tezis düşüncəmizi əsas məsələlərdən sapındırdı.Amma buradaca qeyd etmək lazımdır ki, məhz 1989-cu ildən ictimai varlıq və şüurumuzda olduğu kimi , teatr sferasında olduğu kimi , teatr sferasında olduqca dərin proseslər başlandı.Bu proseslər uzun müdətli olduğundan bu gün hər hansı nəticədən danışmaq tezdir, amma bu nəticənin başlıca səciyyəsinə göstərmək olar : artıq teatr prosesi yalnız özünəməxsus qanunlar əsasında inkişaf etmək imkan və hüququnu qazandı.Teatr elmi də inkişafın bu yeni mərhələsində ideoloji

qəliblərdən imtina edərək teatr düşüncəsinin bütün qatlarını yalnız elmi meyarlarla araşdırıb milli teatr prosesinin obyektiv mənzərəsini yaradaraq konseptual poetikasını işləyib hazırlamağa başlaya bilər.

Poetika haqqında təlim teatr düşüncəsinin , teatr yaradıcılığının təyini , struktur tipləri və janrların müəyyən edilməsini nəzərdə tutur. Zaman –məkan növü olan teatr ədəbiyyatşünaslıq anlayışlarından da faydalanaraq yaradıcı prosesin qanun və qaydalarını , teatr obrazlarının strukturlarını , müxtəlif bədii-estetik qurğuların formalaşma şərtlərini tədqiq edir , inkişaf konsepsiyasını təqdim edir.Beləliklə ,poetika sferasında müxtəlif araşdırma metodları birləşir , çünki teatr prosesinin məhsulu olan teatr poetikası genezisinə görə sintetik sənət növü olan teatrın inkişafını və mahiyyətini tarixi inkişafın qanunauyğunluqlarıyla bağlılıqda öyrənir.Monoqrafiyamızın məqsədlərindən biri də məhz Azərbaycan milli teatr düşüncəsini müstəqil və estetik hadisə kimi Dünya teatr prosesinin üzvi hissəsi olaraq araşdırmaqdır. Mövqeyimizin yeniliyi də məhz bundadır : proseslə bağlı bu və ya digər məsələni daha aydın aşığılamaq üçün biz təsviri, struktur, tarixi-estetik , müqayisəli və tipoloji araşdırma metodlarından istifadə etmişik.

....Azərbaycan milli teatr prosesinin çağdaş durumu böhran xarakterli proseslə səciyyələnir.Teatrşünaslığımız . sənətşünaslığımız teatr düşüncələrini müvəqqəti olaraq düşdüüyü ağır vəziyyətdən çıxarmaq üçün əlindən gələn yardımını göstərməlidir.Bu işdə görkəmli teatr reformatoru , rejissor və nəzəriyyəçi V.E.Meyerxold “ məsləhəti “ yerinə düşər: “ Əgər bu günün teatrı ölmürsə , deməli damarlarında hansısa həyatverici işlər mövcuddur.Əgər sağalmasına ümid yoxdur onu : əgər yaşamaq gücü varsa , onu dirilt.”

Bu gün teatr sənətinin ölümündən, dağılmasından deyil, süni , həyat gücü olmayan teatr sisteminin , ideologiyasının və nəzəriyyəsinin dağılmasından söhbət gedə bilər.Hələ 70-80-ci illərdə başlamış bu proses öz növbəsində tam yeni prosesə təkan verdi : bu proses-öz İdealına uyğun olan və Dünya teatr inkişafının tələblərinə cavab verən milli teatrın yeni tarixi – mərhələdə dirçəlmə prosesidir.Bu prosesin ilk təzahürlərinin 80-cı illərin teatr hadisələrinə

sezmək olurdu.90-cı illərin teatr poetikası onu gücləndirdi və müşahidələrimizə görə əsrin sonunacan bu proses aparıcı olacaq.

Azərbaycan milli teatrının dirçəlməsi labüddür, çünki onun genetik kökləri birbaşa institussional sənət növünə bağlı deyil.Monoqrafiyamızda sübut etməyə çalışacağıq ki, teatr düşüncəsi , teatr ideyası , “ oyun fenomeni” –yəni bütövlükdə teatr prosesi milli düşüncəmizin əzəli yaradıcı ənənəsinə bağlıdır.Üzdə olan sübut ondan ibarətdir ki, “ Bəşər mədəniyyətinin ilk mərkəzlərindən biri” olan Azərbaycan ərazisində üzvi proseslərin getməsi və ibtidai formalardan ali-sənət növləri səviyyəsinə yüksəlişi tarixi zərurətlə təmin olunub.Əks təqdirdə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf prosesini dünya sənətsünaslıq elmində olmayan, hansısa tam yeni bir üslub və metodlarla araşdırmaları Musiqi, tətbiqi sənət folklor və başqa ənənəvi sənət növlərinin inkişaf tarixi bizə əsas verir ki, teatr düşüncəsindən qaynaqlanan teatr prosesini də ənənəvi sənət növlərinin inkişaf tarixi bizə əsas verir ki, tear düşüncəsindən qaynaqlanan teatr prosesini də ənənəvi milli mədəniyyətimizin tərkib hissəsi kimi dərk edək.

Burada da xüsusi qeyd edək ki, hər hansı prosesdən söz açarkən onun dinamikası hadisələrin diskret (sayrışan) xarakteri nəzərə alınmalıdır. Bu mənada hər hansı analiz ilk növbədə prosesin müəyyən edilmiş mərhələlərini müəyyən kontekstən ayırıb bir növ “ dondurulmuş “ halda aparıla bilər.Mərhələləri müəyyən etmək prinsipi sərbəst də ola bilər.Xronoloji şərtlərə bağlı da ola bilər , ümumi mədəniyyətin qəbul edilmiş , sistemləşdirilmiş tarixi inkişaf kontekstində də uyğun ola bilər.Monoqrafiyamızda biz hər üç prinsipdən faydalanmışıq , amma bəlli səbəblərdən üstünlük üçüncüsünə verilib.Bu həm də ona görə səmərəlidir ki, araşdırdığımız predmet zaman-məkanın (tarixin) məhdudlaşdırılmış parametrlində baş verib tamamlanmış bir hal , hadisə, fakt deyil : proses dedikdə biz onun gələcəyini , inkişaf istiqamətlərini və qarşımıza çıxacaq problemləri də nəzərə almalıyıq .Təbii ki, heç kim prosesin konkret təcəssümlərini proqnoz edə bilməz və əslində lazım da deyil.Amma keçmiş səhvlərimizi xatırlayıb teatr prosesinin başlıca meyillərini açıqlayasdı olsaq, bir

çox böhran situasiyalarından salamat çıxmaqdan ötrü zəmin yarada bilmərik. Burada təzad yoxdur : bəli, teatr prosesi bütün proseslər kimi üzvi və sərbəst tendesiyalara malikdir ,amma bu tendesiyları institusional mədəniyyətin şərt və qanunauyğunluqlarıyla uzlaşdırmaq mümkündür.Dünya və Avropa teatr prosesinin tarixi buna bariz nümunədir.

Teatr prosesinə üzvi hərəkət kimi yanaşanda onun bütün təzadlarını , böhranlarını , tənəzzül meyillərini , durğunluq məqamlarını və başqa mənfi hallarını prosesin obyektiv halları kimi dəyərləndirməliyik.Hər hansı hərəkətin göstəriciləri vahid sistem içində cəm olduğu kimi , bizim sənətsünaslıq sistemində də sadaladığımız hallar prosesin vəhdətləri kimi qəbul olunur.Bu mənada bu və ya digər böhran situasiyası növbəti sıçrayış üçün təməl, durğunluq (staqnassiya) isə kəmiyyətin keyfiyyətə keçid mərhələsi kimi anlaşıla bilər.

Teatr prosesində obyektiv və subyektiv amillərin ierarxiyası məsələsi də birmənalı deyil : tarix göstərir ki, bəzən obyektiv şərtlər olmayan situasiyalarda subyektiv xarakterli hadisə prosesin gedişatına güclü təkan verə bilər. Bu “ hadisə”də dediyimiz şərt istedadlı , bəzən dahi şəxsin mövcud olmasıyla bağlı olanda , proses bütövlükdə o şəxsiyyətin subyektiv , özəl inkişafına tabe ola bilər ki, Azərbaycan milli mədəniyyətində Füzulidən Üzeyir Hacıbəyova qədər bu tipli “ hadisələr “ kifayət qədərdir...

Milli teatr düşüncəsinin “ oyun fenomeni”ndən qaynaqlanan milli teatr prosesini instutsional mədəniyyətdə inkişafı yeni dövrdə siyasi –ictimai , sosial –iqtisadi və başqa köklü proseslərə bağlı olduğundan araşdırma zamanı teatr prosesinin ictimai göstəriciləri istər- istəməz ön plana çıxmalı olur.Amma bu heç də onun müstəqil təbiətin deformasiyaya sürükləmir : mədəniyyət öz-özlüyündə ictimai proseslərin çərçivəsində mövcud olmasına baxmayaraq , ictimai varlıq və şüura güclü təsir göstərən fenomenidir.

Yuxarıda biz anlayışları bir –birindən ayırmaq iddiasını irəli sürmüşük, indi isə məntiqlə ziddiyyətə girmədən qeyd etmək istəyirik ki, yalnız səmərəli sintezdən sonra teatr düşüncəmiz yeni keyfiyyətdə məhsuldar proseslərə təkan verə biləcək : fikrimizcə bu sintez İdealın mütəhərrik çərçivələri daxilində baş

verməlidir.” Uzaq proqnoz “u yaxınlaşdırmaq , əməllərdə gerçəkləşdirmək cəhdlərinin nəticəsində nəsildən –nəsilə , həm də genetik yollarla ötürülən teatr düşüncəsi öz köklərinə qayıdıbdan faydalanıb peşəkar teatr prosesinin inkişaf tarixində yeni səhifə açmağa müyəssər olacaq.

Məlum olduğu kimi, hər hansı prosesin eniş və yüksəliş nöqtələri hələ prosesi bütövlükdə xarakterizə etmir. Eyni sözləri prosesi izləyən , araşdıran nəzəri açıqlamasını verən elmi əsərlər haqqında da demək olar. Belə ki, bizim monoqrafiyanın yazılması teatr prosesinin yeni mərhələyə can atdığı dövrdə təsadüf etdi.Biz əminik ki, milli düşüncəmizin bir çox sahələrində olduğu kimi , teatr düşüncəsində də tam yeni keyfiyyətli dəyərlər , meyarlar , konsepsiyalar yaranacaqdır. Biz əminik ki, xalqımızın insani , yaradıcı potensialı üzə çıxacaq , mədəniyyətimizi zənginləşdirəcəkdir.

Bu monoqrafiyanın qənaətləri inkişaf prosesinə az da olsa təsir göstərərsə və daha dolğun , hərtərəfli , fundamental nəzəriyyənin yaranmasına faydalı olarsa , öhdəmizə düşən vəzifəni yerinə yetirmiş olarıq.

BİRİNCİ FƏSİL

AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR PROSESİNİN GENEZİSİ :
AZƏRBAYCAN MİLLİ SƏNƏT TƏFƏKKÜRÜNDƏ TEATR DÜŞÜNCƏSİ.

**.....Dədəm Qorqud gəlibən şadlıq çaldı,
fəzi ərənlərin başına nə gəldikin aydı verdi,
həm Basata alqış verdi...**

Mövzuya birbaşa keçməzdən əvvəl istifadə etdiyimiz terminləri defenssiya etmək yəni hər hansı terminin ortaq mənasını dəqiqləşdirib mülahizələrimizdə onların vahid şəkildə dəyərləndirilməsi üçün şərtləşək.

Azərbaycan milli teatr prosesinin təzahürü olan teatr poetikasını düşünərkən başlıca sualdan başlayaq : söhbət Aristotel poetikasının milli modifikasiyasında gedir, yoxsa milli sənət təfəkkürünün tərkib hissəsi olan özəl sənət növünün poetikasıdan ? Burada məntiqi olaraq yeni sual yaranır : əgər biz uyğunlaşma (adoptasiya) haqqında düşünürüksə yararlı (uyğun) olanları seçmək əməliyyatını apara bilərik. Bu o qədər də çətin iş deyil : milli mentalitetin parametrlərini dəqiqləşdirib, onun ölçülərinə “ yerləşməyən “ göstəriciləri yad və ya faydasız kimi dəyərləndirmək , elan etmək gərək olur.

Yox , əgər təkidlə “ milli teatr poetikası “nın özəlliklərindən , suverenliyindən söhbət açıyıqsa , burada mütləq ilk çıxış nöqtəsi müəyyən olunmalıdır.bu çıxış nöqtəsinin təyini də çox sadə sualdan başlanır : teatr prosesi milli sənət təfəkkürünə müdaxilədir, yoxsa özəl genezisə malik olan , fəqət müəyyən tarixi səbəblərdən nəticələrini institusional səviyyəyə çatdıra bilməyən lokal etno-mədəni hadisədir ?

Bu suallara cavab verməzdən öncə “ teatr düşüncəsi “ terminini açıqlayaq.Məlumdur ki, “ teatr” sözünün etimologiyası əski Yunan “ txeatron” söz –anlayışına bağlıdır.Mənası “ baxmaq , seyr etmək”dir.Əski yunan mədəniyyətinin məhsulu olan teatr sənətinin kökləri Dionis bayramlarının köklərindən qaynaqlanmasına baxmayaraq, əski yunan filosof və sənətçiləri yaratdıqları yeni sənət növünü birbaşa institusional mədəniyyətin hadisəsinə çevirdilər. Yəni ilk əsərlərin ədəbi əsası (pyes) var idi, müəyyən olunmuş janr , üsul, qanun və qaydalar (poetika) mövcud idi, icranın məqsədləri (ideologiya) bəlli idi, oyun şərtləri (estetika) müəyyən olunmuşdu və başlıcası , ifaçı – tamaşaçı münasibətlər sistemi (sosiologiya) iqtidar və cəmiyyət tərəfindən qorunurdu.Yerdə qqalan sırf psixoloji qavrayış mexanizmləri , peşəkarlıq tələbləri

və sairə tənzimləyici məsələlərin təsirinə nəzərə alsaq , deyə bilərik ki, əski yunan teatrı ictimai şüur hadisəsinə çevrilməklə ənənəvi mərasim və rituallardan onların məqsəd , məzmun və formalarından ayrıldı, fərqləndi və özəlliyini təsdiq etdi.Başqa sözlə , əski yunan mədəniyyətində uzun müddət intitussional teatr və teatrlaşdırılmış mərasimlər paralel şəkildə mövcud idi, hərəsi öz məqsədlərinə müvafiq fəaliyyət göstərirdi.Məhz buna görə tarixi inkişaf prosesində yunan metodologiyası , ritual və mərasimlər canlı epik ənənəsindən qopub yalnız tarixi sənədlərdə qorunub saxlandı, teatr prosesi isə konseptual formada bütün Avropa mədəniyyətlərinə keçid vahid poetikasını canlı teatr prosesində təkmilləşdirdi, zənginləşdirdi və bu gün bildiyimiz “ teatr sənəti “ anlayışı səviyyəsinə yüksəldi.

Beləliklə , aydın oldu ki, “ teatr düşüncəsi “ və “ konseptual teatr” anlayışı heç də eyni şey deyil.Bu yalnızlıq ondan irəli gəlir ki, tarixi zamanın başlıca keyfiyyətini –kəuzallığını , yəni hadisələrin gedişatında , inkişafında , səbəb – nəticə başlılığının təyinedici şərtini nəzərə almadan bilavasitə “ teatr”ı və yaranışından çox –çox əvvəl mövcud olan yaradıcı psixoloji fenomeni də eyni terminlə adlandırırıq.Konkret tarixi zamanın dəqiqləşdirilməsi , uzunluğu – qısalığı burada rol oynamır :bəşər övladı müəyyən fərqlərlə (bəzən çox kəskin fərqlərlə) istisnasız “ estetik düşüncəyə” malik idi.bu məsələ elmdə hələ tam araşdırılmayıb və estetik düşüncənin qaynaqları, təbiəti , psixoloji mexanizmləri aydın deyil : yer üzərində elə bir millət, xalq yoxdur ki, arxaik,əski dövrdə ritual mərasim mərhələsindən keçməsi və aydın məsələdir ki, “oyun düşüncəsinə” malik olmasın.Bax, məhz bu “ oyun düşüncəsi “, “ oyun düşüncəsi”, “ Oyun estetikası “nın biz avropa elmi dilinin təsiri ilə “teatr düşüncəsi” (rusca : Театральное мышление) terminiylə ifadə etmək məcburiyyətindəyik.

Fikrimizi daha aydın açıqlamaq üçün biz ərəbcədəki “ təfəkkür” (düşünmə, fikirləşmə) söz-anlayışını geniş mənada işlədərək “ düşüncə” terminini daha dar “ oyun”la bağlılıqla təfəkkürün bir növü və subyektiv yeni olan məhsulun yaranmasıyla xarakterizə olunan fərdi idrak prosesi mənasında işlədirik ki, “ teatr düşüncəsi” spesifik yaradıcı düşüncəsidir və reproduktiv(yəni

:hazır bili və bacarıqları istifadə prosesi) düşüncədən öz ilkin niyyəti , məqsədləri , mənalari və dəyərləndirmə sistemi ilə fərqlənir.

Bunu da xüsusi vurğulamağı lazım bilir ki, Azərbaycan milli sənət təfəkkürü bütövlüklə təfəkkürün bütün növlərinə - intuitiv və praktikdən başlamış və nəzəri konseptual düşüncəyə qədər malikdir. Çağdaş teatr düşüncəsi isə daha çox reproduktiv əsaslara bağlı olduğundan teatr prosesinin köklü problemlərinə müraciət etməyə subyektiv və obyektiv maneələr yaradır. Belə ki, bu gün teatr düşüncəsinin qarşısında bir sıra başqa problemlərlə yanaşı teatrın “ özünü dərk etməsini” təmin etmək vəzifəsi durur: teatrımız özünü subyektiv kimi (milli mədəniyyət kontekstində) anlaçalı, düşüncə obyekt ilə identifikasiya (eyniləşmə) etməli, öz başlıca problemini (İdealını, poetikasını) mənimsəməli və bu problemə öz münasibətini təyin etməlidir.

Demək artıqdır ki, yeni tarixi şəraitdə bu vəzifələr ümumilli düşüncə problemləri ilə ayrılmaz vahid təşkil edir, çünki teatr düşüncəsinin problemləri etik, estetik , sokral və psixoloji problemlərin kəsişən nöqtəsində cəm olunaraq öz sahəsində mühüm ontoloji (mahiyyət) və ekzistensial (varolma, mövcudluq) problemlərin dərk və həllində güclü və başlıcası emosional yardımçı ola bilər. Filosof R. Bədəlov yazır : “ Uzaq keçmişdə Qorqudun əslində kim olması mühüm deyil, epik ənənənin özü onu ozan, yəni sənətkar kimi təqdim edib. Qorqudun müəlliflik spesifikasiyasında mübahisə aparmaq olar, amma nəticə etibarıyla “ Kiatbi Dədə Qorqud”- “İliada” kii bu abidələri onları yaratmış xalqların yüksək yaradıcı potensialını sübuta yetirir.”

TEATR PROSESİNİN İLK MƏRHƏLƏSİ :

1. MİLLİ TEATR DÜŞÜNCƏSİNİN ƏSKİ QAYNAQLARI

.....Qoyduğun yerdən götürmə

“ Oğuznamə”

Azərbaycan milli teatr düşüncəsinin qaynaqlarını ilk öncə əcdadlarımızın mifoloji təfəkküründə axtarmaq həm də ona görə səmərəlidir ki, bu gün də düşüncəmizdə rudiment (qalıq) halında olan bir çox təsəvvürlərin mənasını açıqlamağa müvəffəq ola bilərik.Millî teatr poetikasını bir çox səciyyələri əski oğuzların mif yaradıcılığında, deyimlərində , müxtəlif adət-ənənələrində , oyunlarında , mahnılarında və s.. səpələnmiş halda mövcuddur.Odur ki, əski oğuzların məsləhətləriylə biz “ qoyduğumuz yerdən götürməyi” rəva bilirik.

Ümumtürk mədəniyyətinin üzvi tərkib hissəsi olan əski oğuz mədəniyyətinin çağdaş mədəniyyətimizə təsiri danılmazdır.” Oğuzlar çox əski mədəniyyətə malik türk dilli qəbilə birləşmələri siniflərindəndir, amma bizi maraqlandıran bu mədəniyyətin tərkibində olan müxtəlif mifoloji- epik əsərlərdəki teatr düşüncəsinin elementləridir.” Oğuzların öz dillərində yazılmış ilk milli dastanları Dədə qorqud dastanlarıdır.Bu dastanlar son əsrlərə qədər Anadolu və İran türkləri arasında sevilərək dinlənilmiş, oxumuş...”Odur ki, bu abidənin boylarını çıxış nöqtəsi kimi götürmək olar.

K.Abdullayev “ Gizli Dədə Qorqud” monoqrafiyasında dastanın özümüzü , gerçəkliyimizi , iddia və imkanlarımızı daha yaxşı tanımaq üçün arac, vasitə olmasını vurğulayaraq daha dərin qatlardakı Dədə Qorqud mənalərini göstərir : “ bu dərin qatdakı Dədə qorqud son dərəcə dinamik , canlı, bütün hadisələrin bəlkə də çatını əlində cəmləşdirən bir qüvvədir(qabartma mənimdir – M.Ə.) Gizli Dədə Qorqudun hərəkət dairəsi – çox genişdir , amma o öz niqabının üzdəki Dədə Qorqud un altında elə gizlənə bilib ki, demək olar ki, görünmür.” Müəllif bu ideyasını bir neçə səmtə inkişaf etdirib çox maraqlı , bəzən paradoksal qənaətlərə gəlir, bizi isə bu fikrin teatr poetikası aspekti maraqlandırır.

Nəzərə alsaq ki, ənənəvi olaraq Dədə Qorqud yalnız ozan , nəqlədici funksiya kimi qəbul olunur , burada dinamikanın özü , hərəkət dairəsinin genişliyi , hadisələri idarə etmək qüvvəsi Dədə qorqudu məzmun və forma

yaradıcılığının prinsipi kimi də qavramağa imkan verir. Bu prinsipin birini K. Abdullayev göstərir : *görünməzlik prinsipi* .Bunu açıqlayaq. Bir qayda olaraq başqa məşhur dastanlarda (məsələn : “ Kalevala”, “ Manas” , “ Koblandı Basır “,”Qayavata” və s..) hadisələri nəql edən anonim olur, ya hadisələrin kənarında duran iştirakçı olur. Dədə qorqud isə hadisələrin həm bilicisi , həm iştirakçısı , həm də hadisə bitəndən sonra onu müəyyən qaydada , formada yenidən qurub “ aydırır”-söyləyir, təsvir edir, mənaları vurğulayır və mütləq sonda yum- - xeyir dua verir.(Bir qayda olaraq “ qanlı dedigum bək ərənlər ?” refrenindən sonra....)

Hadisələrin nəqlinin təsirli olması üçün ən əlverişli prinsip onun sujetqurma priyomunun, üsulunun , gözə çarpmamasıdır: yəni Dədə Qorqud yalnız sonda “ müəllifliyini”bildirir , nəqlətmə zamanı isə müəlliflik iddiasını gizlədir , dinləyicilərə güya ki, yalnız onları- olayları danışır və guya heç bir müdaxiləyə yol vermir. Təbii ki, bu üsul dinləyicilərin etnopsixoloji qavrayış özəlliklərindən asılı olub və Şərq düşüncəsinin başlıca tələbi olan kanonikliyə cavab verirdi. Kanonik sənət yaradıcılığı və qavrayışı isə ilk növbədə yeni informasiyanı deyil , artıq bəlli , “ özündə , içdə “ olan bilikləri anıb emosional , duyğusal tərzdə yenidən yaşamağı , yəni subyektiv yeni olan bədii məhsulun fərdi , individual idrak prosesinin təmi olunmasını tələb edir . Analitik psixologiyanın terminləriylə desək, “ söhbət içində ümumbəşəri , əzəli obrazlar , görklər mürgüləyən bilincsizliyin daha dərin laylarının manifestasiyasından gedir”. (Burada manifestasio – latınca təzahür , biruzə vermək mənasındadır). Bu obraz və motivləri Yunq “ arxetip “ və “ dominantə” adlandırır. Situasiyanı son dərəcə konkretləşdirsək, deyə bilərik ki, Dədə Qorqudun dinləyiciləri əslində seyirçi , tamaşaçı idilər , axı onlar söylənilən hadisələrlə paralel (ya eyni zamanda) gözlərinin önündə canlanan , birbaşa sözlə ifadə olunmayan arxetiplərin bədii obrazlılığını “ görürdülər “. Məhz buna görə müəllif (Dədə Qorqud) görünməz olmalıdır, bu səbəbdən də o (müəllif) yalnız finaldakı xeyir –duada özünü aşkarlayırdı. Buna görə müəllif sujetin intriqasına , gələnilməz gedişlərə , xarakterlərin müfəssəl işlənməsinə formal məntiqin dəqiqliyinə və bu kimi “həvəsləndirici” vasitələrə o qədər də fikir vermir, bütün səyini insanın

özülə təmas yaratması prosesinə yardımçı olmasına yönəldirdi. ..Müəyyən mənə da (və çox böyük ehtiyatla....) Dədə qorqudun boy boylaması mərasimində milli teatr düşüncəsinin ibtidai təzahürlərini görə bilərik və milli teatr poetikasının bəlkə də ən vacib və ən mühüm səciyyəsini *yaddaşa müraciətini* göstərə bilərik.Buradaca bu halın ümumbəşəri düşüncədən qaynaqlanmasını qeyd edək .Hələ Platon yazırdı ki, “ İnsan bir çox hissi duyğularından qaynaqlanan , fəqət şüurun vəhdət halına gətirdiyi ideya ilə uyğunluqda dərk etməlidir. Bu isə ruhumuzun nə zamansa əsl mövcudluğa yüksələrək , indi mövcudluq adlandırdığımıza yuxarıdan aşağıya baxa- baxa gördüyünü anmaq deməkdir..Yalnız bu cür anmalardan dürüst faydalanan, icra olunan ayinlərə hər zaman agah olan insan həqiqi kamilliyə nail ola bilər.”

Göründüyü kimi , Dədə Qorqudun boy boylaması , oğuznamə qoşması adi estetik əməliyyat deyildi : ayin xarakterli mərasimdə sənətçi –демиург dinləyicilərinin birbaşa yaddaşlarına təsir göstərərək ali həqiqətləri fərdi kontekstdə dərk etmələri üçün son dərəcə məhsuldar şərait yaratmaqla məşğul idi.” Ali həqiqətlərin”siyahısını tərtib etməyə qalxsaq , görərik ki, onların hamısı ümumbəşər mənəvi dəyərlərin milli-etnik motifikasiyalarıdır və günlərimizə qədər öz mahiyyətini saxlamışdır.

Bildiyimiz kimi , bütün inkişaf etmiş xalqların mifo-epik düşüncələrinin bir çox məqamarına təmas nöqtələri , ortaq motiv və sujet , hətta “ səyyar” qəhrəmanları var.Struktur baxımından da elə bir fərqlənməyə malik olmayan psixoloji mexanizmlər hər bir etnosun fərdi inkişafında özünəməxsus , spesifik özəlliklər qazanırdı ki, bu özəlliklər həm bədii- estetik , həm də mənəvi-əxlaqi təsir gücünü təmin etməyə qadir olurdu.

Milli teatr düşüncəsindən qaynaqlanan teatr prosesini araşdıranda məzmun planı (qatı) nə qədərə vacibdirsə , ifadə planı da poetika baxımından çox faydalı məlumat verə bilər. Ona görə də biz iki təməli qatların ierarxiyasını nəzərə almadan , poetik baxımından ikisinin də əhəmiyyətli amil olduğunu qəbul edirik. İbtidai düşüncə sokral (ilahi) və profan (insani, dünyəvi) sferalar arasında mediator (rabitəçi) olan, Dədə Qorqudun öz deyimlərini insan üçün

gerçəkləşdirməkdən ötrü istifadə etdiyi başlıca vasitə söz idi.Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi , dinləyici- seyrçi gerçək hadisələri artıq yaşamışdır və buna görə də onun gedişatını və nəticələrini bilirdi , başqa sözlə sujet ona bəlli idi.Çatışmayan iki cəhət idi : psixoloji ayın , mərasim ona hadisələrin mahiyyətini açmalı idi və o “ həqiqəti “ dərk etməli idi.Bu hadisələrin (konfliktlərin, münafişələrin, əməllərin , münasibətlərin və s..) əsl səbəbi və magik , mistik (irrasional , sokral , mifik və s...) qənaətləri idi, yalnız “ qayıbdən dürlü xəbər verən” Dədə Qorqud onları aktuallaşdırı bilirdi.Bunun üçün onun xüsusi , spesifik sözü olmalıdır ki, adi məişət sözlüyündən fərqlənsin və müəyyən quta malik olsun. Aydın məsələdir ki, bu söz çoxqatlı , çoxmənalı , sukkestiv (təlqinedici) olmalıdır ki, “ ruhun nə zamansa gördüklərini”(Platon) canlandırı bilsin , əzəli yaddaşın informasiyasını üzə çıxartmaq gücünə qadir ola bilsin.K.Vəliyev yazır : “ Dədə Qorqudun düzüb –qoşduğu oğuznamələrin bir ucu ilk insanın heyvətli sözləri idi...Dədə qorqud nə vaxtsa yaranmış bu sehirli sənətin içində doğulduğundan , onun yaşını müəyyən etmək mümkün deyil.Bu yaş sözlərin yaşadığıdır.” “ Sehrli sənətin” sənətçisinin sözü də sehirli olmalıydı ki, insan sehirin içində özünü də , dünyanı da , həqiqətləri də görə bilsin...

Göstərilən kitabın “ Nəsrimizin poetikası “ fəslində K.Vəliyev bizdən ötrü vacib bir məsələyə toxunur .O yazır : “ Azərbaycan nəsrinin ilk nümunəsi nağıllarımız, dastanlarımız, lətifələrimizdir.Dildən- dilə keçib yaşayan bu folklor janrları bədii nəsrin ilk qaranquşu olmuş insanların həyatını bəzən real , bəzən də fantastik şəkildə ifadə etmişdir.Yazıl nəsr yarandığı gündən ta bu günəcən özünün bu rüşələrindən qidalanır , ondan şirə, güc- qüvvət alır”

Bu sözləri milli teatr poetikasına da aid etmək olardı , əgər bəlli tarixi səbəblərdən teatrımızın “ rüşələri” süni şəkildə kəsilməsəydi.Gördüyümüz kimi, teatr prosesinin ilkin mərhələlərində sırf milli teatr poetikasının yaranması üçün ən vacib şərtlər artıq mövcud idi.Bunlar aşağıdakılardır :

- sehirli sənətin yaranması üçün etno- psixoloji tələbat ;
- onu qavrayıb , təsirlənmək üçün aparıcı motivasiya;

- özəl üsul və formalar;
- sehirli söz qatı;
- bədii estetik sistemlər

Bədii -estetik sistemin başlıca sistemi ritm olduğundan hər hansı mərasimin təsir qüvvəsi birə on artır. Dədə Qorqud fenomenini araşdırarkən bəzən unuduruq ki, o, öz boylarını qopuzda çalmaqla müşayiət edirdi. Daha dəqiq desək, (bu isə “ K.D.Q.”-nın mətnindən aydın görünür) Dədə Qorqud nəqlini musiqiyə tabe edirdi. Çin mifologiya və folklorunun tədqiqatçısı Q.A.Tkaçenkonun göstərdiyi kimi : “ Musiqi bilavasitə ritualdan doğurdu, etikadan və bütünlüklə daxili gözəllik və alicənablıq adlandırılan nə vardısı onlardan ayrılmaz idi. Klassika bu “ ruhun melodiyasını” musiqi, ritm ilə az qala əyaniləşdirirdi etik normalara, daxili borca, insaniyyətə sədaqətin plastiki təzahürüylə ...”

Əski oğuzlarda da musiqi sehirli vergi kimi qavranılırdı, hesab olunurdu ki, Dədə Qorqudun “ könlünə tanrı ilham verərdi”. Təsadüfi deyil ki, Dədə Qorqudun vəsiyyətləri sırasında beləsi də var: “ Kitabı Dədə Qorqud “un müxtəlif analiz növləri üçün indi dediklərimiz bəlkə də əhəmiyyətli deyil, amma zaman-məkan növü olan teatr sənəti üçün çox önəmli bit detala fikir verək. Qolca qopuz – indiki Orta Asiya türklərində “ Kobız“, “ Komuz” adalanan iki simli musiqi aləti saza deyil, daha çox kamançaya bənzəyirdi (sazın ibtidai forması dombra və ya dumbra –iki simli alət bu gün də qazax, qırğız, başqırd və başqa türk xalqlarının əsas musiqi alətidir). Kamançanın səsi və ritmik xüsusiyyətləri hamımıza bəllidir: adamı ovsunlamaq üçün başqa aləti təsəvvür etmək çətindir. Xatırlasaq ki, yaylı musiqi alətlərinin (skripka, violonçel, yaylı kontrabas) səslənməsi insan səsinə çox yaxındır, Dədə Qorqudun “ ifa tərzini” təsəvvür edə bilərik. Çox – çox sonra yaranmış aşiq dastanlarına nəzər salanda ilk baxımdan görünür ki, ədəbi material iki yerə bölünür : nəsr və poeziya. Odur ki, aşiq ifa tərzində iki xassəlidir : bilavasitə hadisələri (sujeti) aşiq adi danışiq diliylə - nəql edir, şer parçalarını isə müvafiq melodiyanın üstündə özəl vokla üsulu ilə oxuyur. Dədə Qorqudun dili isə başdan- başa ritmə tabedir, yəni ritmik

nəsrdir. Demək artıqdır ki, hər hansı təkrarlanan ritm (deyək ki, qatarın relslər üstündə takkiltısı , damcıların , dalğaların səsi) sukkestivdir (təlqinedici) və ona aludə olan insanın özünə varması üçün ən əlverişli vəziyyətdir .Kobız –qopuzun simləri qoldan aralı olduğuna görə barmaqla basılanda qolun səthinə kip yapışır və buna görə də səsinde fitə bənzəyən çalarlar eşidilir. Bu əlavə təsir vasitəsi sehr ovqatını artırır, adi əyləncə , nəşə , zövqdən uzaqlaşdırır. Deməli , qeyd edə bilərik ki, boylama , aydrma zamanı kütləvi sehr ovqatıyla səciyyələnirdi, bu isə teatr düşüncəsinin olduqca mühüm bir kateqoriyasından, atmosferindən xəbər verir. Kitabı Dədə Qorqudun ədəbi poetikası çağdaş elmimizdə kifayət qədər geniş tədqiq olunub və əldə olunan poetika səciyyələrini təkrarlamaqdan vaz keçib, burada xüsusilə qeyd etmək istəyirik ki, V.M.Jirmunski, X.K.Koroğlu, M.Təhmasib, Ə.Dəmirçizadə, Ə.Sultanlı , Ş.Cəmsidov , T.Hacıyev , P.Əfəndiyev, R.Bədəlov , C.Əlizadə, K.Vəliyev , K.Abdullayev və başqa alimlərimizin təyin etdikləri poetika və estetika kateqoriyaları teatr düşüncəsi sitemində və üzvi şəkildə yer tapır və öz əhəmiyyətini itirmir. Daha əski ənənəyə söykənən Dədə Qorqudlar (ozanlar, sağıcılar, ağıcılar...) ritmual mərasim- - ayinlərin ifadə və təsir vasitələrini fərdi sənət növünün yaradıcı poetikasına daxil edərək hər hansı etnik psixologiya üçün olduqca vacib olan funksiyanı yerinə yetirməklə məşğul idilər .Bu funksiya çoxmənalı idi: tərkibində etnik yaddaş yaratmaq , etnik birliyi təmin etmək , dərin qatdakı ilkin anlayışlara bədii biçim (forma) vermək, etnik mənəviyyatın (etikanın) dəyərlərini və etnik əxlaqın (moral) normalarını təsdiqləmək , mürəkkəb ekzistensial problemləri İlahi (sokral) dəyərlərlə bağlılıqda təzələmək və etnik ideali hadisələrdə göstərmək , görk(Obraz) vermək tələbləri başlıca yer tuturdu.

Haşiyə çıxıb xatırlatsaq ki, Qərbi Avropa teatr poetikasının başlıca məqsədi tamaşaçılarına maksimal informasiya vermək, öyrətmək , tərbiyələndirmək , maarifləndirmək və bu kimi təsir göstərməkdir, milli teatr poetkamızın köklərini daha aydın təsəvvür edə bilərik. Nəzərə alsaq ki, milli muğam sənətimizin konseptual musiqi poetikası təxminən eyni köklər üstə “ bitib” belə bir fikir

yürüdə bilərik ki, rudiment(qalıq) şəklində çağdaş teatr düşüncəmizdə qalan kateqoriyalar vahid sistem halına gətirilib teatr prosesinə güclü müsbət təsir göstərə bilər , çünki muğam xalqımızın özünü dərk etməsini , əski ənənələrini qoruyub saxlayır .Şərq insanının təfəkkürü , idrakıyla identifikasiya olunur ,dünyaduyumunu ifadə edir, insanın bu gününü keçmiş və gələcəyi ilə bağlayır.

Bütün bu göstəricilərin teatr sənətinin idealına nə qədər yaxın olmasını xüsusi qeyd etməyin bizə lüzumu yoxdur!..

Hər hansı institusional mədəniyyətin tərkib hissəsi olan peşəkar teatrın fəaliyyətini təmin edən ədəbi əsas pyesdir.buna görə də , hər milli mədəniyyət uzun tarixi inkişaf prosesində öz dramaturgiyasını yaratmağa meyllidir.

Teatr prosesimizin genezisini “ Kitabı-Dədə Qorqud” bizim üçün nadir əsərdir, çünki , o həm mif , həm epos , həm dastan, həm nağıl , həm də tarixi sənəd xarakterli boylardan tərtib olunub.Qeyd edək ki, özündə bütövlükdə türk mifologiyası düşüncəsini əks etdirən (yəni : dünyanın yaranışı , sokral sistemi , dünyanın sonu haqqında məlumat verən) başqa kitabımız yoxdur ki, biz K.D.Q-dan tam həcmdə faydalanmaqda çəkinək.K.D.Q-nın tərkibinə nəzər salanda aşkar olunur ki, bir kitabın içində mif tədricən dastana və ibrətamiz nağıla yönəlir.Müəyyən tarixi səbəblərdən bu proses milli nəsrin yaranmasına gətirib çıxatmadı : yazılı ədəbiyyatımızın çağdaş növ və janrları (roman, povest, novella və hekayə) yeni dövrün hadisələri kimi mədəniyyətimizə daxil olub.Klassik poeziyamız isə öz qanunlarıyla inkişaf edib və xassəcə başqa proseslərin təzahürü olub.Odur ki, çağdaş mədəniyyətimizdə maraqlı bir proses müşahidə olunur : yazılı ədəbiyyat canlı epik ənənə olan Dədə Qorqudun boylarına meyl göstərməkdədir.Bu fakt ədəbiyyatın vaxtilə pozulmuş canlı əlaqəni bərpa etmək niyyətindən xəbər verir.

Teatr prosesi əcaib bir dövrə vurub əski qaynaqlarına qayıdır.

Bu qarşılıqlı hərəkətdə üç əsas meyl sezilir :

1) K.D.Q-nın zahiri əlamətlərindən faydalanıb, onun sujet xəttini , qəhrəmanlarını , hadisələri və s.modernləşdirməklə “ aktual “ məsələləri həll etmək.

2)K.D.Q-nın daxili mifo-epik strukturlarından faydalanaraq yazılı ədəbiyyatın imkanlarını təzələmək niyyəti (çağdaş mifo-epik yaradıcılığı)

3) K.D.Q-nın strukturuna çağdaş ədəbi (formal) məntiqlə müdaxilə edərək “ qaranlıq “ mənaları işıqlandırmaq, çağdaş nöqteyi –nəzərdən boşluq olan hissələri doldurmaq cəhdləri

Hər üç meyli biz qənaətbəxş sayırıq , çünki nəzərə çarpan cəhətlər milli düşüncəmizin əski xəzinəsindən faydalanmaq deməkdir.

Araşdırmamızın kontekstində bizi maraqlandıran aspekt dramaturji prosesin genezisi baxımından çox faydalıdır.K.D.Q mətnlərinə müəyyən mənada səhnə üçün ədəbi əsas kimi yanaşanda , onun hadisələrinə tam etibar edərək inanırıq. Heç bir çağdaş yozuma yol vermədən onun ilkin ifadə vasitələri və imkanlarını gerçəkləşdirmək daha səmərəli görünür.Bu fikrimizi açıqlayaq.

Bizcə K.D.Q-nı yozmaqdan , onu olduğu kimi səsləndirmək vacibdir.Çünki mənşəyinə görə şifahi olan bu deyim ilk növbədə son dərəcə təsirli və informativ ritmə , ahəngə söykənir, ondan faydalanır.

K.D.Q-nın mifoloji (sehrli) başlanğıcı hər hansı vasitələrlə adiləşdirməməlidir, əksinə çağdaş fəlsəfi nailiyyətlərdən təkan alaraq dastanın mistik mənalarını gücləndirmək lazım gəlir.Başqa sözlə , bu gün səhnə əsəri üçün əsas kimi götürən K.D.Q dini kitabələr kimi qavranmalıdır.Bu halda onun sokral mənaları öz ilkin anlamlarında təsir göstərmiş olar.Dədə Qorqudun “qayıbdən dürlü xəbər verməsi” (mifoloji keyfiyyəti) 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 isə bu hal ən mühüm və həlledici amillərdən biridir.K.D.Q-nın istisnasız bütün boylarında mifo- epik struktur və mənaları aşkarlamalıyıq, əks təqdirdə biz sehrli məsələləri etnopsixoloji problemlərlə əvəz edə bilərik.

Dədə Qorqudu ozan- sənətçi kimi anlayanda , unutmamalıyıq ki, arxaik dövrdəki hər hansı sənət hələ öz mistik mənşəyini və məqsədlərini sırf peşəkar funksionallığına dəyişməmişdi. Unutmayaq ki, Dədə Qorqud qopuzu icad etmiş demiurqdur, deməli hər hansı sənət düşüncəsinin, o cümlədən teatr prosesinin banisidir.

Bəlkə də miflə mübarizə etmək, onun sehrini buxar kimi havaya sovurub anlaşılmalı və sadə (adi) hala gətirmək institusional mədəniyyətin qanunudur, hər halda , Avropa mədəniyyəti və incəsənəti bu yolu keçib : Yunan mifologiyasını , daha sonra xristianlığın sehrli- sokral hadisələrini və personajlarını öz səviyyəsinə enidərək bunu “ humanistləşdirmə” adlandırıb. Allahları və ilahələri öz ölçülərinə , qanunlarına uyğun davranmağa məcbur edən humanistlər bununla ədəbiyyat və incəsənətin inkişafına güclü təkan vermiş oldular. Amma itirdikləri daha böyük bir şey – mifoloji düşüncənin qutu, ruhsal, ruhani xassəsi adi psixologizmlə əvəz edildi. Sonralar Avropalılar “ mifoloji aclıqdan” gileylənməyə başladılar, amma , necə deyərlər , sonrakı peşamncılıq faydasız olar. Mifolojinin yerini saxta , psevdomuflər tutmağa başladı ki, XX əsrdə nasional-sosializm kimi əjdaha bunun dəhşətli təzahürüdür. Unutmayaq ki, hitlerizmin alt qurumu məhz modernləşdirilmiş və aktuallaşdırılmış alman mifologiyası oldu...

Təbii ki, milli mənəvi sərvətimiz olan K.D.Q-nın institusional mədəniyyət və incəsənətimizlə müxtəlif təcəssümləri olmalıdır , necə ki, indiyənəcən bəziləri olub da : romantik pafoslu filmlər , tamaşalar, adaptasiyalar (uyğunlaşdırılmalıdır), elmi monoqrafiyalar, hətta parodiyalar (“ Fransız” filmində...). Hələ opera , balet , cizgi filmi, lap balacalar üçün adaptasiya və başqa formalarda K.D.Q materialı əks olunmalıdır. Amma bizcə , hər hansı təcəssüm variantında K.D.Q-nın mifoloji , sehrli , ovsunlu başlanğıcı cari ideoloji məqsədlərlə əvəz edilməməlidir.

Çağdaş teatr prosesinin bəzi “ düyünlü” problemli məhz “ Dədə qorqud açarı” ilə açılıb tam gücü ilə öz ədəbi işini görə bilər.. Əgər bu problemlər sırasında milli dramaturgiya (və ya dramaturji ədəbiyyat) məsələsinə ayrıca nəzər salsaq , görərik ki, bu gün onun çatışmayan cəhəti məhz sehrdir, qutudur,

ovsundur .Bunları isə dramaturgiya məhz məhz K.D.Q-nın boylarından əxz edilə bilər: bundan ötrü yalnız hamımızın düşüncəsində yaşayan duyğu və inanclara çağdaş forma vermək yetərlidir.Unutmayaq ki, Dədə Qorqudun özü daha qədim ənənələrdən faydalanırdı :

Bəs Dədə Qorqud ənənəsindən qədim ənənələr hansılardır ki, biz teatr düşüncəmizin köklərinə aid edib araşdıraq?

Birinci və ən əhəmiyyətli ritual-mərasimlər –ayinlərdir ki, hər hansı etnosun mədəniyyəti onları yaddaşında saxlayır.V.Ternerə görə :”...ritual-jestləri, sözləri və obyektləri və obyektləri əhatə edən , məxsusi yerdə (məkanda) icra olunan və fəvqəltəbii qüvvələrə , ya məxluqlara ifaçıların maraqları və məqsədlərinə uyğun təsir göstərə biləcək əməllərin (əməliyyatların) stereotipli (qəliblənmiş- M.Ə.) ardıcılığıdır”.

Bu qısa təyinnə kifayətlənib xatırladaq ki, mərasimlər mövsümü , işgüzar , nigah, qurbanlıq , müalicə, doğum, ölüm, fəlakət , sokral və sairə mövzularda olur.Sonrakı mühlizələrimizi daha aydın anlamaq üçün Ternerin bir mühüm tezisini də göstərək : bir halda ki, cəmiyyətlər donub qalmış strukturlar deyil, dəyişikliklərə cavab verən proseslərdir – onların içində yeni rituallar yaranır , ya da ki, kənardan götürülür, əski rituallar isə tənəzzülə uğrayıb yox olur .Bununla – belə bu daimi dəyişikliklərin axınında, rituallar üçün yeni bəhanələrdə, hətta yeni ritual konfiqurassiyalarda radikal yenilikdən çox , bir qayda olaraq keçmişin variantlarının görkəmini alan formalar qorunub saxlanılır.

Dədə Qorqud ənənəsi məhz əski oğuzların zəngin ritual ənənəsindən qaynaqlanıb cəmiyyətin yeni tarixi şəraitdə yeni mənəvi –psixoloji tələbatlarını ödəməyə yönəlmişdi.Oğuz elinin mərasim və ayinləri , dünyagörüşü və inanclarının bədii-estetik səciyyələri Azərbaycan elmi tərəfindən mükəmməl və müfəssəl öyrənilib araşdırıldığından biz maraqlananları V.V.Bartold, A.H.Bernştam , Z.Bünyadov, M.Vəliyev, V.A.Qordelevski, A.Hüseynzadə , R.Şükürova və başqa alimlərin əsərlərinə yönəldirik.Burada isə araşdırma predmetimizə güclü işıq salan bir mərasimə diqqət yetirək.

* * * * *

Əzizim el arasın
Cənnət say el arasın,
Ölüm yaddır o kəsə,
El sevsin, el arasın...

Bayatı

Bir çox türk xalqlarında , o cümlədən oğuzlarda ölümlə, dəfnlə bağlı mərasimlərin sırasında “ yuğ” ritual –ayini xüsusi yer tutur.Məhz teatr düşüncəsinə çox yaxın olduğundan biz onu müfəssəl araşdırmağı rəva bildik.Bu araşdırmada əsas mənbəyimiz Mirəli Seyidovun tədqiqatları olacaq , çünki görkəmli alimimiz bu mərasimə etnomifoloji düşüncəmizin köklərini açıqlamaqda özəl diqqət yetirir.Fikirlərimizin kontekstində əsas konstatasiyadan başlayaraq M.Seyidov yazır : “ Yuğ” hakkında danışarkən öncə deməliyik ki, insanın özünü az – çox dərk etməsi , özü hakkında düşünməsi prosesi ilə bağlı mərasimdir (qabartma mənimdir- M.Ə.) “.

Bu ideya teatr düşüncəsinin təməli , bazis kateqoriyalarının üzərində konseptual poetikasının qurulması üçün çox vacibdir , çünki geniş mənada adlandığımız “ idrak” və “ özünü dərkətmə” proseslərini biri- birindən ayırır , ikincisini sonradan “ incəsəntdüşüncəsi, təfəkkürü” adlandırdığımız sahəyə yerləşdirir.

Təbii ki, burada heç bir antoqonist qarşıdurma yoxdur , sadəcə rəşional dərkətmə üsulu ilə irrəşional düşüncənin obyektlərini dəqiqləşdirmək niyyəti

var.Mərasimlərin yeni formaları və motivləri hər hansı milli incəsənətin təşəkkül və inkişafından xəbər verir , çünki”...incəsənət yeni formaları idrak və əməl üçün artıq gerçəkləşmiş hər şeyə dəyərləndirici münasibət (qabartma mənimdir- M.Ə.) kimi yaradır : incəsənətdə biz hər şeyi tanıyıırıq və hər şeyi xatırlıyıırıq...”Aydın məsələdir ki, rəşional idrakda bu məqam tam yoxdur, yalnız bilmədiyimiz , tanımadığımız və yaddaşıımızda olmayan “ nəsnələri” dərk etmək lazım gəlir.

Mirəli Seyidov xüsusiə vurğulayır ki, “ Yuğ” Azərbaycan xalqının tarixi, mənəvi inkişafı , mifik – fəlsəfi , ictimai, siyasi və özəlliklə bədii təfəkkürü ilə bağlı söz terminidir.Bizi maraqlandıran mövzunun çərçivəsində daha çox sonuncu səciyyəyə diqqət yetirəcəyik, həm də bu cür baxım ilk dəfə tətbiq olunduğundan bəzi məqamların üstündə daha müfəssəl dayanmalı olacayıq.

Ən əvvəl ümumi bilikləri verək.Burada təkrarladığımız” yuğ” söz- terminin elmi sözaçmasının(etimoloji tədqiqatın)nəticəsində M.Seyidov belə qənaətə gəlir :” yuğ”- “ qəbir üstündə söz”, “nitq”, “ danışiq”, “ kədər”, “ çətinlik”, deməkdir.Ə.Haqverdiyev “ yuğ” mərasimi hakkında belə yazmışdır : “ Qədim Azərbaycanda ölən böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi.Qəhrəman ölən günü camaatı bir yerə toplayırdılar.Bu toplantıya “ yuğ “ deyirdilər.(“ yuğlama”- “ ağlamaq” sözündəndir).Toplananlar üçün qonaqlıq düzəldirdi, xüsusi çağırılmış “ yuğşular” isə ikisimli “ qopuz” çalıb oynayırdılar”.Qədim tarixçi Musa Kalankatlı isə ölübəsdırma mərasimini belə təsvir edirdi: “ Qılıncla , bıçaqla parçalanmış meyitlər üzərində təbil, zurna çalırlar.....Qılıncla vuruşurlar...Qəbristana çatanda sevişirlər...Bir sırası ağlayır, hönkürür , bir sırası isə iblisənə adətlərinə görə rəks edirdilər .Onlar oyunlar , rəkslər oynayır və oxuyurlar”.

Bunlarla belə “ Yuğ” mərasimi adi ölübəsdırma , yas , matəm “ təbiri” deyildi: bu mərasimin başlıca məqsədi ölümə qarşı çıxmaq idiQəbristanda , ölünü basdıran zaman insanların sevişməsi ölümün mütləq hökmünü , dağıdıcı gücünü yeni yaradılan həyatla zəiflətmək kimi qavranılırdı...

M.Seyidov yazır: “ Yuğ mərasimindən danışarkən bir tarixi , etnoqrafik sənət məsələsini ötürü də olsa yada salmaq gərəklidir” və görkəmli teatr biliciləri Məmməd arif və Cəfər Cəfərovun “ Yuğ “da “ tamaşa –teatr ünsürlərini” görməsinə işarə edir.Kitabda göstərilən bu “ ünsürləri” sadalayaq : mərasimin “ sözsüz”(hərəkətli) və “ sözlü”bölmələrdən ibarət olması , musiqi alətlərindən istifadə edilməsi , dəqiq müəyyənləşdirilmiş kompozisiyanın icraçı , mərasimin peşəkar icraçılar və təbii iştirakçılar tərəfindən gerçəkləşdirilməsi , peşəkar icraçıların arasında “ rol bölgüsü”, amplua və vəzifələrin bölünməsi, mərasimi idarə edən şəxsin özəl funksiyaları teatr düşüncəsindən xəbər verir.

M.Seyidov M.Qumilyovun “ Хунны и Китае” əsərinə istinad edərək bizdən ötrü çox səmərəli bir ideyanı irəli atır.O, yazır : “ Bəllidir ki, Hunlar hələ Çinlə qonşuluqda yaşayarkən onlarda teatr tamaşaları geniş şəkildə yayılmışdı.Onlar bir çox yerlərə yayılarkən *teatr sənəti* (qabartma mənimdir –M.Ə.) də özləriylə aparmışlar.

Sözsüz ki, Hunların ölübüsdırma mərasimi sonralar onlarda teatr sənətinin yaranmasında örnək rolunu oynamışdır “.

M.Seyidov çox doğru olaraq xüsusilə vurğulayır ki, “yuğçuların” istifadə etdikləri üsul və formalar gəlmə, götürülmə deyildi, çünki mərasim birbaşa inamlara, görüşlərə, arxetiplərə bağlı idi, onları gerçəkləşdirirdi.Buna görə də etno-psixoloji düşüncəyə uyğun “ teatr düşüncəsini” və “ teatr praktikasını” yəni poetikanı tələb edirdi.

