

TEATR SƏNƏTİ

UOT 792.

DOI: 10.52094/3005-9941.45.2024.014

Aydın Ağa Yunus oğlu Talıbzadə
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

AZƏRBAYCAN TEATRI: KÜLƏK VƏ SU (teatr tarixinin mikro-konseptual modeli)

Teatr su kimidir: orada nə oynarsan, nəyə baxarsan, həmənəcə axar gedər.

Teatr külək kimidir: səni, məni gözləməz; anında qaçar gedər, tarixi aşar gedər.

Ona görə ki, teatr daim indidir: keçmişdən gəlmir, gələcəyə getmir. Ona keçmiş və gələcək fikirləşən, nəzəriyyə “düzəldən” “şünas”lardır, tədqiqatçılardır. Aktyorun seyrçi ilə ünsiyyəti zamanı tarix və nəzəriyyələrin hamısı mötərizə dışında qalır.

Çünki teatr sənətinin mayasında materiya yox, ruh dayanır.

Külək ruhu təmsil edər, ruha bənzər: onu görmək imkansız; hərçənd əlamətləri aşkar...

Azərbaycan folkloru “bu, nədir?” sualı ilə məntiqi sınağa çəkib də əbəsdən soruşmur ki:

“Bir atım var cahanı,
Gəzər cümlə cahanı,
Gələrəm başın kəsməyə,
Nə əti var, nə qanı.”

“Küləkdir” bu tapmacanın cavabı: onu ruh kimi də, fikir kimi də çözüb anlamaq mümkün. Bu da o deməkdir ki, **külək, ruh, fikir** yox ola-ola var olan oxşar təzahürlərdir; onların mövcudluğu yalnız nişanələrindən məlum.

Teatrın da əti yox, qanı yox: amma cahanda mövcuddur və bir dünya güzgüsüdür. Əti, qanı olmayan bir nəsnəyə nə bina? Onda belə çıxır ki, “teatr binası” anlayışının özü də nonsensdir, tam şərtilikdir. Nə üçün? Mən məsələni niyə bu dərəcədə mürəkkəbləşdirirəm? Suala cavab verməkdən ötrü gərəkdir ki, qədim yunan teatrı tarixini təzədən vərəqləyib “teatr” sözünün mənasını, dünya elminə yetərinəcə bəlli olmasına rəğmən, bir də nəzərdən keçirək.

Filosof N.Speranskaya yazır ki, **“teatron”** sözü “baxmaq, görmək, seyr etmək” kimi başa düşülən **“teomay”** felindən törəmədir. Bu semantika sırası “ağlın müşahidəsi” anlamını da özündə qapsayır. “Teatron” sözü etimologisinə görə **“teoriya”** sözünə yaxınlaşır ki, bu da, A.J.Festyucerin açıqladığı kimi, əvvəllər seyr, görmə ideyaları ilə qiyaslanırdı. Hərçənd peripatetiklər¹ sözün birinci hissəsini tanrı mənasında qavranılan **“teos”** kəlməsilə əlaqələndirirdilər. Ancaq romalılar

yunanlardan öncə “seyr” (*contemplare*) sözünə dini məna yükləyib bunu məbədə (*temple*), yəni cahana heyranlıq kimi yozdular.² Teatr sənəti nəzəridir: ona görə ki, teatr eydosların zühurunun müşahidə məkanıdır, tanrı ilə insanların görüşdüyü aralıq dünyanın pilləsidir, darvazasıdır”.³

Qədim yunan fəlsəfəsində eydos həm ideyanın özüdür, həm də konkret vizuallığa malik təzahürdür: Aristotələ görə isə eydos formadır, mahiyyətin, cövhərin görülməsidir.⁴ Hər necə olursa olsun, həqiqətən, heç kəs tarix boyunca “teatr nədir?” sualını yüzfaizli əminlik və dəqiqliklə cavablandıra bilmir. Teatr nə aktyordur, nə dekor, nə rekvizit, nə butafor, nə geyim, nə qrim, nə maska, nə səhnə, nə pərdə, nə tamaşa, nə də seyrçi salonu. Barmağını konkret nəyinsə üstünə tuşlayıb demək olmaz ki, bax, teatr budur...

Elə isə nədir teatr?