Göründüyü kimi, hələ V- VIII yüzillikdə “ türk teatrı anlayışı və intitutu(təsisatı) üçün bütün şərtlər mövcud idi.Yazıqlar olsun ki, Azərbaycanla bağlı mürəkkəb, geosiyasi problemlərin basqısıyla “Yuğ” mərasimi rəsmi yasaqlanır.

“ Yuğ” mərasimi - tamaşalarının nəzəri strukturlarını araşdırarkən M.Seyidov belə bir qənaətə gəlir ki, peşəkar yuğçular yaradıcılıq potensialı baxımından 2 yerə bölünürdü : 1- fərdi xüsusiyyəti olmayanlar, 2- fərdi xüsusiyyəti, özümlüyü olan yaradıcı .Birincilərə tam dəqiqliklə aktyor demək mümkün deyil, amma ibtidai poetika nöqteyi- nəzərindən bu qənaət çox önəmlidir.Demək olar ki, ənənəvi mərasimlərin ifaçıları sırasından artıq

müəllifliyə can atan fərdlər irəliyə çıxmağa başladılar. Xatırlasaq ki, qədim yunan teatrının inkişaf prosesində də bu kimi faktlar mövcud olub, deyə bilərik ki, əski oğuz yaradıcı düşüncəsində özəl, başqa məlum olan sənət növlərindən prinsipçə fərqlənən sənət növü, teatr düşüncəsi yaranmaqda idi. Bu müəlliflik iddiası özünü siyasi – ictimai qatda biruzə verdi, çünki insanlarla canlı təmasda olan sənət “ sözsüz ki, çağın gərəkli, çağın hamilə olduğu ictimai məsələlərə də toxunurdu”. Göründüyü kimi, bütün çağlarda bu cür sənətçi cəsarəti iqtidar tərəfindən mənfi qəbul olunurdu: Albaniya xaqanı tərəfindən “ Yuğ” qadağan olunub. Çox haklı olaraq M. Seyidov göstərir ki, “ Belə incəlikləri, doğma teatr tarixini aktyor, oyunbabası – rejissor sənətini öyrənmək azərbaycan teatrşünaslarının araşdırma obyektləri olmalıdır”. Bu fikrə şərik çıxaraq əlavə etməliyik ki, rejissor və aktyor sənətinin incəliklərini daha dolğun, hərtərəfli araşdırmaq üçün qarşımızda qəbul olunmuş poetikanın parametrlərini dəqiqləşdirmək vəzifəsi durur. Bunun üçün isə alimlərimizin əlində olduqca az faktiki material var və çox zaman mülahizələrimiz fərziyyəvi xarakter daşıyır. M. Seyidov dil, söz termini haqqında fikir yürüdərkən diqqəti qayda- qanunlarının tələbi ilə hər hansı araşdırmanı dəqiqi sübutlarla əsaslandırır. Teatr düşüncəsinə gəlincə isə təbii olaraq gümanlar, hipotezalarla kifayətlənməyə məcbur olur. Belə ki, “ YUĞ” mərasiminin səciyyələrindən düşünən alim yazır : “ Ola bilsin ki, (qabartma mənimdir – M.Ə.) yaradıcı yuğçu həm də bu və ya başqa meydan tamaşasının, qaravəllinin, qaragözün müəllifi, aktyoru, oyunbabası, rejissoru olmuşdu... Ola bilsin bunlar sənət baxımından ilkin bir yerdə yaşamış, çalışmış, sonralar başqa- başqa yolların yolçuları olmuşlar”.

Alimin bu fərziyəsini əsaslandırmaqdan ötrü əlmizdə sənətlənmiş faktlar olmasa da Dünya mədəniyyətşünaslığının uzun zamanlardır ki, qəbul etdiyi elmi anlayışlara müraciət edə bilərik. Bildiyimiz kimi qaravəlli, qaragöz, kilimarası, meydan tamaşaları milli “ karnaval estetikası” nın təzahürləridir, xalqın yaratdığı “ gülüş mədəniyyəti” nin faktlarıdır. Burada xüsusilə qeyd etməliyik ki, komik və faciəvi sənət düşüncələri qarşıduran və biri digərini inkar edən hallar deyil, əksinə M. Baxtinin fikrincə, çox zaman komizm tərsinə çevrilən faciə

anlayışıdır.Ümumiyyətlə “ hər şeyi astar üzünə çevirmək” hər hansı milli karnaval düşüncəsinin, gülüş stixiyasının başlıca metodoloji üsuludur.” Gülüş dünyası” hər hansı milli düşüncənin özəl tərkib hissəsidir və tarixi inkişaf prosesində müstəqil konseptual poetika yaratmağa müyəssər olan sənət növüdür. İbtidai , ilkəl (primitiv) komik tamaşaların məqsədi “ lap pis insanların bütün əskiklikləri , qəbahətləri ilə deyil, gülməli tərzdə təsviri” idi.Bu məqsəd xalq karnaval oyunlarının arxetiplərinin estetikləşdirilmiş nəticəsidir.belə olan halda belə bir qənaətdə gələ bilərik ki, əski yuğçu artıq teatr düşüncəsinə yiyələndiyindən və qadağanlar nəticəsində yox olmaq üçün faciəvi mistik kateqoriyaların “ işarələrini” dəyişdirərək teatr düşüncəsinə karnaval estetikasını davam etdirdi.Keçəl, Kosa , Yalançı Pəhləvan, Keçi, Qarağöz və başqa karnaval personajları insanların ilkin obrazları , arxetiplərin komik təzahürü olaraq ekzistensial problemlərini, həyat, ölüm, dirçəlmə , axirət, doğum, əbədiyyətvə s. və i.a. məsələlərini gülməli oyun tərzində təsvir etməyə imkan verirdi.Deməli, ənənə qırılmırdı, tarixi inkişafın tərəfləriylə formasını, konfiqurasiyasını ifadə vasitələrini və dilini yeni şəraitə uyğunlaşdırırdı.Alt məqsəd isə dəyişməz qalırdı : Dostoyevskinin təbirincə “ şəfqət, mərhəmət oyatmaq yumorun axtardığımız sirridir” gülüş mədəniyyətininönəmli qatını təşkil edən meydan tamaşaları müəyyən mənada institusional (təsisatlı) , peşəkar teatrın prototipi sayıla bilər , çünki başlıca göstəricisi - ədəbi mətnlər mövcuddur və biz bu oyunların ədəbi və teatr poetikasını bərpa edə bilərik.Bununla yanaşı yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi ,ekzistensial problemlərin həlli “ciddi” formada da verilirdi. M.Seyidov yazır: “ Yuğ” mərasimi geniş həyat hadisələrini əhatə etmiş və onu bədii baxımdan tamaşaçıya çatdırması ilə Türk xalqlarında ilk dastan janrının yaranmasına yardım etmişdir.Deməli, yuğla dastan yaradıcılığı yol yoldaşı olmuşlar”.Bu möhtəşəm tarixi yolun istiqamətləri çox zaman gözümüzdən yayınır , ya da qəsdən təhrif olunur , amma mənəvi və mədəni tarimizin qanunları ümumbəşər tarixi qanunlarla prinsip etibarını ilə ayrı ola bilməz çünki oxşar , bəzən isə üst-üstə düşən proseslər dünya mədəniyyət tarixinə bəllidir, mükəmməl

tədqiq olunub və ən ümdəsi müasir mədəniyyət və incəsəntin inkişaf yönlərini proqnozlaşdırmağa kömək etməkdədir.

“ Kitabi Dədə Qorqud” dastanının yuğ mərasimi ilə canlı bağlılığı , Qaragöz , Qaravəlli oyunlarının poetik səciyyələrinin dastan və mərasimdən qaynaqlanması, estetik sistemlərinin önəmli , fundamental nöqtələrdə üst-üstə düşməsi, milli, yaradıcı, bədiiestetik düşüncəmizin qırıqmazlığından xəbər verir, Azərbaycan milli sənət təfəkkürünü proses kimi götürəndə onun mərhələlərini görə bilərik : dini mifoloji(dünyanın yenidən strukturlaşdırılması), bədii –yaradıcı(gözəllik və harmoniya qanunları əsasında dünyanın quruluşu) və nəhayət nəzəri dərkətmə (dialektika və məntiqin əsasında dünyanın elmi mənzərəsinin yaradılması),Azərbaycan milli sənət ətəffürü bu mərhələlərdən keçib, hər mərhələdə önünə çıxan problemləri həll edib, bu haqda kifayət qədər bədii, elmi və maddi əsərlər yaradıb.Elə olan surətdə nədən, nə səbəbə, hansı şərtlərə görə milli sənət təküründə teatr düşüncəsi yarana bilməzdi.Aydın məsələdir ki, zəngin mədəni tarixə malik olan xalqlarda eyni mədəni dəyərlər mövcuddur, eyni proseslər getmişdir, lakin institusional nəticələr fərqlənə bilər.Qədim yunanlar eyni mərhələlərdən keçib inkişaf prosesində ilkin ibtidai teatr düşüncəsini ideyasını indi “ Qədim Yunan Teatrı” adlandırdığımız təsisat (instituta) yüksəldə biliblər . Bu teatrın fəlsəfəsi, nəzəriyyəsi , poetikasından faydalanan Avropalılar indi tanıdığımız “ Qərbi Avropa Teatr modeli”ni yaradaraq müxtəlif xalqların bədii düşüncəsinə nümunələr vermişlər .Azərbaycan milli teatr düşüncəsinin əski qaynaqlarına müraciət göstərir ki, konseptual poetikasının yaranması üçün hər cür şərait var idi, başqa sözlə : teatr prosesi üzvi , məqsədyönlü və effektiv idi.Əcdadlarımızın mifoeplik yaradıcılığı poeziya , fəlsəfə , musiqi və s..yaradıcı sənət növləri üçün təməl yaratdı.Bu təməlin üzərində teatr sənətinin ilkin formalarını yaratmağa başlayan sənətçilər üçün doğma sənət təfəkkürü yetərli idi – bunu biz bir çox türkdilli xalqların mədəniyyətində müşahidə edə bilərik.Ən adi məntiqə görə min illərcə təbiətlə sıx bağlı olan türk xalqları təbii həyat tərzləri , təbii landşaftın təsirindən “ Zaman- məkan “ sənət növünü yaratmaya bilməzdilər.Çağdaş elmin kateqoriyalı dili ilə desək, türk xalqlarının prototeatr

yaratması labüd idi.Tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, arxaik dövrdə başlamış teatr prosesi VII- yüzilliyəcən üzvi şəkildə gedirdi və onun özünəməxsusluğu artıq danılmazdı .Son dərəcə böyük ərazilərdə məskunlaşan , müxtəlif qonşu mədəniyyətlərlə yaxın ünsiyyətdə olan və faydalanan türk xalqları ümumbəşər kökləri və özünəməxsusu öz estetik səciyyələri olan mədəniyyət yarada bilmişdilər.Bu möhtəşəm mədəniyyətin tərkibində türk dünyagörüşünü , dünya duyumunu əks etdirən canlı hərəkətə bağlı sənət növü də öz yerini tutmuşdu.İndi “ teatr” ləksemasını istifadə etdiyimiz ulu sənətin adı bir çox türk xalqlarında “ oyun” termini ilə ifadə olunur.Konsentual poetikanın təbiətini “ xassəsini” təmin edən bu söz-anlayışa diqqət yetirək və yenə də Mirəli Seyidovun araşdırmalarından faydalanaq.

“ Oyun”- sözü türk dillərində bəlkədə ən qədim sözdü və buna görə də olduqca polisemantik (çoxmənalı) hala malikdir.Bu söz türklərin mifologiyası ilə sıx bağlıdır : şaman və onun keçirtiyi ayinə məhz “ oyun” demişlər, alimlərin fikrincə sözün kökü “oy”-dur ki, əski abidələrdə “ fikir “,” düşüncə” anlamında işlədilir.Başqa türk dilləri dialektlərində “ oy” – “ağıl”, “ dərrakə “,” anlamaq”, “ zəka”, “ məsləhət “ deməkdir.” Oy “ – kökündən yaranmış “ Oyuc” sözünün mənaları isə “ yarış”, “ rəks”dir. Şamanın rəkslə müşayiət olunan mərasim ayininə “oyun” demək daxili məntiqə söykənir : “ başbilən , ağsaqqal həkim , insanları bələdən , xəstəlikdən qurtaran , ağıllı məsləhətlər verən , qam-şamanın ayini elə belə də adlanmalı idi”.Bütün praktiki amillərlə yanaşı bu oyunun nəticəsində bütün iştirakçılar sehirli hallara düşüb özlərini , tanrılarını, ruhlarını yaddaşlarını dərk edirdilər.Burada aydınlaşır ki, bu cür oyunların poetikasında zaman- məkan bağlılığı “ Xronotop” konkretlikdən çox uzaq idi, elmi dillə desək daha çox relativizm anlayışına (nisbiliyə) yaxın idi.Xatırlasaq ki, bu səciyyə çağdaş düşüncəmiz üçün də xarakterikdir, belə bir qənaətə gələ bilərik ki, bu hal etnogenetik qatdan qaynaqlanır və bugünə kimi eyniliklə ötürülüb.Beləliklə , fəsilin bu bölümünü yekunlayaraq qeyd edə bilərik ki,milli teatr düşüncəmiz milli sənət təfəkkürünün ən dərin qatlarından qaynaqlanır, mifo-epik yaradıcılıqla üzvi şəkildə bağlıdır, ibtidai də olsa poetika səciyyələrinə malikdir

və canlı epik ənənənin vasitəsilə çağdaş milli sənət düşüncəsinin tərkibində qorunub.

Teatr prosesinin üzvi hərəkətini təyin edən bu amillər, heç şübhəsiz ki, çağdaş teatr sənətinin də yaşarlığının rəhni sayıla bilər.

2. TEATR PROSESİNİN QOLLARI :

AZƏRBAYCAN AŞIQ SƏNƏTİNDƏ TEATR DÜŞÜNCƏSİNİN POETİKA ÜNSÜRLƏRİ

*....BİZDƏN SALAM OLSUN ARİF OLANA,
HAQQ NƏ GÜNDƏ XƏLQ ELƏDİ
DÜNYANI?
YER İLƏ GÖY NƏ SAATDA BƏHS ETDİ?
YER NƏ ÜSTƏ BƏNDƏ SALDI ASLANI?*

Aşıq Ələsgər

Sözün əsl mənasında nadir sənət növü olan aşıq yaradıcılığı həm də sənət təfəkkürünün əvəzolunmaz kateqoriyasıdır. Zaman- məkan sənət növünü musiqi və poeziya ilə bağlayan aşıq sənəti müəyyən mənada Azərbaycan milli sənət təfəkkürünün yaradıcılıq prosesinin zaman içində də parçalanmazlığını təyin edən incəsənət faktıdır. Tarixi zamanda kökləri əski mərasim və ayinlərə çatan aşıq sənətinin çağdaş mədəniyyətimizdə , sənət təfəkküründə həm yaradıcılıq növü , həm də institusional səciyyələri mövcuddur. Bu mənada aşıq sənətini, onun poetikasını , canlı praktikasını həm əski mədəniyyətin rudimenti , həm də çağdaş mədəniyyətimizin hadisəsi kimi dəyərləndirə bilərik.

Bu mövqedən çıxış edəndə, ilk növbədə aşıq sənətinin koninik , bərkidilmiş klassik strukturlarını nəzərdə tuturuq . Eyni zamanada aşıq sənətinin bu günkü vəziyyəti, problemləri, bir sözlə, inkişaf prosesinin səciyyələri də araşdırma

predmetimiz olan teatr prosesinin inkişafında yaranan və formalaşan teatr düşüncəsi və teatr poetikası problemlərini açıqlamağa geniş imkanlar verir.

Əvvəlki bölümdə açıqladıq ki, “Yuğ protetiatri” tarixi meydanı tərk edəndə Azərbaycan dastan yaradıcılığına təkan vermişdi. Sırf etik dastanlardan fəqli olaraq aşiq dastanlarında insan amili ön plana çıxmışdı, odur ki, aşiq dastan yaradıcılığını mif yaradıcılığından ayırmalıyıq. Aydın məsələdir ki, söhbət klassik mif yaradıcılığından gedir, çağdaş “mifləşdirilmə” prosesi başqa bir araşdırmanın mövzusudur, hərçənd ki, görkəmli ədəbiyyatşünas və semioloq Rolan Bartin yazdığı kimi: “gerçəklikdə istədiyim hər şey mifləşdirilə bilər, ikinci dərəcəli mifoloji sistem hər hansı mənənin, hətta... mənənin olmaması əsasında da qurula bilər.” Göründüyü kimi bu fikir çağdaş industrial və post industrial cəmiyyətlərin doğurduğu problemlər və mənəvi, mədəni proseslərə daha çox aid ola bilər. “Ənənəvi cəmiyyətlə üçün bu məsələlər o qədər də aktual deyil: ənənəyə bağlı mədəniyyətlərdə mif hakkında “yaddaşını “itirməyən, mədəni “dövriyyədə” olan kanonik sənət növləri “çağdaş mif yaradıcılığının” fəaliyyət sahəsini məhdudlaşdırır, dağıdıcı, ziyanverici təsirini zərərləşdirir. R. Bartin göstərdiyi kimi ikinci dərəcəli mifoloji sistemlərə fəal müqavimət göstərən məhz təbii və poeziya dilləridir. Bu mənada da aşiq dastanlarımızın əhəmiyyətli misilsizdir: dilimizi yaşadır, ilkin mifoloji sistemləri qoruyub saxlayır və buna görə də milli düşüncəmizi bir çox təhlükəli bəlalardan uzaqlaşdırır. Bir sözlə, əski varsaqlardan estafet qəbul edən aşıqlar-ozanlar öz tarixi missiyalarını bu günə qədər icra etməkdədirlər. Buna görə də, baxmayaraq ki, XVI əsrə qədərki aşiq şerinin çox hissəsi gəlib bizə çatmamışdır, ədəbiyyat və sənətşünaslığımızda qeydə alınan nümunələr aşiq sənətini teatr düşüncəsi prizmasından araşdırmağa kifayət qədər əsas verir.

Aşiq yaradıcılığının başlıca mövzunu “məhəbbət” və “gözəllik” kateqoriyaları müəyyənləşdirir. Aşiq lirikası nümunələinə toxunmadan bizi maraqlandıran dastan poetikasında teatr düşüncəsi ünsürlərini aşkarlamağa cəhd edək. Amma, bundan öncə “ənənə” söz-anlayışının etimologiyasını açıqlayaq ki, aşiq yaradıcılığının “mənəvi məkanının” parametrləri daha aydın

görünsün.”Ənənə” ərəbcə iki mənada işlənir : Birincisi, rəvayət vasitəsilə nəsil-dən- nəsilə keçən hər bir şey, ikincisi ümumiyyətlə adət “ Göründüyü kimi , bir sözdə anlayışın həm mnemonik⁹ yaddaş), həm də mediativ(örtüsü), həm də konservativ (qoruyucu) funksyaları birləşir.Bütövlükdə isə insanların sosial persepsiyasını (bir –birinə uyuşmasını, birgə yaşayışın tənzimləməsini) təmin edən ənənə hər hansı cəmiyyətin həm də canlı inkişafını istiqamətləndirir. Bu tipik cəmiyyətlərdə mövcudluğu labüd və təbiidir.Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, aşiq yaradıcılığının aparıcı mövzularını “ məhəbbət² və “ gözəllik” anlayışları təşkil edir.Buradaca dəqiqləşdirsək ki, ənənəvi mədəniyyətin mənə qatında bu (və başqa) anlayışlar “ adət”ə görə polisemantik (çoxmənalı) halda-mövcud olur və məhz buna görə öz çoxfunksyalılığını qoruyub saxlaya bilir.

Yuxarıda göstərdiyimiz funksyalara (yaddaş, ötürücü, tənzimləyici...) yanaşı aşiq yaradıcılığı bədii yaradıcılığa məxsus olan estetik (zövq) , didaktik(tərbiyəvi) və kommunikativ(rabitə, əlaqə) funksyalarını yerinə yetirir.aydın olduğu kimi, sadələdiyimiz funksyalar universal xarakterlidir, odur ki, aşiq yaradıcılığının özəl funksyalarına keçməzdən öncə qeyd eləyək ki, çağdaş Azərbaycan aşiq sənəti institussional(təsisatlı¹⁰ mədəniyyətimizdə ənənəvi mədəniyyətin canlı təmsilçisidir.Onun *markinal xarakteri* (sərhəd, iki hal - hadisənin kəsişmə sahəsində mövcudluq) məhz iki mədəniyyətə mənsub olmasıyla izah olunur.Buna görə də araşdırma predmetimiz olan teatr düşüncəsinin poetika ünsrlərini aşiq sənətinin poetikasında axtarmağımız məntiqli və məhsuldar ola bilər.

“ Klassik aşiq ədəbiyyatında məhəbbət mövzusu zəngin və müxtəlif ənənələrə (qabartma mənimdir – M.Ə.) bağlıdır seyən alim xüsusilə vurğulayır ki, aşiq yaradıcılığının artıq klassikası sayılan “ Əsli və Kərəm”, “ Qurbani “, “ Abbas və Gülgəz”, “ Aşiq Qərib”, “ Məsud Diləfruz”, “ Əmrah” , “ Tahir və Zöhrə” və bu kimi onlarca dastanların mövzusunun əsasında “ insanın nəcib hissləri , arzu və istəkləri” , onun məhəbbəti durur”.Başqa çox maraqlı və acib səciyyələrə toxunmadan buradaca bizdən ötrü önəmli məsələnin üzərində dayanaq.

Aşıq dastanlarının mövzuları açıq-aydın göstərir ki, mif, mərasim-ayinlərdən fərqli olaraq, dastanlarda bütün mənəvi, əxlaqi, sokral, sosial və psixoloji anlayışlar artıq personifikasiyalaşır - insaniləşir, konkret insan obrazlarına, istəklərində, bir sözlə, sujetdə gerçəkləşdirir. Təbii ki, sujetqurma prinsipləri əvvəlki ənənədən qaynaqlanır, bu prinsiplərdə arxetiplər (ilkin anlayışlar) nəzərdə tutulur, amma artıq yeni çağların yeni düşüncəsinin humanitar əsasları fərqi, insani, qəhrəmanı ön plana çəkir, arxaik dastanlardan fərqli olaraq onu çox zaman cəmiyyətlə konflikt-münaqişədə təsvir edir.

Qara Namazov yazır: "...” Əsli və Kərəm” dastanında məhəbbət cəmiyyəti parçalayıb mənəviyə salan dini ayrı- seçkiliklə qarşılaşır və ona mənəvi qalib gəlir. Məhəbbət “Qurbani”, “Abbas və Gülgəz” dastanlarında qılınca, “Qərib” dastanında isə pula, digər tərəfdən heç bir şeylə hesablaşmayan vaxtda (Qərib “üç aylıq yolları üç günə gəlir”). Xatırlasaq ki, Qədim Yunan teatrının sənət növü kimi formalaşma yolunda ilk addım kütləvi xordan ayrılıb- qəhrəmanın önə çıxması, daha sonra “antoqonist-protəqonist” çütlüyünün yaranması oldu, görürük ki, bu proses milli yaradıcı təfəkkürümüzdə də getmişdir. Fərq ondadır ki, Yunanıstanda bu proses çox qısa bir tarixi zamanda və bir sənət növünün çərçivəsində gedib, milli sənət təfəkkürümüzdə isə bu prosesi dəqiqləşdirmək üçün artıq müəyyən mənada “müstəqilləşmiş” sənət növlərini müqayisəli təhlilə çəkmək məcburiyyətindəyik.

Aşıq dastanlarının ədəbi strukturlarına özəl sistemliyinə diqqət verəndə görürük ki, burada “məhəbbət” kateqoriyası bir qayda olaraq konflikt-münaqişəyə *təkanverici şərt* kimi dəyərləndirilir və qəhrəman bu şərti mütləq qanun kimi qəbul edərək onun uğurunda ölümə getməyə belə razıdır. Yenə də Avropa teatr sistemindəki “faciəvi qəhrəman” anlayışını xatırlayaq. Qəhrəmanın “faciəvililiyinin kökləri” ictimai inkişafın təzadları və insanların tərəqqiyə ödədikləri dəhşətli, qanlı qiymətindədir. “İnsanı önə çıxaran qədim Yunan filosofları xüsusilə qeyd edirdilər ki, “yalnız insan xeyir və şər, haqq və nahaq və buna bənzər anlayışları qavramağa qadirdir.” Bundan belə bir nəticəyə gələ bilirik ki, aşıq dastanlarında “məhəbbət” kateqoriyası məhz “insan azadlığı,

seçmək hüququ “ sistemində özəl mənə qazanır.Bu sistemin , təbii ki. Arxaik dövrlərdən fərqli olaraq sosial aspekti də daha qabarıq formada özünü biruzə verirdi, çünki vahid etnopsixoloji şüurlu təbəqələşmiş, qütbləşmiş düşüncə əvəz etmişdi.H.Araslı yazır: “ Orta əsr vətəndaşları azadlıq uğrunda apardıqları mübarizənin ilk pilləsində “ *mənəvi azadlığı* (qabartam – mənimdir M.Ə.) könül aləmində , məhəbbət aləmində , bərabərlik tələblərini məhəbbət mövzusunda əbədləşdirirdilər “ Marksist –leninçi nəzəriyyəsinin vulqar (bayağı) sosiallaşdırma meylini kənara qoysaq “ Məhəbbət” və “ azadlıq “ kateqoriyalarının mənəvi sistemində sinonimləşməsini qeyd edə bilərik .İrəliyə sıçrayıb , peşəkar Azərbaycan teatrının institusional poetikasının formalaşmasında bu iki sinonimləşmiş kateqoriyanın olduqca böyük rol oynamasını göstərə bilərik.bu həm də ona görə baş verə bilmişdi ki, “ eşq, məhəbbət “ kontekstində hər hansı mücərrəd problem emosional, duyğulu formada təqdim olunduğundan qavrayış üçün xeyli asandlaşdırılırdı, cəmiyyətin bütün sosial və intellektual təbəqələrinə eyni dərəcədə anlaşıqlı görünürdü. Məhəbbət lirikasının dil-ifadə vasitələrinin dastanlarda olduğu kimi köçürülməsi də bu məqsədə qulluq edirdi : dinləyiciyə mükəmməl bildiyi dil (həm dogma , təbii, həm də metaforik poeziya anlamında) təqdim olunurdu və bütün problemlər adekvat(eyniliklə) qavranılırdı.Şifahi tərz də ənənəyə uyğun idi, çünki rəvayətin ərəbcədəki bir mənası həm də “xəbər “ deməkdir....

Aşıq lirikasının ikinci mühüm kateqoriyası olan “ gözəllik” anlayışı da ambivalet (ikili)xarakterə malik olmasından yeni düşüncə sistemliyində üzvi tərkib hissəsi və yaradıcı element kimi yer tutdu.” Gözəllik” kateqoriyasının ambivalentliyi etik və estetik mənaları özündə birləşdirməsində anlaşılr.Belə ki, bu kateqoriya estetik mənada fiziki, cismani gözəlliyi , yəni hisslərlə qavranılan və bədii qanunlarla qavranılan və bədii qanunlarla tənzimlənən anlayışları etik, ənənəvi əxlaq (qəbul olunmuş davranış , prinsip və normaların məcmusu) anlayışlarıyla eyniləşdirilib, eyni zamanda həm əql , həm də hissiyyat kateqoriyası kimi təsir göstərir.Əski dastan və miflərdə fərqli olaraq aşıq dastanlarında “ gözəllik” termini həm də “ ədəb”, “mərifət”, “ədalət”, “ paklıq”, “

müqəddəslik” və bu kimi mənəvi dəyərlər kimi də açılır. Bu hal aşiq dastanlarının didaktik-tərbiyəvi təsirinin xeyli artırılmasına xidmət edir, çünki arxaik dövrdən fərqli olaraq aşiq öyüd-nəsihətlərini dinləyici mərasim-ayin kontekstindən kənar şəraitdə mənimsəyirdi, yəni onun hissləri əvvəlcədən mənəvi-əxlaqi dəyərlərin əxz olunmasına köklənmişdi. Aşiq sənətkar elə bir poetikaya sahib olmalıdır ki, onun yaradıcı imkanları dinləyici hər iki qatda (idrak və hiss) özünə cəlb etsin, qarşısına qoyduğu məqsədə çatmaq yollarını müəyyən mənada yüngülləşdirsən. Nəzərə alsaq ki, dastan sənəti zaman- məkan sənət növüdür və burada aşığın istifadə etdiyi janr, söz, musiqi , rəksvari hərəkətlər birbaşa müraciətlər , dinləyicilərin reaksiyası və s..aşiq yaradıcılığını zamana daha çox bağlayır. Belə nəticəyə gələ bilərik ki, aşiq sənətində teatr düşüncəmizin ilkin kateqoriyaları mövcuddur. Belə ki, teatr poetikasının mövzu, dil- ifadə vasitələri , təsir mexanizmləri yalnız və yalnız doğma sənət təfəkküründən doğa bilər və yalnız milli sənət təfəkkürünün qavrayış və psixoloji mexanizmləri ilə qavranıla bilər. Aşiq lirikasının başqa bir aparıcı kateqoriyası- “ təbiət “ müəyyən mənada hadisələrin fonu olduğundan dil- ifadə vasitəsi kimi gücləndirici funksiyasını yerinə yetirirdi. Klassik miniatür sənətində olduğu kimi burada da tiöiklik xüsusiyyətdən üstün tutulur, universal dəyər və mənalar qabardılır. Məsələn : aşiq lirikasında konkret dağ , çay, orman , çəmən təsvir olunarkən onun konkret səciyyələri , fərqli xüsusiyyətləri göstərilmir, əvəzində isə bu təbii varlıqlara qarşı insan münasibəti, hissləri , fikirləri və müdrik qənaətləri maksimal şəkildə gücləndirilir. Bu hal aşiq dastanlarının poetikasında özünü biruzə verir : hər hansı dastanın mətnindən konkret coğrafi məkanı bərpa edib müəyyənləşdirmək , demək olar ki, müşkül işdir. Əslində bu əməliyyata heç ehtiyac yoxdu, çünki burada teatr düşüncəsinin psixoloji fenomeni baş verməkdədir : aşiq söyləməsini dinləyən şəxs tədricən seyrçi, tamaşaçıya dönərək öz bağını, öz çayını və nəticədə öz problemlərinin görüntüsünü, obrazını görməyə başlayır. Aşığın sazda münasib hava çalması (instrumental hissə) tamaşaçı- dinləyici üçün “ obrazlı düşüncə “ zonasını müəyyənləşdirir, daha əlverişli şərait yaradır. Söz , musiqi və hərəkət öz arxetipik magik funksiyalarını

itirmir, çünki “onlar dinləyicilər tərəfindən təcrübə və uzunmüddətli düşüncələrin kvintessensiyası(əsl mahiyyəti-M.Ə.) kimi qavranılır , bütövlükdə isə cəmiyyətdə mövcud olan qaydaların bitkin bir yozum sistemini təşkil edir”.Beləliklə , deyə bilərik ki, konkret səciyyələrdən imtina edən aşığı poetikası teatr düşüncəsinin bazisli kateqoriyalarından xəbər verir.

Teatr poetikası üçün olduqca vacib olan göstəricilərdən biri mövzunun konkret bədii həllidir.Hər hansı bədii həllin xüsusiyyətləri kompozisiya özəlliklərində özünü göstərir.Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hər hansı milli sənət növünün struktur qurumu, kompozisiya prinsipləri yalnız milli sənət təfəkkürü zəminində yarana bilər.Aşığı sənətinin yaradıcı məhsulu olan dastanların kompozisiya qurumunda teatr poetikasının bu həlledici kateqoriyasının örnəyini görmək mümkündür.

Aşığı sənətində mövzunun bədii həlli dastanın ənənəvi kompozisiyası çərçivəsində icra olunur. Bu çərçivə çox sadədir : Giriş (teatr termini ilə - proloq) – Ustadnamə, dastanın özü (teatr termini ilə -hadisə və olaylar) və yekun (teatr termini ilə epiloq)- Duvaqqapma.

Ustadnamə - proloq bir qayda olaraq üç hissədən ibarət olur və burada aşığı öz müəlliflik iddiasını sanki kiçildərək Ustadların (ənənənin) arxasında “ gizlənir” bu kompozisiya priyomu əslində çox mürəkkəb bir psixoloji əməliyyatdır : dinləyici bədii əsərin qavranılmasına köklənir , məişət düşüncəsindən azad olunur, ənənəvi mədəni dəyərləri “ qoşma” janrının rahat ritmi ilə yaddaşında “ təzələyir” və Ustadlara hörmət və ehtiram hissi ilə dastanı dinləməyə hazırlaşır.Göründüyü kimi, zaman- məkan sənət növü üçün bu çox vacib şərtidir.Əks təqdirdə dinləyici və ifaçı arasında canlı əlaqə yaranması çətin olur və əsas mövzunun qavranılmasına əngəl yaranır.Aşığın öz müəllifliyini sanki ikinci plana çəkmək priyomu da güclü psixoloji effekt yaradır.Dədə Qorqud bilavasitə “ qayıbdan dürlü xəbər verirdisə”, aşığı biliciləri, Ustadların aforitetinə söykənir , çünki dinləyicisi üçün ənənəvilik fərdi yaradıcılıqdan qat- qat üstündür.

Məhz bu fenomenə arxalanan aşığı (Ustad deyir ki...)ifadəsindən başlayıb , bilavasitə dastan mövzusunu söyləməsinə keçir.Aydın məsələdir ki, yazılı

ədəbiyyat üçün bu üsul əhəmiyyətsizdir, amma canlı ünsiyyətə bağlı sənət növü üçün hadisələrin tutarlı qaynağını hörmətə layiq mənbəni göstərməsi sonrakı məsələləri həllə etməkdən ötrü çox əlverişli vasitədir.

Dastan hadisələrinin kompozisiya prinsipi nəsr və nəzm parçalarının ölçülüb, biçilmiş növbələnməsində gerçəkləşir. Bir qayra olaraq, nəslə sujetin gedişatı ifa olunur və burada seçim təsadüfi deyil : məzmunluq informasiyasını ötürmək üçün nəzm (proza) dili daha əverişli və birmənalıdır. Möhkəm, sərt qaydalara bağlı olmayan nəsr dili aşiq üçün geniş sərbəstlik yaradır : dinləyicilərin reaksiyasını nəzərə alıb o, sujeti istənilən səmtə yönəldə bilər, konkret şəraitə bağlaya bilər və s.. və i.ə. qəhrəmanların təsvirini, hisslərini , bir-biri ilə söhbətlərini (teatr terminləri ilə- monoloq və dialoqları) nəzmlə, deyişmə ilə ifadə edən aşiq bu işdə kanonik ədəbi və musiqi janr və formalarından istifadə edir . Əvvəlki bölməmizdə göstərdiyimiz kimi kanonik sənətin təsirindən dinləyici özünü anlamağa başlayır və gərgin etik, estetik, psixoloji hallar keçirməyə məruz qalır. Arxetip xarakterli şer formaları (bayatı, gəraylı, qoşma, divani, müxəmməs) və onların tematik, leksik, fonetik, formal və başqa növləri ,magik- sehirli musiqi havaları (məs:” Misri”,” Baş sarıtel”, “ Cəlili”, “Qəhrəmani”, “Yanıq Kərəmi”,” Dübeyt” və b..) passiv dinləyicini fəal mənəvi psixoloji hala salmaqla onu öz tamaşasının seyirçisinə və nəticədə müəyyən mənada müəllifə çevirir, çünki dinləyici seyirçinin keçirdiyi, yaşadığı hal bir çox səciyyələrinə görə yaradıcılıq prosesinə yaxınlaşır.

Bunu anlayan ustad –aşiq böyük bacarıqla bu prosesi düzgün istiqamətə yönəldir və bu səbəbdən bəzən iki və üç axşam davam edən hekayət insanları yormur, darıxdırmır. Lazım olan yerdə gərginliyi azaltmaq, dinləyicilərə toxtaq vermək üçün aşiq haşiyə çıxır, şən, zarafat xarakterli bəmzə, əyləndirici lətifələr , hadisələr söylənir. Teatr termini ilə adlandırsaq, bu intermediyalarla (əlavə edilmiş səhnəciklərlə)aşiq həm sujetə olan marağı qoruyur, həm də ciddi , dramatik hadisələrin “ astar üzünü” xatırladır, başqa sözlə ustad yaradıcı həssaslıqla dramatik poetikatyə “karnaval estetikası”nın elementlərini daxil

edərək həyatın özünün duallığını (ikili təbiətini) emosional formada insanlara anladır.

Burada haşiyə çıxıb teatr və dramaturgiyanın zirvəsi sayılan Şekspirin yaradıcı prinsipini xatırlayaq .Dünya sənətsünaslığında “ Hamlet”, “Otello”. “ Kral Lir “ və “ Maqbet” Şekspir yaradıcılığının ən böyük , hətta dahiyənə faciələri kimi qəbul olunub.Bu əsərlərin kompozisiya xüsusiyyətlərini xatırlasaq, görərik ki, burada son dərəcə gərgin faciəvi-fəlsəfi səhnələrlə yanaşı parlaq komizm xassəli epizodlar, faciəvi qəhrəmanların yoldaşı , tərəf 0 müqabili təlxəklər, dərin düşüncələrin içində parodiyalar bir –birini üzvi şəkildə əvəz edir, tamamlayır.Şekspir yaradıcılığının tədqiqatçısı bu zahiri , formal təzadı izah edərkən yazır : “ Faciəvilinin dərin qaynaqlarını Şekspir şəxsiyyətin ali inkişafından doğan təzadlarda tapır”.Aşıq dastanlarının qəhrəmanı mifologiya və arxaik dastanlardan fərqli olaraq metaforik deyil, arxetipin bədii personifikasiyasında “ ali inkişaf2prosesinin nəticəsində şəxsiyyət səviyyəsinə yüksəlir.Bu şəxsiyyət artıq kor qüvvələrin əlində oyuncaq deyil və Hegel yazdığı kimi “ əsl faciəvi əməl üçün fərd azadlıq və müstəqillik prinsipinin artıq oyanması zəruri şərtidir və yaxud , hər halda istiqlalilik , öz əməlinə və onun nəticələrinə görə istiqlalilik , öz əməlinə və onun nəticələrinə görə cavabdeh olmaq istəyinin oyanması gərəklidir”.Yalnız bu şərtlər , başqa önəmli şərtlərlə bağlılıqda teatr düşüncəsinə güclü təkan verib onu təsisat halına yüksəldə bilər.A.Anikst Avropa intibahının , onun mənəvi mədəniyyətinin yeni ideyalarını , yeni dünyagörüşünü xalqa çatdıran “ kanaldan” danışarkən qətiyyətlə bəyan edir ki, “ Bu ötürücü teatr oldu.Burada dövrün nəhəng ideya kəşflərinin xalq ruhuyla kəsişməsi baş verirdi.Buna görə də məhz burada incə, zərif mənəvi mədəniyyəti əsl xalqla uzlaşdıran böyük sənət doğuldu”.

Gördüyümüz kimi, aşıq dastan söyləmələri teatr adlandırdığımız “ böyük sənətin doğurması üçün” bütün şəraiti yaratmışdı , amma , təəssüflər olsun ki, bu doğum prosesi obyektiv və subyektiv səbəbdən özəl milli teatr poetikasının yaranmasıyla nəticələnmədi...

...Dastanın sonluğu – yekunu Duvaqqapma adlandırılır. Bu termin el arasında toy mərasimiylə bağlıdır- toyun sonunda gəlinin üzündən duvağı açmaq əti indi də mövcuddur. Duvaqqapmanın üç funksyası var: birincisi- iki qovuşan aşiqin tərənnümü, ikincisi – aşığın müəllifliyinin təsdiqlənməsi (aşıq duvaqqapmada öz adını, ya təxəllüsünü söyləyir) və üçüncüsü – kompozisiyanı qapatması, ya haqlanması. Sonuncunu açıqlayaq : Ustadnamədə sələflərinin adlarını çəkməklə aşıq ənənəyə söykənməsini bildirir.

Duvaqqapmada isə sənətkar müəllifliyini aşkarlamaqla ənənənin davam etməsini, inkişafda olmasını bəyan edir. beləliklə, üç bəndli kompozisiya ənənəni və fərdi yaradıcılığı halqa, dairə formasında təqdim etməklə hər cür təzadları, mübahisəli məqamları aradan götürür: halqanın, dairənin nə əvvəli var, nə sonu, çərxi – fəlek də dairəvidir, günəş də, həyatın özü də. Gördüyümüz kimi, ilk baxışdan sadə təsir bağışlayan kompozisiyanın mürəkkəb fəlsəfi – magik mənası var və buna görə də bu kompozisiya günlərimizə qədər dəyişməz qalıb. Bu kompozisiyanın universallığı həm də ondadır ki, onun üç üzvlü quruluşu hər hansı sənət düşüncəsinin forma və məzmun yaradıcılığına yararlıdır. Aydın məsələdir ki, teatr poetikasının ondan faydalanması istisna olunmur.

Aşıq sənəti teatr poetikası üçün vacib olan janr təyininə də təmin etməyə qadirdir.

Aşıq dastanlarının janr etibarıyla təsnifatı aşağıdakı qaydada verilir:

1. Məhəbbət dastanları,
2. Qəhrəmanlıq dastanları,
3. Didaktik (öyüd-nəsihət) dastanları

Yuxarıda göstərdiyimiz aşıq dastanlarının kompozisiyalarını, dastan sujetinin quruluş prinsiplərini teatr poetikası baxımından araşdıraraq.

Məhəbbət dastanlarının sujet gedişatı bir qayda olaraq dörd sujet düyünüylə təmin olunur.

1. Qəhrəmanın doğuluşu və təşəkkülü
2. "Buta vermək"

3.Maniyələrin meydana çımması və onları def etmeək uğrunda qehramanın mübarizəsi

4.Yarış və qələbə

Qələbə çalan qəhraman sevgilisinə qovuşur,toy çalınır və burada sujet sona çatır.Məhəbbət dastanı qovuşan sevgililərin,aşıqlərinsonrakı taleləri ilə “maraqlanmır”.

Ən əvvəl onu qeyd edək ki, bu və ya digər fərqlərlə bu cür sujet quruluşu prinsipi Dünya mədəniyyətinin qeydə aldığı müxtəlif xalqların dastan,(əfsanə,ballada,xalq romanları,poemalar və s.)yaradıcılığında geniş yayılmış faktdır.Bu da onu göstərir ki,millı sənət təfəkkürümüz təcrid olunmuş halda qalmamış,dünya sənəd prosesini tərkib hissəsi olaraq Ümum bəşər dəyər və qanunları ilə uyğunluqda inkişaf etmişdir.Məşhur “Tristan və İzolda”,”Rolland haqqında nəğmə”buna baris sübutdur.Məhəbbət haqqında dastanları sujet vəhdətlərini ayrıca araşdıraraq

Kanonik sənət növü olduğundan dastan qəhramanları həm genetik,həm tipoloji,həmdə bədii-psixoloji”qohumluğa”malikdirlər.Odur ki,qəhramanın doğulması və təşəkülü ümumi universal qaydalara bağlı təsvir olunur.Teatır poetikası üçünburada əhəmiyyətli olan amil qəhramanın tipik olmasıdır:Onun xususi keyfiyyətlərinə o qədər çox diqqət yetirilməməsi daha vacib məsələlərə diqqətin çoxalmasına imkan yaradır.Bir qayda olaraq qəhramanın doğuluşu sehirli olur,uşaqılıqdan o qeyri adi əlamətlərini daşıyır.Bununla ekispazisyada gələcək hadisələrin bünövrəsi qoyulur və dinləyici onları xatırlayaraq “ baş hadisənin” emosional qavranılmasına hazırlaşır.

“Buta vermək” bütün dastanların konpazisya elementi olaraq hadisələri,mənaları səbəb nəticə bağlılığını və s.bir başa sehirli,mifoloji aləmə köçürülür.Buta sözü türk dillərinin əksəriyyətində “şüvül”,”çubuq”,”hörük”,”çiçək hörüyü”,”qönçə””badanvari baxış”və bu kimi mənaları daşıyır.M.Seyidovun araşdırmalarına görə “bu anlayış ağac bitki mifləri ilə bağdır.Günəş,Dünya Ağacı,istilik,artım,sevgi rəmzləri kimi qavranılıı”.Genclərə buta vererkən onlar aşiq olurlar.Belə aşiq,odla-günəşlə əlaqedar aşiq təbii ki,gizli sirrlərə agah olmalı idi.(Qabartma mənimdir-M.Ə)Çünki mifoloji inama görə “od sirləri açır,sirlər ona

agah olur...gəncə verərkən ona istilik – günəşim istiliyini,odunu... həyat qüvvəsini verir”məhz buna görə kompziyanın dördüncü bəndi(“yarış və qələbə”)qondarma ”xoşbəxt sonluq” kimi qavranılır.”belə bir mifik qüvvəyə(qabartma mənimdir-M.Ə)yiyləndiklərinə görə onlar yenilmirlər,düşməni rəqibi əzirlər.

Milli teatr düşüncəsi üçün bu hal olduqca vacibdir, çünki dastanın məzmunu , mənaları çəişət qatından yüksəlib alı mənəvi dəyərlər sistemində mənalandırılır.Magik- sehirli aləmdə cərəyan edən hadisələrin gedişatında dinləyici mifoloji yəfəkkürünün mənalar fondundan faydalanır, mühüm eksiztensial problemlərin həlli ilə məşğul olmaq imkanlarını qazanır.Daxili konfliktin kauzallıqdan (zamanda səbəb- nəticə sistemliliyinə bağlılıq) qurtulub birbaşa ekzistensial keyfiyyətə girməsi kompozisiyanın sonrakı səciyyələrini də adilikdən , bayağı gerçəklikdən azad edir.Bu halın başqa çox vacib bir aspekti də mövcuddur,ənənəvi mədəniyyətlərə magik- sehirli ayin və sənətin psixoloji – terapeftik təsir imkanlarını araşdırarkən Klod Levi –Stros yazır : “ psixoloji baxımdan dürüst olan ərz və tələb arasında müəyyən müvazinət yaranır, amma iki şərtlə : kollektiv ənənənin və fərdi uydurmanın uzlaşaraq nə isə elastik struktur , yəni situasiyanın bütün elemntlərini özündə cəm edən o pozisiya və korrelyasiya (qarşıdurmalar və uyğunlaşdırmalar-M.Ə.)sisteminin yaradılması vacibdir” .Burada “ kollektiv ənənə” – milli sənət düşüncəsi, “ fərdi uydurma”- aşiq sənəti kimi analşılsa məsələ tam açıqlanır : milli düşüncənin təbii seyr , mifoloji(qida) tələbi aşığın sənət “ ərzi ilə “ ödənilir və nəticədə psixoloji müvazinət yaranır ki, teatr düşüncəsi üçün bu misilsiz bir amildir.K.Levi –Strosa görə ikinci şərt tamaşaçıların bu yaradıcı- psixoloji situasiyada(aşiq yaradıcılığı prosesində) az da olsa , iştirakıdır : simvolik anlayışların canlı təzahürü (reaksiyalarda) təxəyyül dünyasının gerçəkləşdirilməsinə səbəb olur, beləliklə fərdi yaradıcılıqla tamaşaçı- dinləyici arasındakı qarşıdurma və fərqlər aradan götürülür.

Məhəbbət dastanlarının üçüncü kompozisiya elementi –maneələrin meydana çıxması və onları dəf etmək uğrunda mübrizə də bir çox mədəniyyətlər üçün universal haldır.Hər dastanda “ maneə” kateqoriyası konkret formada təsvir oluna bilir , amma onun vahid mənası mövcuddur: Mifik qüvvəyə yiylənən

qəhrəman o qüvvəni yalnız maneələrlə qarşılaşanda realizə edə bilər . Hər hansı teatr poetikası üçün “ mübarizə” kateqoriyası həlledici əhəmiyyətə malikdir : mübarizədə bütün başqa ideya kateqoriyaları açıqlanır , dəyərləndirilir və nəticə etibarlı ilə hadisələrin ümumi mənasını gerçəkləşdirir. Məhəbbət dastanlarının hadisələrinin məişətdən uzaq olduğundan burada “ mübarizə “ də “ sehirli əməl” kimi qavranılır. Burada universallaşdırılma , ümumiləşdirilmə aparıcı üsuldur.Nağıl və dastanların sujet və kompozisiyasını təhlil edərkən A.N.Veselovski yazır :” güzerən gerçəkliyinin sıralanan formalarında insanın həyat və psixika aktları ümumiləşdirilir.Məhz ümumiləşdirilməklə də hər hansı əməlin müsbət və ya mənfi dəyərləndirilməsi bağlıdır “. Teatr düşüncəsi üçün psixoloji aktların ümumiləşdirilməsi başlıca şərtidir : həddindən artıq özəllik, xüsusiyyət, tamaşaçı- dinləyicinin qəhrəmanla eyniləşdirilib onunla birgə hadisələri yenidən yaşamaq imkanını təbii olaraq əngəlləyə bilər.Bu isə kütləvi ənənənin ekzistensial təbiətinə ziddir.Bu fenomeni araşdıran V.Propp yazır : “ sujet(kompozisiya – M.Ə.) vahid deyil, kompleksdir, o sabit deyil, dəyişəndir.Beləliklə , müxtəlif dəyişən dastan sujetlərində maneələr və mübarizə formaları asanlıqla dəyişə bilər, dəyişməyən kateqoriyaların kompleksli funksiyalarıdır.Məhəbbət dastanlarında maneələr və mübarizə formaları qəhrəmanın yiyələndiyi sehirli qüvvənin açılmasına, gerçəkləşdirilməsinə xidmət edən kompozisiya , sujet funksiyalarıdır.

Məhəbbət dastanının dördüncü kompozisiya elementi yarış və qələbə bir başa milli mifoloji təfəkkürlə bağlı anlayışdır. Döyüş, vuruşma, əlbəyaxanın simvolik əvəzedicisi olan aşıq yarışması dəyişməsidir.

Aşıq dəyişməsinə üç mərhələyə bölün və araşdıran Qara Namazovun verdiyi təsnifatdan açıq – aydın görünür ki , iki aşığın dəyişməsi metaforik formada gerçək dava, müharibə strukturlarını əks etdirir.

Qarşı- qarşıya dəyişən aşıqların simvolok “ döyüşməsinin” birinci mərhələsi özləri haqqında məlumat verməsi , “ özünün tərifləməklə qarşıdakı aşığı qorxudub, necə dəyərlər gözünün odunu almaq məqsədini güdür.

İkinci mərhələ həтта öz adıyla gerçək vuruşlardan xəbər verir.” Aşıq sənətində hərbə-zorba adı ilə məşhur olan bu mərhələdə , doğrudan da , aşıqlar birlərinə tuttarlı sözlərlə “ hücumla keçirlər “.

Bağlama mərhələsi adlandırılan üçüncü mərhələ “ döyüşün” həlledici məqamıdır : “ qılınbəndi açma bilməyən aşıq bağlanmış hesab olunur və bununla da deyişmə sona yetir”

Məhəbbət dastanlarının qəhrəmanları da maneələri keçəndən sonra rəqibi ilə (bəzi dastanlarda bu “ rolu” sevgilisi də ifa edir), son “döyüşə” çıxır : deyişmə vasitəsilə qarşılaşır, yoxlayır, qorxudur, qılınbəndlə bağlayır, qalib gəlir və öz məqsədinə , isdəyinə çatır .

Göründüyü kimi dastanda “ döyüşmə “ “deyişmə ilə “ əvəz olunur və burada bir saiti dəyişməklə bütün bir dünya görüşünün dəyişməsinə nail olunur. Yüksək mənəvi dəyərlərin daşıyıcıları və tərənnümçüsü olan aşıqlar yeni çağın humanist prinsiplərini təsdiqləyib, onları canlı yaradıcı prosesdə əks etdirirdilər.Düzdür bu imtahanda məğlub olan aşıq öz sənəti ilə vidalaşmalı olur, amma qardaş qanı tökülmür, kimsə ölmür, əksinə çoxları üçün bu “ döyüşmə - deyişmə” bi dərs olur.

Burada “ qələbə” qateqoriyası kiminsə yenilməsini, məğlub olunmasını təsvir etməkdən çox məhəbbətin, gözəlliyin, hakkın, xeyrin təntənədi kimi ön plana gətirilir və buna görə də macəraların sonunu aşıq –aşığın toy düyünlə nəticələnməsi daxili məntiqə söykənir.Bu məntiqə görə sehirli qüvvəyə yiyələnmiş qəhrəman bu qüvvəsi ilə görüşməlidir, onu artırmalı el içində yaymalıdır.Toy mərasiminin, ümumiyyətlə bayram ovqatlı məclislərin başlıca məqsədləri də məhz budur : qut, qüvvə, bərəkət, var- dövlət gızı=lində qalmamalıdır, soydaşlarla sevinc içində paylaşdırılında o tükənmir , əksinə artır, çoxalır.

Təbii, burada söhbət məhəbbət dastanlarının poetika səciyyələrindən gedir, qəhrəmanlıq dastanlarında məsələ bir qədər fərqlidir.Aşağıda biz qəhrəmanlıq dastanlarının poetika xüsusiyyətlərinə toxunacağıq indi isə qeyd etmək istəyirik ki, teatr düşüncəmizdə lirik- psixoloji, sentimental, romantik üslubların tipoloji kökləri eyni zamanda genetik kökləri aşıq dastanlarının poetika

xüsusiyyətlərindən şirələnir. Buna etiraz edənlər yaxşı olar ki, “ ot kökü üstə bitər “ atalar sözünü xatırlayıb , aşiq dastan yaradıcılığının milli sənətə teatr düşüncəmizə və konkret olaraq milli teatr poetikasına ötürdükləri mənəvi, estetik, bədii və psixoloji dəyərləri qiymətləndirsinlər. Yenilik şövqü ilə yaşayanlar da əski ənənədən üzlərini döndərməsinlər , fransızların təbirincə desək , “ hər hansı yenilik , əmməlicə unudulmuş əskilikdir “. Teatr poetikasının məzmun xəttini “ paradiqmasını” təşkil edən aparıcı mövzuları , onların bədii estetik, formal səciyyələrini Azərbaycan aşiq sənətinin klassik formalə məhəbbət dastanlarının məzmun və forma strukturlarında aşkarlamaq və teatr düşüncəsinin yaradıcı dövryyəsinə buarxmaq sənətsünaslığımızın aktual məsələsidir.

Qəhrəmanlıq dastanları tipoloji səciyyələrinə görə “ Kitabı Dədə Qorqud” eposunun etnomədəni modifikasiyasıdır. K. Lev-Strosun təsnifatına görə mif-epos- dastan- nağıl sistemində vahid mənbə mifoloji təfəkkür olduğundan mifoloji mövzu və sujetlər transformasiyaya uğrayıb yeni çağların yeni mədəniyyət və incəsənət tələblərinə uyğunlaşdırılır. Əgər mifdə qəhrəmanların igidliyi, şücaəti mifik səbəblərlə əsaslandırılırsa , qəhrəmanlıq dastanlarında başlıca motivlər artıq sosial xarakter daşıyır, magik sehirli əsaslar isə implissid (aşkar olmayan), metaforik (məcazi) və ya reduktiv(zəiflədilmiş, sadələşdirilmiş) formada istifadə olunur. Strukturalizmə görə qəhrəmanlıq dastanları məhəbbət dastanlarından o qədər də fərqlənmir , amma başlıca göstəricisinə görə bu tipli dastanlar milli düşüncədə özünəməxsusu yer tutur. Məsələ ondadır ki, “ Koroğlu”, “ Qaçaq Nəbi”, “ Qaçaq Kərəm”, “ Qaçaq Tanrıverdi”, “ Dəli Ali”, “ Qandal Nağı ” dastanları (cəngavərlik kodeksi)ni bədii vasitələrlə əks və tərənnüm edən aşiq dastanlarıdır. Bu dastanların tipologiyası universaldır və dünya qəhrəmanlıq dastanları ilə səsləşir.

Teatr düşüncəmizin “ faciə” janrının qavrayışını hazırlayan və təmin edən qəhrəmanlıq dastanlarının poetikasının teatr poetikasına ötürdüyü başlıca kateqoriyalar “ cəngavərlik”, “ igidlik”, “ fiziki qüvvə”, “ alicənablıq “, “ dönməzlik” və s.. qeyri şərtidir, metaforik deyil. R. Bədəlovun fikrincə bu

kateqoriyalar artıq “ uydurma “ sayıla bilməz bunlar artıq bədii həqiqət sistemliliyində anlaşılaraq dəyərləndirilməlidir.”

Yeni çağların tələbələrinə görə dastan qəhrəmanları epik qəhrəmanlardan fərqli “ humanistləşdirilmiş” personajlardır, onların fərqli xarakter xüsusiyyətləri daha qabarıq verilir və teatr düşüncəsinin tələblərinə daha çox cavab verirlər.

Didaktik dastanlar tipologiyasına görə mif və dastan yaradıcılığının son mərhələsidir, onlar daha çox ailə- məişət tipli nağıllara daha yaxındır .Teatr düşüncəmizdə “ dram” termin-anlayışına körpü olan didaktik dastanlar teatr poetikasının etik səciyyələrini təmin edə biləcək material sayıla bilər.

Aşıq dastanlarının dil- ifadə vasitələri , mövzuları , kompozisiya quruluşu prinsipləri və başqa poetika səciyyələri Azərbaycan sənətsüənəslığında geniş tədqiq olunub və əldə olunmuş elmi qənaətlər bizə imkan verir ki, aşıq yaradıcılığının teatr düşüncəmizi ilkin mərhələsi kimi dəyərləndirək.Millî teatr poetikasının bazisini təşkil edən millî sənət təfəkkürü və mənəvi- əxlaqi dəyərlər sisteminin üzvi tərkib hissəsi olan aşıq sənəti , onun klassik nümunələrindən yaradıcı tərzdə faydalanmalı və teatr sənətinin yeni çağlarda yeni vəzifə və məqsədlərinə uyğun yeni formaları yaratmasına kömək etməlidir.

Teatr poetikasının özəl kateqoriyası olan sukkestivlik (təlqin etmə) aşıq sənətində əsrlərcə sınaqdan keçib və emosional gücünü təsdiq edib.Bu keyfiyyətin həm ədəbi-nəzəri , həm də praktiki – yaradıcı konsepsiyası olduğundan burada mürəkkəb estetik əməliyyat tələb olunmur : aşıq sənətinin müvafiq sistem və mexanizmləri teatr poetikasının şərtlərinə uyğunlaşdırılmalıdır.Aşıq dastanlarının millî düşüncəyə autentik (qaynaqlara əsaslanan) olması institutsional sənət növü olan teatrı və onun konseptual poetikasını öz köklərinə qaytarıb məzmun və formaca yeni sənət təfəkkürünün inkişafına güclü təkan verə bilər.Bu da öz növbəsində millî teatr prosesinin yeni şəraitdə tam yeni keyfiyyət və xassələr qazanmasına səmərəli zəmin yaradır....

3. TEATR PROSESİNİN SOKRAL QATI:

AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR DÜŞÜNCƏSİ VƏ ƏNƏNƏVİ İSLAM MƏDƏNİYYƏTİNİN MƏNƏVİ DƏYƏRLƏR SİSTEMİ

“ BİSMİLLAH İR RƏHMAN-İR
RƏHİM”

HƏKİMLƏR XƏZİNƏSİNİN
QAPISININ
AÇARIDIR.”

**NİZAMİ
GƏNCƏVİ**

“ Sirlər xəzinəsi”

Əvvəlki bölümlərdə milli teatr düşüncəsinin əski qaynaqlarını araşdıranda düşüncəsinin əski qaynaqları araşdıranda örnəkləri mifik , mistik düşüncədən götürürdük.Bu bizə həm ondan ötrü əhəmiyyətli göründü ki, mif və dastanların obrazlılıq sistemində arxaik süşüncə , arxetiplər daha aydın sezilir : sonrakı mədəni əməliyyatlar mənzərəni o qədər də təhrif etmədiyindən etnik mədəniyyətin hadisə və faktlarını ilkin görkəmində təhlil etmək mümkündür.

Azərbaycan milli mədəniyyətinin özəlliyi həm də ondan ibarətdir ki, çağdaş mədəni və sənət düşüncəmizdə bir çox əski mədəni- psixoloji fenomenlər demək olar ki, çox az transformasiya olunmuş halda işləməkdədir.bu sıradan aşırıq sənəti , muğam və xalq musiqisi min illik inkişaf yolunu keçərək öz məzmun və dil- ifadə qatlarında qaynaqlarını və tarixi təsirlərin izlərini günümüze qədər çatdırmışdır Konseptual və tarixi poetikaya malik olan bu

klassik sənət növləri milli sənət təfəkkürümüzün təməlini təşkil edərək milli teatr düşüncəmizin poetikası və praktikasına hələ də tam tədqiq olunmamış, dəqiq sistemləşdirilməmiş formada təsir göstərmişdir. Bunu sübut etməkdən ötrü xüsusi dəlillər tələb olunmur : birincisi – teatr düşüncəmiz yaradıcı boşluqda yaranmayıb və obyektiv olaraq yeni mədəni ənənəyə söykənib. İkincisi – bir mədəni massivin içində bir neçə , özü də fərqli, kəsişməyən , qarşılıqlı təsir göstərməyən yaradıcılıq mexanizmləri , etno-psixoloji modellər mövcud ola bilməz : və nəhayət , üçüncüsü – milli sənət növlərinin struktur , tipoloji , genetik , estetik və bədii analizi onların vahid , ya da çox oxşar quruluş prinsiplərini aşkarlayır. Vahid etno-mədəni və etno –psixoloji qaynaqlar , ortaq dil- ifadə sistemi və təzaurusu , oxşar formal səciyyələri və kompozisiya xüsusiyyətləri , şərikli obrazlılıq sistem milli sənətimizin müxtəlif növlərinin universal qanun və qanunauyğunluqlarla bağladıqda inkişaf etməsindən xəbər verir . Nisbətən gənc olan teatr sənət növü bu gün bəlkə də öz “ orta çağlarını “ yaşayır - yeni dövrün yeni tələbləri onu milli sənət təfəkkürü kontekstində , amma özəl tarixi poetika baxımından araşdırmalı , inkişafına təsir edən bütün amillər öyrənilməli və dürüst dəyərləndirilməlidir. O zaman canlı milli sənət prosesindən süni olaraq qopardılmış və yalnız istedadlı fərdlərin yaradıcı söyləri nəticəsində milli təfəkkürdə əks – səda tapan bu özəli funksiyalarını yerinə yetirməkdən ötrü səmərəli şərait əldə edəcəkdir.

Tarixi analiz obyektiv şərtlərə əsaslanaraq inkişaf prosesinə təsir edən hər hansı amildən vaz keçməli , hər bir mərhələni əhəmiyyətli sayıb onun poetikaya bəxş etdiyi özəllikləri aşkarlamalıdır. Bu mənada hətta imtina etdiyimiz marksist-leninçi estetikanın kateqoriyaları və onların təsiriylə yaradılmış sənət əsərləri milli mədəniyyətimizin tərkibindən ayrılı bilməz . Azərbaycan milli mədəniyyəti çox mürəkkəb tarixi olayların , geosiyasi , mədəni və estetik proseslərin baş verməsi nəticəsində formalaşmış bu günkü parametrlərini əldə edib.

Hər hansı proses çoxqatlı olduğu kimi, teatr prosesinin də daxili quruluşunda müxtəlif qatları mövcudluğu danılmazdır . Bu mənada mənəvi-

psixoloji arxetiplik xassəsi teatr prosesinin sokral qatı üçün olduqca mühüm tərkib hissəsi sayılmalıdır. Çünki dərkətmə istiqamətləri yalnız müstəvi üzərində qurula bilməz : tarixi inkişaf prosesində teatr düşüncəsinin şaquli (vertikal) sistemliyi də yaranmalı və sokral məsələləri öz dəyərlər sisteminə mütləq qoşmalı idi. Bu dəyərlər həm konkret , həm də mücərrəd sahələri həm konkret, həm də mücərrəd sahələri əhatə edərək sokral sistemlə uyğunlaşmalı , əski dəyərləri müəyyən mənada redaktə etməli, yaranan təzadları həll etməli idi. Şübhəsiz ki, bu proses o qədər də sadə əməliyyat deyildir : burada əsrlərlə davam edən və bu gün də aktual olan problemlər öz təsirini göstərmişdir və göstərir. Amma məhz bu təzadlar milli teatr prosesinin dinamikasını təmin etdi. Elə ki, müəyyən ideologiya teatr prosesinə müdaxilə edərək sokral sistemi “ müsadirə” etdi, teatr prosesi səngiməyə başladı. Məqsədlərinə görə ateist ola maksiist-leninçi estetikanın süqutu da məhz bununla bağlıdır : insan düşüncəsi sokral(ilahi) sistemliyindən uzaqlaşdırılanda çox mühüm bir qatını itirmiş olur. Təbii ki, söhbət sırf dini ibadət (konfessional) dəyərlərindən getmir , hərçənd ki, ənənəvi cəmiyyətlərdə bu aspekt də həlledici rola malikdir.

Azərbaycan milli teatr prosesi bədii tarixi səbəblərdən bütün mədəniyyətimiz kimi rekionda baş verən köklü proseslər çərçivəsində inkişaf etməli oldu.

Ümumiyyətlə , mədəniyyətdə və incəsənətdə, teatr sənətinə , teatr düşüncəsinə onun poetikasına güclü , hətta misilsiz təsir göstərən ənənəvi İslam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlər sistemi mürəkkəb tarixi proseslərin gedişatını müəyyənləşdirmiş və aparıcı meyllərini təyin etmişdir.

Tədqiqat predmetimiz teatr prosesi, düşüncəsi və poetika problemləri olduğundan , təbii olaraq məsələyə yalnız bu prizmadan baxmalı olacağıq. Hərçənd ki, mövzu daha genişdir və mədəniyyətşünaslığımızda bəlli səbəblərdən əsaslı işıqlandırılmayıbdır. Bu məsələni təhlil edərkən yalnız mənəvi dəyərlər sistemi və İslam mədəniyyətinin universal modellərini araşdırılmasıyla kifayətlənməyimizin bir izahı da ondan ibarətdir ki, hər hansı teatr düşüncəsində

obyektiv və üzvi formada bütün sosio-psixoloji , mənəvi , ictimai-siyasi problemlər düyünlənir və bəzən kiçik sənət əsərində təzahür olunur.

Mövzuya keçməməzdən öncə bəzi araşdırma prinsiplərini dəqiqləşdirək. İlk növbədə xüsusilə qeyd etməliyik ki, söhbət islam mədəniyyətinin mənəvi-estetik kateqoriyaları və onların bədii təzahüründən gedir : burada bir çox konfessional (dini ibadət) məsələlər, problemlər araşdırmadan kənarda qalır , çünki dini mədəniyyətin öz araşdırma prinsipləri və terminoloji aparatı mövcuddur.

Ənənəvi İslam mədəniyyəti anlayışı bizdən ötrü iş terminidir ki, VII əsrdən başlanan mədəni prosesi və onun təzahürlərini əski mifoloji düşüncədən fərqləndirə bilək. Təbii ki, mənəvi dəyərlərin mənbəyi və bazis dili Qurani Kərim və Hədislərdir ki, milli sənət təfəkkürümüzdə özünəməxsus tərzdə ənənəvi milli düşüncəyə uyğunlaşıb , yeni mənalar və formalar əldə etməyə müyəssər olub. Ortaya qoyulan mülahizələrimizin çıxış nöqtəsi, ilkin tezisi isə budur : hər hansı təsir yalnız basqıyla , zorla əldə olunmur. Bu proses daha mürəkkəbdir , çoxqatlıdır və yalnız institussional qatda riyakarlıqla , formal qəbul oluna bilər. Canlı təmas , mübadilə prosesində isə əski ənənənin yeni ənənəyə uyğunlaşma , saf- çürük etmə , seçmə , əxz, mənimsənilmə və inkişaf etdirmə məqamları labüddür, qaçılmazdır. Məhz bu cür prosesin nəticəsində Azərbaycan milli mədəniyyəti İslam mədəniyyətinin mənəvi məkanına daxil edildi və sözün dəqiq mənasında mənsub olduğumuz mədəniyyət sovet dövrünün 70 ilini də daxil etməklə əslində İslam mədəniyyətinin məzmun məzmun parametrləri . ölçüləri içində inkişaf edib. İki mədəniyyətin (əski türk və İslam) konvergensiya (birləşmə qovuşma) prosesində əski mədəniyyətin mənəvi dəyərlər sistemində tam hüquqla , müəyyən transformasiyadan sonra daxil olub.

Bu mənada ən çox nəzərə çarpan “ Kitabı Dədə qorqud “ dastanının mətnlərinə İslam inkorporasiyalarıdır (sonradan müdaxilə). Dastan qəhrəmanlarının müsəlman olmaqlarına toxunarkən Faruq Sümər yazır :” Dastanlarda qəhrəmanlar bizə müsəlman olaraq təqdim olunur ...hər halda dastanların XI əsrdəki oğuzlara aid olduğunu qəbul etsək , bu məsələ həll edilmiş

olar.Yəni belə olduqda qəhrəmanların müsəlman olduqlarına inanmaq olar.”Bizdən ötrü bu məsələnin həlli tarixi xronologiyayla bağlı deyil : fikrimizcə bu sonradan müdaxilə edilmiş element bir tərəfdən dastanın məzmun və mövzularına əsaslı təsir göstərmədiyinə görə , digər tərəfdən mənəvi baxımdan yaxın , əski mənəvi kodeksə uyğun olduğundan dastanın mətnində mexaniki əlavə kimi qəbul edilmir.Əvvəlki bölümlərdə qeyd etdiyimiz kimi , milli mifoloji düşüncəmiz intituisional (təsisatlı) olmadığından bu məsələdə qarşıdurma , təzad və etiraz reaksiyası yaranmadı .Təkcə bufakt kifayətdir ki, əxz olunan İslam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlərinin əski türk düşüncəsiylə bir çox məqamlarda üst-üstə düşməsinə qəbul edək.

Bu hal türk mifoepik yaradıcılığının başqa bir möhtəşəm abidəsi olan “ Manas “ dastanında da nəzərə çarpır.Belə ki, qırğız xalqının ən dərin mifoloji təsəvvürlərini əks etdirən dastanda arxaik sujetlərlə yanaşı qəhrəmanların müsəlmanlığı da az rol oynamır.İlk yazılı məlumat (XV-XVI əsrlərdə) Manası məhz müsəlman kimi təqdim edir , onun və silahdaşlarının Məkkəyə həcc etmələrindən danışır.Dastanın başqa bir qəhrəmanı , milliyyətçə çinli olan Almambet vətəninə tərk edərək müsəlmanlığı qəbul edir, Manasla dostluq etməyə başlayır və onun yolunda şücaətlər göstərir.

Eyni zamanda dastanın bir çox hissələrində Manasın rus çarı ilə dostluğu , hər zaman onunla məsləhətləşməsi , çinlilərlə müharibələri , top- tüfənglərin təsviri və s. məlumatlar var.Bu hal heç də anaxronizm deyil və türkologiyada “ Manas2ın çoxqatlılığı məhz mətnini canlı epik ənənə şəklində yaşamasıyla izah olunur.Canlı epik ənənəni yaşadan ifaçılar (manasçılar) “ manas”ın başlıca hadisələrini toxunulmaz saxlayaraq etnosun həyatında baş verən mühüm hadisələri şifahi oxunuşda əlavə edirdilər .Ustaddan şagirdinə ötürülən dastanın mətnini bu mənada həm də xalq tarixinin mif-poetik əksi kimi qəbul olunur : bu-tarixdə qırğız türklərinin İslam mədəniyyəti və mədəniyyətinə qovuşması öz əksini tapmaya bilməzdi.Maraqlıdır ki, çağdaş manasçılar dastanın mətninə yeni tarixi əlamətlərini əlavə edərək ənənəni yaşatmağa müvəffəq olurlar.

Mədəniyyət və din tarixindən bəllidir ki, monoteizmə (təkallahlığa) bağlı mənəvi dəyərlər sistemi ilə politeizmi (çoxallahlıq) və panteizmə (İlahinin təbiətlə eyniləşdirilməsi) bağlı inancların qarşılaşması bir qayda olaraq ziddiyyətli olur : milli mifoloepik düşüncəmizin ənənəvi İslam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlər sistemiylə təması və tərnsformassiyası qeyri antoqonist-xarakterdə baş verdi.Yenə xatırlayaq ki, söhbət milli sənət təfəkkürünün mənəvi dəyərlərinə gedir və Qurani -Kərimin bəyan etdiyi bazis prinsipləri milli yaradıcı düşüncə tərəfindən könüllü və şüurlu qəbul olundu.

Bu olduqca aktual məsələni araşdıran Niyazi Mehdi göstərir ki, çox müəyyən bədii üslubda yaradılmış Tövrat və İncildə dini və mənəvi dəyərlər (“ Hikmətlər”, “ İbrətlər “ , “ Nəsihətlər”) bir qayda olaraq konkret peyğəmbərlərin başlarına gələn hadisələrin sujet gedişatından əmələ gəlir .H.Mehdi yazır : “ Quranda bu model tez-tez tərs üzünə çevrilir: dini nəsihət , hikmət ön planda durur , Bibliya sujetləri və Məhəmməd peyğəmbərin başına gəlmiş hadisələr isə eyham şəklində nəsihətlərin , dini hikmət və buyruqların arasında təzahür edir.Sanki nəzərdə tutulur ki, Quranı oxuyanın Allahla ümumi yaddaşı var və oxucu bu eyhamlar əsasında sujet xəttinin və hansı davranışların , hərəkətlərin edilməsini yada salmalıdır(qabartmalar mənimdir – M.Ə.)” Göründüyü kimi , müqəddəs Kitabın başlıca qavrayış prinsipi -mnemonik (yaddaş) funksya milli təfəkkürümüzlə üst üstə düşür və psixoloji qavranılma üçün heç bir maneə yaratmır .təəccüblü deyil ki, çox az bir tarixi zaman içində milli sənət təfəkkürü məzmun və forma yaradıcılığında Quran prinsiplərindən istifadə etməyə başladı.

Bu prinsip teatr düşüncəsində də öz əksini tapmışdır : nəsihət , ibrət hikmət burada da ön planda durur, sujet , gərgin intriqa , gözlənilməz gedişlər isə arxa planda köməkçi fon funksyasını daşıyır.Beləliklə , ənənəvi İslam mədəniyyətinin bu modeli əski ənənəvi modelin təkmilləşdirilmiş , dərinləşdirilmiş və incələşdirilmiş forması , modifikasiyası oldu.

Qurani –Kərimin mətnini monoloji prinsipdə qurulması da teatr düşüncəmizin poetikasına doğma gəldi və monoloq forması başqa formal

üsulları (dialoq, qısa replikalar və s..) üstələdi , aparıcı kompozisiya elementinə çevrildi.Daha demokratik üsul olan dialoqlar əsasən komik , məzəli və satirik xassəli teatr formalarında fəal işlədilərək , “ ali” və “ aşağı” mövzular arasındakı sərhəddi müəyyənləşdirirdi .Məşhur Molla Nəsrəddini adının etimologiyasında göründüyü kimi lətifələri (dinin nəsr , prozası) buna bariz nümunədir .Ədəbi səciyyələrdən başqa hərəsi bitkin bir səhnəcik(repriz , sketc, intermediya) olan bu yığcam əhvalatlar dini modelin” tərs üzünü “ gözükdürməklə milli teatr düşüncəmizin “ komediya poetikasının “ bir çox məzmun və forma yaradıcılığının prinsiplərini təyin etdi.Vulqar, bayağı sosiologizmin vulqarlığından tam əks olaraq bu komik model heç də ateist dünyagörüşünün təzahürləri deyildi : burada mədəniyyətin binar (ikili) oppozisiyalar üzərində qurulması prinsipi , qanunu öz işini görməkdəydi.

Yeri gəlmişkən, teatr düşüncəmizin maraqlı və hardasa parodoksal bir hadisəsini xatırlayaq: C.Cabbarlının “ Od gəlini” pyesi sosial sifarişlə yazılan və ateist (anti İslam) məqsədlərini güdən bir sənət əsəridir.

Paradoksallıq ondadır ki, yeni- kommunist ideologiyası İslamı gözdən salmaq , ifşa etməkdən ötrü öz mənəvi dəyərlər sistemindən istifadə edə bilmirdi.Birinci ona görə ki, bu sistem xalqın dünyagörüşünə yabancı , bəzi məqamlarda isə zidd idi.İkincisi də ki, bu sistem inkar üzərində qurulmuşdu , təsdiq və tərənnüm edilən “ hikmətlər “, “ ibrətlər “ isə hələ dolğun və təsirli sistem şəklini almamışdı, yəni Lenin hələ bütləşdirilməmiş , dünya tarixi hələ tam təhrif olunmamış və yeni mifologiya hələ hakim kodeks kimi formalaşmamışdı.Çox istedadlı və milli sənət təfəkkürünə üzvi şəkildə bağlı olan C.Cabbarlı olduqca mürəkkəb bir üsula əl atdı : bir dinin (İslamın) mənəvi dəyər sistemini dağıtmaq üçün o, başqa bir dinin(zərdüştlük) mənəvi və estetik sistemə müraciət etdi.Dövrün çılğın siyasi sinamikasında “ ideoloji sifarişçilər “ incə bir nüansa fikir vermədilər və əsəri səhnəyə buraxdılar : bu nüans da məhz ondan ibarətdir ki, hər iki sistem mifoloji və sokral(İlahi) dəyərlərə əsaslanır , materialist dünyagörüşünə hər ikisi ziddir və aralarında baş verən konflikt daha-çox bir sistemin müxtəlif qatları arasında gedən təbii mübarizədir.Necə ki, hər

hansı dinin məzmun tərkibində müxtəlif təriqətlərin mübarizəsi labüddür, eləcə də iki böyük dinin tokkuşması heç də ateist zəmində baş vermir. Bir maraqlı məqam da ondan ibarətdir ki, “ Od gəlini” pyesində İslam dinin geniş yayılması təsdiqlənir və baş qəhrəmanın ona qarşı çıxması faciəvi qəhrəmanın tipoloji və funksional səbəbləri ilə izah olunur. Xatırlayaq ki, “Kitabi Dədə Qorqud” dastanlarında “ kafir “ termini heç də çağdaş dini fərqləri açıqlamır , hər hansı düşmən “ bizdən olmayan” kafirdir, odur ki, burada zərdüştlükdən də əski mifoloji ənənənin bədii təzahürünü görməliyik .Fikrimizcə , milli sənət düşüncəsinin parlaq nümayəndəsi Cəfər Cabbarlı bunu kor – koranə etməyibdir : hər hansı həqiqətən istedadlı sənətçi kimi o, öz yaradıcılığında obyektiv və subyektiv olaraq milli sənət yaradıcılığının mənəvi kompleksləri və psixoloji mexanizmlərindən üzvi şəkildə asılı idi və çağdaş bədii formalarda arxetip sistemlərini realizə edirdi. Təsadüfi deyil ki, yeni dövrün sahibi – ixtiyarları ona və başqa istedadlı sənətçilərə inanmır, hər an onlardan “ bolşevik düşüncəsinə yad” təzahürlər gözləyirdi.

Məlum olduğu kimi , ənənəyə bağlı olan İslam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlər sistemi hadisələrdə tam şəkildə əks olunub. bu məsələni araşdıran A.Masse göstərir ki, hədislər də müəyyən inkişaf və təkmilləşdirmə əməliyyatlarına məruz qalmışdır. O, yazır : “ Hədislərin bu evolyusiyası fəth edilmiş xalqların dini təsirindən azad olmayıb. Qoldsiyer hədislərdə Məhəmmədin dilindən tərbiyəvi məqsədlər üçün səslənən xristian yevangiliyələri və apokriflərində- rəsmi dini görüşlərə uyğun olmayan dini məzmunlu kitablar) qədim yəhudi və ellinistik ideyalarının əks sədalarını aşkarlamışdı”. Bu fakt göstərir ki, İslam mənəvi dəyərlər kompleksi açıq sistem idi, dünyəvi ümumbəşəri mənəvi dəyərləri mənimsəməyi və qəbul etməyi bacaran idi, buna görə də təmasda olduğu xalqlara inandırıcı və faydalı nüsxə kimi doğma olurdu.

Azərbaycan milli sənət təfəkkürü və teatr düşüncəsinin poetikası üçün bu mənəvi dəyərlər sistemi yaradıcı idealın formalaşmasında misilsiz rol

oyladı.Bu təsir elə güclü və səmərəli oldu ki, 70 –illik ateizm və kommunizm ideoloji əməliyyatları ənənəvi dəyərləri dağıda bilmədi.

Fikrimizi əyaniləşdirmək üçün bəzi hədislərin mətnləri və ibrətləri və ibrətlərinə müraciət edək.

“ Səni sevənə sən sevgini acıqla , çünki sevənə sevgi izharı aradakı sevginin dərinləşməsinə və davamına səbəb olur .”

“ Məzlumun bədduasından saqın.Çünki onun duasıyla Allah arasında (qəbuluna mane olan) bir pərdə yoxdur”.

“Kamil möminin fərasətindən saqınınz .Çünki o allahın nuruyla baxır.”

“Allahın qatında (yanında) ən sevgiliniz əxlaqı gözəl olan , xalq ilə özləri ilə rəftar etdikləri kimi rəftar edənlər, yumşaq xoylu adamlardır .Allah yanında ən bəğz (düşmən) edilənləriniz də insanlar arasında bir –birinə laf götürüb gətirməklə məşğul olan , onların qüsurlarını arayaraq təfriqə yaradanlardır”.

“Andına sadıq olana etibar et , sənə xəyanət edənə sən xainlik etmə”.

“Ölüm gəlib çatmadan ölümə hazırlaş”

“Acı doyurunuz , xəstəni ziyarət ediniz , əsiri azadlığa qovuşdurunuz”

“” Xeyri bəşuş və gülər üzlərdə arayınız “

“Dəvəni bağla, sonra təkəkkül et”

“Müsəlmanlıq qərib olaraq başlandı , başlandığı kimi qərib Əvdat edəcəkdir.Nə xoşbəxtdir bu qəriblər!”

“ Doğru olub özündən arxayın olan tacir peyğəmbərlər , siddiklər və şəhidlərə xəşr olunacaqdır “

“ Həya imandadır “

“Beş günh var ki, kəffarəti yoxdur .Bunlar :Allaha şəriq qoşmaq , nahaqdan adam öldürmək , möminə böhtan və iftira etmək , müharibə günü qaçmaq və yalan yerə and içməklə bir hakkı ibtal etməkdir.”

“ Allahım, fayda verməyən elmdən , qəbul olunmayan əməldən, müstəci olmayan duadan Sənə sığınırım”

Elə ilk baxışdan görünür ki, bu və demək olar ki, əksər hədislərin mənəvi buyuruqları ənənəvi milli mənəvi dəyərlər sisteminə necə də yaxındır, bəziləri isə tamamilə üst-üstə düşür. İslam mədəniyyətində öz institusional səciyyələrini əldə edən milli mədəniyyətimiz məntiqli olaraq bu dəyərləri şer, təsviri sənət, musiqidə bədii formalarda realizə etməyə başladı. Yenə təkrar etməliyik ki, bu proses bu proses yalnız mədəniyyət sahəsində, özü də bəzən aydın görünməyən qatlarda məhsuldar gedirdi, araşdırma çərçivələrindən kənar olan ictimai- siyasi, sosio –psixoloji və başqa sahələrdə məsələ daha mürəkkəb, təzadlı, bəzən isə konfliktli tərzdə həll olunurdu.

Azərbaycan milli teatr prosesi ənənəvi mədəniyyətin çərçivəsində inkişaf etdiyindən yuxarıda qeyd olunan mənəvi təsirlərdən kənarda qala bilməzdi. Bu inkişafın daxili məntiqi zaman- məkan sənəti olan teatrı üzvi şəkildə İslam mənəvi məkanının obyektiv proseslərinə qoşmuşdu. Bunun nəticəsində teatr prosesinin sokral(ilahi) qatı öz forma təzahürlərini də tapmış oldu, çünki İslam fəlsəfəsinin başlıca səciyyələri və dəyərləri artıq klassik poeziyada öz bədii əksini tapmışdı. Onları zaman-məkan formalarına köçürmək hər hansı milli mədəniyyətdən ötrü o qədər də mürəkkəb problem deyil, çünki “ oyun fenomeni” bədii- yaradıcılıqda forma və məzmun yaradan amil kimi öz işini hər zaman görməkdədir. Bu məsələ həm də ona görə səmərəli keçirdi ki, ortadoksların tərəfindən təzyiq və təqibə məruz qalırdı: müqavimət olan yerdə maneələrlə qarşılanan teatr prosesi sanki yeni qüvvə toplayır. Məlumdur ki, təzadlar olmayan yerdə hərəkətdə ola bilməz. Azərbaycan milli teatr prosesi obyektiv və subyektiv (qərəzli...) maneələrlə rastlaşanda hərəkət meyillərini dəqiqləşdirdi.

Haşiyə çıxaraq, xüsusilə qeyd etməliyik ki, teatr prosesimizin çağdaş durumu da məhz oxşar problemlərlə səciyyələnir. Belə ki, bu gün də olduqca çətin, təzadlı və həlledici anlarını yaşayan teatr prosesi yeni tarixi dövrün şərt və qanunauyğunluqlarına uyğunlaşmaqdadır. Bu uyğunlaşmada maddi-iqtisadi problemlər vacib olsa da, həlledici amil teatr prosesinin sokral qatının bərpası problemləridir ki, bu da ən mürəkkəb və asan başa gəlməyən işdir.

Teatr düşüncəsinə gəlinə , burada prosesin ambivalentliyini (ilkin təbiətini) qeyd etməliyik.Bir tərəfdən rəsmi din və onun təsisatları ənənəvi mərasim və ayinlərə qarşı çıxır , onları bütpərəstlik qatları kimi insanların şüurundan silmək uğrunda amansız mübarizə aparırdılar. Yeri gəlmişkən deyək ki, bu hal yalnız islama xas olan müstəsna hadisə deyil : dinlərin tarixində bu tipli analoqlar kifayət qədərdir(məs:provoslav xristianlığının slavyan xalqlarının əski inanclarını yaşadan bir çox mərasimləri ilə mübarizəsi və s..).Digər tərəfdən islam mədəniyyətinin bir çox ekspressiv və ekstatik formaları(şəbih, təziyyələr, sufi şer və rəksləri , mərsiyələr və qəsidələr) milli teatr(oyun) düşüncəsinin inkişafı üçün güclü stimül təsiri bağışladı və yeni teatr formalarının- yeni mərasim və oyunların (sözün ilkin mənasında) yaranmasına səbəb oldu.Başqa xalqlarda olduğu kimi, bəzi hallarda rəsmi din naçar tollerantlıq (dözümlülük) göstərərək əski inanclara bağlı bəzi mərasimlərin ovqatını redaktə edərək onların “ yaşamaq hüququnu tanıdı “.Məhz bu cür tollerantlığın nəticəsində mədəni və mənəvi arealımızda (məkanımızda) “ Novruz bayramı” və oyunları qorunub saxlanıldı.Bu oyunları islam dəyərlərinə uyğunlaşdırılma əməliyyatlarının korrelyasiya prinsipi iki xassəli idi : birincisi - texniki , yəni mətnlər , oyun qaydaları və formalarına müdaxilə yoluyla “ islamlaşdırmaq “.İkinci daha mürəkkəb və dərinidir : yasaqlara tabe olmadan el arasında yaşayan və güclü mənəvi təsirə malik olan əski mənəvi dəyərləri və onların təzahürlərini məqsəduyğun səmtdə yozaraq qaynaqlarını , köklərini və izahlarını ənənəvi İslam mənəvi dəyərlər sisteminə bağlamaqdır.

Teatr düşüncəsinə müsbət təsir göstərən mənəvi təkmilləşdirmə əməliyyatları özünü poetika qatında da göstərdi.Mövzunun həlli , ona baxım bucağı və çıxış mövqeyi birmənalı olaraq ənənəvi kordinatlar sistemində dəyərləndirilməyə başlandı.Xeyir və şər , günah və savab, hikmət və cəhalət , sevgi və nifrət , haram və halal , müsbət və mənfi və bu kimi bazisli kateqoriyalar artıq öz arxaik, mifoloji yozumlarından uzaqlaşmış mütləq (absolyut və obyektiv) mənəvi dəyərlər kimi anlaşılır.Məhz bunun təsirindən milli teatr düşüncəmiz həтта , öz intitussional dövründə bir çox mövzu , sujet, konflikt və janrları qəbul

etmədi , balet kimi ümumbəşər sənət növünü öz milli sənət təfəkkürü tərkibinə salmadı.Burada yalnız mənəvi-əxlaqi prinsiplər deyil, psixoloji amillər də öz rolunu oynamışdı.Ziqmund Freydin təlimini İslam dininin dəyərləri prizmasından təhlil edən doktor Bədri Katripoğlu yazır : a) canı qorumaq, b) ağılı qorumaq, v) nəsli qorumaq , q) malı qorumaq , ğ) dini qorumaq...İslam dinin hədəfi hər türlü əxlaqsızlıqlardan arınmış , elm və mədəniyyətlə zینətlənmiş, inam və cəsarətlə yoğurulmuş tərtəmiz nəsillər və tərtəmiz toplumlar oluşturmaqdadır”. Burada “ əxlaqsızlıq” həm etik , həm də psixoloji mənada anlaşılmalıdır : çağdaş psixiatriya,, xüsusilə psixopatologiya elmləri bir çox sənət növlərinin insan psixikasına, yəni sağlamlığına mənfi(stres) təsirini aşkarlamış , seksual başlanğıcın incəsənətdə aparıcı və qabarıq olmasını psixikaya təcavüz (aqressiya) kimi dəyərləndirmişdilər.Bu sahədə özbaşınalığın “ tərtəmiz nəslin” yetişdirilməsinə böyük ziyan olduğunu bilən İslam peyğəmbərləri və alimləri mənəvi dəyərlər sistemində ölçülüb- biçilmiş yasaqlar bilməsini tərtib etmişdilər.Millî teatr düşüncəsi bu yasaqları şüurlu və könüllü tərzdə qəbul elədi , çünki onlar millî teatr sənətinin başlıca məqsəd və vəzifələri ilə üst-üstə düşürdü.Təbii ki, praktikada bu məsələ dediyimiz kimi asan həll olunmurdu.Hər iki tərəfdən radikal konsepsiyalar və hərəkətlər müşahidə olunurdu, məsələyə bəzən konjunktur və siyasi amillər öz tsərini göstərirdi. Amma burada söhbət teatr düşüncəsinin struktur qatından gedir və konsepsual poetikanın mövcud səciyyələri nəzərdə tutulur.Azərbaycan gerçəkliyində bu mənada paradoksal hallar da qeydə alınıb : belə ki, yəni ateist mövqeyindən yasaqlanırdı.1989 –cu ildə isə möminlər tərəfindən etiraz aksiyaları nəticəsində səhnəyə qoyulmadı.Hərçənd ki, bu əsərdə nə bu , nə də o biri tərəfin dünyagörüşünü təhqir eləyən bir şey yoxdur : böyük humanist ,filosof və şair Hüseyn Cavid əzəli , ilkin mənəvi dəyərlər sistemi və insan problemi maraqlandırırdı....

Ənənəvi İslam mədəniyyəti və milli sənət təfəkkürü problemi böyük şair və mütəfəkkirlərimizin bədii yaradıcılığında parlaq surətdə həll edilmiş, həm bütünlükdə Şərq mədəniyyətinə, həm də Azərbaycan ənənəvi mədəniyyətinə güclü təsir göstərmişdir.

Bu problem əski SSRİ və Azərbaycan sənətsünaslıq və ədəbiyyatşünaslığında geniş tədqiq olunduğundan biz ümumi məsələlərə toxunmadan araşdırmanın predmetimiz olan teatr prosesində formalaşan teatr düşüncəmizin poetikasında ənənəvi İslam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlər sisteminin təzahürlərinə fikir verəciyik. Adı çəkilən və çəkilməyən tədqiqat əsərlərinin əksəriyyəti sovet dövründə yazılmışdı və bu səbəbdən müəlliflər problemi materialist, marksist-leninçi nəzəriyyəyə istinad edərək araşdırmaq məcburiyyətində idi. Buna baxmayaraq, tədqiqatçıların elmi əhəmiyyəti danılmazdır və üsulluca korreksiya əməliyyatı onların elmi qənaətlərini obyektiv və aktual hala gətirir.

Mətləbə keçməzdən öncə qeyd edək ki, teatrşünaslığımızda bu məsələ demək olar ki, heç diqqət mərkəzində olmayıb və araşdırmamız ilk cəhd olunduğundan tam və dolğun mənzərə yaratmaq iddiasında deyilik. Məsələnin, sualın qoyuluşu bizdən ötrü bu gün daha səmərəlidir, çünki sonrakı araşdırma, mübahisə və müzakirələrdə tam mənada konseptual poetikanın bu aspekti təyin oluna bilər.

Mütəxəssislərin qənaətlərinə görə orta çağ Şərq ədəbiyyatı üçün metodların çoxluğu xarakterik haldır. Fəlsəfi və sənət təfəkkürümüzə misilsiz təsir göstərən Nizami və onun “Xəmsə”si ənənəvi İslam mədəniyyətinin mühüm inkişaf mərhələsidir ki, burada antiorodoksal meyillər parlaq şəkildə özlərini biruzə verir. Dünya mədəniyyət tarixində olduğu kimi, İslamda da ortadoksiyaya qarşı mübarizə bazis dinin, müqəddəs kitabın mənəvi dəyərlərinə istinad edərəkdən aparıldı. Nizami və öz “Sirlər xəzinəsi”ni İslamın başlıca düsturundan başlayır: “Bismillah-ir rəhman-ir-rəhim” deyən şair sirli anlayışların qıfılını məhz bu açarla açacağına işarə edirdi.

Teatr düşüncəmizin başlıca də bu şüardan mayalanaraq “mərhəmət” və “rəhmədillik” kateqoriyalarının poetikasının forma və məzmun yaradıcılığının əsas prinsipi kimi qəbul etmişdir. Nizami yaradıcılığından teatr düşüncəmizin mənəvi dəyərlər sistemində “mərifət”, “elmilik-ışığı”, “eşq-azadlıq”, “Allah-insan” və bu kimi “sirlər” bəxş olundu ki, bu ənənə günlərimizə qədər

yaşayır .Bu “ sirlər “ in açılmasıyla məşğul olan teatr düşüncəi özəl forma və üslublarla insanı Allaha-işığa , məhəbbətə, müdrkliyə, azadlığa sarı aparan yolu kəsən hər cür ortodoksal, totalitar sistemə qarşı mübarizəyə həvəsləndirir.Alleqorik , metaforik formada , ekstatik dildə və canlı əməllərdə təsvir olunan “ Leyli və Məcnun”, “ Xosrov və Şirin”, “Yeddi gözəl “ və “ İsgəndərnamə”nin mövzuları, mənəvi və estetik dəyərləri teatr düşüncəmizin inkişaf tendesiyyalarını, xassəsini və kompozisiya prinsiplərini müəyyənləşdirmişdir.

Nizami yaradıcılığının fəlsəfi aspektlərini araşdırarkən Z.Quluzadə yazır :
“ Nizami dünyagörüşünün kökləri Şərq və Yunanıstan mənəvi mədəniyyətindədir, xüsusən Azərbaycanın mədəni keşmişində, elmində , fəlsəfəsində , klassik ədəbiyyatı və folklorundadır...”

Orta əsrlərdəki kalssik poeziyanın lirik , etik və fəlsəfi modellərinə bağlı olan teatr düşüncəsi üzvi şəkildə ənənəvi İslam mədəniyyətində gedən bədii-fəlsəfi proseslərə cavab verirdi.Dini qatda gedən müxtəlif proseslər də o cümlədən öz təsirini göstərirdi.Müxtəlif təriqətlərin mərasim və məclisləri müyyən “ teatrlaşmış” qanunlarla icra olunduğundan teatr düşüncəsi zəngin mənəvi-əxlaqi, istik səciyyələr əldə edirdi.Bu səciyyələri sitəmləşdirmək , formalaşdırmaq , sözlə , özü də poetik sintaksislə uzlaşan mətnlə ifadə etmək problemi yox idi : bu işi böyük şairlər və mütəfəkkirlər öz əsərlərində ən yüksək səviyyədə görürdülər .Bu hal özünü daha parlaq tərzdə sufiliyin nəzəriyyə və mənəvi praktikasında gpstərir.Paradoksallıq , sukkestiya (təlqin), ekstaz(vəcd), alleqoriya (məcaz) , ritmik ahəngdarlıq , əlvan obrazlılıq teatr düşüncəsinə sufi dərviş teosofiyasında (ilahi himət), mərasim və oyunlarından təbii olaraq köçüb.

Bu səbədən milli teatr düşüncəsi quru, rassional, formal məntiqlə qurulan və təsvir edilən ənənələri qəbul etmədi.Bunun təzahürlərini çağdaş teatr düşüncəmizdə də görə bilərik, teatr düşüncəmizin romantik pafosu da məhz oradan aynaqlanır.Haşiyəyə çıxıb deyə bilərik ki, məhz bu səbəbdən dünyanın bir çox görkəmli sənətkarlarını(Tolstoy, Çexov, İbsen, Ostrovski və b.) əsərləri teatr düşüncəmizə yabancı göründü, səhnəmizdə özünə yer tapmadı. M.F.Axundovdan

sonra yaranan dram əsərləri isə bir qayda olaraq ənənəvi dəyərlərə söykənib onlara müvafiq formada tamaşaçılara təqdim olundu və beləliklə ənəndə yaranmış boşluq aradan götürüldü. Sosializm realizmi hakim yaradıcı metod elan olunanacan bu ənənə davam etdirildi, hərçənd sosrealizm xassəli əsərlərdə də əski ənənə gizli, yumşaldılmış tərzlə öz işini görürdü: əks təqdirdə teatr düşüncəsi havadan asılmış ağac kimi qurumağa məhkum idi.

Böyük Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması bu mənada bəlkə də ən çox təsir göstərmiş mədəni hadisədir. İslamın bütün dini dəyərlərini sufi dünyagörüşü və insani hiss və duyğularıyla uzlaşdırmağa müyəssər olmuş dahi şair teatr düşüncəmizin singremik xarakterini də təyin etdi. Sovet dövründə qeyri-rəsmi yasaqlanmış Füzulinin “Həqiqətül – süəda” risaləsi də məhz öz sığgretikliyiylə səciyyələnir: bu əsərdə şair İslamın tərkib hissəsi olan şeyə məzhəbinin başlıca dəyərlərini ali insani dəyərlərlə uzlaşmada özü də sondəracədə estetik və emosional formada təsvir etmişdi. Şəbih tamaşalarında icra olunan müxtəlif “müsibətlər” xalq yaradıcılığının məhsulu olaraq formaca və intellektual səviyyəsinə görə ilgəl, primitivdir. Füzulinin “Həqiqətül – süəda”-sında din uğrunda şəhid olan böyük şəxsiyyətlərin obrazları, motivləri, bəyənətləri ənənəvi İslam mədəniyyətinin ən yüksək səviyyəli struktur və modellərində realizə olunur.

Teatr düşüncəmizin faciəvi təbiətinə güclü təsir göstərən şəbih tamaşaları ənənəvi İslam mədəniyyətinin mərasimlərinə xas olan qabarıqlıq, birmənalılıq və kütləvilik prinsiplərinə bağlı tərzdə ifadə edirdi. Burada geniş kütlənin qavrayışı üçün asan olan” hərəkətlər diliylə”ən mürəkkəb, “sirli” mətləblər açılırdı, bu siə teatr düşüncəmizin demokratikliyi təyin etdi. Nəzərə alaq ki, çıxış nöqtəsində Allahın mərhəməti və rəhmdilliyinə söykənən hər hansı dini faciə nəticə etbarı ilə bədbin, üzücü, ümitsiz deyildi, əksinə hər hansı ədalətsizliyi ifşa edib, insanlara yaşamaq qüvvəsini bəxş etdirdi.

Buradaca bu modelin “tərs üzünü” təzahür etdirən mənəvi mədəniyyətimizin bir böyük hadisəsinə diqqət yetirək. Söhbət XX əsrin Azərbaycan mədəniyyətinin “qocaman dağı” Mirzə Ələkbər Sabirdən gedir, o

Sabirdən ki, , düşüncəmizdə Füzuliylə”...bir maqnit xəttinin eyni cazibə qüvvəsinə malik qütblərdir. Biri Azərbaycan ədəbiyyatının ən böyük liriki, digəri ən böyük satiriki....İkinci qütb- satirik tərəf həmişə gah aşkar , gah da daxili yollarla birinci tərəfdən- lirik qütbdən cazibə qüvvəsi toplamış və nəhayətdə sabit bir qütb kimi formalaşmışdır.” Sabirşünaslıqda çoxdandır qəbul olunmuş Füzuliyə Sabirin “ doğmalığı” ideysı qısaca belə ifadə olunur.” Füzuli poeziyasındakı yüksək bəşəri duyğular , humanizm idealları , kamil söz ustalıqı daim sabiri cəzb etmiş , onun üçün əsl sənətkarlıq örnəyi olmuşdu”. Biz də bu tezisə şərik oluruq amma bir şərtlə . Bu şərt ondan ibarətdir ki, , Sabiri Füzuli yaradıcılığında cəzb eləyən bir mətləb də var, bu mətləb böyük şairin mənəvi dəyərlər sistemidir ki, Sabir ona şərtsiz şərik olub , onun prizmasından çağdaş cəmiyyətə baxanda “ daşqəlbli insanların” mənəviyyatsızlığını görür və “ həmvar yazır “. Karnaval estetikasının , gülüş mədəniyyətinin yaradıcılıq metodikasının obyektiv bir səciyyəsi var: anlayışları , mənaları , ideyaları və s.. astar üzünə çevirəndə başlıca niyyəti mövcud olan idealları bərkitmək . Meyarı da həmin mənəvi idealdır ki, onun işığında astar üzü ya iyrənc , ya da məzəli olur . Sabir yaradıcılığında Füzuli mənəvi meyarı özünün qəsidə , mərsiyə və “ ciddi mövzulu” şerlərində təsdiqlənir və “ astar üzünə çevrilmiş dünyanın” güzəştisiz aynasına – dönür. Danılmaz faktdır ki, Sabir mömin olub, amma özünə qədər ki mənəvi-estetik ənənin yaradıcı davamçısı kimi o, Ali dini dəyərlərin təhrif olunmasını , konfessional tələblərin mənəviyyatdan üstün tutulmasını , riyakarlığı qəbul edə bilməzdi. Yalnız qərəzli tədqiqatçı Sabiri ateizmdə suçlaya bilər , necə ki, yalnız qərəzli publisist Füzulinin ənənvi islam mədəniyyətinin kontekstindən ayıra bilər . Sabirin “ Molla Nəsrəddin” jurnalında özünəməxsus yeri və Mirzə Cəlillə o qədər də sadə olmayan münasibətləri və məhz onu göstərir ki, “ Molla Nəsrəddin” anlayışı Sabir üçün orta əsrlər mədəniyyətindən qaynaqlanırdı və inqilabçı demokratların radikal dünyagörüşü sabirə tam mənada yaxın deyildi.” Hophopnamə” adı altında toplanan şerlər, əslində “ Leyli və Məcnun “ kimi poemaların “ tərs üzüdür” və bu möhtəşəm əsər teatr düşüncəmizin poetika baxımından “ karnaval , gülüş “ qatını təşkil

etmişdir .Bundan çıxış edib deyə bilərik ki, komediya düşüncəmizdə “İlahi gülüş , sokral gülüş” anlayışı Molla Nəsrəddinin anonim lətifələri və Sabirin “ hophopnamə”siylə sıx bağlıdır .bu meyar olmayan komik əsərlər isə “ yüngül gülüş” : lağlağı , məzhəkə , masqara , həcv, zarafat janrına aid edilir və təsadüfi deyil ki, 70 ildə Azərbaycan teatr düşüncəsi yüksək səviyyəli milli komediya yaratmamışdır .” Göz yaşı arasında gülüş “ və ya əksinə “ gülüş gülüş arxasında göz yaşı “ prinsipləri Füzulinin “ işıqlı kədərində” çox yaxın olduğundan milli sənət təfəkküründə bu iki dahi bu qədər yaxın durub teatr düşüncəmizə də güclü təsir göstərmişlər .Əslində yalnız canlı teatr sənəti bu iki əzabkeşin arasındakı yüzillikləri yox edib , onların yaradıcı dialoqu üçün səmərəli zəmin yarada bilir.Ümidvarıq ki, özünün yeni dövründə teatr sənətimiz bu qutlu hadisəni gerçəkləşdirəcək.

Monoqrafiyamızın birinci fəslini yekunlaşdıraraq deyə bilərik ki, teatr düşüncəsinin Azərbaycan milli sənət təfəkküründə özünəməxsus yeri vardır.Bu özünəməxsusuluq milli mifoloji düşüncədən qaynaqlanır , epik yaradıcılıq ənənəsiylə inkişaf yolunu keçib , ənənvi İslam mədəniyyətinin mənəvi dəyərlər sistemində qutlandırılıb , sokral və arxetip qatlarını uzaqlaşdırılıb , sokral və arxetipik qatlarını uzaqlaşdırıb , vahid mənəvi kodeksini yaratmağa müyəssər olub.Bu kodeks “ uzaq proqnoz”u – teatr düşüncəmizin İdealını müəyyənləşdirib, ideya və mənəvi parametrlərini dəqiqləşdirib. Milli teatr düşüncəmizin tarixi inkişaf prosesində sənət təfəkkürünün bütün səciyyələri üzvi şəkildə iştirak edib və müstəqil teatr poetikasının yaranması üçün səmərəli şərait yaradıb.Milli sənət təfəkkürü kontekstində inkişaf edən teatr poetikası ənənəvi sənət növlərinin poetikalarından yaradıcı formada faydalanıb , vahid zaman-məkan, dil- ifadə , baxım bucağı , çıxış nöqtəsi çərçivəsində özünəməxsus psixoloji təsir və bədii- yaradıcı estetik formalar yaratmışdı.

Növbəti fəsillərdə Azərbaycan milli teatr düşüncəsinin institutssional səciyyələri , təsir və faydalanma prinsiplərinə diqqət yetirəcəyik , burada isə xüsusilə vurğulamaq istədiyimiz tezisi göstərək :*Azərbaycan milli sənət təfəkküründə özəl teatr düşüncəsi fenomeni olmasıydı , teatr heç bir inkişaf*

*tarixi keçməsaydı və onun başqa sənət növləriylə genetik bağlılığı olmasaydı
çağdaş mədəniyyətimizdə milli teatr sənəti , onun poetikası və bədii- estetik
nəzəriyyəsi yarana bilməzdi.*

Atalar sözüylə desək : “ ot kökü üstə bitər”.Azərbaycan milli teatrının kökləri qədimdir , canlıdır və onların üstündə müstəqil Azərbaycanın müstəqil teatr sənəti boy atıb çiçəklənməyə layiqdir !

İKİNCİ FƏSİL

AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR PROSESİNİN TƏZAHÜR OLAN TARİXİ POETİKASININ TƏMƏLİ ƏSASLARI

“...MƏN TƏZAD ELÇİSİYƏM , HƏR
QAYĞI,
MƏNƏ SAÇMAQDA SƏADƏT
İŞİĞİ...”

HÜSEYN CAVİD

“ XEYYAM”

Azərbaycan milli teatr poetikası sözün hərfi mənasında təzadlı inkişaf yolunu keçib , amma məhz bu təzadlar nəticə etibarı ilə teatr düşüncəmizi zənginləşdirib, müəyyən mənada mürəkkəbləşdirib və demək olar ki, onu adilikdən , bəsitlikdən elmi predmet səviyyəsinə yüksəldib.XX əsrdə artıq

müstəqil elm kimi təsdiqlənən teatrşünaslığın teatrşünaslığın ciddi tədqiqat predmetinə çevrilmiş teatr prosesinin üzvi məhsulu olan teatr poetikası məhz yeni və ənənəvi elmlərin (ədəbiyyatşünaslıq, estetikə, psixologiya, semiotika, tarix və etnoqrafiya və b.)” maraqlarının “kəsişmə sahəsində öyrənilir və sadaladığımız elmlərin araşdırma aparatı və alətlərindən faydalanır. Tarixi inkişaf prosesi bu elmlərin siyahısına sosiologiyanın araşdırdığı aspektləri də əlavə etdi, çünki canlı siyasi-ictimai proseslərə bağlı teatr prosesi özündə bu məqamları da üzvi şəkildə cəmlənməkdədir.