Kiməsə qərribə görünsə də, söyləyəcəyəm: *teatr boşluqdur*.

Tamaşanın mövcudluğu üçün məhz boşluq mütləq şərtidir. Bu kontekstdə eydosla tamaşa mahiyyət etibarı ilə bir-birinə müsbət olur.

Teatr elə bir boşluqdur ki, sən orada eydosu tamaşa kimi seyr edirsən; harada ki bir axşam hədudlarında zamanla (*bədən, söz-eylən*) zamansızlığın (*ruh, tanrı, kosmos*), insanla (*şəxsiyyət*) ideyanın (*fəlsəfi fikir*), fərdlə (*tək bir nəfər*) toplumun (*qanunlar, başqaları və kütlə*) sosial-siyasi, dini, kulturoloji, aksioloji, koqnitiv-psixoloji əlaqələri bədii sistemdə imtahan edilir, onlar arasındakı enerji dövryyəsi və mümkün transformasiya paradigmaları yoxlanılır.

Mənim düşüncələrimin doğruluğunu təsdiqləyən bir fakt da Çin mədəniyyətindən gəlir: Çində “teatr” anlayışı “*boşluq*” və “*döyüş təbərzini*” mənalarını verən heroqliflərlə bildirilir.⁵ Burada döyüş təbərzini aktyor ifası zamanı boşluğa sanki şimşək “salxımları” kimi səpələnən enerji diaqramını vizuallaşdıran karandaşdır. Boşluq isə əsasların əsasıdır: haradasa hörümçək toru kimi bir nəsnədir; xəfif bir toxunuşdan çoxsaylı vibrasiyalarla dolur, “canlanır”, titrəyir, enerjini formalar illüziyası kimi yansıdır.

Varlıq ona görə var ki, boşluq var. Yer kürəsi boşluq içrə bir zəvvardır. Boşluqdan qurtulub boşluğa çatmaq: budur əsl dao, yəni yol. Sonucda “rahatlıq aydınlanmaqdır, aydınlanma boşluq, boşluq isə eyləmsizlik”.⁶

İnsan gərək idrakını, ürəyini boşaldıb təmizləsin ki, nəyisə öyrənməyə, qavramağa, sevməyə hazır olsun.

Bilgisayarın yaddaş faylları dolanda ora daha heç nə yüklənmir.

Teatr da ol səbəbdən boşluqdur⁷ ki, kimsə öz təsəvvürlərini səhnə fəzasına proyeksiya edə bilsin, boşluqda vibrasiya yaratsın və bu proyeksiya, bu vibrasiya seyrçinin ürəyində, idrakında güzgülənib onu etkiləndirsin. Bu zaman seyrçini də resipiyentə (qəbulediciyə) çevirən onun öz içindəki boşluqdur.

Teatr həmişə başqasının təsəvvür evidir, laboratoriya, kollayder tipajında mövcud təsəvvür evidir: orada kainatın, təbiətin, insan və predmetlərin enerjisi qarşılaşır, bir-birinə qoşularaq sinerjiyə çevrilir. Məhz bu sinerji hadisə yaradır,

ancaq ləngimir, səhnədən yel kimi keçib ətrafa dağılır və yenidən teatrın boşluğunu özünə qaytarır. Bu mənada tamaşa başqasının təsəvvür evinə, ilğımlar evinə səmimi dəvətdir. Seyrçi səhnə boşluğuna müvəqqəti olaraq vibrasiya prinsipilə köçürülmüş təsəvvür məkanının, təxəyyül evinin, ruhlar dünyasının, illyuziya səltənətinin qonağıdır.

Teatr energetik dalğadır, vibrasiyadır: münasibət dalğası, münasibət vibrasiyasıdır; fikir, emosiya və assosiasiyaların bir-birinə çarpılmasından meydana gəlir. Ona görə də **“ifaçılıq sənətinin bütün növləri kinetiktir.”**⁸ Bununla mübahisə etmək nə demək: gün kimi aydın məsələdir.