Azərbaycan milli teatrının tarixi nisbətən gənc olduğundan poetikanın tarixi aspekti aspekti tədqiqatlar üçün o qədər də mühüm elmi məsələ olmamışdı. Milli sənətşünaslığımızın diqqət mərkəzində daha ciddi aktual məsələlər durmuşdu ki, bu hal teatr prosesimizin inkişafının kəskin sürəti və olaylarının daxili və zəhəri dinamika ilə izah olunur, amma bu gün əsrin və minilliyin bitməsində teatr prosesini düşünəndə poetika problemləri önə çıxır və həllini tələb edir. Sərr deyil ki, yeni əsr və minillikdə xarakter, təbiəti və ideologiyası tam yeni olan proseslərlə üz-üzə qalacağıq. Düşüncəmizin bütün sahələrində olduğu kimi, teatr düşüncəmizi inqilabi sarsıntılar gözləyir, odur ki, vaxt var ikən “əski borclarımızı” ödəyib yeni çağlara həll olunmamış problem yüklə addımlamaq məcburiyyətindən qurtulaq.

Teatrşünaslığımızda poetika problemlərinin cari. Aktual məsələləri kifayət qədər öyrənilməsindən geniş konseptual poetika probleminin bəzi önəmli, təməli xarakter daşıyan məsələlərini elmi sual kimi qoymağa artıq əsasımız və imkanımız var. Təbii ki, elmi mülahizə və əldə etdiyimiz qənaətlər işin başlanğıcıdır, təqdim olunan metodoloji üsullar isə iş alətləridir və buna görə təbii ki, danılmaz deyil. Yetər ki, problemin qoyuluşu gələcək tədqiqatlar üçün elmi-yaradıcı təkan olsun.....

Məsələyə keçməzdən əvvəl Dünya teatr düşüncəsində mövcud olan və aparıcı rol oynayan tarixi poetikalara qısaca nəzər yetirək. Ən qədim tarixə malik Aristotelin adıyla bağlı olan Qərbi Avropa teatr modelidir ki, poetikasının nəzəri, konseptual, bədii-estetik poetikasının nəzəri, konseptual

, bədii-estetik və psixoloji səciyyələri əski Yunan teatr düşüncəsindən qaynaqlanıb Avropa mədəni məkanında tarix boyu təkmilləşərək öz elmi konseptual formasını XX əsrin əvvəllərində böyük teatr reformatoru və nəzəriyyəçi K.S.Stanislavskinin (Alekseyev) teatr praktikasında əldə etdi.Mübaligəsiz demək olar ki, “ stanislavski sistemi” XX əsr teatr prosesinə , onun inkişafına , yeni poetikaların yaranmasına misilsiz təsir göstərmişdir : Bu poetikanın təməli-fəlsəfi əsasları zaman- məkan vəhdəti rəasional analiz (əməli analiz) olduğundan o, həm də rəalistik teatr düşüncəsi kimi qavranılıb.

XX əsrin dərin siyasi- ictimai proseslərindən qaynaqlanan “ qeyri – aristotel” və “ qeyri – stanislavski” teatr düşüncəsinin yaranması və inkişafı böyük alman rejissoru, dramaturqu və nəzəriyyəçisi Bertold Brextin adıyla bağlıdır.Öz sistemini məşhur “ Berliner Ansambl “teatrında sınaqdan keçirib təsdiqləyən B.Brext XX əsrin ikinci yarısında teatr prosesinə güclü təsir göstərüb.Daxili struktur qurumunu Uzaq Şərq sənət düşüncəsinin ənənəvi sənət növlərindən mənimsəyən B.Brext öz “ eoik teatr” nəzəriyyəsinin əsasına “ nəqlətmə zaman- məkanı” prinsipini qoyaraq və başlıca dil- ifadə vasitəsi kimi “ yabancılaşıdırma” üsulunu götürərək “ siyasi teatr” düşüncəsi və prkatiasını yaratmağa müyəssər oldu.

XXəsrin ikinci yarısında , İkinci Dünya Müharibəsindən sonrakı kəskin siyasi , ictimai və sosiopsixoloji proseslərə reaksiya olaraq teatr prosesinin daxilində iki poetika növü yarandı ki, hərəsinin ənənəyə söykənməkdən daha çox avanqard , gələcəyə yönəlmiş inkişaf tendensiyaları gözə çarpır.

Xronologiya baxımından birinci olaraq mədəniyyət meydanında çıxmış “ absurd” və ya “ eksiztensial teatr poetikası “ Sartr, Kyerk-yeker, Orteqa –i-Qasset və başqa filosofların nəzəriyyələriylə S.Bekket və E.İoneskonun dramaturji yaradıcılığıyla bağlıdır.Birbaşa eksiztensial (varolma) konfliktə və onun özəl rəalizəsinə müraciət edən “ absur teatr poetikası “ konflikti zaman- məkan vəhdəti dıışında , xaricində aktuallaşıdırmaqla ekzistensial qatın dominantlığını iddia edir, insanın var olma problemlərini hər şeydən vacib sayır .İnkişaf prosesində bir çox radikal məqamlardan imtina edən ekzistensializm

teatr düşüncəsi bitkin –fəlsəfi estetik, bədii –yaradıcı parametrləri olan poetikaya yiyələnmişdi.

XXəsrin sonlarında meydana çıxmış və “ müqəddəs, ritual teatr” adı altında tanınan teatr poetikası Yeji Qrotovskinin fəlsəfi və bədii –estetik baxışlarına əməli cavab olaraq bu poetika son dövrlərdə Qərbə geniş yayılmış “ performans “ , “ heppenik “ , “ əkşn”(aksiya) və bu kimi teatr janrlarında öz həllini tapmaqdadır.Ritual və mərasimlərin struktur və sistemlərdən faydalanan bu poetika yalnız “ sokral zaman – məkan “ və “ psixoloji zaman- məkanda “ baş verən konfliktlərə müraciət etdiyindən bu teatr düşüncəsi yeni çağda , postindustrial cəmiyyətdə ritualların funksiyalarını yaradıcı və fəlsəfi qərzdə bərpa etmək iddiasındadır .

Bu poetikaların sadalanmasıyla kifayətlənərək qeyd edək ki, Asiya və Şərq mədəni məkanında bu və ya digər fərqlərlə “ Avropa teatr modelinə qovuşmaq “ prosesi baş verib və bunun nəticəsində vahid teatr prosesindən danışarkən sadaladığımız poetikaların milli təzahürlərindən söhbət gedə bilər .İstisna olaraq Yaponiyada əski mədəni ənənin intitussional hadisəsi olan və özəl tarixi konseptual poetikaya malik “ NO” və “ Kabuki” teatrlarını göstərə bilərik , amma onlarla yanaşı Yaponiyada göstərdiyimiz poetikalardan faydalanan müasir teatr düşüncəsi də mövcuddur.Çox nisbi, şərti olaraq teatr sənətinə aid oluna biləcək “ Pekin operası” min illərcə hesablanan Çin sənət təfəkkürünün nadir hadisəsidir ki, onun qavrayış və psixoloji mexanizmi yadellilər üçün dümək olar ki, qapalıdır.

Bu qısa informativ öçerkdən kənarda bir çox nisbətən xırda , amma maraqlı ekperimental xarakterli poetikalar və onların janrları qaldı ki , bunu yalnız onların ortaq və ya oxşar təməli əsaslara söykəndikləri üçün göstərməmişik .Araşdırma predmetimiz Azərbaycan milli teatr prosesinin institussional qatda mövcud olan teatr poetikasının təməli əsasları olduğundan bir çox aktual tendensiya və teatr eksperimentlərinin axtarış istiqamətlərinə toxunmadıq .Araşdırmamızı daha əyani , aydın etməkdən ötrü sadaladığımız poetikaları başlıca funksiyalarına görə şərti olaraq “ seyr” və “ sehr” prinsipiylə

iki qütbə bölmüşük. Fikrimizcə , bu təsnifat həm dünya Dünya teatr prosesinin başlıca inkişaf tendensiyalarını aşkarlamağa kömək edir , həm də Azərbaycan milli teatr poetikasının araşdırma meyarlarını dəqiqləşdirməyə imkan verir. Təbii ki, başqa meyarlardan da istifadə etmək mümkündür və çox dəyərli qənaətlərə gəlmək olar , amma teatr prosesimizin bu inkişaf mərhələsində təməli əsasları tədqiq etmək bizdən ötrü daha məqsədəuyğundur. Bu üsul həm də Azərbaycan milli teatr prosesini Dünya teatr prosesinin məzmun kontekstində araşdırmaq imkanını yaradır.

1. AZƏRBAYCAN TEATR PROSESİNDƏ

“ SEYR “ POETİKASI

“...KÜR QIRAĞININ ƏCƏB SEYRANGAHI
VAR...”

M.P.VAQİF

Azərbaycan milli teatr düşüncəsinin institussional mərhələsinin birinci pilləsi M.F.Axundovun dramaturji yaradıcılığından hesablanmağa başlanır- bu danılmaz fakt sənətşünaslığımızın başlıca tezisidir. Elə buradaca teatr sənətinin yaranma və inkişafının paradoksal bir məqamını göstərək .dünya teatrlarının tarixi peşəkar və ya yarımpeşəkar teatr truppalarının yaranmasıyla , yəni teatr institussional mədəniyyətin faktına , hadisəsinə çevriləndən sonra başlanmış sayılır. Bir qayda olaraq, yalnız bu mərhələdən sonra poetikanın təcrübi inkişafı ilə bağlılıqda özəl dramaturji ədəbiyyatın – tamaşaların ədəbi əsaslarının yaranması qeyd olunur. Qədim Yunan teatrını çıxmaq şərtilə , bütün Avropa milli mədəniyyətlərində dramaturgiyanın və dramaturji poetikanın yaranmasına səbəb məhz teatrın mərasimdən , rituallıqdan yüksəlib rəsmi mədəniyyətin özəl sənət növünə dönməsidir. Yalnız bu halda ədəbi örnəkdə bərkidilmiş oyun qaydalarına

və şərtlərinə tələb yaranır və bu tələbə cavab olaraq milli dramaturgiya mövcud olan ənənəvi milli teatr düşüncəsinin poetikasını ədəbi vasitələrlə əks etdirir. Bu səbəb -nəticə bağlılığı milli teatr düşüncəsinin dominant rolunu təsdiqləyib üzvi və müstəqil inkişaf prosesində hər hansı milli dramaturgiyanın inkişafını və özünəməxsusluğunu təmin və təyin edir. Bu halda hər hansı milli teatr düşüncəsinə ənənənin içində qaynaqlarına qədər izləyib vahid, parçalanmayan milli sənət ətəfkkürünün tarixi ilə uzlaşmada araşdırmaq mümkündür.

Bu mənada Azərbaycan milli prosesi, onun poetikasının tarixi inkişafı müəyyən istisna təşkil edir. Çünki, məlum olduğu kimi milli sənət təfəkkürümüzün institussional qatında teatr bir təsisat kimi hələ yaranmamış M.F.Axundovun altı komediyasında “olmayan” teatr üçün ədəbi nüsxə və onun poetikası yaradılmışdı. Başqa sözlə, burada səbəb və nəticə yerlərini dəyişmiş və bununla elmi- fəlsəfi, ədəbi düşüncənin dominant rolunu təsdiqlənmişdir. Bu halda bütünlüklə Azərbaycan dramaturgiyası və teatr düşüncəsinin inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirdi, peşəkar teatr prosesinə ədəbiyyat və sırf teatr sənətinin kateqoriyalarının nisbət sistemliyini təyin etdi: bu günə qədər Azərbaycan dramaturgiyasının başlıca məzmun və forma yaradan amili sözdür və teatr sənətinin özəl strukturları sözə tabelikdə inkişaf etməkdədir. Bu səbəbdən əksər hallarda özəl teatr poetikası ədəbi dram poetikasıyla eyniləşdirilir və başlıcası – bu eyniləşdirilmə məqbul sayılmalıdır, çünki aralarındakı funksional və tipoloji fərqlər o dərəcədə cüzdür ki, tədqiqat zamanı nəzərə alınmaya bilər.

Məlum olduğu kimi mütərəqqi rus düşüncəsinin vasitəsiylə Dünya mədəniyyətinə yol açan M.F.Axundov xalqın mədəni və mənəvi tərbiyəsində teatr sənətinin misilsiz əhəmiyyətini dərk edərək təkbaşına institussional teatr düşüncəsinə yaratmağa qalxdı. Bu gün tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, bu nəhəng işi Axundov görə bildi və teatr tarixinin özünəməxsus qanunlarına baxmayaraq, məhz “Axundov ənənəsi” teatr prosesimizdə aparıcı oldu.

Mirzə Fətəli Axundovun gerçəkləşdirdiyi misilsiz adaptasiya, uyğunlaşdırma əməliyyatının səciyyəliyinə diqqət yetirək.

Ən əvvəl o, heç bir korrelyasiya aparmadan Aristotel poetikasının özülü olan zaman – məkan vəhdətini yaradıcı metodologiyasının əsası kimi qəbul etdi. Təbii olaraq, bu sistemin çərçivələrində hər hansı konflikt- münafişə kauzallıq sistemində (zaman –məkanda səbəb – nəticə bağlılığında) həll olunmalı idi.

Elə ilk komediyası olan “ Hekayəti –molla İbrahimxəlil kimyagər “ əsərinin janr təyininə müəllif bunu birmənalı bəyan edir : “ Təmsili –qisseyi-vaqiə ki, keyfiyyəti dörd məclisdə bəyan olub itmamə yetirir”. Təyinin əsas hissəsini ərəbcədən tərcümə edəndə (vaqiə- 1)hadisə, əhvalat, məcarə; 2) yuxu, rəya, qüssə- hekayə, povest, novella, təmsil - I) bənzər, oxşar, II) misal kimi işlənən söz; 3) səhnədə tamaşa göstərmə, pyes; 4) satirik və nəsihətamiz məzmunlu kiçik həcmli mənzum (bəzən mənsur) əsər məlum olur ki, M.F.Axundov bir ifadəylə Aristotel poetikasının başlıca səciyyələrini göstərməyə cəhd edir: yəni elə buradan məlum olmalıdır ki, təqdim olunan əsər səhnədə göstərilmək üçündür, macəralı, nəsihətamiz, müəyyən mənada məcazi “ söz” lərlə ifadə olunmuş hadisələrin hekayətidir.

Təyinin ikinci hissəsi də son dərəcə informativdir: burada bildirilir ki, hadisələrin “ necəliyi”, sifəti dörd məclisdə (məkanda) açıqlaraq mütləq bitiriləcək. Ənənvi mədəniyyətdə “ məclis” institutunun çoxmənalılığı burada bilərəkdən istifadə olunur ki, ənənəylə bağlılıq aşkarlansın.

Əsərin kompozisiyası göstərir ki, hadisələr zaman içində formal (Aristotel) məntiqlə inkişaf edir və heç bir məqamda burada hər hansı bədii sərbəstliyə yol verilmir: hadisələr hacı Kərimin evində düyünlənir, təkan alır, (“ əvvəlmiş məclis) iki həftədən sonra, özü də “ axşama iki saat qalmış “ Xaçmaz dağında davam olunur, (“ İkinci məclis “) yenə Xaçmaz dağında üç gündən sonra “ sabah vaxtı” yeni mərhələyə keçir və “ günorta namazının vaxtı yetişəndə “ bir aylıq (30 gün) fasilə verilir(“ üçüncü məclis”) .” Dördüncü məclis”- “ vədə verilmiş otuzuncu gündə səhər çağı” vaxt olur. Məhz zaman təyiniylə oyunun nəticəsində (“ Axır mən demişkən ki, otuz gündən sonra”)

Molla İbrahimxəlilin hiyləsi baş tutur və o, qeyri –müəyyən vaxta yeni görüş təyin edir.

Göründüyü kimi , əsərdə hadisələr gerçək məkanda və zamanın məntiqli istiqamətində sona yetir.

Bununla M.F.Axundov Avropa modeli teatrın etimologiyasında bəlli olan (txeatron- baxmaq , seyr etmək) təbiətini həssaslıqla bərpa etmiş olur və konfliktin həllini , mənaların, məqsədlərin , tip və xarakterlərin realizəsinin son dərəcə əyani şəkildə komediyaların daxili struktur quruluşu və onun kompozisiya təzahürləri göstərir ki, M.F.Axundov poetikası ənənəvi sənət təfəkkürünün zamana münasibətini iqnorizə edir, ona məhəl qoymur: mif və aşiq dastanlarında zaman nisbidir, hekayətçi onunla necə istəsə manipulyasiyalar edə bilər, zaman – duyum anlayışında başlıca meyar kimi əbədiyyət (sonu olmayan zaman) və axirət (zamansızlıq) kateqoriyaları çıxış edir.Eyni vəziyyət “ məkan” kateqoriyasıyla da müşahidə olunur : M.F.Axundovun pyeslərində məkan son dərəcə konkret, coğrafi koordinatları olan ünvanlardır, ənənəvi sənət təfəkkürü isə bu cür dəqiqləşmədən bir qayda olaraq çəkinib, göstərilən koordinatlar isə elə mücərrəd , elə ümumi xarakter daşıyır ki, mif, epos, dastan qəhrəmanlarının “ fəaliyyət “ göstərdikləri məkanın lokallaşdırılmasına ehtiyac olmur.

M.F.Axundovun pyesləriylə teatr prosesimizə kauzal konflikt anlayışı daxil oldu və uzun bir müddət ekzistensial konflikt teatr poetikasından uzaqlaşdı.Bu hal həm də onunla bağlıdır ki, M.F.Axundov poetikasının konflikti sokral (ilahi) keyfiyyətlərini son dərəcə yumşaladaraq əsasən ictimai, sosial xassəli mənəvi problematikanı üstün tutdu.Təbii ki, bu təsadüfi hal deyildi , bu üsul M.F.Axundovun fəlsəfi – müəllifin didaktik (tərbiyəvi) məqsədlərini gücləndirməyə xidmət edirdi.

Xüsusilə qeyd edək ki, çox böyük ədəbi sitedada malik olan və ənənəvi sənət təfəkkürünə sıx bağlılıqda yaradıcılıqla məşğul olan M.F.xundov gerçəklikdən çıxış edərək pyeslərinin mənəvi dəyərlər sistemini ənənəvi islam mədəniyyətini mənəvi dəyərlər sistemiylə uyğunluqda təşkil etmişdi.Müəyyən

mənada modernləşdirilmiş bu sistem mövcud dövlətçilik ideyasına qulluq edərək onun anlaşıqlı , emosional , doğma olmasına xidmət edirdi.” Hekayəti-xırs quldurbasan” pyesinin finalı buna briz nümunədir :

” Divanbəyi.Ey camaat sizdən ötrü indi ibrət olsun ! Dəxi vaxtdır iananasınız ki, siz vəhşi tayfa deyilsiniz ! Sizə eyibdir yaman işlərə qoşulmaq .Bəsdir ,oğurluğa ,tülküliyə həris olmaq! Heç bilirsiniz ki,rus dövləti sizə nə yaxşılıqlar edir və sizi nə bəlalardan saxlayır ?Lazımdır ki, böyüyünüzü tanıyıb həmişə əmrinə itaət edəsiniz ..

Tamam olur.”

Burada böyük sənətkarın çağdaş opponentlərinə xatırlatmaq istərdik ki , dövlətçilik ideyasının müqəddəsliyi hələ “ Kitabı –dədə Qorqud “ dastanında xüsusi vurğulanır və məhz dövlətçilik ideyasının dağılması oğuzların oğuzların ən böyük fəlakəti kimi təsvir olunur. Tarixi gerçəkliyi nəzərə almayanda çox qərəzli qənaətlərə gəlmək olar : bu mövqedən mədəniyyətimizin tarixinə yanaşsaq yetmiş illik dövrümüzdən birmənalı imtina etməliyik.Başqa məsələ ki, elmi obyektivlik naminə deməliyik ki, məhz M.F.Axundovun teatr poetikası sonrakı mərhələlərdə hər hansı rejimə uyğunlaşmaq üsullarının parlaq nümunəsi oldu.

Bununla yanaşı , yenə orada obyektivlik naminə qeyd etməliyik ki, Molyer poetikasında faydalanan M.F.Axundov fransız həmkarından “ yamaq final” priyomunu da mənimsəmişdi və əslində M.F.Axundov komediyalarını final monoqrafiyalarını asanlıqla, kompozisiya quruluşuna zərər qədər ziyan vermədən , mənəvi dəyərlər sistemini təhrif etmədən ixtisar etmək mümkündür.Hərçənd ki, bəzi finallar konkret tarixi- siyasi səciyyələrdən azad olduğundan onları ənənəvi nəsihət kimi də qəbul etmək mümkündür.” Sərgüzəşti – mərdi –xəsis” (“ Hacı Qara”) komediyasının final monoloqunu bu mənada misal göstərmək olar :

“ NaçalnikPadşahın əmrindən çıxan - Allahın əmrindən çıxan kimidir.Allahın əmrindən çıxana o dünyada qəzəb yetişər, padşahın əmrindən çıxana bu dünyada ;Allahın əmrin bitirənə behişt var , padşahın əmrini bitirənə

mərhəmət və şəfqət .Ümanayi- dövlətin rəhmi çoxdur , odur ki , sizin bu təqsirinizi bağışlayırlar.Amma bundan sonra gərəkdir niyyəti- xalis ilə dövlətə sədaqətli olub, hər bir xüsusda , yaman xəyalları başınızdan çıxardasınız !“

Bu qısa parçadan görünür ki, Naçalniki nəsihətində mənəvi dəyərlər ənənəvidir , sosial məqsədlər isə univesaldır : hər hansı dövrdə dövlətçiliyi təbliğ edən terminlərdir.

M.F.Axundovun teatr poetikasının özülündə “ seyr “ xassəsi durduğundan bütün digər kateqoriyalar onun tələbi ilə realizə olunur.” Seyr “ xassəsi bütün mənaların , hətta mənə çalarlarının əyaniləşməsinə təyin edir , buna görə də M.F.Axundov poetikasının dil- ifadə vasitələri sırasından eyham , mətnaltı mənə , məcaz , müəyyən mənada hər cür “ qıfıləndlər “ , sirlər tamamilə xaric olunur .Hər şey sözlə ifadə olunmalıdır : personajları, düşüncələri duyğuları, müəllifin mövqeyi , ideyaları bəyan olmalıdır .Mənəvi nəsihətləri daha anlaşıqlı , daha doğma etmək üçün M.F.Axundov ənənəvi xalq gülüş mədəniyyətinin (“ karnaval estetikasının “) lətifə, mövzu və kompozisiyalarından faydalanmışdı. Bu arxetipik mövzuların təsir enerjisi son dərəcə güclü olduğundan M.F.Axundov bu enerjini didaktik məqsədlərinə uyğun qabarıq ,əyaniləşmiş xarakterik tiplərin “ sərgüzəştlərində” istifadə edirdi.M.F.Axundov poetikasının personajları məhz personifikasiya olunmuş mənəvi- psixoloji kateqoriyalar olduğundan biz onları “ xarakterik tiplər “ adlandırırıq : sırf xalis tip plmaq üçün onlara mane olan canlılıqdır , dolğun xarakter səviyyəsinə yüksəlişi əngəlləyən isə “ müəllif idarəsi” nə möhkəm bağlılıqlardır.

“ Seyr “ xassəsi əsərin zahiri quruluşunu – kompozisiyasını da təyin edir : bir qayda olaraq pyeslərin hamısı qısadır , kiçik həcmlidir , altı komediyadan üçü 4 məclis (pərdə) , ikisi üç və yalnız “ Hacı Qara “ 5 məclisdən ibarətdir .bu da M.F.Axundov poetikasının ənənəvi sənət təfəkkürünün bədii- psixoloji qavrayış mexanizmləri ilə dialektik təzadda olamsından xəbər verir: tamaşaçı bütün önəmli informasiyanı əsərdən alır , ideya və duyğular ona səhnədən təlqin olunur, odur ki, onun fərdi yaddaşı , iç dünyasının yaradıcılıq potensialı nəzərə alınmır .Buna görə də bu “ təlqin” zamanını M.F.Axundov ölçüb- biçib : bu

poetikalı əsərlər “ uzun” olsa təlqin gücü azalır , əsəri böyütmək istəyi isə mütləq əyləncəli “ güldürməli” elementlərin artırılması məcburiyyəti ilə bağlıdır.Bu halda isə əsərin tərbiyəvi ,didaktik gücü azalır – komediya didaktik mənada amorf (yöndəmsiz) olur, “ gülüşün” artması nəsihəti yüngülləşdirir .Yeri gəlmişkən , sovet dövrünün komediyaları məhz bu hal isə səciyyəlidir : didaktik başlanğıc (satirik hədəf , mənəvi dəyərlər sistemi, konfliktin sərbəst üzvi inkişafı və həlli , fərdi subyektlərin , konfliktin sərbəst üzvi inkişafı və həlli , fərdi subyektlərin (personajların) məhdudiyyəti və s.) zəif olduğundan daha çox gülüşün zahiri formalarına üstünlük verilirdi.

“ Seyr “ başlanğıcının poetikaya bir təsiri də ondan ibarətdir ki, o, yaradıcı , bədii təxəyyülün forma yaradıcılığını məhdudlaşdırır , əvəzində isə maarifləndirici funksiyasını artırır : bu poetika vasitəsilə ənənəvi teatr düşüncəsində yer almayan konkret bilgi, bilik vermək imkanı son dərəcə genişlənir .Bu imkandan sonradan , teatr prosesinin növbəti mərhələsində milli maarifçilərimiz gen- bol istifadə edib, müvafiq teatr poetikasını yaratmağa müyəssər oldular.

M.F.Axundovun komediyalarını vahid bir sistem kimi götürsək , onun çərçivəsində sosial düşüncəmizin başlıca mövzularının əhatə olunduğunu görürük.Bu mövzuları ümumiləşdirsək universal bir sistem yaranır :a) hiyləgərlik və hərislik ; b) elm və mövhumat; v)igidlik və qorxaqlıq ; q) idarəçilik və intriqabazlıq ; ğ) ticarət və mənəviyyat ; d) hüquq və riyakarlıq .Mövzuların həllini stimullaşdıran “ məkr və məhəbbət “ motivləri bir qayda olaraq ornament funksiyasını yerinə yetirir və həlledici amil olmur .Ənənəvi teatr düşüncəsiylə müqayisədə “ eşq” , “ehtiras” , “ eşq yolunda fədailik “ motivləri son dərəcə yumşaldılmış , “ abır –həya” kontekstində realizə olunur. Məhəbbət səhnələrində sevənlərin hisslərindən daha çox qayğıları ön plana çəkilir , münasibətləri platonik xarakter daşıyır, seksual başlanğıc isə demək olar ki, heç nəzərdə tutulmur .Aydın məsələdir ki, “ seyr” tələbatı ənənəvi sənət təfəkkürünü eotik , şəhvətli , son dərəcə çılğın ehtirasları təsvir etməkdən imtina etməyə məcbur edir , odur ki, çöəsirlik ənənəylə müqayisədə göstərilən poetikada dediyimiz məqam sönük

və solğun görünür.Əvəzində isə məhz bu poetika çərçivəsində “ qadın0 kişi” münasibətləri demək olar ki, eyni hüquqlu şəxslərin “ mübarizə- işbirliyi “ kimi təqdim olunur. Münasibətlər cinsiyyətlə təyin olunmur , müəyyənləşdirilmir və dəyərləndirilmir.Qadın və kişi arasındakı münasibətlərin meyarı sağlam düşüncə şərtləridir ki, burada heç kimə əvvəldən güzəştli şərait yaradılmır, hadisələrin gedişatı və məntiqi əsas dəyərləndirici meyar kimi çıxış edir . Məsələn : *“ Eh, xanım, kişilərin əgər ağılı var , niyə biz onları hər qədəmdə min yol aldadırıq . öz bildiyimizi edirik ?”*(“ Müsyo- Jordan”) *“... biçarənin heç təqsiri yoxdur.O, neyləsin ki bu viran olmuş ölkənin qızları quldurluq, oğurluq bacarmayanı sevmirlər .Divanbəyinə deyən gərək ki, biçarə gədələri niyə oğurluqdan , quldurluqdan ötrü incidirsən? Bacarırsan ölkəmizin qızlarına qadağan elə ki, quldur olmayan oğlanlardan zəhlələri getməsin “ (“ Xırs quldurbasan”) ; “ Bir qız ki, onun bacısının haqqında bədgüman olalar , xana layiq olmaz .Bu üzüyü anar, xana layiq bir qız tap, onun barmağına tax!”* (“ Lənkəran xanının vəziri “) ; *“ Yəni sən bu yaraqları qurşanıb olar ilə adam qorxudacaqsan? Bu tufəng – tapancanın iyirmisini üstünə götürsən , mən bu arvadlığım ilə səndən qormaram...”*(“Hacı Qara”).

Misalları artırmaq olar , amma məsələ aydındır : “ seyr” poetikası bu və ya başqa mövzularda demokratik dəyərlərdən çıxış edərək hər cür bərabərsizliyə qarşı çıxır ..

Yuxarıda göstərdiyimiz mövzular konkret pyeslərdə parlaq və əyani şəkildə həll olunduğundan teatr prosesimizin yeni ənənəsinə həyat verdi : M.F.Axundovun “ seyr “ poetikasında inkişaf edən dramaturgiya demək olar ki, prinsipial yeni mövzular açmadı, təqdim olunan mövzular tipologiyasından kənara çıxmayıb , mövzuların kofiqurasiyalarıyla məşğul old.Aydın məsələdir ki, xalqın mədəni- mənəvi tərbiyəsi işində bu hal nə qədər təqdirə layiqdirsə , teatr düşüncəsinin özəl inkişafı baxımından qənaətbəxş sayıla bilməz , çünki irəli getməkdənsə epiqonçuluq (kor –koranə təkararçılıq) üçün əlverişli şərait yaradır.

M.F.Axundovun “ seyr” poetikasının peşəkar sənət düşüncəmiz üçün örnək olması bir vacib amilə də toxunmalıyıq. İlk baxışdan bu amil paradoksal görünə bilər. Amma M.F.Axundovun fəlsəfi və elmi düşüncəsi kontekstində göstərəcəyimiz amil paradoksionallığını itirib dialektik mənasını açıqlayır. Söhbət M.F.Axundov əsərlərinin janrının komediya olmasından gedir. Məlum olduğu kimi dünya teatr tarixində birincilik “ ciddi” mövzulu əsərlərə məxsusudur : qədim Yunan teatrında öncə Esxil, Sofokl, Evripidin faciələri, daha sonra Aristofanın komediyaları səhnə üzünə gördü. Bəs nədən M.F.Axundov “ ciddi” ədəbi şair və üslublarda usta ola ola teatr örnəyini, poetikasını yaradanda komediya janrına üstünlük verdi?

Bizcə bu halın bir neçə səbəbi var ki, onları açıqlamazdan öncə qeyd edək ki, tarixi sələflərindən fərqli olaraq M.F.Axundovun vəziyyəti daha çətin və mürəkkəb idi. Dünya teatrının böyük sənətkarları bir qayda olaraq ictimai-psixoloji prosesləri həssaslıqla duyub, onları “ ərz və tələbat “ qanununa uyğun sənət meydanına çıxarırdılar. Başqa sözlə, misal üçün, dövrün Şekspirə ehtiyacı var idi və Şekspir dövrünün tələblərinə cavab olaraq əsərlərini “ ərz” etdi. M.F.Axundov isə dövrünün inkişaf istiqamətlərini “ ərz etdi” (onun başqa sahələr də təşəbbüslərini xatırlayaraq) və bu istiqamətləri o, Qərbin rəssamlar dünyası görüşündən, tarixi və elmi ənənəsindən mənimsədi. Təbii olaraq, teatr tarixinin qaynaqlarını M.F.Axundov Qədim Yunan teatr anlayışlarında gördü. Bu anlayışların ən parlaq və aydın olanı komediya – “ komos oda “ (“ keçirilməsi”) janrıdır ki, onun tərbiyəvi əhəmiyyətini, Qərbi Avropa sənət tənqidçisi yarandığı gündən dəyərləndirmişdi. Daxili strukturunda əski ritual – mərasimlərin rudimentləri olan (konkret: Dionis oyunlarını mifoloji-epik sistemliyini elementləri) komediya gülüş vasitəsi ilə təmizlənmək, dəyişmək, “ ölüm- dirilmək” ideyasını yeni çağın formalarında bərpa edib, onu yaradıcı tərzdə yaşatmaq iddiasındadır. Buradaca qeyd eləyək ki, M.F.Axundov “ karnaval estetikasının “ bir çox parlaq kateqoriyalarından şüurlu tərzdə istifadə etmədi. Bunların içində xalq gülüş mədəniyyətinə doğma olan bədah (“ maddi – bədən, aşağı hissə”) vəziyyət və anlayışlar, dolaşq situasiyalar, qəti normativ

leksika və ya onlara eyhamlar böyük əhəmiyyətə malikdirlər. Aydın məsələdir ki, didaktik, tərbiyəvi məqsədləri önə çıxaran M.F.Axundov bu “ riskli” vasitələr əl atmadı .O, çox gözəl anlayırdı ki, azad gülüş stixiyası idarəolunmaz , ləzzətlə gülən insan bu ləzzətlə kifayətlənməyib mənəvi dəyərləri əxz etməkdən yayınacaq .Bildiyimiz kimi hər hansı “ karnaval estetikasının “ gülüş kateqoriyaları ambivalent (ikili xassə) xarakterə malikdir, yəni eyni zamanda mənfi və müsbət dəyərləri özündə cəm edir və klassik komediyaların ideya qayəsi də birmənalı omur .Məhz teatr prosesinin obyektiv qanunu olan bu hal mənəvi- əxlaqi, tərbiyəvi məqsədlərə köklənmiş hər hansı institut(təsisat) üçün təhlükəli entropik(dağıdıcı) amildir , çünki mənəvi nəsihətlərin danılmazlığını mütləq xarakterini zəiflədir, nisbiləşdirir.Bu cür ehtiyatla davranan M.F.Axundov yenə də “ gülüş stixiyasını “ əbədi qanunlarının təsirinə məruz qaldı : komediyalarının situasiya və personajları iki xassəli oldular, eyni zamanda mənfi - müsbət dəyərləndirilmək üçün əsas verdilər . Hacı Qara xəsisdir.Bu təbii ki, mənfi insan keyfiyyətidir, amma taciri qaçaqmalçılığa sövq edən yalnız onun naqisliyi deyil : qeyri-normal siyasi- iqtisadi vəziyyətidir ki, yaxşı mal əvəzinə zay mal satmağa məcbur edir .Tanrıverdi qorxaqdır , gənc oğlan üçün bu mənfi xasiyyətdir, amma quldurluğa, soyğunçuluğa məcbur edən səbəblər obyektiv gerçəkliyin şərtləridir.Bütün komediyalarda müəllifin birbaşa müdaxiləsinə, açıq bəyənatlarına baxmayaraq baş qəhəmanlar birmənalı mənfi kimi qavranılmır , onlara qarşı yaranan oxucu- tamaşaçı simpatiyası nəsihətin ali məqsədi, mənəvi - əxlaqi təsir gücünü də azaldır .Nəticədə mövzunu da xarakterləri də , yozum imkanlarını da xeyli genişləndirib, bəsit, məhdudu mənada anlaşılan komediyanı daha yüksək qata qaldırmış olur.

Bundan beləbir qənaətə gələ bilərik ki, komediya janrına müraciət M.F.Axundov üçün konseptual poetika yaratmaq işində ən səmərəli, hər maddə əlverişli üsul və bəhanə oldu.Azərbaycan milli teatr düşüncəsi üçün klassik (Yunanca- örnək) olan altı komediya yalnız komediya janrının deyil, vahid teatr potikasının örnəyi, nümunəsi konsepsiyası oldu..Sonrakı inkişaf mərhələlərində yaradılan dram, faciə və s.. janrlı səhnə əsərlərində M.F Axundov poetikasının

daxili sxemləri, mövzuları , xarakterik tipləri və konfliktləri müvafiq formalarda təzahürünü tapdı.

İkinci səbəb teatr terminlərinin tarixi inkişaf prosesində mənə etibarını ilə transformasiya olunması müxtəlif dövrlərdə fərqli anlaşımasıyla bağlıdır. Misal olaraq “ dram” termin anlayışını tarixi- etimoloji transformasiyalarını göstərək : Aristotel zamanında “ dram “ yalnız “ əməl” (deystvie) kimi mənalanırdı. Daha sonra “ dram” termini genişlənilib, hər hansı üzücü hadisə sarsıdıcı əməl mənasını qazandı. D.Didronun səhnə əsərləri meydana gəldikdən sonra “ dram” termini əlavə olaraq “ üçüncü təbəqəyə mənsub insanların həyatından bəhs edən üzücü əhvalatların səhnə variantı , dramaturji növ , üsul “ mənasını əldə etdi. Nəhayət XIX əsrin sonunda bu termin maksimal genişlənərək “ hər hansı səhnə əsəri” anlayışına gəldi. Bu gün biz bu termini yalnız iki mənada işlədib, hadisələrin xassəsi və teatr janrı , növü kimi mənalandırıraq.

Əlamətdar haldır ki, pyeslərinin ajr təyinlərində M.F.Axundov bircə dəfə də dilimizdə (türkcə, ərəbcə, farsca) olan “ komediya “ terminini ekvivalentlərindən istifadə etməyib işlətdikləri təyinlər “ təmsili - qisseyi – vaxiqə “ və “ təmsili- guzarişi - əcib” (nəsihət üçün göstərilən qəribə, təəccüblü əhvalat, xəbər , nəql etmə) olub. Təbii ki, söz ustası və zəngin dil ehtiyatına malik olan M.F.Axundov üçün “ komediya” termininə türkcə (ərəbcə, farsca) mənalı və dolğun ekvivalent tapmaq problem deyildi. Amma bu halda müəllifin başlıca niyyəti tam əks tərəfə yönələcəkdi : mənəvi tərbiyə məqsədləri əyləncə məqsədləri ilə qapanacaqdı .Çünki burada da “komediya” termin- anlayışının fərqli mənalı tokuşub informasiya xaosunu yaradacaqdı. Məsələn ondadır ki, M.F.Axundov dövründə rus dilində (komediya) anlayışı ikimənalı idi : həm “ alçaq “ janrları aid idi (” komediya del-Arte “), həm də ali janrlara (Dantenin “ İlahi komediyası”). Bu səbəbdən terminin semantik çalarlarını yalnız yüksək səviyyəli düşüncə seçə bilərdi. Hər iki semantik amlardan istifadə edən M.F.Axundov əsərlərində gülüş stixiyasını Ali dəyərlərlə nizamlayıb hər ikisini xalqın mənəvi - əxlaqi tərbiyəsinə yönəltmək niyyəti ilə “ gülməli” deyil “ əcaib” terminindən faydalandı (beş əsəri bu terminlə təyin olunur) .Müqayisə üçün

göstərək ki H.B.Qoqol öz “ Ölü canlar” satirik romanına “ poema “ janr təyini vermiş, A.P Çexov hamıya dramatik (üzücü , sarsıdıcı) görünən “ Qağayı” pyesinin janrını “komediya “ olaraq göstərmişdi.Bu üç böyük sənətkarı birləşdirən onların “ komediya “ termin anlayışına özəl münasibətləridir : hər üçü üçün vacib olan gülüşün özü deyil , gülüşün görə biləcəyi mənəvi- psixoloji təsirin nəticələridir! Hər üçü “ komediya “ , “ yumor”, “ satira” termin anlayışlarını dərin , əzəli mənalarını dərk etdikləri üçün poetikalarının təməlinə onların ilkin funksional keyfiyyət və imkanlarını daxil etmişdilər .

M.F.Axundovun komediya poetikasına müraciət etməsinin üçüncü səbəbini mövcud olan siyasi- ictimai gerçəkliyin şərtlərində görürük. Çar imperiyasının ideologiyası və ortodoksal, rəsmi İslamın mənəvi çərçivələrində yaradıcılıqla məşğul olan və maarifçilik ideyalarını həyata keçirmək niyyətində olan hər kəs bu üç amilin xesusiyyətlərini həssaslıqla duyub, anlayıb, onları əzərə almalı idi. Yazılı sözün üstünlüyü ondadır ki, müxtəlif stilistik fənlərlə söz oyunları və məcazlarla ən təzadlı fikirləri bəyan etmək mümkündür.” Seyr “ poetikasına söykənən və səhnədə realistik formada təsvir olunmaq üçün nəzərdə tutulan hadisələri, situasiyaları, konfliktləri və onlarda əxz olunan ideyaları təqiblərdən qorumaq üçün ən əlverişli variant bunları məişət kontekstində həll etməkdir. Digər tərəfdən “ geniş xalq kütləsinin “ intellektual və estetik səviyyəsini nəzərə alanda yenə də komediyadan əlverişli janr tapmaq çətindi.Şer , publisistika və nəsr yaradıcılığında mürəkkəb dil ilə mürəkkəb məsələlərin həllini verməyi bacaran M.F.Axundov demək olar ki, eyni məsələləri mənə etibarlı ilə adekvat (eyni), poetika (mövzu , sujet, komflikt , dil- ifadə vasitələri və s..) qatında siyasi- ictimai ,dini- konfessional və intellektual adoptasiyada (uyğunlaşdırma) populyarlaşdırılmış forma və üslubda həll etməyə cəhd etmişdi. Demək artıqdır ki, elmi əsərlərində , poeziya , nəsr , publisistik və dramaturji yaradıcılığında M.F.Axundov vahi dünya görüşü və dünya duyumu mövqeyindən çıxış edirdi, odur ki, onun məhz Aristotelin” seyr” poetikasını seçməsi və rəssional düşüncənin nəzəri konseptual sistemiylə bağlılığı təsadüfi deyil.

Bu mənada M.F.Axundovla M.Ə.Sabir poetikalarını müqayisə edəndə onları əksliklərin vəhdəti və mübarizəsi sitemində araşdırmaq daha səmərəli olardı.

Bu məsələni araşdırarkən T.Hacıye belə yazır : “ Şübhəsiz ki, bu sahədə zərurilik dərəcəsinə görə ən az toxunulmuş məsələ M.F.Axundov və M.Ə.Sabir xəttinə aiddir”.Müəllifin bu tezi ilə tam şərik olaraq irəli sürdüyü məsələnin teatr prosesimiz üçün də zəruri olmasını təsdiqləyirik.Tutarlı dəlillərlə və dəqiq elmi araşdırma aparatının alətləri ilə hər iki sənətkarın estetik ideal ümumiliyini, üslub və janr uyğunluğunu , şahlara münasibətini, dövrün, ətraf mühitin təsirini çox gözəl təhlil edən. Alim sənətsünaslıq və ümumiyyətlə teatr düşüncəmiz üçün olduqca dəyərli qənaətlərə gəlir.

Amma araşdırma predmetimizə teatr prosesimizin təzahürü olan poetika əsasları prizmasından baxanda bu iki dahinin məğz etibarı ilə fərqli mövqelərdə durması aşkarlanır.Belə ki, M.F.Axundovun altı komediyası gerçəkliyin müəyyən rakursda təsviridirsə , Sabirin “ Hophopnamə”si daha əski və ilkin ənənəyə söykənərək gerçəkliyin “ tərs üzünü “ , “ astarını “ əks etdirir .M.F.Axundovdan fəqli olaraq Sabir üçün müsbət qəhrəman (hal, ideya , təlim və s..) yoxdur .Ali ideal pənah və meyar yalnız Allahdır.Bu məqam onu nəinki M.F.Axundovdan, hətta çağdaşları olan inqilabçı demokrat əqidəli və ruhlu “ Mollanəsrəddinçilərdən “ də fərqləndirirdi. Baş vermiş tarixi hadisələr , inqilabların xalq və mədəniyyətlərimiz üçün acı və dəhşətli nəticələri məhz Sabirin haklı olmasını sübut etdi.

M.F.Axundovun yaratdığı , daha doğrusu milli teatr düşüncəmizə yaradıcı tərzdə köçürtdüyü “ seyr” poetikasının milli teatr prosesi arxasında inkişafına və konkret üslublarında səciyyələndirilməsi məsələlərinə sonrakı fəsillərdə diqqət yetirəciyik. Burada isə xüsusilə vurğulayaq ki, teatr sənətimizin sonrakı fəsillərdə diqqət yetirəciyik.Burada isə xüsusilə vurğulayaq ki, teatr sənətimizn sonrakı tarixi aşağıdakıları sübut etdi : milli sənət təfəkkürümüzdə teatr sənəti , yaradıcı düşüncənin yaranması və inkişafı üçün münbit zəmin olmasaydı , ənənəvi mədəniyyətin tərkibində özünəməxsus teatr- “oyun”

etnopsixoloji və etnomədəni sistem və təzahürləri “ mürğüləməsəydi” , narattiv (müəlliflik) ədəbiyyatda –klassik poeziya və aşiq yaradıcılığında bitkin strukturlarla zaman- məkan sənətinin ünsürləri aşkarlanmasaydı və başlıcası , istedadlı fərdlərin yaradıcı tələbatı nəzərə çarpmasaydı M.F.Axundovun cəhdi elə cəld olaraq milli sənət təfəkküründə əks təsir doğurub rədd olunacaqdı.

Bu hal baş vermədiyi üçün biz Aristotel poetikasının milli sənət təfəkkürümüzdə yer almasını üzvi mədəni hadisə kimi dəyərləndirib . onu mədəniyyətlər arasındakı mübadilə və milli teatr düşüncəsinə yaradıcı müdaxilə sistemliyində araşdırmağı səmərəli hesab edirik.

İnstitusional mədəniyyətimizin fəal yaradıcı təsisatı olan teatr sənətinin yeni tarixi dövrlərdə yeni məqsədlərini aydınlaşdırmaq işində bu baxım bucağı fikrimizcə aktual və məhsuldar imkanlar açmağa qadirdir, çünki milli teatr prosesinin başlıca göstəricisi – onun dinamikası nəzərdən yayınmır.

Bəlli olduğu kimi , prosesi araşdırarkən onun dəqiq , tarixi- xromoloji dövrləşdirilməsi önəmlidir , amma daha mühüm olan məsələ prosesin hərəkət enerjisi, dinamikası və İdealına , uzaq məqsədə , proqnozuna yönəlməsidir .Milli teatr prosesimizin M.F.Axundovla başlanan mərhələsi bütün başqa səciyyəylərlə yanaşı potensial enerjisinə yiyələnməsiylə xarakterizə olunur.Belə ki, bir sənətkar kimi M.F.Axundov öz məqsədinə - milli teatr təsisatını (institutunu) yaratmaq məqsədinə çatmasa da , milli mədəni təfəkkürümüzə haçansa açıq-aşkar hərəkətə gələn , törəyən və dəyişən tam yeni enerji növünü daxil etməyə müyəssər oldu.Yalnız zaman məsafəsindən , bəlli mədəni distansiyadan görünür ki, obyektiv olaraq bu enerji çox dinamik , təzadlı , amma tədricən milli xarakter alan teatr prosesinə təkan verdi.Sırf elmi baxım bucağından bu prosesin cari , aktual , vizual məqamları önəmli deyil : bu dəyərləndirmə sistemi prosesi “ durduraraq “ hər hansı bir mərhələni statikada araşdıranda mühüm olur .Yalnız bu araşdırmada “ qənaətbəxş “ , “ gözəl” , “ təsirli” , “ populyar” və sairə meyarlar önə çıxır. Dinamika baxımından isə biz müəyyən mənada metafizik təyinlərdən istifadə edərək təyinlərdən istifadə edərək prosesin özünəməxsus xassələrini açıqlaya bilərik.Bu iş olduqca mürəkkəb və uzunmüddətli olduğundan

əminik ki, onu teatrşünaslığımızın yeni nəsiləri uğurla yerinə yetirəcəkdir , indi isə qısa bir konstotassiya ilə kifayətlənək : özünü “ seyr” poetikasında ilk olaraq biruzə verən milli, peşəkar (institussional) teatr prosesini dinamika potensialı (enerjisi) teatrprosesinin dinamika potensialı (enerjisi) tarixi inkişafın surət və təzaherlərini tələb olunan qədər təmin etmiş oldu.

2. AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR PROSESİNİN İNKİŞAFINDA YARANAN TEATR DÜŞÜNCƏSİNDƏ “ SEHR” POETİKASI

“...BƏŞƏR! BƏDBƏXTSƏN , GİRYAN,
PƏRİŞAN BİR

HƏYATIN

VAR,

MÜSİBƏT TORPAĞINDAN YOĞRULAN
BƏDBƏXT

ZATIN VAR....

MƏHƏMMƏD HADİ

“İnsanların tarixi faciələri
və yaxud əlvahi –intibah”

Ekzistensial konflikt anlayışı ənənvi sənət təfəkkürümüzə “ Kitabı Dədə Qorqud “ dastanlarından bəllidir və onun bədii, mənəvi psixoloji təzahürlərini “ Dəli Domrul” boyunda , bir də ki, Dədə Qorqudun dua kimi

təkrarladığı “ qanı dediyim bəy ərənlər , dünya mənimdir deyənlər ?”əbədi sualında görə bilərik.”Gəlimli – gedimli ...son ucu ölümlü ölümlü Dünya “da insanın var olmadan yoxluğa keçməyinin qaçılmazlığı həyatın , varlığın mənası, bu Dünyanın “ zatı “ hakkında düşüncələr və bu düşüncələrdən doğan bədii əsərlər sənət təfəkkürümüzün , mədəniyyət xəzinəmizin ən dəyərli inciləri kimi bu gün də öz əhəmiyyətini itirməyibdir.

Dünyanın bir çox sirlərinə aqah olan ulu Füzuli bu səpkili düşüncələrin üzücü və insan üçün həlledilməz məsələ olduğunu dərk edib :

- *Əndişeyi –zat qılmaq olmaz*
- *Bilmək bu yetər ki, bilmək olmaz-* deyə sonrakı nəsillərə nəsihət etmişdir.

Amma bu ciddi xəbərdarlıqdan xoflanmayıb yaradıcılıqlarını , həyatlarını “zatın”- ekzistensial konfliktin həllinə sərf edən sənətkar Azərbaycan sənət təfəkkürünün fəlsəfini qatını təşkil edərək bu məsələyə münasibəti , dil- ifadə vasitələrini və onların həlli yollarını bədii-estetik sistemliyini –fəlsəfi poetika ənənəsini yaşadıb günlərimizə qədər davam etdirmişlər.

Əvvəliki fəsildə göstərdiyimiz kimi, bu ənənə mifoloji təfəkkürdən qaynaqlanır , ənənəvi İslam mədəniyyətinin dini və fəlsəfi dəyərlər sistemiylə zənginləşdirilir və özünəməxsus bədii yaradıcılıq formalarında təsvir edilir.Aşiq sənəti , klassik poeziyamızın ən böyük sənət əsərləri məhz ekzistensial məsələlərə mayalanıb müxtəlif tendensiyaları müəyyənləşdirmişdir.Bu tendensiyalar milli teatr prosesimizin inkişaf istiqamətlərini aktuallaşdırıb “ Sehr” adlandırdığımız poetikanın yaranması üçün səmərəli şərait yaratmışdır.Təbii ki, bu prosesdə də mədəniyyətlər arasındakı mübadilə və qarşılıqlı təsir fenomeni öz işini görmüşdür və artıq institussional mədəniyyətin faktı olan teatr üçün özünəməxsus ədəbi nümunələr dram və faciələr yaratmağa güclü təkan rolunu oynamışdır.

Burada biz xronoloji prinsipi pozaraq birbaşa H.Cavid yaradıcılığına müraciət edəcəyik.bunun səbəbləri həm Cavid poetikasının sistemliyi , zəngin faktoloji materialı , həm də başqa dramaturqlarımızın yaradıcılığında hər iki

poetikadan qaynaqlanan əsərlərin mövcud olmasıyla bağlıdır. Belə ki, Ə.B. Haqverdiyevin dramaturji yaradıcılığında həm “seyr” poetikasının parlaq təzahürü olan “Ağa Məhəmməd şah qacar”, həm “sehr”- ekzistensial poetikanın ifadə vasitələriylə yaradılan “Pəri Cadu”, həm də “siyası – publisist” forma və məzmunlu “Yoldaş və Koroğlu” və maarifçi poetikanı realizə edən “Dağılan tifaq” və “Bəxtsiz cavan” kimi dram əsərləri mövcuddur. Bu mənada Ə.B. Haqverdiyev dram yaradıcılığını “teatr düşüncəsi və tarixi ictimai proseslər” aspektində araşdırmaq daha səmərəli olardı. Bu və başqa inkişaf tendensiyalarını sonrakı fəsilərdə təhlil obyektinə çevirib teatr prosesimizin geniş mənzərəsini göstərməyə səy edəcəyik. Cavid yaradıcılığına müraciətimizin ən mühüm səbəbi isə teatr prosesimizin M.F. Axundovdan aldığı təkandan tam yeni mərhələyə yüksəlmişdir: heç şübhəsiz ki, bu zirvə birbaşa Cavid poetikasıyla səciyyələnir. Qeyd etdiyimiz kimi, burada dövrün siyasi-ictimai konjunkturasından asılı olmayan, bitkin, tam həcmdə işlənilmiş, bütün tələb olunan səciyyələrə malik və bədii formalarda əks etdirilmiş “ekzistensial konfliktli” poetikanı təhlil etmək niyyətindəyik. Heç şübhə yox ki, bu mənada Hüseyn Cavidin dramaturji irsi danılmaz və obyektivləşdirilmiş materialdır. Konkret siyasi-ictimai, cari proseslərdən azad və daha dərin, daha yüksək qəesoloji və ontoloji proseslərlə sıx bağlılıqda düşünən H. Cavid teatr düşüncəmizi də o səviyyəyə qaldırmağa müyəssər olmuşdu, teatr poetikamızı mürəkkəb fəlsəfi konfliktlərlə zənginləşdirmişdir. İdealistliyinə görə ittiham olunan sənətçi teatr sənətimizin “uzaq proqnozunu”- İdealını özünəməxsus forma və məzmun parametrlərində gerçəkləşdirdi və bu gün teatr düşüncəmizin keyfiyyətlərindən danışanda biz onun ekzistensial qatını da nəzərdə tuta bilirik.

Ekzistensial poetikanı araşdıranda biz məlum səbəblərdən onun səhnə təcəssümlərinə toxunmayacağıq, bizi maraqlandıran bu məsələnin nəzəri – konseptual səciyyələri və ənənəvi sənət təfəkkürünə bağlılığıdır. Qısa replika formasında qeyd edə bilərik ki, Cavid əfəndi dramaturji yaradıcılığına başlayanda bu tipli poetikaya teatr sənətinin ehtiyacı var idi., sonrakı tarixi hadisələr bu

ehtiyacı , tələbatı hakimideologiyanın basqısıyla qadağan elədi və süni şəkildə onu sənət təfəkkürünə yadlaşdırıb uzaqlaşdırdı.Tarix felin lazımı formasını tanımır .Əgər bolşevizm , onun son dərəcə ideologiyalaşdırılmış və siyasətləşdirilmiş, təcavüzkar bədii-estetik doktrinaları öz sərt işini görməsəydi ,Azərbaycan milli teatr prosesində “ Cavid poetikası”nın inkişafı Dünya teatr prosesinin bir çox tendensiyalarıyla (ekspressionizm, modernizm, absurdizm , posmoderinizm və s... və i.a.) uzlaşaraq teatr prosesimizin sərbəst, üzvi şəkildə inkişafını təmin edə bilərdi.”Seyr” poetikasıyla dialektik mübarizə və vəhdətli qarşılıqlı münasibətində həll olunacaq teatr sənətinin bir çox janr, forma , mövzu və ideyaları (ideologiyaları) yetmiş il ərzində olduğu kimi teatr düşüncəmizdən kənarda qalmazdı və teatrımızı dünya teatr prosesindən təcrid etməzdi.İndi aydın anladığımız kimi , “ümumsovet teatr məkanı və prosesləri” nə qədər geniş olsa da , yenə də Dünya teatr məkanından kiçikdir...

H.Cavidin pyeslərinin təşkil etdiyi bədii-estetik sistemdən ümumiləşdirilən “ sehr poetikasının” səciyyə və təzahürlərinin araşdırılmasına keçməzdən əvvəl “ sehr “- “ magiya” termin anlayışının təhlilimizdən ötrü önəmli teatr göstəricilərini açıqlayaq.

Magik , sehrli ritual-mərasimlərdən qaynaqlanan, amma inkişaf prosesində tətbiqi, praktiki, funksya və məqsədlərindən uzaqlaşan bu xassəli düşüncə insanların sehrə olan ehtiyacını epik yaradıcılıqda , folklorda (sehrli nağıllar) və yazılı ədəbiyyatın müəyyən tipli janrlarında (detektiv , fantastika , sehrli macərəlar, mistik povest və romanlar , “oxumaq üçün dramlar” və s.. və i.a) öyrənirdi.Bir kökü arxetip (ilkin anlayışlar) qatında, biri sokral (ilahi) qatda olan bu tipli mövzular ali və bəsit formalarda təcəssüm olunurdu.Ali formalı əsərlər bir qayda olaraq dövrün mövcud fəlsəfi düşüncəsiylə bağlı olduğundan onları fəlsəfi təmayüllü bədii əsərlər tipologiyasında cəmləşdirmək mümkündür.Bəsit , “aşağı” janrlar tipologiyasında cəmləşdirmək mümkündür .Bəsit , “ aşağı” janrlar tipologiyasında birləşən bədii əsərlərdə isə bir qayda olaraq kriminal, macəra və magiya sujetləri “ istismar “ olunurdu.Bu ədəbi tendensiya məhz bu iki başlanğıcın yaradıcı formada uzlaşması , birləşdirilməsi

nəticəsində öz teatr təcəssümünü əldə etdi, yəni ali , mürəkkəb fəlsəfi problem və konfliktlər aşağı janrların stilistika və estetikası kontekstində həll olunurdu.Bu mülahizəni tam aydın anlamaqdan ötrü Şekspir , Şiller ,Höte ,Meterlink , Hofman , Strindberq, Durrenmannt və bu kimi dramaturqların yaradıcı irsini göz qabağına gətirmək kifayətdir .Bu mənada H.Cavidin drmaturji yaradıcılığının Dünya teatr prosesilə üzvi bağlılığı danılmazdır və məhz bu bağlılıq milli sənət təfəkkürümüzün bəşəri əlaqələrindən xəbər verir.Çağdaş dünya teatrının mənzərəsini araşdıran mütəxəssislər ən çox avanqard meyl və janrların genetik , tipoloji və antoloji mənşəyini məhz bu ənənədə görürlər və universal səciyyələrini açıqlayarkən hər hansı milli teatrın bu ənənəni inkişaf etdirmək özünəməxsusluğunu mütləq şərt kimi dəyərləndirirlər.Sovet mədəni- ictimai məkanında baş vermiş proseslər milli teatr düşüncəmizin üzvi inkişafına kobud təsir etdiyindən onu təhrif etmişdi və bu gün tədqiqatçıdan ötrü müəyyən mənada bərpası işini görmək vacibdir:faliassiyayanı (tarixin içində mədəni və yaradıcı faktların , hadisələrin, proseslərin birbaşa qırılmazlığı, ardıcılığı...)bərpə etmədən vahid mənzərəni görmək , tendensiyaları seçmək və dəyərləndirmək elmi nöqteyi- nəzərdən dürüst sayıla bilməz.

Araşdırmamızın predmeti teatr prosesini aktuallaşdıran poetika problemləri olduğundan biz məcburi olaraq bir çox problem və məsələlərin müfəssəl , bütün təfəsilatıyla , xronoloji və sənədli dəqiqliklə açıqlanmasından yan keçməli oluruq .Ümidvarıq ki, bu mürəkkəb və müəyyən mənada ağır elmi işi də sənətsünaslığımızın yeni nəsli görəcəkdir.Bu işdə onlara heç bir ideoloji maneə olmayacaqdır və əlimizdə olan sənədləşdirilmiş mənəvi və mədəni tariximiz müstəqil Azərbaycanın yeni çağlarda üz-üzə gəldiyi ciddi elmi- fəlsəfi , bədii-estetik məqsəd və vəzifələri mövqeyindən təhlil olunub dəyərləndiriləcək.

Odur ki.,milli teatr prosesimizin növbəti mərhələsini nişanlayan “sehr” poetikasının bazisli səciyyələrini biz böyük filosof və sənətkarlarımız Hüseyn Cavidin əsərləri sistemliyində araşdırmaq məcburiyyətindəyik.

Ümumi qeyd olaraq göstərmək lazımdır ki, M.F.Axundovdan fərqli olaraq H.Cavid dramaturji yaradıcılığına başlayanda teatr prosesinin potensial enerjisi çıxmış, teatr sənəti institussional mədəniyyətin faktı olaraq müəyyən tarixçəyə, üslublara, janr və dramaturgiyaya malik idi, yəni müəyyən şərtlərlə peşəkar sənət növündə müəyyən təbəqələşmə, yəni ali və aşağı janrlara ayrıda baş vermişdi, odur ki, hər hansı sənətkardan bu janrları dəyərləndirib seçmək tələb olunurdu. Bu yenə də M.F.Axundovdan fərqli olaraq H.Cavidin konkret teatr üçün pyes yazmaq imkanı var idi. Müəyyən mənada yüksək düşüncə (savad) və estetik qavrayışa (zövq) malik tamaşaçıları nəzərdə tutan bilirik: yəni M.F.Axundovdan fərqli olaraq H.Cavidin pyeslərinin realizəsini, səhnəyə qoyuluşunu və səhnə əsəri kimi dəyərləndirilməsini nəzərə alaraq özəl poetika yaradıcılığına başladı. Bu olduqca önəmli amilləri nəzərə almadan “seyr” və “sehr” poetikasının bazisli fərqlərinin səbəblərini anlamq çətindir. M.F.Axundov müəyyən mənada gələcək teatr üçün, Cavid isə gerçək, mövcud olan teatr üçün yazırdı. Bu faktlar həm də hər iki sənətkara müasir olan ictimai şüurun intellektual və estetik vəziyyətindən xəbər verir.

Mədəni turançılığın “müasirləşmə, türkləşmə və islamlaşma” şüarın Cavid poetikasının bazisli əsaslarını təyin etdi, ideologiyasını müəyyənləçdirdi. Ədəbi yaradıcılığında fəlsəfi-romantik üslubun davamçısı olan Cavid bu üslubun başlıca tipoloji göstəricilərini (qeyri-adi insan qeyri-adi vəziyyətdə) dramaturji yaradıcılığında da əsas tutdu. Zəngin milli, Şərq və dünya ənənəsinə malik romantik düşüncənin daşıyıcısı olan Cavid üçün poetika yaradıcılığı metodologiya mənasında heç bir çətinlik təşkil etmirdi. Təbii və məntiqi olaraq filosof-romantik üçün başlıca konflikt kauzal ola bilməzdi, çünki gerçəkliyə bağlı səbəb-nəticə sistemi ekzistensial məsələlərin həllini bəsitləşdirib, məişətləşdirib “sehr” xarakterini heçə endirəcəkdi. Buna görə Cavid poetikasının zaman-məkan (xronotop) bağlılığı da mütləq xarakterini itirib, konfliktin hər hansı bir fəlsəfi probleminin idillik (bədi) zaman-məkan parametrində həll olunması üçün şərait yaratmalı idi. Cavid qəhrəmanlarının konfliktli düşüncələri (“Əndişeyi-zat”) olduğundan onların həlli məişət qatında

tapılmazdı və buna görə də qəhrəmanlar tipologiya və genezisinə görə faciəvi) qəhrəmanlardır.M.F.Axundovdan fərqli olaraq H.Cavidin qarşısında hər hansı adaptasiya (uyğunlaşdırma) işiylə məşğul olmaq vəzifəsi durmuşdu.Faydalandığı hər üç üslub (fəlsəfi,romantik, faciəvi eyni dərəcədə həm Şərq ,həm Qərb düşüncəsinə yaxın idi, yəni yaradıcılığında o,hər iki mədəni ənənədən üzvi şəkildə faydalana bilərdi və qarşısında yalnız bədii-estetik problemlərin özünəməxsus formada həlli məsələsi dururdu.Təbii ki,incə şair duyğusuna və yüksək intellektə malik olan H.Cavid üçün bu problem deyil, yaradıcı iş məsələsi idi.

H.Cavidin əsərlərini sistem halında araşdıranda gözə çarpan ilk formal göstərici ondan ibarətdir ki, müəllif onu üç(!) səhnə əsərinin səkkizinci janrını “faciə”, yerdə qalan beşini “dram” kimi təyin edib.”Dram” kimi təyin olunan əsərlərin içində Cavidin ilk səhnə əsəri “Ana” (bir pərdəli) və iri həcmli “ Peyğəmbər” (4 pərdə),”Topal Teymur”(5 pərdə), “ Xəyyam”(6 pərdə) və sonuncu ,uzun müddət əlyazma şəklində qalmış “İblisin intiqamı” (5 pərdə) vardır.

Janr seçməsinə “ müsibət”.,”fəlakət” xarakterli üslublara üstünlük verilməsi ilk növbədə eksiztensial konfliktin antaqonistliyindən qaynaqlanır.Həm ənənəvi İslam mədəniyyətinin faktı olan “ müsibət”, “ faciə” həm də Qərbin aparıcı üsulu olan “tragediya” janrlarının daxili strukturuna , dəyərlər sisteminə , mövzu və dil-ifadə vasitələrinə çox yaxşı bələd olan H.Cavidin poetikasında Qərb və Şərqin faciə düşüncəsi üzvi şəkildə bir-birinə qovuşmuşdu,bir-birini tamamladı.Bu diffuziya (qaynayıb-qarışma) prosesinin nəticəsində milli teatr prosesində sistemləşən teatr düşüncəmizin özünəməxsus “sehr” poetikası yarandı ki, burada Qərb və Şərq ünsürlərini differensassiyaya eləmək və səmərəsiz və mənasız əməliyyatdır.Başlıca qənaət budur:Cavidin yaradıcı metodu məntiqli ,canlı sintez nəticəsində canlı ,məntiqli ,ifadəli və təsirli teatr poetikasını yaratmağa müyəssər oldu.

Cavid əfəndinin və faciələrinin həcmi də əlamətdar amildir:kauzal konfliktədən fərqli olaraq ekzistensial konfliktin üzvi şəkildə realizəsi “uzun

zaman” tələib edir.Burada gerçək səbəblərdən (obyektiv şərt) daha çox qəhrəmanın fərdi zaman- məkanında (subyektiv şərt)baş verən proseslərin ,qeyri-normal məntiqlə bağlı proseslərin təsviri başlıca vəzifəsi başlıca vəzifə kimi qəbul olunur.”Tək və cüt” meyarı ilə yanaşsaq H.Cavid pyeslərinin kompozisiya quruluşunun bərabər bölüşməsinə aşkarlamaq mümkündür:altı pyesi “tək”(“Ana”-bipərdəli,”Şeyda”,”Knyaz”,” Səyavuş”,”Topal Teymur”,”İblisin İntiqamı”-həşpərdəli),yerdə qalanları isə “cüt”(“Maral”,”Şeyx Sənan “,”Uçurum”,”İblis”,”Afət”,”Pəyğəmbər”-dörd pərdəli və”Xəyyam” altıpərdəli)prinsipi ilə qurulmuşdu.

Pyeslərin mövzu və sujetlərində konfliktin xassəsini araşdıranda məlum olur ki,”Tək”prinsipi ilə qurulan dram və faciələrdə ekzistensial başlanğıc daha yumşaq ,müəyyən mənada gizli qatda mövcuddur,”cüt” prinsipli kompozisiyalı əsərlərdə isə ekzistensial konflikt sujetin elə üst qatlarında akyuallaş”ır .Belə ki,”Ana”,”Şeyda”,”Knyaz”,”Səyavuş”,”Topal Teymur” pyeslərinin konflikti birbaşa gerçəkliyə ,tarixi hadisələrə bağlı olduğundan kompozisiyalarında assimetriya nəzərə çarpır.Konfliktin konkret gerçəkliyi və tarixi məntiqi uyğun həllini verməkdən ötrü müəllif tarazlı pozmaq,beşinci pərdəni əlavə etmək məcburiyyətində olur və əksinə, formal şərtlərdən azad olub, yalnız yaradıcı təxəyyülün əzəli qanunlarına söykənəndə müəllif mədəniyyətin (və təbiətin)”İkili sistemin) hüdudlarında (gecə-gündüz,işıq-qaranlıq,bişmiş-çiy,təbiət-mədəniyyət, xeyir-şər,haram-halal,haqq-haqsızlıq və s. və i.a.) üzvi şəkildə “cütlük” prinsipiylə simmetrik , tarazlaşmış kompozisiya quruluşunu yaradır.

Cavid poetikasının “sehr” kateqoriyası dramaturq dilinin poetik sintaksisində də özünü parlaq şəkildə biruzə verir.Belə ki, pyeslərinin əksəriyyətini (8) nəzmlə yazmaqla müəllif şer dilinin ovsununu tələqin (sukkestiv) imkanlarının metaforik çoxmənalılığının və obrazlı sisteminin eyni zamanda arxetip və sokral qatda mənalandırılması ilə “sehr” in birə on gücləndirilməsinə nail olur.Nəsrə yazılan pyeslərin sintaksisinə diqqətlə fikir verəndə onun da əslində “ritmik nəsrə” yaxın olmasını aşkarlamaq mümkündür .Həm

personajların dili, həm də dialoqların kompozisiya quruluşu ritmik prinsiplərlə əldə olunur .Məsələn:

“Şeyda ...Bu gün Yusiflə Musanın boğazlandığını görüb də qoyun sürüsü kimi kənardan seyr edirsiniz; halbuki həpiniz ,əvət, həpiniz bu qanlı , bu uçurumlu keçiddən keçməyə məcbur olacaqsınız.Əfsus ki, son fəryad heç bir fayda verməyəcək.

Birinci mürəttib. Nə yapmalı , əfəndim, nə yapmalı? Həpimiz aciz , həpimiz gücsüz...

İkinci mürəttib. Ah, bu istibdad qorxusu ilə keçinmək bəlası olmasaydı!... Bu parçadan göründüyü kimi nəsrə yazılan əsərlərin dili heç də məişət dili deyil , onun daxili ritm quruluşu , özünəməxsus melodikası və müəyyən ahəng qanunlarıyla yaradılan özəl arxitektonikası mövcuddur.Bu da konfliktin ekzistensial xassəsinə güclü işarədir.

Əsərlərin nəzm və ya nəsrə yazılma sistemliyini araşdırarkən burada da vahid düşünülmüş prinsip aşkarlanır: faciə və dramların konfliktlərini ekzistensial mənada qabartmaq üçün H.Cavid bir qayda olaraq nəzm üsuluna müraciət edərək “ Şeyx Sənan”, “Uçurum”,”İblis”,”Peyğəmbər”,”Səyavuş” və” Xəyyam” əsərlərini nəzmlə yazır.Yuxarıda verdiyimiz janr və kompozisiya təsnifatlarına müraciət etsək , görərik ki, bu əsasən faciələr və “cüt” kompozisiyasına malik əsərlərdir.

Göstərilən əsərləri örnək götürsək aydın görərik ki, buradakı hadisələr (sujet) bədii zaman içində qeyri-Aristotel (qeyri-formal) məntiqiylə inkişaf edir və bədii təxəyyülün tələbləriylə intriqa gərginliyi müxtəlif və çoxsaylı haşiyələrlə -daxili monoloqlar,düşüncələr , fəlsəfi mübahisələr və s..növ ədəbi priyomlarla zəiflədir.Təbii ki, bu hal peşəkar naşılıqdan doğmur : “seyr” poetikasından fərqli olaraq “sehr” poetikası qoyulan ekzistensial məsələləri birgə həll etməyə “ dəvət” edir.Bu iş isə tələsik görülmə bilməz.” Aşağı janrlardan “ götürülən “macəralı” fabulalar ümumi prosesi tənzimləyir, onun karkasını(əsas çevrəsini) təşkil edir.Əsl məqsədlər isə onların “bətində”olan üzvi bədii-

yaradıcı prosesin nəticəsində doğulmalıdır. Zamanla sərbəst mənəipulyasiyalar ənənəvi sənət təfəkkürünün qəbul olunmuş priyomudur və nəzm strukturunda vermiş edilmiş psixoloji qavrayış müxanizmlərinə malikdir. Hər hansı zaman növləri (gerçək, tarixi, əfsanəvi vəs..) burada nisbi və şərti anlayışlardır, bu müəyyən relyativist (nisbi) zaman-məkanda zamanın mütləq və obyektiv səciyyələrini az qala heçə endirən yenə də ekzistensial konfliktin fəlsəfi kateqoriallığıdır.

Məkanın dekorativ, ornamental funksionallığı Cavid romantizmindən qaynaqlanır: qeyri-adi qəhrəmanlar təbii ki, qeyri-adi məkanlarda qeyri-adi vəziyyətə düşə bilirlər. Bu “qeyri-adilik” müxtəlif dərəcəli, müxtəlif formalı ola bilər, amma bir qayda olaraq burada fiziki məkanın obyektiv göstəriciləri şərt deyil. Başlıcası odur ki, məkan ekzistensial konfliktin realizəsinə mane olmasın.

Əsərlərin mövzu və tipoloji analizi göstərir ki, H. Cavidin bir aparıcı mövzusu var idi və o, bu mövzunu müxtəlif rakurslardan, aspektlərdən dramaturji təhlilə çəkib müxtəlif formalarda aktuallaşdırırdı. Bu aparıcı mövzu peyğəmbərlik mövzusu ki, “sehr” poetikasının özünü, yaradıcı potensialını müəyyənləşdirir. Cavid poetikasının müsbət qəhrəmanı elçidir-yeni düşüncənin, yeni əqidənin, yeni mənəvi dəyərlərin və yeni münasibətlərin elçisi. Cavid mənəvi-estetik dəyərlər sisteminin tanrısı gözəllik və sevgidir. Daha doğrusu, gözəllik və sevgi mütləq ideya, mütləq varlığın manifestasiyalarıdır. Manifestasiyalar müxtəlif formalarda özlərini aktuallaşdırır, amma hər zaman ali meyar gözəllik və sevgini yaradan mütləq yaradıcı Allahın özüdür! Burada Cavid düşüncəsi ortodoks İslamın konfessional konsepsiyalarıyla təzad təşkil edir və daha çox mistikaların germetik, ezoterik (qapalı, gizli) təlimləriylə əlaqəli olduğundan xəbər verir. Baş qəhrəmanla bağlıqda başqa personajların tipologiyası müəyyənləşir: I tip-peyğəmbərin qatı düşmənləri; II tip –peyğəmbərin bilincsiz (təsadüfi) düşmənləri; III tip peyğəmbərə şübhə edənlər; IV tip –peyğəmbərə loyal və neytral olanlar; V tip-peyğəmbərə rəğbətlə yanaşanlar; VI tip-peyğəmbərlərin

tərəfdarları; VII tip-peyğəmbərin həmfikirləri,VIII tip-peyğəmbərin fədailəri ;IX tip- peyğəmbərin oxşarı və nəhayət X tip-peyğəmbərin sevgilisi.

Bu tipoloji təsnifatda ötərgi,köməkçi funksiyalar daşıyan personajlar nəzərə alınmır.Hərçənd ki,onları da Cavid bu sistemin məntiqiylə dəyərləndirir, çünki hər halda heç bir personaj ekzistensial konfliktin cazibə dairəsindən kənarda qalmır.Ortodoksal doktrinalara tam tərs olaraq Cavid poetikasında “peyğəmbər” termin-anlayışı birbaşa dini-ənənəyə bağlanmır, bu yalnız “Peyğəmbər” dramında əyniləşmiş formada mövcud olur, başqa əsərlərdə bu şair, gözəl qadın , nəcib zadəgan ,şeyx , sərkərdə ola bilər və Cavidə görə bu qəhrəmanların bəyan etdikləri və gerçəkləşdirməyə çalışdıqları mənəvi dəyərlərlə “cümlə xəyanətlərə bəis”insanların naqis ,mənfi ,yirtici ,eqoist dünyagörüşləri arasında konfliktin yaranması labüddür.”İblis” pyesinin mifik qəhrəmanı da elçidir – bu priyom ənənəvi düşüncədən ötrü nə qədər gözlənilməzdirsə ,dünya sənət təfəkküründə sınılanmış üsuludur. “Faust”un qəhrəmanı Mefistofel özünü təqdim edərək deyir:”Mən şər əməllər üçün yaranmış ,fəqət daimə xeyir yapan qüvvəyəm...”

Cavid poetikasının qəhrəmanlarına fəlsəfi sistemli prizmasından baxanda onların fəlsəfi alleqorik təbiəti aşkarlanır :”sehr” poetikasında ətli-qanlı , məişətə bağlı adamlar üçün yer yoxdur ,onların hamısı personifikasiyalaşdırılmış fəlsəfi kateqoriyalar olaraq “Əndişeyi –zat” prosesinin formal səciyyələrini gerçəkləşdirən funksiyalardır.Buna görə Cavid poetikasında xarakterlər hakkında danışmaq düzgün olmazdı, necə ki,”Kitabi Dədə qorqud”dastanları və ya “ Leyli və Məcnun”nın personajlarını psixoloji xarakterlər adlandırmaq elmi baxımdan korrekt olmazdı.

“Sehr” poetikasının konflikti ekzistensial olduğuna görə burada intellektual (diskursiv) və intuitiv qavrayışlar mürəkkəb iyerarxiya sistemini yaradır:intellektual səviyyəsi yüksək olmayanlar intuitiv qavrayışla kifayətlənərək içlərində yaşadıkları ekzistensial konflikti dərk edib, onun dərin psixoloji həlli ilə əngəlsiz məşğul ola bilərlər .Amma bu konfliktin hər üç qatını (ekzistensial , aktual və sokral) anlamaq və heç olmasa ortadan

yuxarı intellektual səviyyə mütləq şərtidir.Klassik poeziyamızı xatırlasaq görərik ki, eyni vəziyyət orada da mövcuddur:mükəmməl, fəlsəfi ,tarixi , ədəbi bilgiləri olmayanlardan ötrü Nizami ,Nəsimi, Xətai, Füzuli və b.dahilərimizin əsərləri demək olar ki, qapalıdır.Bu intellektual ənənə İslam mədəniyyətindən qaynaqlanır : hədislərin birində Həzrət Əlinin Qurani-Kərim hakkında sözləri xatırlanır .Həzrət Əli buyurmuşdu:

Quranın birinci qatı bütün savadlılara açıqdır ,ikinci qatı mərifətə yiyələnmişlərə , üçüncü qat agah olanlara ,dördüncü qat isə bircə Allaha bəllidir...

Təbii ki,bu çox dərin mənalı deyimdə söhbət ekzistensial və sokral qatlardan gedir ki, onları dərk etmək üçün heç olmasa aktual(gerçək) qatda sərbəst qavrayışa malik olmalısan.Bazis dili Qurani-Şərif olan ənənəvi İslam mədəniyyətinin bir özəl cəhəti də ondan ibarətdir ki, burada eyham , işarə çox böyük rol oynayır.Cavid poetikasının işrələr sistemi . bədii-estetik və mənəvi eyhaamları ənənəvi düşüncəni çox konkret bir səmtə yönəldib hər hansı problem –konflikti ,sujeti və fabulanı məhz mənəvi dəyərlər sistemliyində anlayıb dəyərləndirməyə dəvət edir.Fikrimizə qayıdıb təkrar edək eləyək ki, məhz bu səbəbdən Cavid poetikasının konflikti geniş kütlələrin qavrayışı üçün qapalı deyil :yetər ki, ənənəvi mədəniyyətin kontekstində duyum-düşüncə kontekstində duyum-düşüncə üsuluna sahib olasan .Bu mənada Cavid poetikasının müəyyən mürəkkəbliyini danmadan onu elitar , ezoterik(qapalı) adlandırmaq olmaz.

Cavid poetikasının ədəbi sintaksisində “Osmanlı ləhcəsi”nin aparıcı mövqeyi də onun romantik vüsəti ilə izah oluna bilər :qeyri-adi adamların qeyri-adi vəziyyətlərdə qeyri-adi dilləri də olmalıdır.Füzuli və Xətainin sintaksisini xatırlasaq ,görərik ki, burada məhz ərəb-fars ibarələri ,stilistik və qrammatik formaları ,ahəng özəllikləri “sehr” başlanğıcını birə on artıran amillərdir.H.Cavid də bu yolla getsəydi (bunun üçün isə onun hər cür imkanları var idi),bu anoxronizmə (zaman içində əksiliyə ,uyğunsuzluğa) gətirib çıxarardı və yeni çağların yeni məqsəd və vəzifələrinə zidd olardı.”Osmanlı ləhcəsi” isə

həm qeyri-adiliyi gücləndirib ,həm də ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin üç mədəniyyətin qovuşacağından faydalanmasını açıq formada təsdiqləyir :üç mədəniyyətin səlahiyyətli nümayəndəsi olan H.Cavid onları geniş Dünya mədəniyyətinə qovuşdurmaq məqsədiylə özünü Dünya vətəndaşı elan etdi.Odur ki, poetikasının elmi-fəlsəfi qatında klassik Qərb fəlsəfi düşüncəsinin bir çox ümumbəşəri əhəmiyyətli problem və məsələləri öz yaradıcı əksini tapıb.

Bolşevizmin təcavüz nəticəsində düşüncəmiz çox ağır zərbələr alıb.Onlardan birisi sənət düşüncəmizin son dərəcə adiləşdirilməsi , bəsitləşdirilməsi fəlkətidir ki, bunun da nəticəsində Cavid poetikası antidemokratik , sinfi baxımdan xalqa yad , ideoloji baxımdan isə ziyanlı , düşmən elan olundu.”Prolet-kult” ideologiyası baxımından Nizami ,Xətai, Füzuli yaradıcılığı da mürəkkəb və anlaşılmazdır .”Sosrealizm” təliminin başlıca kateqoriyalarına cavab verməyən Cavidin idealistliyi əslində ən ali İdeala aparan yaradıcı yoldur.Bu mənada onun əsərlərini “qavrayış üçün mürəkkəb olan” əsərlər siyahısına salamaq,ilk növbədə ənənəvi mədəniyyətimizin intellektual potensiya və imkanlarını süni şəkildə alçatmaq deməkdir.”Sehr” poetikasının qavrayışı üçün bircə tutarlı əngəl var :bu poetikaya yanlış qənaətlərə gəlmək olar .M.F.Axundovun Füzuli və Rumi yaradıcılığına verdiyi mənfi qiymət mədəniyyətimiz üçün ibrət dərsi olmalıdır.H.Cavidin yaradıcılığının məhsulu olan tam mənada bitkin “sehr poetikası” nəticə etibarı ilə milli teatr prosesinin son dərəcə güclü dinamikasından xəbər verir.Belə ki, Dünya teatr prosesini təşkil edən Avropa teatr düşüncəsinin yüzilliklər sərf etdiyi işi milli teatr prosesinin Cavid mərhələsi eyni zamanda teatr düşüncəmizin dünyaya, inkişafa ,faydalanmağa , mənimsəyərək prinsipcə yeni nümunələr yaratmaq tendensiyalarına açıq olmasını təsdiqləyir.

İnkişaf etmiş dünya mədəniyyətlərində teatr düşüncəsinin “sehr poetikası”na yiyələnməsi həmin mədəniyyətlərin yüksək elmi –fəlsəfi , mənəvi ,təşkilati və s. səviyyələrinin göstəricisidir,çünki mücərrəd düşüncə yalnız yüksək səviyyəli cəmiyyətlərə məxsusdur.Doğrudur demək olmaz ki, avropada ekzistensial konfliktləri həll edən əsərlər geniş populyarlığa malik

idi, əksinə ,bu tipli əsərlər mədəniyyətin daxili iyerarxiyasını qurub,ibtidai, orta və yüksək,elitar qatlarını müəyyən edirdi.Avropa mədəniyyəti və teatr tarixi göstərir ki, bu cür təbəqələşmənin heç bir ziyanı yoxdur :üzvi teatr prosesi axarında aşağıdan yuxarıya hərəkət meyilləri nəzərə çarpan dərəcədə hər hansı mədəniyyəti qutlandırır, yəni dünən ibtidai olan hal bu gün orta səviyyəyə qalxır və sabah dahi ali pilləyə qalxmaq potensialını itirmir və bu əslində ədəbi olan proses mexaniki,zorla müdaxiləyə dözmür.

Cavid poetikası milli teatr prosesimizin dinamikası , üzvi inkişafı və perspektivlərindən xəbər verən mədəniyyət və incəsənətimizin ən parlaq fenomenidir.....

3.AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR PROSESİNDƏ “SEHRLİ SEYR “ POETİKASI

“Çaynik “(Ağlayır):düşdü daş başıma ,yıxıldı evim!
Heç rəvadır ki, mən bu yaşda ölüm?

C.Məmmədquluzadə

“Çay dəsgahı”

Bir mədəniyyətin kontekstində müxtəlif prosesləri araşdırarkən hər hansı tədqiqatçını önündə prosesləri araşdırarkən hər hansı tədqiqatçının önündə metodoloji üsul və mexanizmlərin dəqiqliyi məsələsi durur.Çünki gec ya tez, metodoloji problemlər əldə olunan qənaətlərin elmi dəqiqliyinə də təsir göstərüb onları etibardan salmaq təhlükəsini yaradır.

M.F.Axundov,H.Cavid , C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının başlıca məsələləri ədəbiyyatşünaslığımızın ən geniş , dəqiq və dərin analiz predmeti olduğundan onların ədəbi poetikası , fəlsəfi görüşləri , tarixi əhəmiyyətləri və başqa tədqiqat məziyyətləri öyrənilib sistemləşdirilmiş, ədəbi konsepsiyaların yaranmasına səbəb olmuşdur.

Amma nəzərə alanda ki, bu müəlliflərin əsərləri çox konkret olan “dramaturji ədəbiyyatın” faktları kimi teatr düşüncəsinin kontekstində və teatr prosesinin yaradıcı transformasiyası üçün yazılıb, deməli ki, teatr poetikası və onun problemləri ayrıca elmi təhlili predmeti kimi sənətşünaslığımızda hələ ki, özünəlayiq yer tutmamışdır.Bu halın səbəblərinə toxunmadan burada onun nəticələrini göstərmək istərdik.Birincisi: tədqiqat aparatının elmi dil və terminoloji lüğətinin olmaması məsələnin aydın və dəqiq təsvirinə mane olur.İkincisi : vahid “ teatr konsepsiyasının “ hələ tərtib olunmaması (mövcud olanı isə hələ ki, siyasi və ideoloji cəhətdən etibarsız sayılır), bir çox bazisli məsələləri sıfırdan başlamaq məcburiyyəti problemi tam təhlil etmək üçün qeyri- səmərəli və qeyri-məhsuldar şərait yaradır .Üçüncüsü: poetika problemi dramaturji ədəbiyyat və teatr prosesi məzmunlarının kəsişmə xəttində aktuallaşdığından onu məhz teatr prosesinin hadisəsi kimi dəyərləndirmək daha məqsəduyğundur.Amma yenə də təəssüflə qeyd etməliyik ki, bu elmi sahənin də vahid ,təmali konsepsiyasının olmaması çox zaman təhlilin ağırlıq mərkəzini ədəbi səciyyələr tərəfə istiqamətləndirir.

Vahid, bitkin, mükəmməl konsepsiya yaratmaq iddiasında olmayıb , indiki mərhələdə elmi suallar , məsələlər qoyuluşu şəklində bu işin mümkün istiqamətlərini göstərmək məqsədi ilə biz problemin ən çox gözə çarpan məqamlarını təhlilə yönəldərək , üstdə olan qanunauyğunluqları aşkarlamaq, ilkin sistemliyini və perspektivləri göstərmək niyyətindəyik.

Beləliklə , teatr prosesimizin iki bazisli “seyr” və “sehr” poetika sistemliyini tamamlayan üçüncü önəmli elementi “sehrli seyr” poetikasının təməli əsaslarını təhlil etmək cəhdimiz göstərdiyimiz niyyətdən qaynaqlanır və ortaq təhlil metodologiyasına söykənir.

Mirzə Cəlilin dram yaradıcılığı onun ədəbi, publisist və ictimai fəaliyyəti ilə sıx bağlı olduğu qədər özünəməxsus səciyyələrə malikdir.

Məlum olduğu kimi, Mirzə Cəlilin əlimizdə olan dokkuz dram əsərindən beşi birpərdəli, “Ölülər”, “Anamın kitabı”, “Danabaş kəndinin məktəbi” və “Dəli yığıncağı” pyesləri isə tam həcimlidir.

Amma araşdırdığımız poetika baxımından ədibin doqquz əsərinin doqquzu da təhlil üçün geniş materialdır: həm ona görə ki, bütövlükdə bir sistem təşkil edirlər, inkişaf istiqamətlərini aydınlaşdırırlar və ən ümdəsi, həcminə baxmayaraq hərəsi Mirzə Cəlil poetikasının bazisli əsaslarını və səciyyələrini özlərində cəmləşdiriblər. Bu isə teatr prosesinin özəl sahəsini açıqlamağa kömək edir.

Öncə fundamental səciyyələri müəyyənləşdirib sonra formal bədii təcəssümün təhlilinə keçək.

Pyeslərin struktur analizi göstərir ki Mirzə Cəlil başqa yaradıcı sahələrdə olduğu kimi teatr prosesində formalaşan teatr düşüncəmizdən ötrü də misilsiz yenilikçi (novator) işini görərək ənənəvi konflikt anlayışına tam yeni məntiqi əsaslar gətirmişdir. Kateqorial olaraq dediyimiz yeniliyi bu cür təyin edə bilərik: *Mirzə Cəlil poetikasının məntiqi parametrlərində (çərçivələrində) aktuallaşıb karnaval estetikasının kateqoriyalarında təcəssümünü realizəsinə tapır.*

Bu təyini açıqlamadan öncə Mirzə Cəlil pyeslərinin müəllif tərəfindən verilmiş janr təyinlərini nəzərdən keçirək: üç əsərin (“Kışmış oyunu”, “Yığıncaq” və “Çay dəsgahı”) janr təyini verilməmişdi. “Anamın kitabı” – drama, “Kamança” – faciə, “Ölülər”, “Danabaş kəndinin məktəbi” və “Dəli yığıncağı” – komediya, “Lal” əsəri isə tam yeni janr – “teatr üçün bir pərdə” kimi müəyyənləşdirilib.

Klassik janrları müvəqqəti kənara qoyub, janr təyini olmayan pyeslərə diqqət yetirək. Mirzə Cəlilin iti düşüncəsini və paradokslara meylini nəzərə alsaq, görək ki, üç pyesin janr təyini əslində adında gizlədilib: “Kışmış oyunu” – həm fabulanı, həm əsərin anekdotunu, həm də janrını göstərir – bu

“oyun”dur ki, bütün səciyyələri termin- anlayışla müəyyənləşdirili. Ənənəvi mədəniyyətin göstərilən mənəvi-estetik dəyərlər sistemində “ oyun” kateqoriyasını birinci fəsildə araşdırmışıq , burada isə M.Cəlilin institussional mədəniyyətə ənənəvi mədəniyyətin termin- anlayışın yaradıcı tərzdə daxil etmək faktını xüsusilə vurğulayırıq. İkinci janr təyini olmayan əsər “Yığıncaq” adlanır və bu da elə özlüyündə eyni sovet dövrünün bir “ janrıdır” ki, səciyyə və məqsədləri artıq hamımıza çox gözəl bəllidir.. Fəqət bu bir pərdəli “ Yığıncaq”ın qəhrəmanları hələ bu janrın içi boş olan formal tədbir olmasını bilmirlər və bu mənasız məclisi heç olmasa azca absurdluqdan çıxarmaq üçün kəndçi cavabsız qalan sualını verir :

“ Kabla Əliş (təbliğatçıya) : Xub, a yoldaş bir zəhmət olmasa bizi başa sal görək necə yanı (Allah –M.Ə) yoxdur ; yəni lap dibindən yoxdu, yoxsa genə az –maz var? ”

S.Bekket və E.İoneskonun stilistikasını andıran bu səhnə əsərinin non-fintiliyi (bilərəkdən tamamlanması) fantasmaqorik təsir bağışlayır və rəsmi qurultayların əslində formal mənə daşmasını, bitməyən bir” yığıncaq” olmasını bu gün anlamığımızı Mirz Cəlil həmişə olduğu kimi burada da qabaqlayıbdır.

Üçüncü janr təyini olmayan əsərin adı - “ Çay dəsgahı” birbaşa janr təyininə və onun ənənəvi mədəniyyət mənşəyinə işarədir , yəni bu əsərin janrı “ alleqorik dəsgah”dır, bir ucu şifahi və yazılı ədəbiyyatda geniş yayılmış “ nəsnələrin söhbəti” janrına (Füzulinin “Meyvələrin söhbəti “ və” Yeddi cam” alleqoriyalarını xatırlayaq), digər üçü “dəsgah” termin anlayışının geniş mənalarına (farsca : çalğı məclisi , muğamat , qurma, quraşdırma , eyni və yaxın növlü qab, paltar və s. yığını , dəsgah , tərsanə..) gedib çıxır. Bu məclisdə qırılmaq təhlükəsiylə üz-üzə qalan çay dəsgahının əşyaları “məşvərət məclisini” quraraq nəticədə çox “müdrək” çıxış yolunu tapırlar :

*“ Samavar ... Xanımın borcudur çay tökmək,
Necə xoşdur belə çay içmək!*

PƏRDƏ SALINIR

Mirzə Cəlilin “Lal” əsəri dram tariximizdə müstəsna haldır. Müəllif onun janrını çox ümumi sözlərlə (“Teatr üçün bir pərdə”) ifadə etsə də , aydındır ki, bu ilk və sonuncu *pantomim librettosudur*. Bu əsərlərdə Mirzə Cəlilin teatr düşüncəsi teatr sənətinin özünəməxsus təbiətini anlamağından xəbər verir .Yəni Mirzə Cəlil çox gözəl bilirdi ki, teatrın öz “ xammalı “ vardır və “söz” onun yalnız tərkib hissəsidir. Mənalı və məntiqli hərəkətlərin nəticəsində yaranan hal bütün poetik səciyyələrin əks etdirmək qüvvəsinə malikdir : nə “ intelligent libasında bir müsəlman” , nə “mömin müsəlman taciri” , nə “ bir müsəlman çinovniki” ağlayan uşaqların kövrək qəblərini ovuda bilmir və gedirlər ,” *qalır uşaqların yanında bircə lal*. Bu nə zəngi eşitdi, nə əzanı : *ancaq məşğuldur uşaqlara....əllərinin birinin üstünə uşaqların birini və o birinin üstünə digərini mindirib , durur ayağa və başlayır getməyə “*.

“Anamın kiatbı” pyesinin janrını M.Cəlil “drama” kimi təyin edib və bu təyin baş konfliktin sosial- ictimai səciyyələrinə işarədir və dramtuqr bu səciyyələri əyaniləşdirib “üçüncü sosial təbəqəyə mənsub olan adamların həyatlarında sarsıntılı , üzücü əhvalatları olan adamların həyatlarında sarsıntılı , üzücü əhvalatları “ ustalıqla təsvir edir. Maraqlıdır ki, elə jnar təyində dramaturq poetikasının ikili təbiətini , əsaslarını (“sehirli seyr”) açıq-aydın bəyan edir.”Anamın kiatbı” pyesinin tam janr təyini belədir : “ Drama, dörd məclisdə” .Başqa məziyyətlərə toxunmadan burada onu qeyd edək ki, bu təyində iki institussional mədəniyyətin (Qərb və Şərq) mədəni fenomenləri “drama” və məclis üzvi şəkildə birləşdirilir .Zəhrabəyimin məcaz kimi işlətdiyi “ Bala , ayaqlarının altında ölüm , qardaşlarından ayrılma “ ifadəsi dəhşətli dərəcədə əyaniləşir : zavallı ana gerçəkdən övladlarının ayağı altında ölür....

Mirzə Cəlilin “faciə” kimi təyin etdiyi yeganə əsəri birpərdəli” Kamança “ pyesidir. Bu janr təyini “faciə, 1 pərdədə “ – yenə də müəllif poetikasının mürəkkəb quruluşunda xəbər verir. Sujetdən bəllidir ki, hadisələrin gedişatında heç kim ölmür. Qəhrəman yüzbaşı kamançaçı Baxışını salamat buraxmır, yəni

hadisə müəyyən mənanada “ xoşbəxt sonluq”la bitir.Amma başqa bir qatda hadisələrin dəhşətli , amansız , yəni faciəvi mənası açıqlanır .Əsərin finalına diqqət yetirək :

“ Baxış qorxa- qorxa baxır adamların üzünə , kamança və örtüyünü götürür, teaz çıxır gedir.Hamı sakit öz fikirli halətində qalır .(qabatma mənimdir – M.Ə.) Qəhrəman yüzbaşı haman buyurduğu yerində durub, dinməz-söyləməz baxır Baxış gedən tərəfə .Bir qədər də baxandan sonra qəməsini tullayır yerə və guya özü-özlüyünə deyir :

Qəhrəman yüzbaşı : Eh, namərd dünya !... ”

Mirzə Cəlilin üç iri həcmli komediyası məhz müəllif tərəfindən bu cür təyin olunub və yenə də hər birinin təyində Avropa institussional mədəniyyətinin termin- anlayışı yanında Şərq institussional mədəniyyətinin kateqriyal anlayışı istifadə olunur : “ Ölülər – 4 məclis və 4 pərdəli komediya” , “ Danabaş kəndinin məktəbi” komediya 4 məclisdə , “Dəli yığıncağı” komediya 5 məclisdə.

Xatırlasaq ki, hər üç “komediyanın “ problemi heç də gülməli deyil, xatırlasaq ki, hadisələr heç də “xoşbəxt sonluqla “ tamamlanmır .Mirzə Cəlilin gizli məqsədlərini , “ qəsdini “açıqlaya bilərik.

Cəlil Məmmədquluzadənin ədəbi poetikasının N.V.Qoqolun “fantastik realizmdən “ təsirləndiyini danmadan (bunu ədibin gizlətmirdi), milli teatr düşüncəsi kontekstində Mirzə Cəlil poetikasının tam müstəqiliyyini və orijinallığını xüsusilə qeyd etməliyik.

Yuxarıda Mirzə Cəlil poetikasının bazisli əsaslarını təyin edərək , göstərdik ki, burada konflikt ekzistensialdır.Pyeslərin janr təyinlərindən , sujet, dil- ifadə vasitələrindən açıqlanan informasiya aydın göstərir ki, personaj ları hərəkətə gətirən məhz “ Əndişeyi- zətdir “.Bu məqamın nəzərə çarpmadığı pyeslərdə (məs : “Kişmiş oyunu “ və “ Yığıncaq”), müəllifin özünü düşündürən məsələ adi gerçəklik , məişət hadisələrindən qat-qat dəri və mürəkkəbdır.”Ölülər” və “Dəli yığıncağı” komediyasında isə məsələ birbaşa

ekzistensial qatda həll olunur , fiziki və mənəvi ölüm, ağıl, (məna) və dəliliyin (mənasızlığı)şərtliyi heç də əyləncəli əhvalatların mövzusu deyil.

Mirzə Cəlilin böyüklüyü orijinallığı da məhz ondadır ki, o, göstərilən konflikti xalis səciyyələrində realizə etməkdən daha mürəkkəb bir üsula üstünlük verdi: ekzistensial konflikt zaman- məkanda səbəb-nəticə bağlılığında , yəni kauzal konfliktin formal –məntiqi çərçivələrində aktuallaşdırılır.

Pyeslərin janr təsnifatına fikir verəndə aydın görünür ki, müəllif prinsipial olaraq “komediya” janrına üstünlük verir.Bu hal təsadüfi deyil : milli karnaval estetikasını , xalq gülüş mədəniyyətinin çoxlaylı struktur qurumunu anlayıb-duyan Mirzə Cəlil bilərəkdən və böyük ustalıqla gülüş stixiyasının sistem halında cəm olunan kateqoriyanın mabivalebtliyini (ikili təbiətini) əsərlərinin bazis əsaslarına daxil etdi.Qısaca bir nümunə kimi xatırladaq ki, “Novruz Bayramı” şənliklərində oynanılan “Kosanın ölüb-dirilməsi” qaravəllisi başdan ayağa canan iki təbiətlidir : burada həm ibrətamiz gülüş , həm də təbiətlidir : burada həm ibrətamiz gülüş , həm də təbiətin ədəbi qanunları oyun sujetini müəyyənləşdirir .Burada faciə (ölüm) və şənlik (dirilmə) , ağıl, (məna) və ağılsızlıq (mənasızlıq), varolma və heçlik demək olar ki, eyniləşir , aralarındakı fərqlər nisbiləşir və öz mütləq hökmlərini itirir.Təbiətlə, varlıqla ilkəl əlaqəsini itirmiş insanlar həm gülməlidir , həm ağlamalıdır , həm günahkar, həm də qurbanlıqlar.Bu hal həm təbii inkişafın acı nəticələridir, həm də insanların mənəvi naqisliyindən doğur.Avamlıq burada heç də yalnız intellektual səviyyəsini meyarı deyil.Bu və bu kimi ilkin tezislərdən çıxış edən sənətkar təbii ki, birmənalı , səthi , bircütblü Dünya mənzərəsini yarada bilməzdi.Mirzə Cəlilin poetikası XX əsrdə böhran keçirən insan düşüncəsinin aynasıdır.Tsadüfi deyil ki, dahiyənə “ Ölülər “ pyesinin epigrafini Mirzə Cəlil çoxmənalı sözlərlə verib...”Şərli seyr” poetikası bu təhlildən ötrü “şəffafdır “.Onun hər hansı kateqoriyasında iki məna eyni anda sezisdir.Bu mənada Mirzə Cəlil poetikasının personajları eyni zamanda ətli –qanlı , psixoloji dürüstlüklə təsvir olunan insan xarakterləridir , həm də Mirzə Cəlil düşüncə sisteminin müxtəlif

səpkili (fəlsəfi, publisist, karnaval və s..) kateqoriyalarıdır.Məsələnin mürəkkəbliyi ondadır ki, Mirzə Cəlil bu sistemliyi elə canlı , rəngarəng dil, çox tanış həyat situasiyaları , məlum həqiqətlər və nandırıcı uydurumlar içində “əridib” ki, bəzən kauzallıq guya ki, ekzistensial qatı canlılığa ötür , kölgədə qoyur.

“ Sehrli seyr “ poetikası milli sənət təfəkkürümüzdə , teatr prosesimizdə iki bir –birinə müəyyən mənada zidd olan , qarşı duran poetikaları “ barışdırır” : hər ikisindən ustalıqla faydalanan Mirzə Cəlil nəinki ənənəylə müasirlik arasında , hətta böyük mənada Qərb və Şərq mədəniyyətləri arasında körpü salmış nadir dahilərdir.Əfsuslar olsun ki, obyektiv və subyektiv səbəblərdən Mirzə Cəlil poetikası XX əsr Dünya teatr prosesi kontekstində özünə layiq yer tutmadı .Amma tam məsuliyyətlə proqnoz verə bilərik ki, astanasında dayandığımız XXI əsrin Dünya sənət və elmi təfəkkürü özü üçün Mirzə Cəlili açacaq , onun poetikasından yaradıcı tərzdə faydalanacaq və dahi sənətkarımızın adı Şekspir , Molyer , Çexov kimi dühaların adlarının hkk olunduğu siyahıda qızıl hərflərlə yazılacaq !

Çünki Mirzə Cəlilin düşüncəsi nə zaman , nə məkan , nə milli , nə mədəni , nə fəlsəfi , nə də ki, dini sərhədlərə sığmayan bir dünyadır ...

Monoqrafiyamızın bu fəslinə qısaca yekun vuraraq , Azərbaycan milli teatrının tarixi poetikasının təməli əsaslarının ikili xassəsini qyd edə bilərik.Bu ikililik həm ənənəvi mədəniyyətlə institussional mədəniyyətin , həm də Qərb və Şərq sənət təfəkkürlərinin , həm də tarixi inkişafın təzadlı , ikili təbiətindən qaynaqlanır.Bu ikililik M.F.Axundovun “ seyr” və Cavidin “sehr” poetikalrının fərqlənməsində , Mirzə Cəlilin “sehrli seyr” poetikasının dialektik mürəkkəbliyində özünü göstərir.

Azərbaycan milli teatr prosesinin vahid kontekstində bu üç poetika tam hüquqlu inkişaf səmərələri kimi qavranılaraq teatr prosesinin aparıcı tendensiyaları kimi çıxış etməkdədirlər.

Bu üç poetikanın dünyagörüşü və amllar bazisini milli sənət təfəkkürü təşkil edir ki, bu da mədəniyyətimizin geniş yaradıcı poetikasını sübuta yetirir.

Müstəqil Azərbaycanın mədəniyyət və incəsənəti qarşısında yeni çağların , yeni məqsəd və vəzifələrin yaradıcı həllində teatr sənətinin rolu , əhəmiyyəti və imkanları çox genişdir.

Məhz bu imkanları zamanlarında dərk etmiş dahilərimiz teatr sənətinin mənəvi , tərbiyəvi və sosiopsixoloji əhəmiyyətini yüksək dəyərləndirib yüksək dəyərləndirib milli mədəniyyətimizin incilərini yaratmışdır.

Milli sənət ətəfəkkürümüzün üçünteatrımızın tarixi nə qədər vacibdirsə , onun gələcəyi bir o qədər önəmlidir.Burada təqdim olunan elmi mülahizə və qənaətlər teatr sənətimiz və teatr düşüncəmizin gələcək inkişafının problemləriylə bağlılıqda aktuallaşır.

Metodoloji baxımdan isə tədqiqatımızın bu bölməsində bir daha milli teatr prosesinin məhsuldarlığını obyektiv surətdə qeyd etməliyik .Çünki yalnız sintezin nəticəsində prinsipial olaraq hər hansı yenilik (nəsnə, düşüncə , hal, fenomen və s. və i.a.) yarana bilər.Bu isə hər hansı prosesin canlılığından xəbər verir.

Azərbaycan milli teatr prosesinin üzvi inkişafında yaranan xassəcə sintetik “sehrli seyr” poetikası teatr düşüncəmizin yeni mərhələsindən xəbər verir : bu mərhələdə artıq teatr düşüncəsi müxtəlif . bəzən bir-birinə zidd , bəzən isə bir- birindən uzaq olan anlayışlara yaradıcı əməliyyatlar aparmağa qadir olduğunu təsdiqlədi.Bəlli olduğu kimi, yaradıcı palitrada ironiya, kinayə , rixşənd , özünü parodiya və bu kimi vasitələr yer tapanda bu hal hər hansı bədii-estetik düşüncənin sağlamlığını aşkarlayır.Bu sağlamlığı da yalnız sağlam proses təmin edə bilər .Mirzə Cəlilin “sehrli seyr” poetikası M.F.Axundov-Cavid –Məmmədquluzadə istiqamətində inkişaf eləyən milli teatr prosesinin ümumilli mədəni proses çərçivəsində məntiqli və ən ümdəsi sağlam şəraitdə təzahür tapmasına tutarlı dəlildir.

Bu elmi qənaətimizi daha da əyaniləşdirmək üçün ədəbiyyatşünaslıq elmində dövriyyədə olan yeni ideyalara müraciət edək.

Görkəmli alim və tədqiqatçı Yaşar Qarayevin çağdaş Azərbaycan ədəbi prosesinin hadisəsi sayılan “Tarix : yaxından və uzaqdan “ kitabında açıqlanan

konsepsiya ilk növbədə milli ədəbi prosesimizin canlı və müstəqil olmasını bir daha təsdiqlədi. Məsələ yalnız onda deyil ki, alim dövrün imkanlarından istifadə edərək dövrə uyğun fikirləri irəli sürür : konsepsual düşüncənin keçilməz şərtlərinə görə bu fikirlər bir günün içində yarana bilməzdi , alim qənaətləri uzun illərin gərgin , mübarizəli , ağır düşüncələrinin nəticəsidir. Məsələnin bir aspektini də göstərməliyik : mədəniyyətimizin qeyri-rəsmi qatında hər zaman obyektiv həqiqətlər mövcud idi və onların rəsmi qatda səslənməməsi heç də düşüncənin üzvi inkişafına təsir göstərmədi. İndi açıq görünür ki, əsil zərbə rəsmi elmə dəydi , məhz o , canlılığını itirərək bu qədər asanlıqla çökdü və hakim mövqeyindən imtina etdi. Yeni, əslində isə klassik ədəbiyyatşünaslığımız həm tarixin qırılmış bəndlərini bərpa etdi, həm də yeni dövrün tələblərinə vaxtında cavab verdi. Bu hal həm də teatrşünaslığımızdan ötrü örnək və təkan kimi faydalı sayılmalıdır. ...