Teatrşünaslıq da, əslində, teatrı yox, teatrın kinetikasını öyrənir, fiziki sistemin keyfiyyətini təyin edən enerji axınlarının, enerji çevrilmələrinin, müxtəlif impulsların, sosial, fəlsəfi, bədii konseptlərin, epistemlərin, loqosların səhnə hadisəsinin oluşmasına təkan vermək qabiliyyətini araşdırır, tamaşanın emosional vibrasiyasını, onun yaratdığı diskursları təhlil edir. Zətən, emosional vibrasiya olmadan canlı ünsiyyət deyilən bir proses sıfır həddinə enir: bu da o deməkdir ki, tamaşa ölüdür. Seyrçi isə teatra hər zaman emosional səadət zirvəsinə çatıb xoşbəxt olmaq üçün təşrif buyurur. Ona görə **hər bir sənət əsəri duyğusalılıq qatında partlayışa hesablanmış pulsar səciyyəli bir bombadır.**

Mən də bu müstəvidə dayanıb göz önünü fənlərlə işıqlandırma-ışıqlandırma Azərbaycanda avropatipli teatrın 150 illik tarix qəsrinə daxil oluram, milli mədəniyyətdə bomba effekti yaratmış, seyrçiləri emosional səadət zirvəsinə çatdırmış tamaşaları axtarıram; bu teatrın taleyində sosial-psixoloji bir tendensiya kimi davamlı şəkildə hansı halların, nə kimi yaşantıların təkrarlandığını, ekzistensial təməlin nədən ibarət olduğunu özüm üçün aydınlaşdırmaq əzmində bulunuram.

İstəyirəm ki, Azərbaycan teatrının tarixinə və poetikasına eksklüziv konseptual yanaşma sərgiləyərkən maarifçilərin **“dünyada və bizdə”** konstruktundan çıxış edim, Azərbaycanda, şünaslar tərəfindən çox-çox sonralar “milli” adlandırılmış, avropatipli teatrın tarixini mərtəbə-mərtəbə gəzərək Azərbaycan teatrı tarixinin konseptual modelini təqdim edim teatr cameəsinə. Elə bu məqsədlə də:

BİRİNCİ MƏRTƏBƏ

Külək birinci mərtəbəni həmişə az tutur. Birinci mərtəbə ən qaranlıq, küçəyə ən yaxın haylı-küylü mərtəbədir, iclas və məşvərlər üçün ən yararlı mərtəbədir. Azərbaycan teatrının birinci mərtəbəsinə Avropa maarifçiliyinin ideyalarını Rusiyadan əsən küləklər toparlayır və bu ideyalar orada suya dönüb teatra doğru axır...

Azərbaycanda **avropatipli teatrın təşəkkülü (1873-1923-cü illər)**⁹ prosesi Qərbin maarifçilik “pandemiyası”nın¹⁰ Şərqi pərdələnmiş müstəmləkəçilik ideologiyası kimi yayıldığı dövrdə gerçəkləşir və ictimai-siyasi, kulturoloji mühitin səciyyəsiindən asılı olaraq 50 illik uzun bir zaman müddətinə sığışır. Öz təşəkkül

çağlarında¹¹ avropatıpli Azərbaycan teatrı nə cür bir təsnifat paradıqması ilə təqdim edilə bilər?

Bir tərəfdən, heç şübhəsiz ki, bu, *təziyə ovqatlı faciə teatridir, melodram-müsibət teatridir*, kükrəyən primitiv, səmimi ehtiraslar, yanıqlı səslər teatridir, maarifçiliyin “ağıl və birc” ehkamlarına istinadən qurulmuş *deklamasiya teatridir*, öyüdə, nəsihətə, proqresə köklənmiş *ziyalıların qüssəli giley-güzar teatridir*, fitri istedadlar teatridir və sənət məcnunlarının teatridir. Hətta Azərbaycanın muğam üstündə bəstələnmiş ilk milli operası belə təziyənin, ağının, mərsiyənin bədii-estetik parametrləri içindən zühura gəlir.