...Ədəbiyyatşünaslığımız yeni tarixi konsepsiyayı tərtib edəndə quru, formal, ideologiyalaşdırılmış sistemlərin paslanmış zəncirlərini əvvəl-axır qırmalı idi. Yaşar Qarayev və məsuliyyətli olduğu qədər cəsarətli konsepsiyayı bəyan edəndə ilk növbədə milli mentaliteti gerçəkləşdirən fərdi yaddaşımıza söykənir , onu fəallaşdırmağa çalışır və alimin bu cəhdi cavabsız qalmır : məlum olur ki, uzun müddətli mənfi təsirlərə baxmayaraq , tarixi yaddaşımız bizə yabançılaşmayıb , yadlaşmayıb , özgüləşməyib və biz elmi mülahizələri hisslərimizlə qavramağı hələ ki, bacarıırıq. Yaşar Qarayevdən ötrü bu hal heç də paradoksal deyil, çünki “həm mənəvi -əxlaqi , həm də elmi –nəzəri metedoloji cəhət tarixə , yaddaşa münasibətdə bir-birini tamamlayır”.

Teatr prosesini aydın dərk etməkdən ötrü Yaşar Qarayevin bu konseptini (konsept-konsepsiyasının vahidi, önəmli səviyyəsi , tərtib hissəsi) tam həcmdə qəbul edərək milli teatrımızın tarixini (hərçənd , ədəbiyyatımızla müqayisədə o çox “gəncdir”...), həm də “ yaddaşımızda faydalanan tarix “ kimi qavrayıb teatr prosesini canlı hərəkət halında təhlil etmək mümkündür. Bəri başdan deməliyik ki, bu baxış bucağı günümüzdə qədər teatr tariximizin bizdən ötrü aydın və şübhəsiz olan bir çox fakt və olaylarına yeni gözlə baxmağa və

teatrımızın genezisi teatr düşüncəmizin keçdiyi yolu yenidən gözdən keçirməyə sövq etdi. Araşdırmalarımızın nəticəsində Yaşar Qarayevin ədəbiyyatı haqqında söylədiyi fikrin teatr prosesi üçün üslək olması təsdiqləndi və indi tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, teatr tarixi də xalqımızın dil və etnos, bədii təfəkkür və din, milli əxlaq və mənəviyyat tarixindən yaranan yolda hərəkətə başlamış karvandır.

İndi nə qədər qərribə görünə də on- on beş il bundan öncə qan və genlərin mənəvi, bədii-estetik informasiyanın ötürücü olması ideyası qeyri-elmi, “burjua düşüncəsinin mürtəce iddiaları” siyahısında hallanmaqda idi. Tarix və onun dövləşdirmə meyar və prinsipləri yalnız hakim ideologiyanın elmi-nəzəri və metodoloji konsepsiyası çərçivəsində təyin olunduğundan, təbii ki, “qan” və “gen” amilləri burada yalnız bioloji şərt kimi nəzərə alınır, yaddaşın daşıyıcısı sayılmırdı.

Yaşar Qarayevin konsepsiyasında “qan” və “gen” başqa dəqiq ədəbiyyatşünaslıq prinsipləriylə dialektik əlaqədə uzaq və yaxın tariximizin dövləşdirmə sistemini təşkil edir: “bütün bəşəriyyət, islam aləmi türk dünyası” anlayışları bu sistemin mənəvi məkanı kimi təsdiqlənir.

Qanımız və genimizə ötürülən tarixi yaddaş “Vahid etnik mehvərdə” fırlanaraq ortaq türk mədəniyyətinin əsaslarının təşkilindən xəbər verir: bu mədəniyyətin şanlı ər və kitablarının adını söyləməklə bitməz! Daha sonra tariximiz Nizaminin adıyla nişanlanmış “ortaq Şərq-islam intibahı” dövrünü gözükdürür,” türk-islam intibahının zirvəsi” Füzulini bizlərə tanıdır. Yaşar Qarayev mədəniyyət tariximizin dövləşməsində keyfiyyətə yeni mərhələni “bədii yaddaşın başlanğıcı” adlandıraraq onu dramaturgiyamızın banisi Mirzə Axundzadənin yaradıcılığıyla əsaslandırır. Bu məqamdan Yaşar Qarayevin sistemi teatrşünaslıqdan ötrü də faydalı araşdırma alətinə dönür, çünki alim Mirzə Cəlilin (“nəsrin və səhnənin ağrı yaddaşı”), Cavid Əfəndinin (“Romantizmin Cavid yaddaşı”), Nəcəf bəy Vəzirovun və Üxeyir Hacıbəyovun (“yaddaşın kədərdə və gülüşdə intibahı”) Cəfər Cabbarlının (“klassik sosialist realizmi”), Sabit Rəhmanın (“Sovet dövrü satirası”) dramaturji yaradıcılığını öz

təhlilinin mərkəzinə çevirir. Bu bölmələrdə teatrşünaslığımızdan ötrü maraqlı və yeni araşdırma üföqlərini göstərən müddəalar az deyil. Məsələn, Yaşar Qarayev göstərir ki, “....nahaq yer Mirzə Cəlilin dram poetikasını yalnız Mirzə Cəlildən əvvəlkilərdə müqayisə edirlər və bu zaman Qoqoldan,”Müfəttiş”dən o yana getmirlər. Halbuki “Ölülər”də,”Dəli yığıncağı”nda Qoqolla yanaşı, İoneskodan, Sartrdan xəbər verən aşkar novator cizgilər və şəksiz modern(! M.Ə) əlamətlər var! Və yaxud : “ Cavidin qaldırdığı romantik problemlər ...qanadlanmaq və və pərvaz etmək üçün həqiqi meydanı məhz səhnədə - tapmış oldu” mülahizəsi teatr prosesinə aid araşdırmanın özəl mövzusu ola bilər. Günlərimiz üçün mürəkkəb olan sosialist realizminə münasibəti Yaşar Qarayev özünəməxsus incəliklə həl edir : Cəfər Cabarlıının bu gün də bizim üçün maraqlı olmasının səbəbini alim “ Sənət” və “sehr” sözləriylə izah edirPeşəkar dramaturgiyamızın qızıl fondunu təşkil edən sovet dövrünün sənətçilərini , bizcə, başqa meyarlarla dəyərləndirmək , həmin fonddan imtina etmək manqurtçuluq uçurumuna aparır.

Bəli, bu dövrün bir çox ideya və ideallarından imtina etməli olduq, amma üzərində “sənət” və”sehr “ möhürü vurulmuş əsərlər artıq yaddaşımıza həkk olunub və nəzərə çarpan siyasi- ideoloji qüsurlarına baxmayaraq bu əsərlər bizdən yadlaşmır , bu isə Yaşar Qarayevə görə ən başlıca meyardır!

“ İyirminci illərdən günümüdə qədərki yaddaşı” “ən yeni dövr” adlandıraraq hesabını 1918-ci ildən başlamaq təklifin əsaslandırın Yaşar Qarayev yazır : *”....bu milli ədəbiyyatın onun tarixini mənəvi mədəni bir vəhdət və bütövlük halında, bütün (yaxın və uzaq) tarixi nəsilərin , coğrafi qütblərin , iki Azərbaycanın və dünyadakı bütün azərbaycanlıların mənəviyyat və düşüncəsinin tərcümanı kimi , Asiyanı vəAvropanı , Şərq və Qərbi ,İranı vəTuranı birləşdirən bütün ərazilərdəki soydaşlarımızın müştərək irsi kimi öyrənmək üçün (özü də ideoloji yasaqlarsız , coğrafi çəpərsiz , ehkamçı qalıqlarsız öyrənmək üçün) bir təcrübə, örnək , məktəb , ənənə kimi lazımdır”.....*

Yaşar Qarayevin bu mülahizəsi əslində açıqlanmağa geniş potensialı olan proqramın tezisləri kimi dəyərləndirilməlidir .Bu gün Azərbaycanın siyasi-ictimai mühitin çoxpartiyalılıqda şərtlənir , odur ki, Yaşar Qarayevin təməli ideyaları qəbul olunmaya bilər , amma alimin vahid milli- mədəni yaddaşın ,” bədii tərəqqinin və irsiliyin fasiləsizliyinin” səmimi təəssüfkeşi olması danılmazdır.

Təkrar etməyə məcburuq ki, milli teatrşünaslığımız da “ ən yeni dövrün “ problemlərini sistemli , kompleks şəkildə hələ ki, həll etməyib .Bir sıra səbəblərin içində teatr prosesinin başlıca səciyyəsi onun sənədlərdən daha çox canlı təəssüratı , yeni yaddaşa bağlı olmasıdır : teatr aləmində “yaddaş” anlayışı öz metoforik çalarlarından azad olunub hərfi mənasında işini görməkdədir .Buna görə teatrşünasın qarşısında olduqda mürəkkəb bir vəzifə durur: öncə ən yeni dövrün həqiqi , canlı teatr yaddaşını bərpa etmək və yalnız bundan sonra teatr tarixini konseptuallaşdıraraq üzərində elmi- nəzəri , metodoloji əməliyyatlar aparmaq.Artıq bu gün teatr tarixinə baxışlarda müxtəlif münasibət və meyillərlə üz-üzə gəlirik,”...əsil həqiqət , tarixi fakt isə odur ki, istər son iki yüzilliyin , istərsə də yaxın “yetmiş ilin” siyasət teatrında ədəbiyyatın (həm teatr sənətinin –M.Ə.) oynadığı rol heç də birmənalı olmuyub “ Bizcə Azərbaycan milli teatr tarixinə dürüst baxış Yaşar qarayevin bu konstatasiyasından başlanmalıdır : teatr nəzəriyyəsini birmənalılıq mənəşindən azad etməyin tam zamanı yetişib....

Son illərin çeşidli xassəli çətinliklərində varolması uğrunda çapalayan teatr sənəti bəzi “şünaslar” tərəfindən gərəksiz bir müəssisə kimi elan olunur və son günlərini yaşaması bəyan edilir.Düzdür gürcəkliyimiz bu cür bədbin fikirlərin yaranması üçün kifayət qədər əsaslar verir ,amma məsələyə Yaşar Qarayevin təklif etdiyi prizmadan baxanda apaydın görünür ki, yaşadığımız günlər tarixin yalnız bir qırıpımıdır, uzaq və yaxın tariximiz isə öyrədir ki, qan və genlərimizdə yaşayan sənət ulu yaddaşımıza köklənir , odur ki, heç zaman ən ağır durumlarda belə milli düşüncəmizdən yadlaşa bilməz!

Yaşar Qarayevin qurduğu konsepsiyanın böyük hissəsi milli şüurumuzda İstiqlal ideyası kimi son dərəcə mürəkkəb və eyni dərəcədə məsuliyyətli mövzuya həsr olunub və alimin qələmi açıq-aşkar vətəndaş publisistikasına tuşlanıb. Etiraf edək ki, ilk dəfə bu hissəylə tanış olanda oxucuda müəyyən mənada tərəddüd yaranır : son zamanlar bu mövzu , təbir-cəizsə o qədər çeynənilib ki, artıq əvvəlki tərəvət və cazibəsini az qala itirməkdə idi.

...Alimin həyat təcrübəsi , geniş erudisiyası , yaradıcı ehtirası , bəlkə də bunların və sadalamadığımız amillərin cəmi öz həlledici rolunu oynadı: Yaşar Qarayevin dəqiq elmi və bədii təxəyyül başlanğıclarının sintezi nəticəsində yaranmış yeni ədəbi janrın dəqiq təyini hələ tapılmayıbsa da , onun geniş imkanları son dərəcə səmərəli və işləkdir. Başlıcası - yaddaşımızın qutunu qorumaq mənasında ! Yaşar Qarayev bu vəzifənin öhdəsindən layiqincə gəlir: *“ Yerdəki tanrı evinin rəmzi heç də təkə məscid deyil. Allahın yaşadığı mehrab və məkan hər şeydən əvvəl məməviyyət və ruhdur. Odur ki, ən böyük işi daşda divarda yox , ürəkdə və düşüncədə görmək lazımdır. Vicdan , mənəviyyət və din yenidən həm milli, həm də fərdi şəxsi əxlaq və dəyər halına yalnız bu yolla çevrilə bilər!”*

Mədəniyyətimizin ədəbiyyat və incəsənətimizin başqa yolu yoxdur.

Tarix bunu təsdiqləyir.

ÜÇÜNCÜ FƏSİL

AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR PROSESİNİN İNSTITUSSİONAL SƏCİYYƏLƏRİ

“...HƏR ŞEY AXIR , HƏR ŞEY DƏYİŞİR “

DEMOKRAT

Bəşər fəlsəfi düşüncəsində mədəniyyət ictimai -tarixi hadisə kimi qavranılıb , insan şəxsiyyətini və sosial birləşmələrini tarixi prosesin subyektləri kimi qəbul edir.Bu prosesin çərçivəsində mədəniyyət fenomeninin ümumi xarakteristikasını verərkən alman filosofu Ernst Kassirer yazır : “ Fəlsəfə bəşər mədəniyyətinin individual formalarının analizi ilə kifayətlənə bilməz .O, bütün individual formaları özündə cəm eləyən universal sintetik baxım bucağına meyillidir .Fəlsəfi sintez ...nəticələrin vəhdətini deyil, əməllərin vəhdətini göstərir ; məhsulların vəhdətini deyil, yaradıcı prosesin vəhdətini açıqlayır “.

Mədəniyyətə yaradıcı prosesə yanaşan kimi yanaşmaq onun tərkib hissəsi olan incəsənətə də eyni fəlsəfi baxım bucağından yanaşmağın labüd və

aktual bir mövqe olmasını təsdiqləyir .Bu baxım bucağı elm və incəsənəti mədəniyyətin formaları kimi qavrayıb təhlil istiqamətlərini müəyyənləşdirir.Nəzərdə tutduğumuz istiqamətləri dəqiqləşdirərək M.Baxtin yazırdı: “Bəşər mədəniyyətinin üç sahəsi relm, incəsənət və həyat yalnız onları öz birliyinə qovuşduran şəxsiyyətdə (qabartam mənimdir- M.Ə.) vəhdətlərini əldə edirlər...İncəsənət və həyat eyni deyildirlər”.Şübhəsiz ki, mədəniyyət və incəsənətin mənəvi-əxlaqi aspektləri teatr düşüncəsinin və teatr prosesinin başlıca yaradıcı və təhlil istiqamətlərindəndirlər.

Bəşər sivilizasiyası inkişafının tarixi səciyyələri açıq –aydın göstərir ki, mədəniyyət və incəsənət proseslərinin istiqamətləri və başlıca mərhələləri ümumbəşər tarixi prosesinin eyni göstəriciləriylə üst-üstə düşür.Bu mənada müəyyən fərqlərlə teatr prosesinin də sivilizasiyasının universal qanunları ilə bağlılıqda inkişaf etməsi danılmaz obyektiv elmi əsas kimi qəbul olunmalıdır.

Çağdaş fəlsəfə elmi yeni tarixi şəraitdə mədəniyyətin yeni mənəvi dəyərlərini , yəni qlobal və fundamental vəzifələrini təyin edərək qlobal və fundamental vəzifələrini təyin edərək müxtəlif qənaətlərə gəlir.Belə ki, ispan filosofu X.Orteqa –i-Qasset belə bir fikrə gəlir ki, “mədəniyyətin dəyərləri ölmür, lakin dəyərlər sisteminə yeni dəyər –vital (yaşam) dəyəri əlavə olunur və başqalarını “sıxışdırmağa” başlayır”.

Fransız filosofu Pyer Teyyar de Şarden isə “yaşamaq” dəyərinin “düz yoldan” sapdıra biləcək bir cəhətini vurğulayır :bu dəyər individuallıq və şəxsiyyətlilik anlayışlarını yanlış olaraq qarışdırıb bəşər inkişafını geriye yönəldə bilər .Bertran Rassel isə gələcəyə inanaraq insanlara xəbərdarlıq edir :” yadınızda saxlayın ki, siz insansınız və başq şeyləri unudun.Bunu bacarsanız , önümüzə yeni cənnətə yol açılacaq , bacarmasanız ümumi ölümdən başqa heç nəyi gözləməməliyik”

Bütün bu aspektləri cəm edərək teatr prosesini tarixi-ictimai proseslə bağlılıqda fəlsəfi , mənəvi, əxlaqi , sosial-psixoloji , bədii-estetik düşüncələrin , özəl teatr sənətinin məzmun və forma çərçivələrində gələcəyə , “ uzaq proqnoza

sarı” –yəni İdealına tərəf yönəldilmiş vahid yaradıcı inkişaf prosesi kimi müəyyənləşdirə bilərik.

Təbii ki, çox dinamik və təzadlı prosesdə teatr poetikası , onun bazisli əsasları , bədii- estetik səciyyə və kateqoriyaları dəyişməz , sattik vəziyyətdə qala bilməzdi. Aydın məsələdir ki, zaman-məkan sənət növü olan teatr sənəti sosiuma sənət növlərindən fərqli olaraq daha çox bağlıdır və buna görə “həssas barometr” kimi və ya ulu əcdadlı Dədə Qorqud kimi “qaibdən dürlü xəbərlər söyləyə bilər “: həm mövcud durumu əks etdirə bilər , həm də baş verə biləcək proseslərdən xəbər verə bilər...

1. İNQLABDAN ÖNCƏKİ (1850-1920)

TEATR PROSESİ VƏ POETİKANIN FORMALAŞMA PROBLEMLƏRİ

“ALLAH KƏSSİN BELƏ BAZARI”

M.F.AXUNDOV

“ Hacı Qara”

Araşdırmamızın 1850-ci ildən başlaması təsadüfi deyil : məhz 1850-ci ildə Mirzə Fətəli Axundov öz birinci dram əsərini -“Hekayəti Molla İbrahimxəlil kimyagər “ komediyasını yazmaqla ənənəvi teatr düşüncəmizdə institussional mədəniyyətin hadisəsi olan dramaturji ədəbiyyat və onun poetikası anlayışlarını gətirdi.Məhz bu tarixdən sənət təfəkkürümüzdə “ teatr poetikası “ elmi-nəzəri predmetinin yaranması , formalaşması və sonrdan praktik teatr sənətinin tarixi inkişaf prosesində realizəsi problemindən elmi dəqiqliklə danışa bilərik.Əvvəlki fəsillərdə “ M.F.Axundov poetika “sını araşdırarkən biz bəlli səbəblərdən onu ictimai-siyasi , tarixi kontekstdən ayrılıqda təhlil etdik.Monoqrafiyamızın bu fəslində “ seyr” poetikasını , eləcə də “sehr” və”sehrli seyr” poetikalarını ictimai –siyasi proseslərlə bağlılıqda təhlil edəcəyik ki, bu metodoloji üsul poetika problemlərini dinamikada , proses halında açıqlamağa kömək edəsidir.

Göründüyü kimi, bu xronoloji prinsip tariximizin siyasi- ictimai mərhələsinə , yəni çarizmin əhatə etdiyi dövrə söykənir ki, bu üsul-idarənin qanun və qaydaları teatr düşüncəmizə də danılmaz təsir göstərmiş .Tarixi “şıltaqlığıyla “ teatr prosesimizin bu mərhələsi 70 il çəkdi və bu illər ərzində teatr poetikamızın ən vacib dövrü- formalaşması baş verdi.Təbii ki, ilk əsər ictimai-siyasi vakumda , boşluqda yaranmamışdı, odur ki, XIX əsrin başlıca tarixi hadisələrində diqqət yetirməli olacağıq .Bəri başdan bildiririk ki, tarixi faktları və bəzi qənaətləri Z.M.Bünyadovun və Y.B.Yusifovun redaktəsi ilə “Azərbaycan tarixi(ən qədim zamanlardan XX əsrədək) “ .B.Azərnəşr , 1994 və İqrar Əliyevin “ Azərbaycan tarixi (ən qədim dövrlərdən XX əsrin əvvəllərinə qədər)” .B.Elm, 1993 kitablarından götürmüşük...

1801 –ci ildə Şərq Gürcüstanla birlikdə Qazax və Şəmsəddil sultanlıqlarını Rusiyaya birləşdirməklə Azərbaycanın işğalı başlandı.1828-ci il

fevralın 10-da İranla Rusiya arasında Türkmənçay sülh müqaviləsi imzalandı .Həmin ilin aprelində Türkiyə Rusiyayla müharibədə məğlub oldu.Beləliklə də, Türkiyə Bəriqafqazın(Zaqafqaziyanın) zəbt olunmasını təsdiq etməli oldu və düz 27 il ərzində bir xalq həm də öz dövlət müstəqilliyini itirdi, həm də zorla iki yerə bölündü.”Bu tarixi ədalətsizlik nəticəsində vahid xalq bölündü və onların hər biri bir –birindən fərqli sosial – iqtisadi siyasi və mədəni inkişaf yoluna düşməyə məcbur oldu”.Odur ki, Azərbaycan mədəniyyəti deyəndə , biz yazıqlar olsun ki, yalnız Şimali Azərbaycanı nəzərdə tutmaq mədəniyyətindəyik.Maraqlı fakt kimi nəzərinizə çatdırırıq : “Türkmənçay danışıqlarında rus yazıçısı A.S.Qribeyodov və Azərbaycan maarifçisi A.Bakixanov da iştirak etmişdilər ...”

Ən sadə hesablamalar göstərir ki, M.F.Axundovun ilk dram əsəri yazılanda Azərbaycan artıq 22 il idi ki, müstəmləkə halında yaşıyırdı və müəyyən mənada “ müstəmləkə düşüncəsinin” sosiopsixoloji səciyyələri ona öz təsirini göstərməyə bilməzdi.

XIX əsrin 30-40 cı illərindən Azərbaycanda artıq müəyyən inzibati idarə sistemi və ona bağlı təsərrüfat həyatı dəqiqləşdirilmiş və təsdiqləndirilmişdi.Azərbaycanda mərkəzi Şuşa şəhəri olan “Müsəlman əyalətləri rəisliyi” yaradıldı və bəlkə də o tarixdən psixologiyamıza “ əyalətçilik “ mikrobları daxil edildi.Birdən –birə “əyalət” halına düşən və metropoliyanın hər cür dəyərlərini üstün tutmaq , onlara könüllü ya könülsüz tabe olmaq məcburiyyəti milli psixologiyamıza , o cümlədən institussional incəsənət düşüncəmizə bu günə qədər açıqlanıb təhlil olunmamış hal və sistemləri pərçim etmişdi.Ənənəvi sənət növləri bu amansız əməliyyatdan nisbətən az zərər çəkibse , yeni yaranmaqda olan və sosiuma bağlı instutissional sənət yox, mürəkkəb “ start imkanlarına” malik oldu.

“Komendant üsul-idarəsi “ camaati ağır istismara , zülmə və öz-başınalığa məruz qoyurdu...Hətta çar məmurlarının özləri də komendantların zorakılığını etiraf etməyə məcbur olmuşdular: “ Dairə rəsiləri , komendantlar və başqa başçılar mənfəətpərəstlik və qızğın özbaşınalıq əsasında hərəkət etmişlər.”

Hamımıza çox bəlli olan üsuli- idarənin mənfur ənənəsi belə qoyulmuşdu və M.F.Axundovun onun yaranış məqamlarında dram yaradıcılığına başlamışdı.Düzdür , 40-cı illərin islahatları nəticəsində komendant idarə üsulu ləğv olundu , çünki bu üsul üsyanlara qalxan “ tək-cə xalq kütlələrini deyil, hətta monarxiyanın əsas istinadgahı olan feodal –bəylərin də narazılığına səbəb olmuşdu”.Quberniya və qəzalarda azərbaycanlı məmurlar işdən kənarlaşdırılaraq rus məmurlarıyla əvəz olundu.Sonradan bütün Qafqaz əyalətlərini bir inzibati idarədə birləşdirib , qafqaz canilişinliyinin yaradılması da müstəmləkə bərkitmək xarakterini daşıyırdı.

Bu dövrdə Azərbaycanda A.A.Bakıxanov, Mirzə Cəfər Topçubaşov (London Kral Asiya cəmiyyətinin üzvü!...) ,Mirzə Məhəmmədli Kazımbəy , Hacı Zeynalabdin Şirvani , Mirzə Adəgözlü bəy,Mirzə Camal , Kərim Ağa Fateh ,Seyid Əbdülməmid və başqaları kimi elm xadimlərinin bütöv bir nəslə yetişmiş , 30-cu illərin əvvəllərində isə Azərbaycan mətbuatının əsası qoyulmuşdu.Tiflisdə həftədə bir dəfə “ Tatar xəbərləri “ qəzeti çıxmaya başlamışdı(1832 –ci ildən) .Maraqlıdır ki, “A.T .-93” kitabında XIX yüzilliyinin birinci yarısında , yəni ilk pyes yazılana qədərki dövrdə Azərbaycan ədəbiyyatının iki istiqamətdə -romantik və realist cərəyanlar çərçivəsində inkişaf etməsi qeyd olunur və bu bölgü belə dəyərləndirilir : “ birinci cərəyanın nümayəndələri olan onlarla şair dini ideyaları təbliğ edir , onların çoxu feodal ideologiyası ilə bağlı idi. Realist mütərəqqi cərəyanın nümayəndələri - ədəbiyyatın inkişafında xüsusi mərhələni təşkil edən A.Bakıxanov , M.F.Axundov ,Mirzə Şəfi Vazeh , Qasım bəy Zakir və başqaları Azərbaycan ədəbiyyatını ölməz əsərlərlə zənginləşdirmişdilər.”Sonuncu ifadəylə tam şərik olsaq da , mədəniyyətimizin nümayəndələrinin mürtəcə və mütərəqqi qütblərə ayrılmasına heç razı deyilik : ənənəvi islamın yüksək dəyərlərini təbliğ edənlərə ,Dədə Qorqud ənənəsini yaşadanlara yalnız ideologiyalaşmış meyarlarla yanaşanda onlar mürtəcə adlandırıla bilər .O ki, qaldı realist – mütərəqqi cərəyanın nümayəndələrinə , onların ən ülvəi niyyətlərindən doğan fəaliyyətlərinin faciəvi nəticələrini tam həcmdə araşdırmamışıq .Başqa

mətləblərə toxunmadan bu cür şəraitdə yaranan poetikadan daha çox barışdırıcı , sosial tolerantlıq (dözümlülük) və dil-ifadə vasitələrində “Ezop dilinin “elastikliyi tələb olunurdu.Bakıxanovun ,M.F.Axundovun , Vazehin ,Zakirin çar müstəmləkə siyasətini və onun əsl mahiyyətini anlamamaqlarını düşünmək bağışlanmaz sadəlövlük olardı, əks təqdirdə onların işıqlı zəkasına şübhə ilə yanaşmalıyıq.Qətiyyənlə inanılası deyil ki, onlar bu müstəmləkəni ürəkdən bəyənərək , onun könüllü təbliğatçıları və tərənnümçüləri olmuşlar : azadlıq və milli ləyaqət , dövlətçilik və tərəqqi ideyaları ənənəvi İslam və türk düşüncəsinin dəyərlər sisteminin ali kateqoriyalarıdır.Burada fransız deyimi yerinə düşər : “iki şərdən həcmcə az olanı seçərlər “.M.F.Axundov poetikası gerçəklikdə daha az görünəni seçdi ,Azərbaycanın sivilizasiyaya qovuşmaq imkanını Rusiya ilə bağladı və özünəməxsus formada realizə etdi....

Hər halda XIX yüzilliyin birinci yarısında Azərbaycanda xalq musiqisi , təsviri və tətbiqi incəsənət , memarlıq inkişaf edir, teatr sənəti sahəsində ilk addımlar atılırdı.Şuşa , Lənkəran və Şamaxı şəhərlərində teatr tamaşaları qoyulurdu.

M.F.Axundovun dramaturji yaradıcılığını ideoloji çərçivələrə baxmayaraq, dərinlən və hərtərəfli araşdıran görkəmli alimimiz C.Cəfərov yazır : ...Azərbaycanda teatr yaranması heç də gözlənilməz və təsadüfi bir şey deyildi; 1873 cü ildə oynanan ilk Azərbaycan tamaşası mədəni mühitdə çoxdan hazırlanmaqda olan qanuni hadisə idi ki, bu hadisə tarixin hökmü üzrə Axundovun adıyla bağlanmaya bilməzdi.1873-cü ildə mart və iyun aylarında göstərilən “Lənkəran xanının vəziri” və “ Hacı Qara” tamaşaları ilə həm Azərbaycan teatrının , həm də Axundov pyeslərinin milli səhnəmizdə tarixi başlayır.Daha sonra C.Cəfərov çox haklı olaraq M.F.Axundov komediyalarının səhnə tarixinin az və səthi öyrənilməsindən gileylənir , bununla yanaşı bu əsərlərin meydana çıxması zamanı siyasi – ictimai vəziyyətin də önəmli amil olduğunu qeyd edir.

Bütövlükdə Rus imperiyasında olduğu kimi ,XIX yüzilliyin ikinci yarısı Azərbaycanda da burjua islahatlarıyla səciyyələndi : kəndli izahatı da (1870),

məhkəmə islahatı da , idarəetmə islahatları da (1878) yerlərdə yalnız müstəmləkə hakimiyyətini möhkəmləndirmək məqsədi güdürdü.Məqsədlərinə nail olan metropologiya müstəmləkələrdə cəmiyyətin daha da qütbləşməsinə təkan verdi , antoqonist siniflər yarandı,

XIX əsrin 70-ci illərində neft verən torpaqlar qruplara bölünüb müzaidə (auksion) yolu ilə kapital sahiblərinə icarəyə verildi.1870-1880-ci illər arasında neft çıxarılması 10 dəfə artdı , az müddətə Bakıda onlarla neft sənayesi milyonçuları meydana çıxdı ki, onların arasında azərbaycanlı kapitalistlərdən H.Z. Tağıyev , Musa Nağıyev , M.Muxtarov .Ş.Əsədullayev və başqaları da var idi.Azərbaycanın başqa bölgələrində inkişaf edən sənaye sahələrində meydana çıxan zənginlərlə birlikdə onlar milli burjuaziyanın ilk nəslı kimi formalaşdılar və həyatın müxtəlif sahələrinə təsir etməyə başladılar.H.Z.Tağıyev öz kapitalını təkcə neft sənayesinə deyil, yeyinti , tikinti sənaye sahələrinə , hətta kənd təsərrüfatına da qoyuldu .” H.Z.Tağıyev Azərbaycan burjuaziyası nümayəndələri arasında Azərbaycan iqtisadiyyatının müstəmləkə xarakterinə zərbə vuran , onu sındıran kapitalist olmuşdu ,” xalqımızın maariflənməsində öz kapitalı ilə mühüm rol oynamış H.Z.Tağıyev teatr binasını tikdi(1883-cü ildə -M.Ə.) .Bu hadisə Bakıda teatr sənətinin inkişafına təkan verdi və tezliklə dramaturqlar və artistlər nəslinin yetişməsinə səbəb oldu.Buradaca qeyd etmək lazımdı ki, “Azərbaycanda kapitalizmin inkişafı burjuaziya ilə eyni vaxtda fəhlə sinfinin meydana çıxıb təşəkkül tapmasına səbəb oldu” və “ sinfi mübarizə” ideyası milli düşüncəmizə yol açdı.

İndi isə teatr prosesinin bəzi xüsusiyyətlərinə diqqət yetirək : teatr sənətinin ədəbi əsasının (pyesin) ilk nümunəsinin yaranışından (1850) iyirmi il sonra o, (1873) həvəskarlar tərəfindən səhnədə gerçəkləşdirilir .Bu hadisədən də on il sonra (1883-cü ildə Tağıyev peşəkar teatr binasını tikdirdirəndə) teatr institussional təzahür və təcəssümünü tapır.Göründüyü kimi poetikanın ədəbi-nəzəri cəhətdən yaranması və realizəsi arasında 30 il var! Təbii ki, bu 30 il ərzində baş vermiş mahiyyətə inqlabi olan (feodallıqdan kapitalizmə keçid) siyasi-iqtisadi tarixi hadisələr milli düşüncəmizi və sənət təfəkkürümüzü də

keyfiyyətə dəyişmişdi.”Azərbaycan sosial- iqtisadi və siyasi həyatında baş vermiş dəyişikliklər , ədəbiyyatda da öz əksini tapmışdı.Artıq ədəbiyyatda aparıcı cərəyan realizm idi ki, bu da demokratik və maarifçilik ideyalarının təbliğini , ədəbiyyatda sosial həyatla bağlı mövzular yer verilməsi uğrunda mübarizəni , xalqilik ideyalarının müdafiəsini qarşısına məqsəd qoymuşdu”.Bunu nəzərə alsaq deyə bilərik ki, “Axundov poetikası” əslində öz ilkin təcəssümü deyil, dövrlə bağlı düşüncələr və məqsədlər baxımından yozum idi.Bu yozumun özü də bəlli səbəblərdən tam mənada sərbəst , yalnız poetikanın yətləblərinə uyğun şəraitdə realizmə olunmamışdı. Tarixçilər də bu dövrün mürəkkəbliyini qeyd edir : “ Bu dövrdə Azərbaycan tarixinin bir sıra məsələlərinə dair rus müəlliflərinin də əsərləri çap olunmuşdu.Bu əsərlərdə çarizmin müstəmləkəçi siyasətinə bəraət qazandırılmasına baxmayaraq (qabartma mənimdir – M.Ə.) , onlarda xalqımızın sosial – iqtisadi və siyasi tarixinə dair verilmiş materiallardır , söylənilmiş mülahhizələr qiymətlidir.”

Çarizmin siyasi- ideoloji sisteminə bəraət qazandıran və onun müəyyən müsbət amillərinin göstərən liberal -demokratik , maarifçi- millətçi ideologiyanın yaranmasını tarixi zərurət kimi qəbul etmək və başqa dünya müstəmləkələrinin tarixində analogiyalar görmək mümkündür .Bu mənada maarifçi demokratları çox böyük şərtiliklə inqlabçı adlandırmaq olar : onların başlıca məramı mövcud olan sistemin çərçivəsində demokratik islahatlar yoluyla milli düşüncənin inkişafını təmin etmək idi (Burda “insan sifətli sosializmin”təəssübkeşlərini xatırlamaq olar ...)

“Axundov poetikası”nı klassik örnek kimi götürən demokratik maarifçilər yuxarıda göstərilən ideya və idealları təbliğ və tərənnüm etmək üçün ənənəyə söykənib , onun yeni mərhələsini təşkil etmək uğrunda mübarizəyə başladılar . Bu mübarizənin bir özəlliyinə diqqət yetirək : milli azadlıq hərəkatlarının birinci mərhələsi bir qayda olaraq milli düşüncənin başlıca səciyyələrini (dil, milli identifikasiya –özünü təyin , tarix və ədəbiyyat) müəyyənləşdirməklə başlayır.Hələ M.F.Axundovun vaxtında bu məsələ çox mürəkkəb idi :İslam dəyərlər sisteminə “milli “ məfhum dini mənsubiyyət içində əriyir , xalq öz

millətini və dilini “müsəlman” kimi anlayıb tamam bununla kifayətlənirdi. Dövlətçilik ideya və qanunları isə xristianlıq dəyər sisteminin təzaahürü olduğundan burada təbii ki, təzad yaranır və milli düşüncəni sərbəst inkişafdan məhrum edirdi. Üçüncü təzad faktoru Azərbaycanda yaşayan xalqın rəsmi-dövlət təyini idi: bütün rəsmi sənədlərə Azərbaycan xalqı və dili “tatar” kimi müəyyənləşdirilir. 1852 –ci ilin 26 yanvar sayında “kavkaz” qəzeti yazırdı: “Cümə axşamı, yanvarın 31-də ədəbiyyat və teatr aləmində bu zamanadək misli görünməmiş bir əhvalat olacaqdır. O gün birinci dəfə olaraq səhnədə tatar alətlərini, tatar paltarlarını, tatar çadırlarını və tatar həyatını müntəzəm bir şəkildə görəcəyik. Ən mühüm budur ki, afişalarda qüdrətli bir tatar yazıçısı Mirzə Fətəli Axundzadənin adı görünəcəkdir... (qabartma mənimdir – M.Ə.). Başqa bir qəzetdə (“Новое обозрение”, 29 may 1890) Nikolay Qulak adlı şəxs türklərin, ərəblərin və iranlıların teatr sənəti haqqında belə yazır: “Müsəlman aləmində orijinal yaratmaq bizim qafqazlı müsəlmanlara qismət olmuşdur. Bu işin banisi də məşhur Mirzə Fətəli Axundovdur” Göründüyü kimi Azərbaycan xalqının milli mənsubiyyətini bildirəndə ya ümumi “tatar” etnomimi, ya da ki, dini mənsubiyyətini mənsubiyyətini bildirəndə konfessional təyin istifadə olunurdu. Çarizmin düşünüşlü siyasətinə görə Azərbaycan xalqı öz tarixi köklərindən uzaqlaşdırılırdı və qədim Azərbaycanda milli burjuaziyanın yaranması, Ümumrusiya və Avropada baş verən proseslərin ictimai şüur və varlığa təsiri, kapitalizmin gətirdiyi mahiyyətə yeni problemlər və onlara münasibət demokratik maarifçilərin teatr düşüncəsinə gətirdikləri mövzu və ideyalarında öz əksini tapdı.

Demokratik maarifçilərin problematikasi kəskinləşən sosial-psixoloji, mənəvi sahəyə bağlı olduğundan onlar “Axundov poetikasının” kauzal konfliktindən faydalanıb onun təcəssümünə və həllinə müəyyən yeniliklər gətirdilər. Burada xüsusi vurğulayaq ki, bu cərəyanın nümayəndələrini və məqsədlərini “inqilabi” və ya bir qədər yumşaq “dissident” (başqa cür düşüncələr) adlandırmaq marksist-leninçi tarixçilərin baxışlarını kor-koranə təkrar etmək olardı. Bu isə tarixi mənzərəni “sınıf mübarizə” kateqoriyasının

hökmüylə təhrif etməyə gətirib çıxarar .Demokratikçilərin içində başlıcası romantik təmayüllü sosial etirazdır ki, o da daha çox ənənvi , mənəvi dəyərlər sistemini yeni çağlara uyğunlaşdırmaq və problematikanı aktuallaşdırmaq niyyətindən qaynaqlanırdı.

“Axundovdan sonra Azərbaycan dramturgiya və teatrının inkişafı N.Vəzirovun adı ilə bağlı olduğundan” bu görkəmli sənətkar və mütəffəkin dram əsərlərinin poetika səciyyələrinə diqqət yetirək və mühazirələrimizi davam etdirək.

Nəcəfbəy Vəzirovun təsvir etdiyi mülkədar və tacir mühiti Azərbaycan milli –burjua düşüncəsinin problemlərini özündə cəm etmiş və buna görə yeni dövrün gətirdiyi yeni problemləri ümumi şəkildə təsvir etməsinə imkan yaratmışdı .(Haşiyə çıxıb çağdaş düşüncəmizin bir çox problemlərinin qaynaqlarını məhz burada görə bilərik).

“N.Vəzirov poetika”sının araşdırma sahəsi yeni sosial münasibətlər olduğundan onun “zaman-məkanını” bədii olaraq “zülmət səltənəti “ kimi təyin etmək olar ; bu zaman-məkanın mənəvi dəyərlər sistemi mənfi işarələrə əks olunur.Personajlar heç bir mənəvi qanun və tanımadan bir-birlərini didirlər , aldadırlar, yalan, hiylə, riyə münasibətlərin başlıca üslubudur.Onlara qarşı duran müəllifin öz əqidəsi , öz dəyərlər sistemidir, maarifçilik burada başlıca amildir : “ mülkədarlar zəhmətə qatlaşsalar , kəndlilərlə rəftarlarını yaxşılaşdırsalar , dinin , şəriətin . göstərişlərinə ürəkdən əməl etsələr , müsibətlərə son qoyular , xalq tərəqqiyə çatar , vəhşiliyin kökü kəsilər , insanlar insaniləşər “ Göründüyü kimi , N.Vəzirovun poetikasında inqilabi (revollusssyon)yolu ilə aparmağın tərəfdarıdır.C.Cəfərov çox haqlı olaraq göstərir ki, :” Bu liberal görüş XIX əsrin axırlarında həyatilikdən məhrum deyildi , çünki o dövrdə xalqı maarifləndirmək , hakim təbəqələri insafa gətirmək ideyaları (qabartma mənimdir – M.Ə.) geniş intişar tapmışdı”.Burjua millətçiliyinin yaranmasının canlı şahidi olan N.Vəzirov onun riyakar , yırtıcı , talançı mahiyyətini birinci olaraq təsvir edib ifşasına başlamışdı.

Görkəmli alim və vətənpərvər Cəfər Cəfərov N.Vəzirovun yaradıcılığını qoruyub mövcud ideoloji sistemə yaxınlaşdırmaq üçün çox elastik metodologiyadan istifadə edərək dramaturqun fəhlə sinfinin həyatını əks etdirməsinə belə “bəraət” qazandırır : “həqiqi sosial demokrat , həqiqi inqilabçı ola bilmək üçün təkcə fəhlə sinfinin həyatını bilmək kifayət deyildir .Bütün siniflərin və təbəqələrin həyatını bilmək lazımdır ...Əgər tənqidi ədəbiyyat...zölmü bu və ya digər dərəcədə müxtəlif təbəqələrin həyatında göstərsə , şübhəsiz ki, çox faydalıdır “.Sovet dövrünün bu cür söz ekvilibristikası bu gün bizi nə çaşdırmalı , nə də ki, əsəbiləşdirməlidir : hakim ideologiyanın basqısı heç də çarizmin basqısından yumşaq deyildi.Amma fikir verin, alimin qənaəti necə də bugünkü problemlərimizlə səsleşir : “Vəzirovun əsərləri həyatın tənqidi , zölmkarlığın ifşası nöqteyi-nəzərindən böyük tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir.Həmin əsərlər bu gün öz əhəmiyyətini hifz etməkdə , bizim köhnəlik qalıqlarına qarşı mübarizəmizə yardım göstərməkdədir”.1951-ci ildə “köhnəlik qalıqları” adlandırılan XIX əsrin məsələləri tarixi inkişafın özünəməxsus qanunlarıyla XX əsrin başlıca problemlərinə döndü...

N.Vəzirovun poetikası janr etibarı ilə faciə, dram və komediya strukturlarında təcəssümünü tapmışdı.C.Cəfərovun dəyərləndirilməsiylə onun ən yaxşı əsərləri olan “Adı var, özü yox “, “Yağəşdən çıxdıq , yağmura düşdük “, “Müsiyəti Fəxrəddin”, “ Pəhləvani –zəmanə” , “Hacı Fərəc Lənətullah” bu gün bizə onların təmsilində teatr prosesinin fəallaşması , siyasi-ictimai proseslərə daha çox bağlanması və poetikasının tənqidi nəsihət səciyyələrinin önə çıxmasını açıqlamağa imkan verir.Maarifçilərin teatr poetikasının ideya qayəsində yeni çağların dünyagörüşü idealı öz əksini tapmışdı :maarif və mədəniyyət yaymaq yoluyla hakim təbəqələrin , varlıların şüurunu dəyişmək , onları insafa gətirmək və xalqın dərdinə qatlaşmağa sövq etmək olar”.Bu idealı siyasi və fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən araşdırmaq təhlil predmetimizin məzmun çərçivələrinin kənarında olduğundan , burada yalnız onu qeyd etmək istərdik : teatr prosesinin canlı inkişafında 30 illik (M.F.Axundovdan Vəzirova qədər)”fasiləyə” baxmayaraq proses davam edir , poetika formalaşır və üzvi

şəkildə milli teatr düşüncəmizin daxili məntiqini təşkil edir. Bu məntiqin başlıca postulatı da hər hansı prosesin obyektiv şərtinə bağlıdır ki, bunu hələ eramızdan əvvəl Demokrit formalizə etmişdir.” Başqa sözlə : teatr prosesinin formalaşmasında maarifçi demokratçılıq dövrü üzvi , mənalı , səmərəli və başlıcası , sonrakı inkişaf üçün məntiqli , əlaqələndirici bir hadisə oldu. XIX əsrin ikinci yarısında N.Vəzirovla eyni mədəni məkan və zamanda Ə.B.Haqverdiyev , N.Nərimanov , S.Ə.Şirvani , Q.Zakir , Xurşudbanu Natəvan , M.R.Fəna, Bahar Şirvani , M.Cürmi, Aşıq Ələsgər , Aşıq Nəcəfqulu , Hüseyn Bozlaqanlı kimi qüdrətli sənətkarların yaşayıb yaratmaqlarını nəzərə alsaq , Azərbaycan mədəniyyət və incəsənətinin o dövrdəki keyfiyyətini və maarifçilik ideallarının zəminini daha aydın görə bilərik : müstəmləkə şəraitində inkişaf edən milli mədəniyyət mütləq bu mərhələdən keçməli . daha yüksək səviyyəyə qalxmalı idi....

“Seyr” poetikası məhz bu dövrdə demək olar ki, formalaşmasını sona çatdırdı , əsas bazis prinsiplərini , mövzularını və dil-ifadə vasitələrinin sistemini təyinləşdirdi. Fəciə , dram və komediya kimi klassik janrlar milli sənət təfəkkürünün kontekstində yeni çalarlar qazandı , milli teatr düşüncəsinin bir çox ənənəvi tələbləriylə uzlaşdırılaraq milli teatr prosesinin institussional istiqamətlərini müəyyənləşdirdi.

Rus imperiyasında olduğu kimi Azərbaycanda da XIX əsrin sonu və XX əvvəlləri mürəkkəb . dinamik , imperiyanın dağılmasına aparan siyasi-ictimai və iqtisadi proseslərlə səciyyələnir.” Rusiyada . o cümlədən Bakıda və Azərbaycanın başqa yerlərində fəhlələrin təşəkkül və kapitalizm ziddiyyətlərinin kəskinləşməsi , milli- müstəmləkə zülmü sinfi mübarizəsinin, milli azadlıq hərəkatının genişlənməsinə səbəb olmuşdu.” 1904-cü ildə başlanan Rus -Yapon müharibəsi , 1905-ci ildə “inqilabın baş məşqi “ və Bakıda fevralın 6-dan 9-na kimi davam etmiş erməni-azərbaycanlı qırğını , Sovetlərin yaranması və sonralar “irtica” adlanan siyasi-ictimai hadisələr və hərəkatın səciyyələri idi.

1910-1914 –cü illərdə güclənən proseslər yeni bir təkan aldı : 1914-cü il iyulun 19-da birinci dünya müharibəsi başlandı.

Bu müharibədə uğursuz iştirak edən Rusiyada inqilabi şərait kəskinləşirdi.”Burjuaziyanın çar II Nikolayla uzun-uzadı danışıqları nəticə vermədi .Bolşeviklər zəhmətkeşləri çarizmə qarşı silahlı üsyana çağırırdı “Fevralın 27-də çar hökuməti devrildi.Müxtəlif siyasi hadisələrin dinamik inkişafı nəticəsində 1918-ci il nəticəsində 1918-ci il mayın 28-də Azərbaycanın dövlət müstəqilliyi elan olundu , dünya xəritəsində Azərbaycan Demokratik Respublikası yarandı .Bu qısa təsvir etdiyimiz və cəmi 18 ilə yaxın əhatə edilən zaman ərzində tariximizdə yeni möhtəşəm dönüş , daha doğrusu , sıçrayış baş verdi .Bütün başqa səciyyələrə toxunmadan bu prosesi müstəmləkədən müstəqilliyə doğru inkişaf kimi dəyərləndirib , teatr prosesinin səciyyələrinə bu kontekstdə diqqət yetirək.

Məhz bu dövrdə H.Cavidin 13 pyesindən 7-si yarandı məhz bu dövrdə Mirzə Cəlilin və dramaturgiyamızın şah əsəri olan “Ölülər “ pyesi yazıldı , gənc C.Cabbarlının formalaşması məhz bu illərə təsadüf edir və “Aydın” (1919) pyesi yaranır.

Teatr prosesinin az qala gündəlik səciyyələrini əks etdirən “teatr salnaməsi” onun ictimai-siyasi və iqtisadi proseslərə sıx bağlılığını da açıqlayır.Salnamənin faktları aydın göstərir ki, 1900- 1918-ci illərin teatr prosesi çox dinamik və rəngarəng idi və ən başlıcası Dünya teatr prosesi ilə yaradıcı təmas şəraitində baş verirdi..Səhnəyə çoxlu tərcümə əsərləri gəlir , müxtəlif truppaların qastrolları təşkil olunur , mətbuat teatr hadisələrini geniş işıqlandırır , teatr tənqidi fəal işləyir-bir sözlə , teatr prosesinin institussional şərtləri bu prosesin də başlıca ideya-məzmun istiqamətinin müstəmləkə düşüncəsinin müstəqil düşüncəyə tərəf olunduğu sübuta yetirir. Bu proses milli azadlıq hərəkatının bədii- yaradıcı forması olaraq milli mədəniyyətmizin teatr düşüncəsini zənginləşdirirdi , yeni janr və problemlərin mənimsəməsinə geniş imkanlar açdı.Məhz bu dövrdə H.Cavidin “sehr” poetikasının ideyalar qatından “türk ideyası “ öz bədii təəcəssümünü tapdı.Sonradan pantürkist və panimalist

kimi damğalanmış Cavid əslində müstəmləkə psixologiyası və fəlsəfəsini düşüncəmizdən yox etmək üçün hər hansı milli sənət düşüncəsi üçün hər hansı milli sənət düşüncəsi üçün önəmli olan ənənəvi , tarixi köklərə qayıdıb oradan gələcəyə yönəlmənin zərurətini təsdiqlədi .Bu məsələni araşdırarkən C.Cəfərov yazır : “1920- 1926 –cı illərdə Cavidin səhnədə ən çox oynanılan əsərləri inqilabdan qabaq yazdığı “İblis” , “Şeyx Sənan” , “Şeyda” və “Uçurum” olmuşdur, yəni o əsərlər ki, müəyyən ideoloji ziddiyyətlərinə (təbii ki, marksist-leninçi nəzəriyyəsinin baxım bucağından - M.Ə.) baxmayaraq , Cavid yaradıcılığının ən qiymətli dövrlərindən birini təmsil edir”.Cavidin yaradıcılığına , poetikasının qayəsinə münasibətini “partiyalılıq və xalqilik “ kateqoriyaları prizmasından bildirməyə məcbur olan C.Cəfərov incə priyomlarla məsələnin mahiyyətini açır : “Cavid yeni əsərləri ilə (“ Peyğəmbər “ və “ Topal Teymur “) özünə qarşı çox kəskin və ədalətli (? – M.Ə.) bir tənqid doğurduğu dövrdə teatr da öz tamaşaları ilə , “Topal Teymur” nəzərə alınmazsa , ona şöhrət qazandırmışdı “ .Cəfər Cəfərovun göstərdiyi maraqlı fakta nəzər yetirək : tənqidi məqalələrdə xüsusi qeyd edilir ki, Cavid əsərlərinə çox tamaşaçı gəlirdi , bir çoxları bilet olmadığından geri qayıdırdı.Bu fakt onu göstərir ki, artıq teatr prosesi və hakim ideologiya arasında ziddiyyət başlamışdı.... Təhlil etdiyimiz dövrdə isə teatr prosesi və onun poetikası ictimai şüuru düşündürən problemlərə adekvat idi və ən maraqlısı odur ki, dövrün gərgin siyasi-ictimai vəziyyətində teatr prosesi sərbəst və müəyyən mənada açıq formada inkişaf edə bilirdi. “Sehr “poetikasi çərçivəsində milli təfəkkürün global problemləri , o cümlədən milli, tarixi . dini –fəlsəfi və ədəbi məsələlər bədii formada qoyulurdu və onların həlli yolları göstərilirdi.Bu da poetikanın formalaşmasında əvəzsiz rol oynadı –ekzistensial konfliktin mövcud olması milli teatr düşüncəsinin yüksək səviyyəsini göstərir.

15-16 yaşlarında ədəbiyyata qədəm qoyan C.Cabbarlı bu düşüncənin məzmun çərçivəsində formalaşaraq dramaturji yaradıcılığının ilk mərhələsində məhz “sehr” poetikasıdan faydalandı : onun “Aslan və Fərhad “, “ Vəfalı Səriyyə” və “ Solğun çiçəklər “ pyeləri melodrama janrında yazılmışdır və

konfliktin daha çox ekzistensial keyfiyyətlərindən qaynaqlanıbdır .Zaman etibarı ilə araşdırılan dövrə aid olmayan , amma mahiyyətə məhz bu dövrün yaradıcı məhsulu sayılan “Aydın” (1919) və “ Oqtay Eloğlu “(1922) “sehr” poetikasının yeni imkanlarını kəşf etdi. Təəssüflər ki, bu istiqamət sonradan bəlli səbəblərdən kəsilməmişdi...

Bu dövrdəki teatr prosesinin “müstəmləkədən müstəqilliyə” istiqaməti böyük Mirzə Cəlilin dünya teatr prosesinin düşüncəsində nadir hadisə olan “ssehrli seyr” poetikasının yaranmasında özünü göstərdi. Məhz bu dö “Molla Nəsrəddin “ jurnalını ətrafında birləşən , sözün dəqiq mənasında milli düşüncəmizin intellektual elitasının nümayəndələri M.Ə.Sabir , Ə.F. Nemanzadə , Ə.Qəmküsar ,Ə.Nəzmi , M.Ə.Möcüz .Y.V.Çəmənzəminli və başqaları teatr prosesinin yüksək intellektual səviyyəsini təmin etdilər.Prosesin dinamikası və o cümlədən ziddiyyətləri də onun baxımsız , indi “bazar iqtisadiyyatı “ adlandırdığımız kapitalist münasibətlərini siyasi- iqtisadi stixiyası idi: hər hansı teatr hadisəsi məhz mədəniyyət və incəsənət qanunlarıyla dəyərləndirilib “yaşamaq hüququnu “ , ya da “ölüm hökmü “ qazanırdı..Burada iqtisadi şərtlər , senzura təzyiqi , əqidə fərqləri və s.. qeyri-yaradıcı meyarlar və amillər teatr prosesinin yalnız ahəngə , formal tərəflərinə təsir göstərə bilərdi.Prosesin başlıca tendensiyaları və üzvi keyfiyyətləri isə yalnız ictimai-siyasi , mənəvi və bədii -estetik proseslərlə təmin olunurdu.Məhz bunun nəticəsində teatr prosesimiz musiqili təzahürünü də tapdı : 1908 –ci il yanvarın 12-si Azərbaycan milli sənət təfəkkürü və dünya mədəniyyət tarixində misilsiz hadisə baş verdi - H.Z. Tağıyevin teatr binasında ilk muğam operası “Leyli və Məcnun” birinci dəfə səhnəyə qoyuldu.Teatr prosesinin dinamikası elə güclü idi ki, Üzeyir Hacıbəyov 1908-1915-ci illərdə (cəmi 7 ildə) bir-birinin ardınca “Şeyx Sənan” ,”Rüstəm və Söhrab” ,”Əsli və Kərəm” ,”Şah Abbas və Xurşudbanu “ , “Harun və Leyla” kimi operalar, 1913-cü ildə isə dünya şöhrətli “Arşın mal alan “operettasını yaratdı....”Mətbuat bu teatr sənətinin inkişafı Azərbaycan təsviri incəsənətinin tərəqqisinə xeyli şərait yaratdı”.Bu ifadəni genişləndirib bütünlükdə milli düşüncəmizə aid etmək olar.Hötenin məşhur bir

ifadəsi burada tam yerinə düşər , teatr hakkında söhbətlərində o demişdi : “Milləti yaratmaqdan öncə , teatrı yaratmaq lazımdır”. Tarix elə gətirdi ki, XIX əsrin ikinci yarısı və XX yüzilliyin əvvəllərində Azərbaycanda milli azadlıq hərəkatı teatrı yaratdı , teatr isə millətin yaranması , özünü dərk etməsi və təsdiqlənməsinə xidmət etdi.

Olduqca canlı , dialektik təzadlara səciyyələnən teatr prosesinin bir başlıca keyfiyyəti də onun müəyyən mənada aşkarlığı , tolerantlığı və pluralizmində idi: üst qatda baş verən qızgın bəzən korrekt olmayan polemika , kəskin rəqabət və konfliktlər prosesin dinamikasını artırır , onu ictimai həyatın aktual faktına çevirib təsirini gücləndirirdi. Bu prosesin üzvi inkişafında janr və üslub iyerarxiyası da qurulmağa başlayırdı : təbəqələşmə bu sahədə də özünü göstərərək “aşağı” və “yuxarı” səviyyələri müəyyənləşdirirdi. Bununla belə üç poetika öz mədəni “taxçasını” tapıb onun məzmun çərçivəsində sərbəst inkişaf etmək imkanını qazanmışdı. Belə ki, Əsəd Məmmədov -Əhliyev “Kaspi” qəzetinin 1917-ci il 27 oktyabr sayında “Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti” adlı məqaləsində yazırdı : “Operetta və yüngül sujetli başqa əsərlər təbii cəhətdən isə şirniyyətə bənzər ki, bununla ac adamı doyurmaq olmaz . Mənəvi aclıq çəkən bizlərə fərqli xörək , yəni dram lazımdır “. 13 noyabr sayında isə Üzeyir Hacıbəyovun “Opera və dramın tərbiyəvi əhəmiyyəti” adlı məqaləsində cavabı dərc olunur : “Mən danışmaq dilinə nisbətən musiqi dilinin , xüsusən lirik anlarda . daha böyük təsir qüvvəsinə malik olduğunu etiraf etməklə yanaşı , musiqisiz əsərlərin öz məzmununu əxlaqi cəhətlərini parlaq ifadə etməyə yararlı olduğunu da inkar etmirəm”. Teatr prosesinin əhəmiyyətinin və mənəvi statusunu açıqlayan bir nümunə də verək: Simferopolda çıxan “Millət” qəzetinin 1918-ci il avqustun 29-da dərc edilmiş məqaləsində deyilir : “Bakı bütün Rusiya müsəlmanlarının həyatında da mənəvi rollar oynamışdır. Rusiya türk-tatarlarının birinci qəzeti “Əkinçi” əlli sənə əvvəl Bakıda nəşr olunmağa başlanmış , burada birinci türk teatrı (qabartma mənimdir – M.Ə.) vücuda gəlmiş , İslam aləmində birinci milli opera da burada yazılıb , səhnədə oynanmışdır...”

Müstəqil Azərbaycan Demokratik Respublikasının yaranmasını rəsmi elan edən “İstiqlal bəyannaməsi” XIX əsrin sonu , XX əsrin əvvəllərində baş verən milli azadlıq hərəkatının başlıca məqsədlərinin əldə olunmasını da bəyan etdi. Bu məqsədlər “müstəqillik , dövlətçilik , demokratiya , bütün millətlərin nümayəndələrinin dinindən , cinsindən və sosial vəziyyətindən asılı olmayaraq vətəndaşlıq və siyasi hüquqlarının təmin edilməsi , Azərbaycan Demokratik Respublikası öz ərazisi daxilində yaşayan bütün millətlərə azad inkişaf üçün geniş imkanlar verir “ bəndləriylə təsdiqləndi.

Azərbaycan hökumətinin bir sıra mühüm tədbirlərinin sırasında milli sənət təfəkkürü və teatr düşüncəsi üçün çox əlamətdar bir faktı xüsusilə vurğulamaq istərdik : bu 1918 –ci il noyabrın 9-da üçrəngli - yaşıl , qırmızı və mavi zolaqlarından ibarət dövlət bayrağının qəbul edilməsidir. “ M.Ə.Rəsulzadənin qeyd etdiyi kimi Azərbaycanın dövlət bayrağındakı bu üç rəng türk milli mədəniyyətinin , müasir Avropa demokratiyasının və İslam sivilizasiyasının simvoludur “. Bu üç rəng həm də milli sənət təfəkkürünün , o cümlədən teatr prosesinin bazis əsasları və inkişaf istiqamətlərini rəsmi dövlət səviyyəsində təsdiqləyib heç bir radikalizm , şovinizm və s. mənfi hallara yol vermirdi : bu triadanın millətçi və dini səciyyələri demokratik düşüncənin başlıca prinsipləriylə tənzim olunur , tarazlaşır və üzvi inkişafın şərtlərinə yiyələnir.

Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə teatr prosesi keyfiyyətə dəyişməmişdi və dinamikasını itirməmişdi. Teatr prosesinin ictimai-siyasi proseslərə bağlılığı özünü müxtəlif strukturlarda birləşən və fəaliyyətini daha çox institutionallaşdırmağa , peşəkarlaşdırmağa yönəldən birliklərin yaranmasında göstərir . Bu dövrdə teatr sənəti sürətlə öz ictimai statusunu , hüquq və vəzifələrini təsdiqləmək uğrunda mübarizə aparır.

Bu mübarizə bəzən ölüm-dirim həddinə çıxır : “1919-cu ilin 28 yanvarında Tiflisdə “Ölülər” tamaşsında Şeyx Nəsrullah rolunu oynayan Əliqulu Nəcəfov gecə öz qapısında güllə ilə öldürülmüşdü.” Həmin ilin martın 4-də “Bakıda , Çadrovaya küçədə , 121 nomrəli evdə artist Hüseyn Ərəblinski

(Hüseynbala Məmməd oğlu Xələfov) öz dayısı oğlu Əbdülxalq Hacı Əbdülkərim oğlu tərəfindən güllə ilə öldürülmüşdür.”

Məhz bu dövrdə Ü.Hacıbəyovun Avropa teatr prosesinin institussional sənət faktı olan balet tamaşası poetikanı teatr düşüncəmizdə realizə etməyə cəhd göstərirdi : 1919-cu ilin fevralında “Üzeyir bəy Hacıbəyov tərəfindən “Dağıstan” adlı balet –rəks təsnif edilmişdir.” Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən digər bir balet-rəks yazılıbdır ki, bunun da adı “Azərbaycan”dır.Keçən günlərdə yazmış olduğu “Dağıstan”baleti Lezginka sayağında olduğu halda bu yeni Azərbaycan” baleti tərəkəmə səpkisindədir.

Bu dövrdəki teatr düşüncəsinin yüksək intellektual səviyyəsini , peşə ləyaqətini və mənəvi bitkinliyini təsdiq eləyən bir faktı göstərmək istəyirik .Bu fakt həm də Türkiyə-Azərbaycan teatr əlaqələrinin tarixinə işıq salır . Türkiyə teatr sənətinin görkəmli nümayəndəsi Ərtoğrul Möhsün 1919-cu ilin aprel-mart aylarında İstanbula qastrola gəlmiş Azərbaycanın Tiflis aktyorlarından belə yazır: “Onların vəzifəsi uyuyan diyarın xalqına bir parça zövq , bir parça nəşə , bir parça sənət , bir parça gözəllik gətirməkdir.Onlar bizə kafi dərəcədə bunları gətirdilər .Çox təşəkkürlər edirik.İstanbulun sənətə biganə xalqına gəlincə , onlara alman filosofu İnştenin Zərdüştə söylətdiyi sözü təkrar edirik : Gözəlliyin səsi qayət pərdə arxasında çıxar.Bu səsi ancaq ən oyanıq , ən həssas ruhlar duyular və analar (qabartmalar mənimdir –M.Ə.) “.Tamaşa zamanı zaldan” Dans istəyirik , komedi istəyirik “ səslənən tələblərə aktyor Mir Seyfəddin Kirmanşahlının cavabı çox əlamətdardır : “...Məcburəm məlum etməyə ki , biz Azərbaycandan buraya dans etməyə, ya komedi çıxatmağa gəlmədik .bu qədər zəhmətə qatlaşacağımızın səbəbi Azərbaycan həyatını və teatrını göstərmək üçündür.Teatr oyunbazxaba deyilBizim məqsədimiz xalqı əyləndirmək, pul qazanmaq olsaydı , bir neçə rəqqas tapıb , həm də yaxşı pul qazanardıq “.(qabartma mənimdir – M.Ə.) İstanbulda çıxan “Tamaşa “ jurnalının 1 aprel sayında dərc olunmuş yazıda qeyd olunur ki, Ərtoğrul Möhsün Azərbaycan incəsənətini öyrənmək üçün Qafqaza üç aylıq səyahətə getmişdir...

Bu faktlardan açıq-aydın görünür ki, o dövrün teatr prosesini idarə edənlər və icraçılar artıq teatr sənətinin ictimai-siyasi tərbiyəvi və bədii –estetik məqsəd və vəzifələrini dərk etmişdilər və sənətkar-peşəkar ləyaqətini çox yüksək saxlayırdılar.

Təbii ki, teatr prosesi ziddiyyətli bir prosesdir və onun dəyərləndirilməsində fikir və mövqe müxtəlifliyi məntiqə uyğundur. Belə ki, müsavət lidələrindən Mirzəbala Məmədzadə “İstiqlal” qəzetinin 1919-cu il 14 fevral sayında dərc olunan məqaləsində azərbaycan teatrının yeni üsuli- idarəyə yaxşı xidmət göstərmədiyini etiraf edir : “ Əlan xalqımızın yeganə toplaşan yeri teatrıdır .O da bir yenilik vermir.Onda da yeni həyata doğru bir dəvət bir tərpəniş yoxdur, həmin köhnə hamam , köhnə tas”. Çox keçmədi ki, başqa yeni üsuli – idarə ,teatrı partiyalılıq və xəlqilik naminə ideoloji alətə çevirərək istədiyinə nail ola bildi.

Araşdırdığımız dövrdə siyasi –iqtisadi proseslə bağlılıqda teatr prosesini qarşılaşdığı problemlər içində ən önəmlilərindən biri də teatr iqtisadiyyatı və sosiologiyası problemi idi. 1919-cu il 21 dekabr sayında “ Azərbaycan fəqərəsi” qəzetində dərc olunmuş “ Q” imzalı müəllifin yazısından çıxarışlar dediklərimizə aydın illustrasiyadır: “Böyük bir möhtəkir, böyük bir fəhlə qatili səhnədə zəhmətkeşə nə verəcəyini və səhnədə oynanılan dramlar və ya tragediyaların qiymətini bilərmə ? “ İndi bunu heç kim inkar edə bilməz ki, milyonlar heç vaxt o səhnəyə lazımı qədər qiymət verə bilməz və səhnədə kim yaxşı və kim yaman oynadığını düşünə bilməz .

....səhnə milyonların əlindən alınıb səhnə xadimlərinin öz əllərinə verilməlidir.

Son dərəcə kəskinləşən siyasi proseslərin içində teatr sənəti öz siyasi baxımsızlığını müdafiə etməli olurdu.Aktyor Hacıağa Abbasovun “Azərbaycan” qəzetində (1920, 7 mart) irəli sürülən ittihamlara cavabı diqqətə layiqdir : “N.B.cənabları məni bolşeviklərin Bakıda olan lideri Şaumyan tərəfindən təyin olunan göstərir ..Bu sözə mən razıyam .Çünki 14 il sevdiyim müsəlman səhnəsində , xeyirli və faydalı rollarda , tərtib olunan teatrlarda iştirak etmişəm

və teatrçılıq və aktyorluqda (qabartma mənimdir – M.Ə.) heç bir din , məslək və yaxud miilət ayrılmaz , məqsəd gözəlliyi sevib , ona xidmət etməkdir .Ola bilərdi ki, Şaumyan və ya Nərimanov tərtib etdiyi bir müsəmirədə mən iştirak edəydim , indi də etməkdən çəkinirəm”.Bir azdan bu cür mövqe opportunistlik adlandırılacaq və bir çox sənət xadimlərimiz represiyaların qurbanına dönəcəkdir , indi isə yalnız H.Abbasovun sözlərində açıqlanan “uzaq proqnoz”u-İdealı xüsusi vurğulayaq : “ məqsəd gözəlliyi sevib , ona xidmət etməkdir!”

“XI Qızıl Ordunun hücumu ilə eyni vaxtda, aprelin 27-si gündüz saat 12-də Azərbaycan parlamentinə A.K.(b) P MK və RK (b) P-nin Qafqaz ölkə Komitəsinin Bakı bürosu adından hakimiyyəti təhvil vermək haqqında ultimatum verildi.Dinc əhali arasında qurbanlara və qan tökülməsinə yol verməmək üçün Azərbaycan parlamenti həmin gün axşam saat 11-də hakimiyyətin Azərbaycan kommunistlərinə verilməsi barədə qərar çıxardı....

Azərbaycanın Rusiya tərəfindən ilhaqı ilə əlaqədar tariximizin yeni bir faciəli səhifəsi (qabartma mənimdir – M.Ə.) açılmış oldu”.

Araşdırma predmetimiz teatr prosesi və poetikanın formalaşması olduğundan siyasi emosiyalara yol vermədən elmi obyektivliklə tarixi , siyasi-iqtisadi , sosial- ictimai proseslərə yalnız bu prizmadan baxıb aşağıdakı qənaətlərimizi göstərə bilərik :

1.Azərbaycanda teatr prosesinin ilk ədəbi –nəzəri mərhələsi 1850-ci ildə ,Azərbaycanın rüe imperiyasına müstəmləkə halında daxil olmasından 22 il sonra M.F.Axundovun pyesinin yazılmasıyla başlanır.

2.Teatr prosesinin praktiki təzahürü və poetikanın canlı prosesdə formalaşması tarixi 1873-cü ilin mart və iyul aylarında göstərilən “Lənkəran xanın vəziri “ və “Hacı Qara” tamaşalarının gerçəkləşdirilməsindən başlanır.

3. Teatr prosesinin institussional və peşəkar təzahür və təcəssümü 1883-cü ildə məxsus teatr üçün tikilən binada göstərilən tamaşadan başlanır və konseptual poetikanın inkişafı üçün obyektiv şərtlər yaranır.

4. 1918-ci ildə müstəqillik əldə etmiş Azərbaycan mədəniyyəti və sənət təfəkkürünün ayrılmaz tərkib hissəsi olan teatr sənətinin yaradıcı prosesi və poetikasının inkişafında faktiki olaraq baxımsız, müstəqil inkişaf mərhələsi başlandı.

5. 1920-ci ildə bu proses üzvi yaradıcılıq inkişafı imkanlarından məhrum olunur və hakim siyasi-ideoloji nəzəriyyənin çərçivəsində mövcud olmağa məcbur olur.

6. Siyasi –iqtisadi, tarixi proseslərə bağlılıqla teatr prosesinin aşağıdakı ideya mərhələlərini göstərmək olar: müstəmləkə düşüncəsi, feodalizmdən kapitalizmə keçid düşüncəsi, müstəmləkə düşüncəsindən müstəqillik düşüncəsinə keçid, müstəqillik düşüncəsi.

7. 1850- 1920-ci illərdə Azərbaycan səhnəsi üçün yazılmış, tərcümə və təbdil (iqtibas) edilmiş 500-ə yaxın pyeslər qeydə alınıb. Pyeslərin müəllifləri arasında Şekspir, Molyer, Şiller, Lessinq, Brion, Qutskov, Heyne, Puşkin, Qoqol, Qriboyedov, Ostrovski, Fonvizin, Tolstoy, Çexov, Tiqranyan, Sundukyan, Çavçavadze, Mçedivşili və başqa dünya teatrlarının korifeylərinin adı var. Bu dramaturqların əsərləriylə yaradıcı təmas milli teatr poetikasına güclü təsir göstərmiş və onun konsepsual səciyyələrini müəyyənləşdirmişdir. Bu səciyyələr milli dramaturqların (N.Vəzirov, Ə.B.Haqqverdiyev, Y.V.Çəmənzəminli, C.Məmmədquluzadə, S.M.Qənizadə, S.S.Axundov, Ü.Hacıbəyov, İ.Aşurbəyli, H.Cavid, N.Nərimanov, H. Sarabski, M.A.Vəlizadə, Abdulla Şaiq, R.Əfəndizadə, V.Mədətov, İsmayıl Həqiqi, ,

İsmayıl Rüstəmbəyov , M.M. Kazımovski , Z.Hacıbəyov , Şömsəddin Sami və b.) canlı teatr prosesində əldə etdikləri yaradıcılıq uğurlarıyla bağlıdır.

8. Araşdırılan dövrdə hər üç poetika - “seyr” , “sehr” və “sehrli seyr” sərbəst, üzvi , özünəməxsus inkişaf edərək öz zirvəsini M.F.Axundzadənin dramaturji yaradıcılığında tapmışdır.

9.Hər üç poetika müəyyən fərq və dərəcədə üç təmələ söykənərək türk mədəniyyəti , İslam mənəvi dəyərləri və dünya demokratik düşüncəsinin məzmun çərçivəsində inkişaf etmişdir.

10.Bütün bunları və təkrarladığımız mətləblərin nəzərə alaraq bu fəsildə araşdırdığımız teatr prosesini həm ictimai şüurumuzun və sənət təfəkkürümüzün fəlsəfi , mənəvi-əxlaqi , sosial- psixoloji , bədii- estetik və həm də özəl teatr düşüncəmizin mühüm tarixi hadisəsi kimi dəyərləndirə bilərik.

Bəşər sivilizasiyasının universal qanunlarıyla bağlılıqda inkişaf etmiş Azərbaycan milli teatr prosesi nəticəsində teatr düşüncəmizin fenomeni - milli teatr poetikası araşdırdığımız dövrdə ziddiyyətli , mürəkkəb , lakin səmərəli və məhsuldar tarixi inkişaf yollarında özünəməxsus mövzu , dil- ifadə vasitələri , estetik sistemlilik və s. önəmli səciyyələrini əlləri, estetik sistemlilik və s. önəmli səciyyələrini əldə etmişdi.

Yetmiş il (!) ərzində baş verən canlı teatr prosesi XX əsrin əvvəllərində köklü tarixi hadisələrin nəticəsində yeni inkişaf mərhələsinə - sovet dövrünə yönəldi...

Mədəniyyət və incəsənətimizin üzvi tərkib hissəsi olan teatr sənəti məhz bu dövrə qədər ideoloji basqı bilmədən yaradıcı proses kimi inkişaf edə bilirdi.Bu proses ictimai –tarixi proseslərə vəhdəti , onun sintetik xarakteri , prosesi aktuallaşdıran şəxsiyyətlər individual yaradıcılığı və sənət qarşısında məsuliyyəti , institussional səciyyələri onun sivilisasiyanın inkişafını təmin

edən universal qanunlarla bağlılığını açıq-aşkar göstərir. Bu mənada , Azərbaycan milli teatr prosesi dünya teatr prosesindən təcrid olunmayan mədəni fenomen kimi anlaşılmalıdır. Fərq bircə ondadır ki, başqa milli teatr proseslərinin əsrlərlə keçdiyi yolu Azərbaycan teatr prosesi 70 ilə keçdi və “məcburiyyət “ burada subyektiv şərtlərdən deyil, ictimai-tarixi proseslərin dinamika və xronologiyasından asılı oldu. Gördüyümüz kimi , bir şəxsiyyətin – M.F.Axundovundüşüncə və iradəsindən təkan almış fomal proses tarixi nöqteyi –nəzərdən çox tez bir zamanda canlı , yaşarlı prosesə dönür və sonrakı (sovet) dövründə də yaşarlılığını itirmir.

Bu məsələni müfəssəl olaraq növbəti bölmədə araşdıracayıq , burada isə xüsusi vurğulamaq istəyirik ki, teatr sənətimizin tarixinə universal və sintetik proses kimi baxış sonrakı mərhələlərin doğru və obyektiv dəyərləndirilməsinə imkan yaradır . Əks təqdirdə , 1920-ci ildən sonrakı milli teatr prosesinin ideoloji aspektləri onun institussional səciyyələrini kölgədə qoyub yalnız nəticələrə gətirib çıxarır . Milli teatr prosesimizin təkan aldığı dövrdən milli sənət təfəkkürünün idealına bağlı olduğunu nəzərə alsaq, onu təfəkkürünün idealına bağlı olduğunu nəzərə alsaq , onu vahid yaradıcı inkişaf prosesi kimi dəyərləndirməliyik . Bu isə o deməkdir ki, dəfələrlə ictimai tarixi prosesin keçidləri ilə qarşı-qarşıya gələn teatr prosesi məhz bu çətin sınaqlarda öz yaşarlılığını həm təsdiq , həm yeni mərhələlərdə inkişaf üçün enerji əxz etməyə özündə güc və təkan tapdı.

Məhz bu prosesin nəticəsində teatr sənətimiz peşəkar , institussional səviyyəyə yüksəlib konseptual poetikasına yiyələnə bildi . Bu isə öz növbəsində teatr nəzəriyyəsinin elmi predmet kimi qəbul edilməsinə tam şərait yaratdı.

II . SOVET DÖVRÜ TEATR PROSESİ
(1920-1990)
VƏ POETİKANIN DEFORMASSIYA PROBLEMLƏRİ .

“...XƏBƏR ALSAM MUĞANINDAN MİLİNDƏN,
NAZLI BAKIM , O NEFT QOXAN
GÜLÜMDƏN,
KİM DEMİŞ Kİ, DÜŞMÜŞ ADI DİLİMDƏN...
AZƏRBAYCAN MƏNİM EŞQSİZ YURDUM
OY ...
ÖLMƏZ EŞQİM ,İÇİMDƏKİ DƏRDİM OY....”

ALMAS İLDIRIM

“... Sən son qoydun sürgünlərə ,
Yollar açdın al səhərə ,
Qovuşdu xoşbəxt günlərə,
Kişi, qadın , oktyabr !”

“Azərbaycanda sovet dövrü “ mövzusu eyni zamanda həm asan , həm də mürəkkəb məsələdir .Ona görə asandır ki, bir predmet kimi SSRİ tarixi bəlkə də ən çox öyrənilmiş sahədir , mürəkkəbliyi də məhz bundadır .Mükəmməl siyasi –ideoloji “əməliyyatlara “ məruz qalmış bu elmi obyektiv və təhrif olunmuş dəyərlərinin bu gün elmi dəqiqliklə təsdiq olunması müəyyən mənada korrekt deyil.Birincisi , ona görə ki, postvest məkanı hələ tam mənada dəqiq təyin olunmamışdır və bu məkanda bir çox siyasi- iqtisadi , sosial-psixoloji və mədəni proseslər hələ də vahid səciyyələrə malikdir.İkincisi , ona görə ki, dürüst tarixi analiz və obyektiv, qənaətlərə gəlmək üçün müəyyən zaman distansiyası tələb olunur.Üçüncüsü də ondan ibarətdir ki, hər hansı təhlil qərəzsiz , obyektiv heç bir siyasi konyukturanın təsiri olmadan və subyektiv münasibətlərlə idarə olunmadan edilməlidir.

“ Azərbaycan tarixi” elmi bir sıra vacib məsələləri həll edib mədəniyyət və incəsənətin köklü məsələlərini təhlili üçün çıxış nöqtələrini müəyyənləşdirmişdi. Belə ki, Azərbaycanda Sovet hakimiyyətini lekitim olmaması , tarixdə ikinci dəfə Azərbaycanın Rusiya tərəfindən ilhaqı və milli azadlıq hərəkatının başlıca məqsəd və vəzifələrinə tam zidd bir ideologiyanın zorla yeridilməsi artıq danılmaz obyektiv həqiqətlərdir.

Mədəniyyət və sənət təfəkkürümüzün sovet dövründəki vəziyyətinin , o cümlədən araşdırma predmetimiz olan teatr prosesi və poetika problemlərinin təhlilinin aşağıdakı metodoloji tezislərə aparılmasını məqsəduyğun bildik :

1.Ənənəvi fəlsəfi – etik düşüncəni hakim materialist (marksist –leninçi) fəlsəfə və estetik əvəz etdi.

2.Canlı proses mərkəzdən idarə olunan və mütləq qanun kimi çıxış edən , normativləşdirilmiş və siyasiləşdirilmiş fəaliyyətlə əvəz olundu.

3.Bütün proseslər başlıca aparıcı və hakim elan olunandan öncə sosializm , sonra isə kommunizm quruculuğu prosesinə tabe edilmiş köməkçi

proseslər kimi müəyyənləşdirilir. Bu proseslərin mövcud olması və dəyərləndirilməsi kommunist ideologiyasının dəyərlər sisteminin meyarları ilə təyin olunurdu.

4. Totalitar düşüncənin inzibati- amiranə sisteminin çərçivəsində inkişaf etməyə məhkum olunmuş teatr prosesinin başlıca istiqaməti və səciyyələri üzvi şəkildə deyil, partiya sənədləriylə təmin olunurdu.

5. Güclü və geniş şəbəkəli nəzarət və repressiya aparatına malik rejim prosesi demokratik azadlıqlarından məhrum edib zorakılıq prinsipinə söykənirdi.

6. Marksizm-leninizm nəzəriyyəsinin yeganə doğru elm elan edilməsi nəticəsində mövcud olan elmlər məhz bu nəzəriyyənin bazis əsaslarında inkişaf etdirilirdi. Alternativ əsaslarla söykənən hər hansı elmi sahə (Məs : genetik, kibernetika...) antisovet , burjua və demək olar ki, düşmən elan olunaraq yox edilirdi. Obyektiv şərait tələb edəndə isə müəyyən ideoloji əməliyyat nəticəsində dünənki düşmən dost , dost isə düşmən elan edilə bilirdi.

7. Kommunist partiyasının milli siyasətinin təməli prinsiplərə görə milli özünəməxsusluğu və etnopsixoloji fərqlər beynəlmiləçilik başlanğıcının içində əriyib tədricən yox olmalı idilər . Amma eyni zamanda mədəni quruculuğun bir sıra müsbət prinsiplərinə görə (ümumi savad, mədəni şəbəkələr sistemi-klub , kitabxana , muzey, teatr , mənalı asudə vaxt və s..) respublikalarda mədəniyyət prosesinin inkişafı təmin olunmuşdu.

8. Dövlət sisteminin müəyyən elementi olan mədəniyyət –incəsənət müəssisə -təsisatlarının fəaliyyət şərtləri sərt iqtisadi əsaslarla tənzim olunurdu : mədəniyyət və incəsənət dövlət büdcəsindən maliyyələşdirilir və planlı təsərrüfat sistemində bu maliyyələşdirilmə “qalıq prinsipiylə” həyata

keçirilirdi.Yəni : planlaşdırılma nəticəsində mühüm sahələrin (hərbi, ağır sənaye , kənd təsərrüfatı və s.) tələbləri nəzərə alındıqdan sonra yerdə qalan vəsait mədəniyyətə verilirdi.

9.Maliyyə qaynağı “ gəlir vergisi” (podoxniy naloq) olduğundan mədəniyyət və incəsənət “istehlakçısı” (tamaşaçı, dinləyici) bilet alarkən iki dəfə haqq ödəmiş olurdu.Yəni, mədəniyyət və incəsənətin iqtisadi prinsipləri canlı iqtisadi inkişaf proseslərinə zidd idi.

10.Mədəniyyət və incəsənətin təhsil sistemi müvafiq idarəetmə orqanlarının və təşkilatlarının (Mədəniyyət Nazirliyinin) deyil, ümumdövlət təhsil sisteminin daxilində qalaraq siyasi- ideoloji nəzarət gücləndirirdi.

Gördüyümüz kimi , teatr prosesinin siyasi- ictimai proseslərlə üzvi bağlılığı düşünülmüş və sərt sistemliliyinin nəticəsində normativ əlaqələrlə əvəz olundu.Başqa sözlə , totalitar rejim teatr prosesinin proqnozlaşdırılmamış yaradıcı təzahürlərini maksimal dərəcədə nəzarət altına saxlamaqla hakim ideologiyaya yad və zərərli təsirini yoxa endirməyə çalışırdı və müəyyən mənada (ona görə ki, hələ heç kimə təbii prosesləri süni , formal axara döndərmək müəssər olmayıb...) buna nail oldu.

Azərbaycanda sovet dövründə teatr prosesinin inkişaf xüsusiyyətlərini və poetika problemlərini şərti olaraq beş mərhələnin ardıcılığında araşdırmaq prinsipinin iki səbəbi var : birincisi –bu beş mərhələ sovet üsuli-idarəsinin yaranma, inkişaf və süqutu mərhələləriylə bağlıdır ; ikincisi – bizi maraqlandıran mövzunun baxım bucağı prosesin ümumi mənzərəsinə diqqət yetirməyi kafi bilir.Odur ki, bütün başqa (bəzən çox əhəmiyyətli) prinsiplərdən vaz keçərək teatr prosesini mühüm ictimai- siyasi , mədəni –ideoloji və mənəvi proseslərlə bağlılıqda araşdırmaq üçün biz sovet dövrünü aşağıdakı mərhələlərə bölürük :

1.Sovetləşmə mərhələsi

2.Stalinizm dövrü

3.Xruşşov ilkbaharı (mülayimləşmə)çağı(отеппель)

4.Durğunluq zamanı (застой)

5.Yenidənqurma (перестройка)dönəmi

Burada xüsusilə vurğulamalıyıq ki, araşdırmamızın məqsədi teatr prosesinin universal və institussional səciyyələri olacaq , çünki , fikrimizcə konkret və predmetli təhlil çox mürəkkəb əməliyyat olduğundan bu olduqca məsuliyyətli əməliyyat kollektiv tədqiqatlar tərəfindən görülməlidir.Bir səbəb də ondan ibarətdir ki, bu gün ümumi tarixi konsepsiya hələ ki, yaradılmayıb.Bir çox fakt və hadisələrin dəyərləndirilməsində kəskin fərqlər var , odur ki, vəziyyəti tündləşdirməmək üçün yalnız aşkarladığımız səciyyələrin konstotassiyasıyla kifayətlənəcəyik.Əlvə edək kiŞ insan amili də bizim üçün çox əhəmiyyətli olduğundan prosesin personaliyalarının , subyektlərinin dəyərləndirilməsini daha müvafiq tarixi şəraitdə və daha bağımsız , daha müstəqil tədqiqatlara tapşırıq.Bu qənaətə kimdənsə qorxmağın və ya üzgörənlik eləməyin nəticəsində gəlməmişik : sadəcə olaraq , ənənvi milli və obyektiv elmi ədəb qaydaları bizi bu mürəkkəb , ağırlı və incə əməliyyatdan müvəqqəti imtina etməyə vadar edir...Bu əsaslandırmaqlarımız qənaətbəxşdirsə , araşdırmamıza keçək..

1.SOVETLƏŞMƏ MƏRHƏLƏSİNDƏ TEATR PROSESİ

Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasından az keçməmiş yeni rejim strukturlaşdırılma işini aparmağa başladı : “...inqilabın ikinci günündən

etibarən (qabartam mənimdir – M.Ə.) müsəlman artistlər dəstəsi maarif komissarlığının sərəncamına qəbul edilmişdir...Komissarlıqda incəsənət şöbələri təşkil edilir (7 may, 1920-ci il “ Kommunist” “...Maarif komissarlığı yanındakı teatr heyəti bütün teatr və kinoların milliləşdirilməsi haqqında qərar qəbul etmişdir.(“4 may, 1920-ci il “ Əxbar” qəzeti).Bu tədbirlərin başlıca məqsədi teatr prosesinin ideoloji məqsədlərini yeni siyasi –iqtisadi rejimin məqsəd və vəzifələrinə bağlamaq idi.Məhz həmin ildə ədəbi –bədi tənqid siyasiləşməyə başlayır və “ictimai məhkəmələr “ dramaturji personajları mühakimə edirdi,amma tarix göstərdi ki, əslində bunlar gələcək siyasi məhkəmə proseslərinin bir növ məşqi idi : yeni meyarlar , yeni ritorika və yeni movitassiyalar sınaqdan keçirilmiş...İlk hücumlara məntiqli olaraq “sehr” poetikasından qaynaqlanan əsərlər məruz qaldı : birinci məhkəmə 20-ci il iyulun 23-də “Ölülər”in qəhrəmanı Kefli İsgəndər üçün qurulmuşdu 26-dekabr sayında isə “Kommunist” qəzetində əlamətdar məlumat dərc olunmuşdu :” Dövlət teatrında oynanmış olan möhtərəm şairin Hüseyn Cavidin “İblis “ adlı pyesinə bir çox şəxslər tərəfindən yazılmış və idarəmizə göndərilmiş olan tənqidlər növbə ilə qəzetimizdə dərc ediləcəkdir”.Bu təsadüfi deyil” çünki həmin dövrdə adı çəkilən pyeslər geniş tamaşaya hazırlanmaqda idi, hətta 17 dekabr 20-ci il sayında “Azərbaycan fəqərəsi” qəzeti yazdığı kimi :

“Gərək bizim məmləkətdə bir teatr, bir klub və bir səhnə qalmasın ki, “Ölülər “ orda oynanmasın “.

Bu cür şəraitdə teatr prosesi yeni səmtlərə yönəlirdi..1923-cü ilin aprelində Azərbaycan teatrının əlli illiyi münasibəti ilə Azərbaycan Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin təbrik məktubunda isə teatrın ideoloji vəzifələri açıq bəyan olundu: “..Teatr fəhlə - kəndli sinfi ideyasını yayan qüvvətli vasitələrdən biridir....Bizim təbliğatın ən yaxın və sınaqlanmış vasitələrindən biri teatrdır (qabartmalar mənimdir – M.Ə.) “ “ Tənqidçi-təbliğ teatri” yaradılması da bu dövrə təsadüf edir.

İyirminci illərdə Kommunist Partiyası və Sovet hökumətinin vahid planıyla Bakıda teatr şəbəkəsi yaradılır : : opera , dram , tənqid- təbliğ , işçi-

kəndli , işçi, gənc tamaşaçılar , uşaq teatrları əhalinin bütün təbəqələrini əhatə etməli idi.Gəncə, Naxçıvan, Şəki, Quba , Ağdam , Qazax və digər şəhərlərdə dövlət teatrlarının açılması teatr prosesinin imkan və təbəqələrini nəzərə almadan , yalnız siyasi motivlərdən baş verirdi. “ Qardaş respublikalarda : Gürcüstan , Ermənistan , Dağıstan, Türkmənistanda açılan və Azərbaycan türkcəsində fəaliyyət göstərən teatrların fəaliyyəti də süni siyasi məqsədlər güddüyündən nəticə etibarı ilə uzun müddətli olmadı : hazırda onların heç birində Azərbaycan teatrı yoxdur.Teatrşünaslığımız Azərbaycan teatrının inkişafında böyük rol oynamış rus əyalət rejissorlarından A.A. Tüqanov , A.A.İvanov , Uqryumiy, A.S.Varşavski və b. Adlarını hörmətlə çəkir.Həqiqətən bu adamlar zəhmətlərinə görə hər cür hörmətə layiqdirlər , amma onların fəaliyyəti obyektiv olaraq teatr prosesimizin rus teatr düşüncəsinə uyğunlaşdırmağa yönəlmişdi.Nə yaxşı ki, bizim Üzeyir bəyimiz var idi , əks təqdirdə ,Azərbaycan milli musiqisinin əsaslarını da mərkəzdən ezam olunmuş bir ortabab bəstəkar yaradacaqdı.”

Sovetləşdirmə mərhələsində teatr prosesi hələ “müsəlman” və “türk” ifadələriylə təyin olunurdu və özünəməxsus qanunlarıyla bağlılıqda poetikanı sosial-siyasi mövzularla zənginləşdirirdi.Amma məhz bu mərhələdə qalib gəlmiş , amma hələ tam hakim olmamış yeni düşüncənin müntəzəm tələbləriylə teatrımız ona xas olmayan ideloji tənqid və təbliğ funksyalarını qəbul etməyə başlayır.

Biz ona görə bu mərhələyə bu qədər diqqət yetirdik ki sonrakı tarixi inkişaf prosesində burada bəyan olunan tendesiylər aparıcı oldular və teatr prosesini sözün hərfi mənasında “ vasitəçi” səviyyəsinə endirdilər.

2. STALİNİZM DÖVRÜNDƏ TEATR PROSESİ VƏ POETİKANIN DEFORMASIYASI.

Məlum olduğu kimi stalinizm nəzəriyyəsinin başlıca tezi (“sosializm quruculuğunda sinfi mübarizə kəskinləşir”) dəhşətli represiyaları əsaslandıran amillərdən biri oldu. Bu tezis bütün incəsənət növlərini, o cümlədən teatr prosesini kəskin halda siyasi-ideoloji doktrinaların bədii təəcəssümünə dönməyə məcbur etdi.

Poetikanın özünü təşkil edən konflikt köklü sürətdə dəyişilir və “siyasi-ideoloji konflikt” forma və məzmun yaradan başlıca amilə dönür. Burada B.Brextin “siyasi teatr” anlayışıyla kəskin fərq var: Brextin əsərlərində “sinfi mübarizə” kateqoriyası geniş fəlsəfi kontektdə tətbiq olunur, əsaslandırılır və kommunist Brextin fəlsəfi əqidəsini açıqlayır. “Sosial sifarişlə” yazılan əsərlərin başlıca meyarı Stalinin doğmaya döndərilmiş “Bizlə olmayanlar düşmənimizdir və “düşmən təslim olursa, onu məhv edirlər!” ifadələri oldu. Əlaqədar siyasi və xüsusi təşkilatların birbaşa göstərişləri dramaturgiya və teatra “xalq düşmənləri”ni, “şpionlar”ı, “qolçomaqlar”ı, “ziyançılar”ı, “Opportunistlər”i ifşa edən əsərlər gəldi. Paralel halda marksist-leninçi estetikada hər hansı poetikanın canlı, üzvi inkişafını kökündən kəsən “konfliktsizlik nəzəriyyəsi” hökm sürürdü. Bu nəzəriyyənin əsas tezisinə görə sosialist cəmiyyətində konflikt yalnız “yaxşıyla” “daha yaxşının” arasında ola bilər. Aydın məsləhətdir ki, “sehr” və “seyrli sehr” poetikaları qanundan kənar elan edilmiş, döyüşkən ateizm və pantürkizm (həmçinin panislamizm) ilə amansız mübarizədə teatr prosesinin ənənəvi bazis əsasları marksizm-leninizm-stalinizm nəzəriyyəsinin siyasi kateqoriyaları ilə əvəz olunmuşdu, təyin edilmiş səciyyələri realizə olunan poetika vasitəsiylə hakim ideologiyanın rüporuna çevrilmişdir. Məhz bu dövrdə siyasi aktuallığı bütün başqa şərtləri üstələdi və “mövzuca aktual, formaca zəif” əsərlərin meydana oxumasına səbəb oldu.

SSRİ-də sosializmin qələbəsi elan olunandan son dövrlərdəki işlək olan “Formaca milli, məzmunca sosialist” yaradıcı-metodoloji təyin meydana atıldı.

Bu dövrün dəhşətli, yırtıcı, antihumanist siyasi quruluşunun repressiv xarakterini nəzərə alaraq biz konkret subyektlərin yaradıcılığını araşdırıb

dəyərləndirməksən imtina etdik : rejimin bir sıra şüurlu və köklü tərənnümçüləri arasında zorən , məcburən onunla əməkdaşlıq eləyən istedadlı sənətkarlar yox deyildi .Əslində faciəvi şəxsiyyətlər olan böyük istedadla malik sənətkarlarımızın yaradıcılığı , bizcə, bu baxım bucağından təhlil edilib dəyərləndirilməlidir.

Stalinizm fəal istismar etdiyi müharibə və onunla bağlı vətənpərvərlik , qəhrəmanlıq mövzuları oldu.Nəzərə alsaq ki, bu cür mühüm və böyük hadisə tam mənada dərk edilib , hərtərəfli öyrənilibdəyərləndirildikdən sonra bədii təcəssümü verilməlidir və bu proses uzun zaman tələb edir , aydın olar ki, tapşırıqla , tələsik və müəyyən siyasi platformada yazılan səhnə sərlərində “ hrb və sülh “ kimi möhtəşəm fəlsəfi problem ötürü , konyuktur şərtlərin qurbanı oldu.

Bu dövrü yekunlaşdıraraq demək olar ki, sovetləşdirmənin ilk mərhələlərində başlanmış teatr prosesinin ram edilməsi cəhətdən onun tam siyasi alətə çevrilməsiylə nəticələndi.”Seyr” poetikasının üstdə olan imkanlarını istismar edən marksist leninçi estetikə “sovet teatrı prosesı” anlayışını yaparaq onun ideoloji , bədii, peşəkar nəzəri səciyyələrini , vahid konseptual poetikasını yaratmağa müyəssər oldu.” Ümumittifaq teatrı prosesinə” zorla qoşulan AZərbaycan milli teatrı öz bazisli əsaslarından qoparıldı , proses olaraq donduruldu, poetikası ilə köklü surətdə deformasiyaya uğradı .Artıq bu poetikanı başqa milli poetikalardan fəqləndirən yalnız “yerli kolorit” və ədəbi dil oldu.

Təbii ki, Sovet Sosialist cəmiyyətində üstdə və altda elə üzvi proseslər gedirdi ki, bunun da nəticəsində rejimin özü müəyyən islahatlara getməli və son məqamlarda dağılmalı oldu.Grçək şərtlərlə bağlılıqla bu proseslər sənət təfəkküründə və teatr düşüncəsində öz əksini tapa bilmirdi.İndi isə tam məsuliyyətlə deyə bilərik ki, o dövrün sənətkarlarını bunda ittiham etmək tarixi və mənəvi ədalətsizlik olardı.

3. ”XRUŞŞOV İLKBAHARI A(MÜLAYİMLƏŞMƏ)”

ÇAĞDAŞ TEATR PROSESİNİN CANLANMASI VƏ POETİKANIN YENİLƏŞMƏSİ

SSRİ- tarixində çox qısa , amma nəticələrinə görə çox əhəmiyyətli “ mülayimləşmə” (оттопелъ) çağы ilk növbədə və əsasən ictimai- siyasi rejimin yumşalması , stalinizmin ifşası , dəmir pərdənin azca açılması və müxtəlif , o cümlədən teatr və dramaturgiya proseslərinin sərt nəzarət altından “ buraxılmasıyla “ səciyyələndir.

Teatr prosesi birincilər sırasında bu siyasi0ictimai mülayimləşməyə reaksiya verdi : bu vaxtadan yasaq olunmuş əsərlər səhnəyə qaytarıldı, bir çox sənətçilərin adı və sənət görüşləri reabilitasiya olundu və poetikanın yeniləşməsi üçün səmərəli şərait yaradıldı.

Poetikanın yeniləşməsi ilk növbədə ekzistensial konfliktin “bəraət “ alıb müxtəlif forma və janrlarda gerçəkləşdirilməsində təzahür olundu.Əski sovet poetikasıyla polemik vəziyyətdə formalaşan yeni poetika “ müasirlik” adıyla tarixə həkk olunub.C.Cəfərov yazırdı : “ Müasirliyin sənət üçün , o cümlədən teatr üçün bir qanuniyyət olduğu məlumdur , müasirlik sənətin məzmunudur və bu mənada yeni anlayış sayıla bilməz ; buna baxmayaraq , bu gün müasirlikdən bu qədər çox danışılarsa , o səbəbsiz və əsassız deyil”

Milli düşüncə və milli sənət təfəkkürünün həqiqi təəssüfkeşi olan Cəfər Cəfərov yenilikçiləri (indi onlar “altmışıncılar” adlandırırlar) qorumaqdan ötrü müəyyən ideoloji – sxolastik əməliyyatlar pərdəsi altında çox mühüm prinsipləri də təsdiq edirdi.” ...Son dövrdə həyatımızda mühüm dəyişikliklər baş vermişdir ki, müasirliyin məzmununu xeyli zənginləşdirmiş və yeniləşdirmişdir.Doqçatizmi və subyektizmin (qabartmalar mənimdir –M.Ə.) zərərli təsiri və nəticələri aradan qaldırıldıqca , praktiki fəaliyyət elmə , dərin biliyə , daha çox əsaslandıqca, ictimai şüur da dəyişir, yeniləşir “ . “ Totalitar düşüncə” və “ şıxsıyyətə pərəstış” terminlərini bilərəkdən yumşaldan alim əsas mətləbi sərt və birmənalı formalizə edir : ” ... sənətkarla həyat arasında münasibət dəyişmiş nəticədə sənətin funksiyası da yeni keyfiyyət kəsb etmişdir” müasirliyin metod və üslublarını , funksional və məzmunu səciyyələri araşdırıb, onları mövcud ideologiyayla “ barışdırın” C.Cəfərov teatr prosesinin yeni çağda imkanlarını təsdiqləyir : “ sənətdə bu meyillər şübhəsiz forma sənətkarlığına da

təsir göstərir (bu ifadəyə görə Cəfərov 5 il əvvəl” formalist” olaraq damğalanıb “ xalq düşməni” adını qazana bilərdi-M.Ə.) , təsvirçilik , təfəssilat informasiya tələbini məhdudlaşdırır , ümumiləşdirici vasitələrdən yeri gəldikcə şərtliliklərdən və rəmzlərdən (qabartma mənimdir – M.Ə.) istifadə edilir “. Daha sonra C.Cəfərov o çağlar üçün “ ideoloji küfür” sayıla biləcək bir tezis irəliyə sürür ki, bu sözün əsil mənasında inqilabi xarakter daşıyan fikir heç zaman aktuallığını itirməyəcək. O, yazır :” Unutmaq olmaz ki, sənətkar yaradarkən özündən çıxış edir və yenə də özünə qayıdır və bu “ sirli” dairənin (qabartma mənimdir – M.Ə.) tükənməz imkanları vardır .Onları məhdudlaşdırma biləcək bütün doqmatik təsəvvürlər, stereotiplər ,sxemlər dağıdılmalıdır “ .Azərbaycan teatrında müasirliyin təsirinin ən “ istedadlı və bilikli” qüvvələrin yaradıcılığında əks olunmasını vurğulayan C.Cəfərov belə bir qənaətdə gəlir ki, müasirləşmə meyli “ 50-ci illərin ortalarından başlamış, teatrın son tamaşalarından bir neçəsində isə özünü aydın göstərməkdədir”.Bunun səbəbini alim “ ümumiyyətlə milli bədii inkişaf prosesi ilə” bağlayır , konkret olaraq isə T.Kazımovun quruluşundakı” Ölülər “ tamaşasının müfəssəl təhlilinə keçir .Bütün irili- xırdalı qüsurlar və fərqlərinə baxmayaraq bu çağın teatr prosesi ictimai-siyasi dəyişikliklərə özünəməxsus formada reaksiya verdi və müəyyən mənada Dünya teatr prosesinin axarına müvəqqəti olsa da qoşuldu.Teatr poetikası isə bu çağlarda daha çox “ sehrli seyr” keyfiyyətləri ilə yeni janr və üslubların (şərtlilik , rəmzcilik...) sintezi ilə səciyyələnir.Bu səciyyələr artıq ənənəyə dönmüş “ sovet teatri” poetikası ilə polemik münasibətlərdə təsdiqlənir , mübarizə şəklində formalaşırdı.Nisbi olsa da , müəyyən demikratləşlənmə, yeniləşmə, müasirləşmə şəraitində keçən bu mübarizəyə tezliklə son qoyuldu : “ Xruşşov ilk baharı” sonradan “ durğunluq “ adlandırdığımız zaman ilə əvəz olundu, amma teatr prosesini artıq əvvəlki keyfiyyətinə qayıda bilmədi və Azərbaycan teatr prosesi inkişafının yeni axarından dönmədi...

3. DURĞUNLUQ (ЗАСТОЙ) ZAMANI TEATR PROSESİNİN XASSƏSİ VƏ POETİKANIN MİMİKRIYASIYASI

İctimai –siyasi, sosial –iqtisadi prosesləri staqnassiyası (durğunluq) nəticədə sovet rejiminin süqutuna başlıca səbəb oldu.Hər hansı prosesin süni üsullarla durdurulması ilk əvvəl təbiətin qanunlarına ziddir , odur ki, rejimin iqtidarında olan sahələri (hərbi sənaye, kosmos , silah satışı və s.) çıxma şərti ilə bütün başqa sahələrdə proseslər ya yönünü ya xassəsini dəyişmişdi, ya pərdələnmiş ya da gizli qatlarda baş verməkdə idi.Mədəniyyət və incəsəntdə gedən proseslər iki xassəli olaraq durğunluq zamanı ictimai- siyasi, mənəvi əxlaqi dəyərlər sisteminin riyakarlığını ikiüzlülüynü özündə əks etdirirdi.Birinci xassə rəsmi mədəniyyət və incəsənət qatının aparıcı meyarı idi. Maksimal dərəcədə siyasiləşmiş metodla - rejimin hər hansı ideyaya tədbir və planları operativ surətdə bədii formalarda (şer , nəsr , kino, tamaşa , publisistika) təcəssüm və tərənnüm olunurdu.Bu “ məhsul” da iki yerə bölünürdü : birbaşa tərənnüm və müvafiq vasitələrlə ifadə olunmuşlar .Nəticə etibarı ilə hakimiyyət hər ikisini eyni dərəcədə qiymətləndirib dəstəkləyirdi.İkinci xassəli proseslər mürəkkəb “ işarələr sistemi “ ilə şifrələnmiş , rəsmi ideologiya cildində müstəqil sənət düşüncəsinin nəzəri və praktiki fəaliyyətində baş verirdi. Bu proseslər bir qayda olaraq rəsmi sənətlə paralel , bəzən kəsişərək , bir çox hallarda isə gərgin neytralitet vəziyyətində gedir , kompromist “ Ezop dilinin “ istifadəsi ilə səciyyələnirdi.

Məhz durğunluq zamanı SSRİ mənəvi- mədəni mühitində “ dissident “ (lat.*dissidentis* –razı olmayan olmayan , etiraz edən - hakim ideologiyaya razı olmayan , başqa cür düşünən...) hərəkəti güclənib bir çox hallarda rejimlə açıq qarşıdurmaya qalxırdı. Təbii ki, bu proses daha çox siyasi publisistika və ədəbiyyatda yayılmışdı, çünki dissidentlərin öz əsərlərini Qərbdə çap etmək

imkanları var idi. Teatrda və kinoda nəzarət daha sərt və asand olduğuna görə dissident xassəli tamaşa və filmlər tamaşaçı üzə görməmiş qadağan edilirdi.

Azərbaycanda teatr prosesi və poetikanın vəziyyətinə keçməzdə öncə bir mübahisəli məsələyə toxunmağı lazım bilirik, çünki sonrakı mülahizələrimiz bu məsələ ilə köklü surətdə bağlıdır. Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətini radikal mövqelərdən tənqid edənlər Azərbaycanda durğunluq zamanında dissident hərəkəti və ya hallarının olmamasını naqislik kimi dəyərləndirirlər. Bu cür ittihamları qəbul etməyib, bir neçə kontrarqument gətirmək istərdik. Birinci : müxtəlif əənəvi təməllərdə duran mədəniyyətlərdə gedən prosesləri universal meyarlarla dəyərləndirmək, elmi baxımdan qənaətbəxş deyil- Rusiyada baş verən proseslər heç də metləq Azərbaycanda baş verməli deyil, çünki bu proseslərin dərin və özünəməxsus tarixi kökləri və əənəvi mövcud olması şərtdir. İkincisi : dövlət ideoloji aparatı mərkəz və müstəmləkələrə ikili standartlarla yanaşır , təbii ki, yerlərdəki proseslərə daha sərt və amansız təsir göstərirdi. Üçüncüsü hər hansı mədəniyyətin etnopsixoloji təməllərindən qaynaqlanan fərqli üsullar mövcuddur .Bunu və milli mentalitetin özəlliklərini nəzərə alaraq demək olar ki, məmləkətimizdə demokratik düşüncə dərin köklər salmamışdı, çünki planlı represiyalar nəticəsində cəmiyyətimizin kübar və ziyalı təbəqələrinə dəhşətli zərbələr endirilmiş və dissident düşüncəsi kökündən kəsilmişdi. Nəhayət dördüncüsü : milli sosiopsixologiyamızda əənəvi olaraq, hakimiyyətə loyall olmaq vərdişi aparıcı haldır , hökmdarı mədh etmək isə klassik poeziyanın genetik və tipoloji səciyyəsidir. Eyni zamanda başqa bir əənə mövcud idi- gülüş mədəniyyətinin trixterlik(hiyləgərlik) tipologiyası və lətifəçilik dəyərlər sisteminə görə hakimiyyətlə bağlı bir çox mənfi mənəvi hərəkətlər tam tərs “işarələr”lə müsbət hala döndərilirdi, (qorxaq- ayıq, yaltaq-tədbirli, nökrəçilik – sədaqət , rüşvət- hörmət və s..)

Bu və başqa obyektiv və subyektiv şərtləri nəzərə alsaq, Azərbaycan mədəni -mənəvi mühitində dissidentlik hərəkətinin baş verməməsi o qədər də əcaib və ya naqis hal kimi görünməməlidir. Digər tərəfdən tarix boyu ikili standartlarla yaşamağa vərdiş etmiş, milli psixologiya bu ikiliyi istədiyi yerdə tapa bilirdi. Bu

və ya digər bədii əsərdə ən cüzi eyham kifayət idi ki, qavrayış sözaltı, sətiraltı məaları əxz eləsin.Paradoksallıq ondadır ki, çox zaman gerçəklikdə heç olmayan mətləblər də “ aşkarlanırdı” və dissident tərəfə yozulurdu.Bir qədər mübaligəyə yol verib demək olar ki, “ Xruşşov mülayimləşməsi” çağlarından sonra Azərbaycanda rejimə və onun ideologiyasına sidq ürəkdən səmimi və düşünlü halda qulluq edən elm mədəniyyət və incəsənət xadimləri yox idi.

Bu məsuliyyətli və çox gümün ki, mübahisəli mülahizədən sonra birbaşa teatr prosesinə keçməzdən öncə ədəbi prosesdə baş verən qanunauyğunluqlara baxaq .Görkəmli alim və tədqiqatçı Yaşar qarayev “ sovet ədəbiyyatı” anlayışının durğunluq zamanında mahiyyətini araşdırarkən yazır : “ tarixi mərhələ xronoloji əhatə baxımından o da “ sovet ədəbiyyatı “idi, amma artıq klassik anlayışda “ sovet ideologiyasına xidmət etmirdi, əslində həqiqi ədəbiyyat təkə öz varlığı , öz mövcudluğu ilə qeyri-bəşəri , qeyri-humanist cəmiyyətə, rejimə qarşə həmişə daxili bir müxalifətdə durur, onun əsaslarına qarşı yönəlir ...Bütövlükdə ədəbiyyat öz pafosu etibarı ilə ehkama qarşı çevrilmişdi, ədəbi tənqidin müvəqqəti nümyəndələri müəyyən, nəzəri , metedoloji əməliyyalar nəticəsində ədəbi prosesi ehkamdan qorumaq üçün “ zireh” xarakterli ideoloji estetik sxemlər yaradırdı.”qalxan” funksyalarını yerinə yetirən anlayışları ortaya çıxarırdı : belə ki, tənqidin uydurduğu “ mikromühütdə” baş verən və yazıçılarımızın təsvir etdikləri eybəcərliklər “ mikromühitdə” təsadüfi, xarakterik, titpik olmayan hadisələr idi.Bunları aşkarlayan Y.Qarayev yazır: “ Bu əlbəttə , doğru deyildi : çünki hamı üçün açıq-aşkar idi ki, sosialist cəmiyyəti başdan ayağa bu cür mühitlərin cəmindən ibarət idi, lakin cəsarətli bədii əsərlərin hüquqi- estetik cəhətdən təhlükəsizliyini təmin etmək, onun bədii statusunu qanuniləşdirə bilmək üçün həmin anlayışlar o zamana görə əlbəttə, əxlaqi və estetik əsaslırdan , bəraətdən məhrum deyil “

Teatr prosesini izləyən Azərbaycan teatr tənqidi də eyni platformadan çıxış edərək” cəsarətli” tamaşaları eyni üsullarla müdafiə edirdi.

Durğunluq zamanının bütövlükdə mədəniyyət və incəsənətdə olduğu kimi, teatr prosesi də iki xassəli olub, birbaşa “ məth” və dolay yollarla “ etiraz”

keyfiyyətli poetikanı meydana çıxarmışdı. Birincisini tam aydın və bayağı olduğundan kənara qoyub, ikincisinə diqqət yetirək .

Aydın məsələdir ki, açıq və birmənalı “etiraz” sovet gerçəkliyində təsəvvüredilməz hadisədir, amma teatr düşüncəsində artıq mənimsənilmiş mimikriya (şəraitə uyğunlaşmaq) üsulları idi və bu üsullarla hər üç ənənəvi poetikanın (“sehr”, “ seyr” və “ sehrli seyr”) özülü kauzal və eqzistensial konfliktlərin bədii təcəssümləri verilirdi.

Kauzal konflikt AZərbaycan milli teatr düşüncəsinin konseptuallaşdırılmış “ lirik -psixoloji üslub”unda fəal istifadə olunurdu. Y.Qarayevin rəhbərliyi ilə bu aparıcı ideoloji estetik üslub hərtəfli öyrənilib və biz indi açıqlaması mümkün olan(mimikriya) keyfiyyətlərini göstərmək istərdik.

Birinci keyfiyyət ədəbiyyatımız üçün o zamanlar universal olan “ lokallaşdırılma” priyomu ilə təyin edilirdi : hər hansı sosial- iqtisadi , sosial-psixoloji xassəli eybəcərlik və ondan doğan konflikt makromühitdə lokallaşdırılaraq “ guya ki, mənəvi sağlam sosialist “ mikromühitinə” qarşı qoyulur , sosializm dəyərləri , “ Kommunizm qurucusunun kodeks”ində ehtiva olunan mənəvi sistemə əsasən “ifşa olunurdu”

İkinci keyfiyyət də müəyyən mənada universal bir priyomla “ mənaların köçürülməsi” əməliyyatı nəticəsində gerçəkləşirdi. Belə ki, “ kommunist dünya görüşünün mənəvi əxlaqi dəyərlər sistemi “ni önə çıxararaq hər hansı mənəvi əxlaqi dəyərləri istifadə etmək mümkün olurdu: hətta dinidəyərlər də kommunist sisteminə köçürülüb, hər hansı naqisliyə qarşı qoyula bilərdi.

Üçüncü keyfiyyət konfliktin lirik-psixoloji xassəsi ilə təmin olunurdu, yəni konflikti qəhrəmanın iç dünyasına lirik-psixoloji kontekstinə yerləşdirməklə bir çox sərt siyasi –ideoloji yasaqlardan qorunmaq imkanı əldə olunurdu.

Mimikriyanın dördüncü keyfiyyəti “ mənfi qəhrəmanın “ özünü ifşa niyyəti ilə dilindən səslənən bəlli sosial həqiqətləri olduğu kimi vermək priyomuyla gerçəkləşirdi. Bu priyomun vasitəsi ilə əslində “zəmanə adamının “ canlı və dürüst obrazı yaradılırdı .Yeri gəlmişkən , C.Cabbarlının mənfi ,

düşmənin obrazlarını xatırlasaq , bu ənənənin qaynaqlarını və yaranma səbəblərini də aydın görə bilərik.

Lirik- psixoloji üslub bir qayda olaraq “ drama “ janrından faydalanırdı : birinci ona görə ki, “ faciə” janrı üçün sovet gerçəkliyində “ səbəb və şərait yoxdur “ tezi çox şərt qorunurdu, ikincisi isə, ona görə ki, “ dram” müəyyən mənada məntiqli və üzvi konflikt həllini nəticəni göstərməyə imkan verirdi, qəhrəmanın məğlubiyyəti “ mənəvi tənətcəsi” ilə tarazlaşdırılırdı.

Ekzistensial konfliktin realizə etmək üçün də ideoloji estetik mimikraya əsas üsul idi: bundan ötrü hər hansı qərb dramaturqunun (klassik ya müasir- fərqi yox idi) əsəri götürülür və “ kapitalizm dünyasının dəhşətlərin ifşası “ adıyla dövrün mühüm varolma məslələri təhlil və təsvir olunurdu.Yuxarıda götərdiyimiz “işarədən qanmaq “ prinsipinə bağlı olan qavrayışın sayəsində ünvan asanlıqla müəyyənləşdirilir, dövrün səciyyələri tərcümə edilərək istənilən kimi yozulurdu...

Durğunluq zamanı “ komediyaya” üstünlük verilməsi teatr prosesinin “ özünü müdafiəsi “ kimi anlaşıla bilər.Bayağı , bəsit , qeyri –estetik və qeyri peşəkar səciyyələri ilə birlikdə teatr prosesinin komik keyfiyyəti teatr düşüncəmizi staqnassiyadan, qurmaqdan qurtardı. Görkəmli komedioqraf S,Rəhmanın yaradıcılığını yeni gözlə təhlil edən Y.Qarayev yazır : Fitrətən narahat, nigaran bir ruh, təbii gülüş vergisi və enerjisi, kinayə və rixənd – bütün bunlar şüuru və vicdanı həmişə sayıq və oyaq saxlayır, yaddaşı və qyrəti kar və kor qalmağa qoymur, fərdi istedadı və şəxsiyyəti bəzən , hətta hamının məruz qaldığı nadanlıqdan qoruyur.

5. ”YENİDƏNQURMA“(PERESTROYKA)DÖNƏMİNDƏ YENİ TEATR PROSESİNİN SIÇRAYIŞI VƏPOETİKANIN MÜƏYYƏNLƏŞDİRİLMƏSİ

İyirminci illərdən günümüzdə qədərki Azərbaycan ədəbiyyatını siyasi-ictimai proseslərlə bağlılıqda təhlil edən Y.Qarayev “ən son dövrü” araşdırarkən yazır : “ ...1985-ci ildə illə 19912-ci illər arasındakı zaman zolağını da həm ədəbiyyatda həm də tənqiddə bu günkü tarixi finala gətirib çıxaran qanunauyğunluq baxımından bir vakuum “ ozon boşluğu” hesab etmək olmaz: siyasətdə də ideologiyada da bilavasitə bugünkü mərhələnin astanası bu dövrün sosial , ictimai və ədəbi hadisələri oldu”.Eyni sözləri kiçik bir fərqlə teatr prosesinin gedişatı və təbiətinin dəyişməsinə də aid etmək olar : biz bu dönmə 1990-cı il” Qara yanvar” günlərində bitmiş hesab edirik. O dəhşətli faciədən sonra Azərbaycan düşüncəsi , o cümlədən milli sənət təfəkkürü tam yeni istiqamətdə inkişaf etməyə başladı .

Kommunist düşüncəsi və bütövlükdə rejimin yeniləşmə ideologiya və strategiyası M.Qarbaçovun “ Yenidənqurma və ölkəmizlə bütün “ “ dünya üçün yeni düşüncə (Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира) kitabında əks olunmuşdu.Bu yuxarıdan başlanan inqlabın məqsədi əslində “ insan sifətli sosializm “ yaratmaq idi.Onun təkan c=verdiyi proseslər isə tezliklə süni axarını aşıb öz səmtlərində hərəkətə başladılar.Aşkarlıq, demokratlaşma , müəyyən plüralizm başlıca vasitələr kimi elan olundu və Qorbaçovun təbirincə : “....Sovet cəmiyyətinin sosial- iqtisadi və mənəvi inkişafının əzmlə sürətləndirilməsi keyfiyyətcə yeni hallara doğru yollarda radikal dəyişikləri nəzərdə tutur.”

Kommunistlərin nəzərdə tutduqları” radikal dəyişikliklər “ SSRİ-də “ torpaq altında” mürgüləyən proseslərə təkan verdi və bir azdan bu proses milli azadlıq hərəkəti kimi özünü bəyan edib, fəaliyyətə başladı.

Mədəni və mənəvi qatda bu hərəkət azadlıq, müstəqillik, millətçilik və milli dövlətçilik ideya və ideyalarını oyatdı və tez bir zamanda bu ideyalar sənət təfəkkürünün aparıcı amillərinə çevrildi.

Mürəkkəb və bu günə qədər açıqlanmayan hadisələr və təsirlər nəticəsində idarə olunan inqilab prosesi tez bir zamanda nəzarət altından çıxıb qanlı hadisələrlə səciyyələndi və super ölkənin dağımasına gətirib çıxartdı.

Bu dövəmdə teatr prosesi yenə də ikili xarakter daşımaqda idi : sırf bədii yaradıcı baxımdan buxovlardan, yasaqlardan azad olunmuş teatr düşüncəsi irəliyə sıçrayış üçün hər cür imkanlar qazandı və bir müddət onlardan yetərincə faydalandı.Məzmun qatında bütün riyakar , ikiüzlü sxemlər kənara atıldı, milli mədəniyyət, mənəviyyət, o cümlədən dini dəyərlər bərpa olundu, milli azadlıq hərəkatının ideya və ideyaları prosesin ideya sistemliyini təyin etdi.Poetikanın forma və məzmun yaradan amili – konflikt “ siyasi – inqilabi xarakter aldı, tarixi mövzular başlıca yer tutdu.

Digər tərəfdən isə gündən günə güclənib kəskinləşən, dramatik və faciəvi gərginliyə malik siyasi- ictimai proseslərin enerjisi teatr prosesinin ictimai əhəmiyyətini maksimal dərəcədə azaltdı : müxtəlif qurultaylar, konfranslar, mitinq- nümayişlər, qarşıdurmalar, qanlı toqquşmalar və s.. həyati hadisələr bədii təxəyyülün məhsulu olan səhnə hadisələrin psixoloji təsir gücünü az qala heçə endirmişdi.Seks , homoseksualizm və hər cür əxlaq pozğunluğu mövzularından faydalanan Rusiya teatr düşüncəsindən fərqli olaraq milli teatr düşüncəmiz bir müddət sanki “mövzu boşluğunda “qaldı və siyasi - ictimai proseslərin axarında itdi.Praktiki olaraq teatr sənətinin paradoksal dönməi başlanmışdı : mənəvi ideoloji azadlıq onun fəaliyyətini xeyli çətinləşdirmişdi.Rusiya teatrları bu böhrandan çıxmaq üçün vaxtı ilə yasaqlanmış və ya dissident ədəbiyyatına əl atdı və bir müddət yenə də siyasi- ictimai əhəmiyyətini bərpa etməyə müyəssər oldu.Azərbaycan mədəniyyətində bu cür faktların demək olar ki, tam yoxluğundan teatr prosesi bundan faydalana bilmədi : bir –iki nəzərə çarpan cəhddən sonra proses səngiməyə başladı.Yenidənqurmanın yeni iqtisadi siyasəti teatr prosesinin zahiri səciyyəsinə müsbət təsir göstərdi ki, Azərbaycanda əsasən Bakıda yeni teatrlar yaranmağa başladı, amma kəmiyyətdən keyfiyyətə keçid o qədər də nəzərə çapmadı : yeni açılan teatrlar yalnız öz azadlıq və müstəqillik hüquqlarından faydalandı : özəl poetika və yaradıcı metodlarıyla fərqlənən yalnız iki teatr - Milli

Akademik Taetrın nəzdində yaradılmış “ Yuğ” və müstəqil “ Gənclər “ teatr studiyaları (1989) oldu.

Yenidənqurma dönəmində teatr prosesinin elmi-nəzəri təzahürü daha əhəmiyyətli oldu.Belə ki, “ yeni düşüncə “ bir çox əski dəyərləri yeniləşdirib yaradıcı prosesə qatmaq imkanını verdi .

Çılgın siyasi –ictimai proseslərin gedişatında ümumtürk mədəniyyəti , ənənəvi islam mədəniyyəti və qabaqcıl Qərb mədəniyyətinin mənəi və estetik dəyərlər sistemliyi bərpa olundu.Poetika məhz bu sintetik sistemlə müəyyənləşdirildi.

Müəyyən mənada yenidənqurma dönəmi teatr prosesini nəzəri konseptual baxımından əsrin əvvəllərinə qaytardı , yeni məqsəd və vəzifələrini dərk etməyə məcbur olan teatr düşüncəsi zamanın zəncirinin qırılmış bəndlərini bərpa etməklə tarixi təhrifləri düzəltməyə başladı.

Bu proses hələ davam etməkdədir , çünki sonrakı siyasi- ictimai soisal-iqtisadi və dövlət quruculuğu prosesləri yenə də teatr prosesini müxtəlif xarakterli çətinliklərlə baş başa qoyub inkişaf surətini xeyli zəiflətdi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, 1990-cı ilin yanvarında Rusiyanın milli düşüncəmizə hər cür təcavüzünə son qoyuldu : qanlı faciənin dəhşətli sarsıntılarında yenidənqurmanın uzağa yönəlmiş planları puç oldu və milli düşüncəmiz tarixində ikinci dəfə olaraq hər cür məsuliyyəti öz üzərinə götürdü.

O, cümlədən milli mədəniyyət və incəsənətin inkişafını məsuliyyətini...

Təsvir olunmuş məzərdən aydın görürük ki, təhlil etdiyimiz dövrdə teatr prosesinin institussional səciyyələri aparıcı amillərə dönərək prosesin universallığını maksimal dərəcədə məhdudlaşmağa gətirib çıxardı.Burada xüsusilə qeyd etməliyik ki, səbəb -nəticə bağlılığını nəzərə alaraq milli teatr poetikasının deformasiyasını məhz prosesin hərəkət imkanlarınınpotensialının zəifləməsində görürük.Bu məntiqin davamı kimi göstərməliyik ki, poetikanın deformasiyasını yalnız proseslə bağlılıqda qəbul etmək olar: əks təqdirdə biz “ Azərbaycan sovet teatr poetikası “ anlayışını qəbul edərək teatr tariximizi mexaniki şəkildə iki yerə bölməyə məcburuq .Buradaca qeyd edək ki, bu

əməliyyatda da səmərli toxum yox deyil: çünki “ sovet dövrü “ ictimai- tarixi mərhələ kimi tariximizin danılmaz hissəsidir və onun təhlili bir çox mühüm məsələləri açıqlayır. Amma “ Uzaq proqnoza” - İdealına yönəlmiş proses nöqteyi nəzərindən “ sovet dövrü” bütün başqa sahələrdə olduğu kimi mürəkkəb bir mərhələ kimi qavranılmalıdır. Mürəkkəbliyin başlıca bir səciyyəsi də ondan ibarətdir ki, bütün universal proseslər öz əbədi hərəkətini qoruyub saxlamış, amma nəticələri təbiri cayızsa , məhsulları deformasiyaya uğramışdır. Belə ki, gördüyümüz kimi milli teatr prosesi institusiional səviyyəyə yüksələ bildi. Bu proses labüd və universaldır. Eyni zamanda dövlət nəzarəti altında inkişaf edən proses təbii ki, dövlətin dəyərlər sisteminə uyğun poetikaya – baxım bucağına konfliktə, dil- ifadə vasitələrinə tabe olmalı idi. Yeri gəlmişkən , eyni hal , musiqi, aşiq sənəti və başqa sənət növlərində də özünü göstərirdi : partiyani , Sovet Vətəni , rəhbərləri tərənnüm etmədən heç bir sənət növü yaşamaq hüququnu qazana bilməzdi....

Tarixi baxımdan çox qısa olan “ sovet dövrü “ təbii ki, minilliklərə bağlı olan milli sənət təfəkkürü və düşüncəsinə köklü təsir göstərə bilməzdi. Fikrimizi yüz illərlə müstəmləkə altında qalan , amma milli sənət proseslərinin universallığını qorumuş bir çox milli mədəniyyətlərin tarixi təsdiqləyir. Gördüyümüz kimi , daha həssas , müəyyən mənada kövrək və mütəhərrik olan poetika məhz prosesin züərində aparılan əməliyyatların təzahürü kimi institusiional şərtlərə bağlı olur. Bu mənada poetikanın deformasiyası tədqiqatçıdan ötrü daha dərin qatlarda gedən proseslərin işarələridir : təhrif olunmuş dəyərlər İdealın dəyişməz dəyərlər sistemini daha aydın vəq abarıq şəkildə əyaniləşdirir. Tarix isə növbəti mərhələdə əbədi həqiqəti təsdiqləyir : milli sənət təfəkküründə və düşüncədə gedən prosesləri yalnız millətlə birgə məhf etmək mümkündür.

III . MÜSTƏQİLLİK İLƏRİMİZİN TEATR PROSESİNİN TƏLƏBLƏRİ

Müstəqillik uğrunda mübarizə, elan olunmamış müharibə və bazar iqtisadiyyatına keçidin ilk mərhələsinin son dərəcə ağır iqtisadi şərtləri, inflyasiya və istehsalat səviyyəsini aşağı düşməsi və bu kimi proseslər hər hansı mədəni proseslərin ehtiyacları “ gündəlikdən “ixtisar etməyə qadirdir.

Siyasi sabitsizlik fonunda baş verən siyasi- iqtisadi , sosial – ictimai hadisələr teatr prosesini bu vaxta qədər rastlaşmadığı problemlərlə üz- üzə qoydu.Məsələ ondadır ki, bu böhran xarakterli problemlər zahirən sağlam və müəssisə kimi fəaliyyətdə olan teatrların içində getdiyinə və məhz aşkarlanmadığına görə təhlükəlidir.Bu mərzin latend (gizli - qapalı) mərhələsində teatr prosesinin dayaq kateqoriyalarının etibardan düşməsi təhlükəsi heç də mücərrəd məsələ deyil.Birinci növbədə zərbə altına düşən teatr düşüncəsinin psixoloji motivassiyası (məqsədlərin əsaslandırılması) və yaradıcı enerji qaynaqlarıdır.Bu iki məsələ yetərsiz hala düşdükdə prosesin dinamikası zəifləyir və halqavari reaksiya kimi digər önəmli səciyyələrə təsir göstərməyə başlayır.Yetmiş il dövlət sistemi tərkibində müəyyən ideoloji və iqtisadi nəzarətin altında baş verən teatr prosesi mütləq azadlıq şəraitində gərəksizlik sarsıntıları burulğanında fırlanaraq öz missiyasını yerinə yetirməkdən məhrum olur.

Bu sərtləri yazdığımız vaxta qədər baş vermiş siyasi –ictimai proseslər teatr prosesinin siyasi baxımdan parçalanmasına səbəb oldu.

Siyasi-iqtisadi prosesləri proqnozlaşdırılan inkişaf da yeni sosiopsixoloji sarsıntılar gətirəcəkdir ki, bu yeni sarsıntılar da teatr prosesini tam mənada ümumi inkişaf kontekstindən təcrid edə bilər.

Yeni şəraitdə teatr dövlət- cəmiyyət sisteminin tam yeni əsasları təyin olunmalıdır ki, teatr düşüncəi üzvi şəkildə öz tarixi inkişafını davam etdirə bilsin .Bu gün biz keçmişin səhvlərini təkrar etməməliyik və teatr prosesini bazar iqtisadiyyatının stixiyasına təkbəşinə buraxmamalıyıq : artıq institussional mədəniyyətmizin tam hüquqlu hadisə və təsisatı olan teatr sənətinin dövlət himayəsi və ictimaiyyətin diqqətini tələb etməyə haqqı var.

Müstəqil Azərbaycan milli mədəniyyətinin inkişaf problemlərinə bənzər problemlər bu yola bizdən əvvəl qədəm qoymuş Türkiyə mədəniyyətində öyrənilib və müəyən təcrübə əldə edilib, yəni , indi qarşı- qarşıya durduğumuz problemlər dünya mədəni düşüncəsi üçün yeni deyil ə lazım gəldikdə faydalanmaq üçün məxəz və qaynaqlar da mövcuddur.Bir sözlə teatr sahəsində islahatlar aparmaq zamanı yetişibdir və gecikdirilən hər gün teatr prosesini gücdən salır ona xas olmayan keyfiyyətlər və istiqamətlər qazandırır.

Müstəqillik illəri ərzində mədəniyyət və sənət təfəkkürümüz xeyli siyasətləşmiş , son zamanlar isə kommersiyalizassiya meyilləri güclənməkdədir .Eyni zamanda nəzəri- konseptual qatda bir sıra yeni məziyyətlər əldə olunmuş və teatr prosesinə baxım bucağı xeyli genişlənmişdir.

Nə zamansa aparacağımız teatr islahatları heç , şəxsiz ki bitgin bir konsepsiyanın realizəsi olamlıdır , hər halda bu sağlam düşüncənin tələbidir.Amma çox təəssüf ki, tarixin bizə verdiyi hazılıq zamanından səmərəli sitifadə etmədik..7 il ərzində teatrımız soial- iqtisadi qatda yalnız və yalnız varlığının uğrunda çarpışdı , vuruşdu və gələcəyi haqqında düşünməyə macal belə tapmadı .

Etiraf edək ki , geniş müzakirəyə çıxarılan bu qeyidlər də , hazır konsepsiyadan çıxarışlar deyil, ortalığa atılan məsələlər tədqiqatçının köklü problemin başlıca səciyyələrini göstərmək cəhdidir.

Müstəqillik əldə etdiyimiz gündən bəri teatr səhnəsində başlamış , əslində mahiyyətə kortəbii , keyfiyyətə isə səmərəli proseslərin nəticəsində məlum oldu ki, yalnız dövlət sistemində fəaliyyət göstərən müəssisələr , yaxşı – yaman öz varlıqlarını qoruya bildilər .Göbələk surəti ilə çoxalıb- artan özəl teatrlar özlərini nə yaradıcı , nə də iqtisadi baxımdan doğrultmayıb tez bir zamanda da yox oldular.Bələdiyyə teatrları isə təşkilat kimi var olsalar da bədii cəhətdən hələ öz sözlərini deməyiblər.Odur ki, yeni zamanın meydana gətirdiyi yeni teatr müəssisələrinin problemlərini açıqlamağı sonraya saxlayıb, buradaca Dövlət tearlarının yeni dövrdəki fəaliyyət problemlərinə nəzər yetirək.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi , teatr islahatının keçirilməsi müstəqildir və qaçılmazdır.Ona görə də bu silahatın nəzəri parametrlərini indidən müəyyənləşdirmək məcburiyyətindəyik.

Dediyimiz nəzəri konsepsiyanın başlıca göstəricisi teatrın statusudur – teatrın Dövlət strukturunda yerini və əhəmiyyətini təsdiqləyən hüquqi normalar yaradılmışdır.Fikrimizi bir qədər açıqlasaq , deməliyik ki, Dövlət teatrı mühüm ideoloji və mənəvi – mədəni müəssisə elan olunaraq Dövlət strukturunu xüsusi element kimi müvafiq , hüquqi , iqtisadi və təşkilati qurum şəklində təsdiqlənməlidir.Başqa tipli teatrlardan fərqli olaraq Dövlət teatrlarının bütün fəaliyyət sahələri “ teatr qanunuyla” tənzim olunmalı və burada heç bir özbaşnalığa yol verilməməlidir .Heç şəksiz ki , “ Teatr Qanunu” ölçülüb , biçilmiş meyarlar əsasında tərtib olunmalı və yeni dövrün gerçəkliklərini əks etdirməlidir və sözsüz ki “ Teatr Qanunu “ konstitusiyada həkk olunan hüquqi və mənəvi dəyərlərə söykənməlidir.Məhz bu dəyərlər də öz – özlüyündə teatr ideologiyasının əsasını təşkil etməlidir.Onu isə demək artıqdır ki, bu ideologiyada keçmiş ideologiyadan , marksist-leninçi estetikanın siyasi kateqoriyalarından əsər əlamət belə qalmamalıdır.

İkinci mühüm göstərici :Teatr iqtisadiyyatı , ideoloji məqsəd və vəzifələrini yerinə yetirilməsini təyin etməli və teatr sosiologiyasının yeni gerçəkliklərinə uyğunlaşdırılmalıdır.Bazar iqtisadiyyatına keçid cəmiyyətimizin sosial qurumunu kəskin surətdə qütbləşdirmişdir və hər iki qütb, yəni varlılar və kasıblar öz növbəsində maddi imkanlarına görə təbəqələşirlər.Dövlət teatrının bu baxımdan da düşünülmüş və mütəhərrik reperuar siyasəti olmalıdır, çünki ictimai – sosial təbəqələşmənin intellektual və estetik təzharüləri özünü , öz təsirini göstərməmiş olmayacaktır.Bir sözlə reperuar siyasəti hər təbəqənin vahid “ Dövlətçilik ideyası” ətrafında birləşməsinə yönəldilməlidir.Bundan ötrü mövcud olan teatr sistemi (idarə , təminat, təchizat və s...) köklü sutədə dəyişməli , təhsil sistemi durmadan kamilləşməli və teatrın təşkilat prinsipi dövrün tələblərinə uyğunlaşmalıdır.

Sadaladımız məslələr nisbətən asan yəni inzibati üsullarla həll olunanlardır .Daha mürəkkəb problem isə milli teatr poetikasıdır ki, onun inkişafı inzibati yollarla təminəilməzdir və bu sferada olduqca gərgin yaradıcı və elmi nəzəri iş aparılmalıdır.İlk addım kimi teatr xadimləri və biliciləri marağı olan təşkilatlarla birlikdə elmi- praktiki konfranslar , laboratoriyalar , disputlar keçirib , müasir teatr prosesini , onun problemlərini inkişaf yönlərini müzakirə etməlidirlər.Əldə olunan qənaətlər vahid bədii- estetik sistemin əsasına qoyulub , praktiki işlər sınıdıqdan sonra konsepsiyaya daxil edilə bilər .

Təbii ki, burada söhbət heç də vahid normativ poetikadan getmir, Dövlət teatrları sistemində imkan daxilində müxtəlif janr və üslublar fəaliyyət göstərməlidir.Məqsəd vahid elmi-metədoloji prinsipləri müəyyənləşdirib onları iş prinsipinə çevirməkdir, deməli belə olduqda heç şühsiz ki, bu prinsiplər şərti olaraq yalnız ümumi istiqamətləri bildirəcək, teatr sənətçisi üçün normativ olmayacaqdır.

Bu fikri dəqiqləşdirmək üçün deməliyik ki, indiyəqədər çox təəsüf ki, ətalətimizin sayəsində teatrlarımız həllə də yaradıcılıq prosesində marksist-leninçi esteikanın kateqriyalarından faydalanmaqda favam edir , tənqidimiz isə həmin nəzəriyyənin meyarları ilə teatr prosesini dəyərləndirir .Milli teatr nəzəriyyəsinə yaratmağa hər cür imkanımız olduğu yerdə bunu etməməyimiz bağışlanılmaz haldır .

...nə zamansa aparacağımız teatr islahatları cəmiyyətin özündə baş verən ağırlı dəyişiklikləri əks etdirəcək.Artıq bu gün deyə bilərik ki,ictimai şürumuz və ictimai varlığımız arasındakı kəskin fərqlər əriməkdədir .Sabit quruluşun bir çox idealları yeni kapitalist formasıyasının dəyərləri ilə əvəz olunur.Cəmiyyətmizin qarşısına çıxan mürəkkəb problemlərin həllində isə tearın yardımını misilsizdir.

Teatrın məhz bu funksıyasını gücləndirmək üçün yubanmadan teatr islahatlarını başlamalıyıq.

Müstəqillik günlərimizin ilk mərhələsində teatr düşüncəsinin potensial imkanları ictimai-siyasi prosesləri məqsədləri ilə bağlılıqda açıq-aydın görünürdü.İnqlabi romantik pafos , mənəvi saflıq gələcəyə inam və s..

keyfiyyətlər inkiaşın növbəti mərhələsində öz çılğınlığını itirib, yerli fəlsəfi xassəli keyfiyyətlərə təhvil veribdir :indi teatr düşüncəsinin başlıca məqsədi dərin təhlil , müfəssəl analiz və sintez nəticəsində əldə olunan yeni mənəvi dəyərlərin ənənəvi mənəviyyat sistemində yerini və əhəmiyyətini göstərməkdir.

Bunun üçün teatr prosesinin çağdaş tələbləri nəzərə alınıb münbit zəmin yaradılmalıdır.Məsələyə sırf teatr prosesinin universallıq və vahidlik nöqtəyi nəzərindən baxanda isə problem öz kəskinliyini itirir və konseptual şərtlərini önə çıxarır . Belə ki, prosesin institusional səciyyələri yalnız teatr təsisatlarının fəaliyyətlərinə təsir göstərə bilər.Universal kateqoriyalar isə dağıdıcı funksiyalarını yerinə yetirərək obyektiv şəkildə prosesi durulaşdırır, onu gərəksiz, süni mexaniki müdaxilə edilmiş , məqsəd və vəzifələrdən azad edir.

Müstəqillik dövrümüzə bu mənada nəzər salanda teatr prosesinin üst qatında baş verən hadisələri aşkarlamaq olur.

Basqıdan qurtulmuş teatr prosesi ilk növbədə artıq çürümüş strukturlara zərbə endirdi : tarixi olayların elə ilk mərhələlərində respublikada canlı prosese uyğun və yalnız inzibati şərtlərlə mövcud olan teatrların sayı aşkarlandı. Məlum oldu ki sovet vaxtında çılmış və əhaliyə mədəni xidmət göstərən teatrlar canlı yaradıcı prosesin tələbləriylə deyil , planlı müəssisə formasında fəaliyyət göstərirdi.Müstəqil və sərbəst proseslərin nəticəsində deformasiya olunmuş poetikanın bərpası başlandı, proseslərin bitmədiyindən bu gün poetikanın yalnız bir səciyyəsinin köklü surətdə də dəyişməsinə qeyd edə bilərik : prosesin təzahürü olaraq milli teatr düşüncəmizdə problemə baxım bucağı tamamilə dəyişdi.Artıq yeni (və ya unudulmuş əski) dəyərlər sistemi hər hansı problemə baxım bucağını təyin edir.Təbii ki, burada biz vahid konseptual yanaşmadan söz açə bilmərik , çünki baxım bucağının dəyişməsi bir çox məqamlarda əski sistemə kəskin etiraz xarakterini daşıyır.Amma teatr prosesinin universallığını nəzərə alsaq etirazı düşünüşlü və əsaslandırılmış mövqe ilə əvəz olunmasını proqnozlaşdırə bilərik .O ki , qaldı konflikt və dil –ifadə vasitələrinin yeniləşməsinə , burada vəziyyət daha mürəkkəbdir : Yeniləşməyə əngəl olan obyektiv və subyektiv amillər hələ də çox güclüdür .Obyektiv amillərdən

başlıcası elə teatr prosesinin universallığından qaynaqlanır : konfliktə münasibət yalnız evolyusiya yolu ilə dəyişə bilər.Bunun üçün isə zaman və gərgin mənəvi intellektual iş lazımdır. Digər oektiv amil ictimai- tarixi proseslərin kəskin dinamikasına sız bağlıdır : teatr poetikasının başlıca konfliktinin seçilməsi müəyyən siyasi- ictimai, sosial- iqtisadi və psixoloji sabitlik tələb edir.Əks təqdirdə kateqoriyal məsələ olan konflikt duyğu- anlayışı daha çox hadisələrə reaksiya xarakterini daşıyır .

Subyektiv amillərdən ətraflı danışmağa ehtiyac yoxdur : yeni çağların teatr prosesinin tələbi ilə tam yeni yaradıcı nəsil gəlmişdir.Onun özünün realizə etməsi üçün dünya teatr sənətinin “ sözlüyündə cəm olunan “ bütün dil- ifadə vasitələri açıq və işlək vasitə olmalıdır .Bundan ötrü isə mədəniyyət və incəsənətimiz milli özüllərini qorumaq şərti ilə dünya teatr prosesinə tam açıq olmalıdır , necə ki açıq olub da .

Sərt nəzarət altından çıxmış teatr prosesi yaradıcı psixologiyadan da “ təmizləmə “ işini aparmağa başlayıb.Sərt və müəyyən mənada amansız saf çürük əməliyyatı gedişatında teatr prosesinin subyektləri (sənətkarları) arasında qeyri formal dəyərləndirmə başlandı.Bazar iqtisadiyyatının amansız şəraitində yalnız “zaq proqnoz “u duyan – anlayan və könüllü düşünüşlü biçimdə İdeala qulluq etməyə hazır olan sənətçilər teatr sənətini öz tear peşəsi kimi anlamqdadır .Bəlli səbələrdən yasaq olunan bir məsələ də prosesin inkişafında aşkarlandı- bu məsələ teatr sənətinin təbəqələşməsidir : indən belə saxta alicənablıqdan vaz keçərək, teatr sənətinin kommersiyaya bağlı (aşağı) və yüksək sənəti (ali) yaşadan sənətçi təbəqələri tədricən müəyyənləşdirilməlidir.

Bu məslənin də bir incə çalarını göstərmək gərəkdir : bütün sənət növlərindən fərqli olaraq teatrın institussional səciyələri daha sərtidir odur ki, yalnız prosesin axarında özəl poetikasını təcəssüm etməyə qadir olan müəssisələr tam haqla “ teatr “ adlana bilər : mütləq tələblərə cavab vermiyənlər isə “ şou-biznes” sahəsində müxtəlif uğurlarla fəaliyyət göstərərək sözün dəqiq mənasında “ teatr “ adını daşımaqdan məhrum olacaq. Çalar isə ondan ibarətdir ki , fformal

olaraq hər ikisi eyni leksemayla adalanacaq , amma onun semantik fərqi artıq bu gün anlaşılmaktadır.

Teatr prosesi bir çox məsələləri , necə deyərlər yerinə qoyasıdır, şərt yalnız ondadır ki, sırf yaradıcı və institussional kontektlər qarşı – qarşıya qoyulmasın , əksinə bir –birini tamamlasın....

DÖRDÜNCÜ FƏSİL

AZƏRBAYCAN MİLLİ TEATR PROSESİ VƏ DÜŞÜNCƏSİNDƏ TEATR POETİKASININ SƏHNƏ TƏCƏSSÜMÜ PROBLEMLƏRİ

“...YALNIZ ÖZ MƏZUNUNUN FORMASI
OLANDA TAMAŞANIN FORMASI YAXŞI
OLA BİLƏR VƏ ƏKSİNƏ BU CÜR
OLNADIĞI HALDA FORMA PİSDİR”...

B.Brext

Azərbaycan milli teatr düşüncəsində poetikanın səhnə təzahürləri yalnız teatr sənətinin institussional qata yüksəltdiyi məqamdan ciddi elmi araşdırma predmeti ola bilər. Azərbaycan teatr sənətinin “həvəskarlıq” dövrü daha çox ideya və sosiopsixoloji analiz üçün maraqlı və səmərəli sahə olar ; poetikanın səhnə təzahürü inkişafı və problemləri yalnız peşəkar sahə fəaliyyətinin “ məhsullarında” elmi obyektivliklə təhlil oluna bilər .Həvəskar səhnə poetikası və onun səciyyələri diletantlıq , naşılıq məsələlərinə sıx surətdə bağlı olduğundan istənilən mövzunun yalnız ideya təcəssümünü bacarır , çünki sözdə ifadə olunmuş ideya sözün vasitəsilə çatdırıldıqda çox az maneələrlə rastlaşır ; poetikanın özünəməxsus dil- ifadə vasitələrini yaradıcı prosesə qoşmaq məsələsi isə ilk növbədə peşəkarlıq tələbi ilə bağlıdır.

Azərbaycan milli teatr poetikasının bir fenomen kimi inkişaf etməsi , zənginləşməsi və konseptual formaya yetişməsi prosesi peşəkar teatrın praktiki fəaliyyəti nəticəsində mövcud ola bilmişdi, odur ki. Poetikanın nəzəri səciyyələrini açmaq praktiki teatr sənətinin başlıca göstəricilərin təhlilinə bağlıdır. Buradaca xüsusi vurğulayaq ki , seçdiyimiz metodu absolyutlaşdırmırıq, çünki “...eyni bir obyektiv prosesin və hadisənin müxtəlif təhlil metodları real sistemlərin və onlara uyğun real şəraitlərin bir –birindən tamamilə fərqlənən konsepsiyalarının yaranmasına gətirib çıxara bilər “.

Teatr sənətinin poetikası sənətsünaslığımızda nisbətən az öyrənilmiş problemlərdən biri olduğundan burada müxtəlif lap “ bir birindən tamamilə fərqlənən konsepsiyaların yaranması sənət təfəkkürümüzün inkişafına xidmət edər , bu məsələnin nəticə etibarı ilə isə vahid konsepsiyanın yaradılması həll edə bilər..Bu isə öz növbəsində teatr düşüncəmizi , teatr prosesin özünü elmi baxımdan daha dəqiq dərk etməsinə gətirib çıxaracaqdır .Əvvəlki fəsillərdə biz bir çox şərtləri ümumiləşdirilmiş sistemlikdə araşdırmışıq və burada da bu prinsipə əməl edəcəyik : həm ona görə ki, praktiki teatrın yaradıcı fəaliyyəti başlıca araşdırma , tədqiqat predmetimiz deyil, həm də ona görə ki, “... ümumi sistemli mülahizələr qabaqcadan söyləməyə imkan verir ki şərtlər

müxtəlifliyinin və düşüncə gücünün uyğunluğu tədqiqat işlərində çox faydalıdır”.

Təbii ki, araşdırdığımız elmi predmetə münasibət, baxım bucağı və tədqiqat metodları müxtəlif ola bilər və bu gün biz bu müxtəlifliyi zəruri hal kimi dəyərləndirməliyik, çünki əski ideoloji qəlibləri dağıtmaq üçün tədqiqat predmetinə müxtəlif rakurslardan baxmaq ən səmərəli şərtidir.

Belə ki, Azərbaycan milli teatrının institussional problemlərini daha vacib hesab edən İlham Rəhimli bu fikirdədir ki, “peşəkar Azərbaycan teatrı çoxəsirlik tarixi olan Qərbi Avropa, daha dəqiq desək rus teatr mədəniyyətinin birbaşa təsirindən yaranan kosmopolit mədəniyyətin faktı və hadisəsidir “.Bu mövqedən çıxış edən tədqiqatçı “kənardan qəbul edilən konseptual kateqoriyalarla ənənəvi yaradıcılığın etnopsixoloji prinsiplərinin vəhdəti “prizmasından adoptasiya “uyğunlaşdırma“ mexanizmləri və üsullarını milli teatr poetikasının inkişafında səhnə texnika və texnologiyasının rolu və əhəmiyyətini təhlil edib, maraqlı və səmərəli qənaətlərə gəlir ki, onların da vahid konseptual poetikanın struktur sistemliyinə daxil edilməsini zəruri hesab edirik.

Bizi maraqlandıran problem nəzəri poetikanın səhnə ekvivalenti olduğundan məhznəzəri və praktiki modellərin “uyğunluq və ziddiyyət prizmasından eyni obyektə nəzər salmağı səmərəli bildik, çünki bu aspektdən poetikanın təcəssüm problemləri daha da aydınlaşır və başqa aspektlərlə bağlılıqda təhlil olunmaq üçün geniş imkanlar açılır.

Onu da qeyd edək ki, təhlilimiz mövcud olan çağdaş poetikanın səhnə təcəssümləri bazasında aparılacaq və burada bəzi sənətsünaslığımızda məlum olan nəticələri təkrar etməli olacağıq. Necə ki, “prinsipcə elm təkrarla təsdiq edilmədən mümkün deyil, çünki artıq bu elm sayılmır “.

Poetikanın səhnə təcəssümü haqqında mülahizələrimi həvəskar teatr materialında bildirməyimizin səmərəsizliyi həm də onunla bağlıdır ki, bu teatrda təcəssümün funksiyaları hələ bölünüb təsdiqlənməmişdir. Yalnız peşəkar teatrda yaradıcı peşəkar funksiyalar müəyyənləşdirilib, konkret

yaradıcı peşənin praktiki fəaliyyətində icra olunur. Bu icranın nəticəsi olan səhnə əsərinin – tamaşanın bədii-estetik həllində poetikanın səciyyələri aktuallaşır və bədii yaradıcı prosesin nəticəsində müəyyən poetika tamlığını bütövlüyünü əks etdirir.

Poetikanın təcəssümü aşağıdakı funksional bölgədə gerçəkləşir :

1. Ədəbi əsas - *dramaturq* ;
2. Zaman məkanda gerçəkləşdirmə - *aktyor* ;
3. Vizual təzahür - *rəssam*;
4. Musiqili dramaturgiya – *bəstəkar* ;
5. texnoloji təzahür- *texniki heyət* ;
6. Təcəssümün sintezi - *rejissor*.

Verdiyimiz təsnifatın bir kateqoriyası da mövcuddur ki, bu birbaşa poetikanın təcəssümünə təsir göstərmir, amma prinsip etibarı ilə göstərdiyimiz kateqoriyaların keyfiyyət və səviyyəsində təsirdə güclü, bəlkə də həlledici əhəmiyyətə malikdir. Bu teatr sənətinin təhsil sistemidir ki, onun metodu , metodologiyası və konkret metodikası hər hansı poetikanın tam ifadəliklə təcəssümünün bazis şərtlərini təyin edir .

Onu da qeyd etmək ki, göstərdiyimiz təsnifatın qurumu , sxemi ierarxiyalı deyil, yəni burada hər hansı kateqoriyanın üstünlüyü nəzərdə tutulmur , çünki praktiki teatr sənəti təbiətə sintetikdir və yalnız təhlilin məqsədlərinə görə biz onu tərkib hissələrinə ayıraraq analiz edəcəyik.

Bununla belə ədəbi əsası (pyesi) birinci , sintez funksiyasını isə sonuncu yerdə göstərdiyimiz təsadüfi deyil, məhz bu kateqoriyaların məzmun çərçivələrində poetikanın təcəssümü baş verir və prosesin “ iradəli , məqsədyönlü və effektiv” “ Stanislavski” şərtləri təmin olunur . Odur ki, elə birinci və sonuncu kateqoriyalardan başlasaq təcəssüm prosesinin parametrlərini göstərmiş olarıq

Poetikanın təcəssümü üçün ədəbi əsası (pyesi) təqdim edən müəllifin şəxsiyyəti olduqca önəmli faktordur. İstər klassik, istərsə də müasir dramaturgiyanın nümayəndəsi (nə zamansa yaşamış və ya hazırda fəaliyyət göstərən dramaturq) müəyyən tipoloji şəxsiyyət kimi qəbul olunub, poetika təcəssümü ilə bağlı sistemdə araşdırılmalıdır; "... Tipoloji şəxsiyyət problemi baxılan şəraiti və şəxsiyyəti bir sistem kimi səciyyələndirən və sistem parametrlərinin sabit uyğunluğuna əsaslanan sistemin köməyi ilə həll oluna bilər, ...şəxsiyyətin bütün parametrlərini nəzərə almadan təklif olunan sistem tədqiqatı heç də həmişə fayda vermir ..."

Dramaturq şəxsiyyətinin müxtəlif parametrlərini təhlil edən ədəbiyyatşünaslıq, dramşünaslıq və teatrşünaslıq ümumi sənətşünaslığın sistemliyində vacib olan bir səciyyəni nəzərə almır: bu dramaturqun söykəndiyi və faydalandığı poetikanın ilkin təbiətidir. Bu mülahizəmizi dəqiqləşdirək.

Teatr və dramaturgiyanın tarixinə nəzər salanda üç tipologiya aşkarlanır:

1. Ədəbi poetikanın formal adoptasiyası (uyğunlaşdırılması)
2. Ədəbi dramaturji poetikanın sintezi;
3. Dramaturji poetikanın aktuallaşdırılması; (praktiki təcəssümü)

Birinci tip dramaturqlar bir qayda olaraq ümumi ədəbi poetikanın səciyyələrini "səhnə ədəbiyyatı"nın formal parametrlərinə (aktlara bölmək, dialoq və monoloqlardan istifadə etmək və s.) parametrlərini uyğunlaşdıraraq əslində "oxunuş üçün pyes yazırdılar. Bu məqsəd açıq göstəriləndə əsərlər məhz oxunuş üçün qəbul olunurdu. Məsələn: Hötenin "Faust"u və təcəssüm

problemi yox idi. Problem iki poetikanın səhnə məkanında ziddiyyətli münasibətlər çərçivəsində qarşılaşması zamanı yaranır : ədəbi poetika səhnə təcəssümünə müqavimət göstərir və başqa dil ifadə vasitələrini ədəbi sözə “ qurban verir” .Bu halda pyes tamaşanın ədəbi əsasına deyil , əsas başlıca faktoruna dönüb , teatr düşüncəsi ilə təzadlar baryerini yaratmağa gətirib çıxarır.

İkinci tip dramaturqlar bir qayda olaraq ədəbi poetikayla teatr düşüncəsinin poetikasını sinetiz halına gətirərək teatr poetikasını yüksək səviyyəli ədəbi kateqoriyalarla zənginləşdirdikdən sonra məhz dramaturgiya kimi sənət növünü inkişaf etdirməkdədirlər (məsələn : Şekspir , Molyer , Çexov dramaturgiyası).Üçüncü tip dramaturqlar teatr sənəti nümayəndələrinin tamaşa üçün ədəbi sxem yaradanlarına aiddir.Əslində pyes deyil, tamaşanın plan senarisi olan əsərlərdə birinci yerdə teatr poetikası durduğundan onun təcəssümü bir qayda olaraq ədəbi əsasdan (pyesdən) daha əhəmiyyətli olur (məhz : del-arte komediyaları və xalq tamaşalarının senariləri)

Tarixən Azərbaycanda milli teatr poetikasının səhnə təcəssümü poetikasında hər üç tip mövcud idi , M.F.Axundov , Cavid və C.Məmədquluzadənin “ Seyr”, “Sehr” və “ Sehrli seyr” poetikalarının səhnə təcəssümləri üzvi şəkildə teatr düşüncəsinin bədii- estetik sisteminə bağlı olduğundan milli teatr prosesinin inkişafına güclü təsir göstərə bildilər.

Teatr tarixini ideologiyalaşdırılmış mərhələlərində bir qayda olaraq birinci tip dramaturqlar teatra fəal cəlb olunur , çünki ədəbi poetikanın informatikliyi və didaktik imkanları tənqid və təbliğ məqsədlərinə uyğundur.Maarifçilik , tənqidi realizm və sosrealizm cərəyanlarının ədəbi -bədi nümunələri daha çox –ideya bədii dəyərlərin inkişafına təsir göstərir , sırf teatr poetikasının üzvi və parlaq təcəssümünə isə onların o qədər də nəzərə çarpan olmur.

Üçüncü tip dramaturqlar isə tam əksinə : teatr poetikasının təcəssümü üçün ən səmərəli şərait yaradanlardandır , onlar bəzi istisnalarla (məs: M.Şamxalovun məşhur “Qaynana”sı...) poetikanın ədəbi səciyyələrinin inkişaf

etdirmək bacarığından məhrum idlər. Peşəkar mərhələsinə qədəm basdığı gündən Azərbaycan teatr sənətində aktyorların , rejissorların , ümumiyyətlə praktiki teatrla bağlı olan şəxslərin dramaturji yaradıcılıqları müşahidə olunur. Göstərdiyimiz “ Qaynana” komediyasını çıxmaq şərti ilə həvəskar dramaturqların əsərləri milli dramaturgiyada gözə çarpan iz qoymalıdır.

Milli teatr sənətinin sovet mərhələsində şair və nasirlərin , alimlərin dramaturgiyaya müraciət etmələri geniş yayılır və bu dövrdə ədəbi poetikanın teatr poetikasını üstələməsi müşahidə olunur ,” şair Odramaturq ,” yazıçı – dramaturq” , “ alim-dramaturq” və hətta “ ictimai dövlət xadimi-dramaturq “termin - anlayışları meydana çıxır. Teatr poetikasının müəyyən mənada ikinci dərəcəli amil səviyyəsinə endirilməsi nəticəsində dramaturgiyanın özəl peşə olması tezisi etibardan salındı , sənət təfəkküründə belə bir yanlış fikir yarandı ki, pyesi hər bi sənətkar yaza bilər. Təbii olaraq , bu dövrdə teatr poetikası daha çox lirik fəlsəfi poeziyanın poetikasını xatırladır , sözçülük və metofaririklik ön plana çıxır , özünəməxsus teatr düşüncəsinin təzahürləri isə öməkçi funksya daşımağa məcbur olur . Təsədüfi deyil ki, məhz bu dövrdə dünya teatr sənətinin çoxdan qəbul etdiyi rejissor tamaşanın tamaşanın müəllifidir, metodoloji tezisi qızgın mübahisəyə şair yazıçıların kəskin etirazlarına səbəb oldu. Sözüün dəqiq mənasında Azərbaycanın sovet dövründə və çağdaş dramaturgiyasında tək peşəkar dramaturq sənətkar İlyas Əfəndiyevdir və onun ardıcıl məhsuldar özünəməxsus dramaturji yaradıcılığının nəticəsidir ki, bu gün biz “ Axundov...Cavid....Mirzə Cəlil...Cabbarlı teatr) termin anlayışları ilə yanaşı tam əsasla “ Əfəndiyev teatri” məfhumunu da işlədə bilirik. Bu teatrın poetika , yaradıcı metod və xarakterlər qalereyası geniş və dərin təhlil olunduğundan biz burada yalnız onu vurğulayaq ki, İ.Əfəndiyevim ədəbi dramaturji poetikaların sintezindən yaranan və lirik-psixoloji üslub kimi təyin olunmuş metodu çağdaş Azərbaycan teatr düşüncəsinin aparıcı poetika təəcəssümünə geniş yaradıcı imkanlar açmışdır.

Poetika təəcəssümünün başlıca yönətməni rejissordur ki, məhz XX əsrin əvvəllərində Stanislavskinin elmi və yaradısı söyləri nəticəsində bu peşə öz

dəyərini aldı, rejissura isə artıq elmi predmet kimi təsdiqləndi. Bu məsələ olduqca əhatəli olduğundan biz onun yalnız poetika təcəssümündə funksional məzhiyyətlərinin təhlili ilə kifayətlənəcəyik.

“ Rejissor “anlayışı 100 ilin içində köklü evolyusiyaya uğradı. Sözün etimologiyası fransızca idarə etmək, sərəncam vermək fəlindəndir və “ rejim “ sözü ilə eyni kökdəndir. Ötən əsrin ortalarında rejissorun funksyaları elə bununla da bitirdi , amma həmin əsrin axırlarında yalnız aktyorları deyil, tamaşanı da seyr etmək meyli gücləndi və nəticə etibarı ilə bütün komponentləri sintez halına gətirə bilən rejissor öz növbəsində “ səhnə əsəri” anlayışının təsdiqlənməsinə güclü təsir göstərməyə başladı. Yaradıcı inkişaf nəticəsində rejissura da inkişaf edir , püxtələşir , fərqli metodlara ayrılır və hər cərəyan öz həqiqətlərinin təsdiqi üçün mübarizələrə qoşulurdu..