Digər tərəfdən isə bu, *Molla Nəsrəddin lətifələrinin, meydan məzhəkələrinin ovqatına köklənmiş komediya (qəmediyyə) teatridir*, “Vay şələküm-məəlləküm” və “Qıtqılıda” oyun havalarının ritmik patternlərini yansıdan *qaravəlli teatridir, operetta teatridir*, Novruz şənliklərinin Kosa və Keçəl personajlarını içində permanent yaşadan *bayram teatridir*, söz jonqlyorlarının teatridir, məsxərəbaz teatridir. Bu tarixi məsafədə Azərbaycan teatrı xidmətçi personalı olmayan, təkəmsəyrək müxtəlif məkanlarda¹² tamaşa oynayan, rejissordan yalnız bir təşkilatçı, lider-aktyor-müəllim statusunda faydalanan, məsrəfi əksərən mədaxilini üstələyən *kasıb teatridir*, bütün parametrlərinə görə çar Rusiyasının öz qastrolçularını göndərdiyi *əyalət teatridir* və bu teatr yalnız mühitə, köhnəliyə, maarifçiliyə münasibətdə reflektivdir: onu böyük mənada nə I Dünya müharibəsi, nə reformasiyaların əvəzlənməsi, nə də aktual siyasi gündəm maraqlandırır, cəmi bir-iki istisna pyesi çıxmaq şərtilə.

Teatr tamaşalarının rejissurası isə tamamilə *iddiasız rejissuradır*, hər şeydən öncə teatrın var olmasından ötrü mübarizə aparan *maarifçi rejissuradır*, dramaturq və aparıcı aktyorların *təşəbbüs rejissurasıdır*. Ol səbəbdən Rusiyadan import edilmiş avropatıpli teatrın poetikasına ilk milli naxışlar Azərbaycan aktyorlarının şərqli və qafqazlı koloritində özünü tanıdan ifa manerası ilə, passionar enerjisi ilə “toxunur”.

Avropatıpli teatrın milli mədəniyyətdə təşəkkülü prosesində formalaşmış teatr poetikası, elə bilərsiniz, təkcə Azərbaycanda belə olub? Əsla. Yaxın Şərq və Orta Asiya ölkələrinin əksəriyyətində bu proses oxşar maarifçi partituraları, oxşar qərblı ssenariləri əsasında həyata keçirilib və buna görə də teatrlar öz bədii-estetik mündəricələri, poetikaları, hətta taleləri etibarlı ilə bir-birilərinə bənzəməyə başlayıblar. Fikirlərimin doğruluğunu isbatlamaq üçün müasir rəqsin uğurlu tədqiqatçılarından biri sayılan Andre Lepekini sitatlaşdırmaq istərdim, harada ki o, ifaçılıq sənətlərinin sıxışdırılmış vaxtını Qərbi Avropa geosiyasətinin müstəmləkəçi qurğularının (konstruksiyyalarının) *alleqoriyası* bilir və hesab edir ki, bu, ifaçılıq sənətlərinə *muştra* (hərbçi məşqi) və *əmr* (hüquqi qanunvericilik) formalarında yansırıb.¹³

Bəs görək Avropa teatrını XIX əsrin sonu XX yüzilin əvvəllərində hansı kreativ tendensiyalar bürümüşdü? Avropa teatrı bu çağlarda köklü repertuar

dəyişikliyi yaşayırdı, İntibah, maarifçilik, romantizm dövrünün pyesləri “yeni dram” (1860-1914-cü illər) nümayəndələrinin əsərlərilə əvəzlənirdi, dram bir janr kimi daha çox aktualıq kəsb edirdi, teatr estetikası tamamilə başqalaşırdı, rejissor teatrı səhnə sənəti dünyasında dominant mövqelərə sahiblənirdi, “azad teatr” ideyası prinsipial şəkildə XX əsrin yeni teatr trendinə çevrilirdi.¹⁴

Bu o deməkdir ki, Azərbaycanın avropatıplı teatrı hələ öz təşəkkül çağlarında Qərbin və Rusiyanın teatrlarından ictimai-siyasi, sosial-psixoloji, kulturoloji şəraitin diktəsilə, ən yaxşı halda, *azı 100 il geri qalırdı*. Avropa teatrı tribuna, kafedra olmaqdan, pafoslu nitqdən imtina etdiyi bir vaxtda Azərbaycan teatrı məhz bu teatr konseptlərinə doğru hələ təzə-təzə addımlayırdı, pafosu, patetikanı əyninə güclü, təsirli ifadə donu kimi biçirdi. Müasir Azərbaycan teatr mədəniyyətinin çoxsaylı problemlərinin mental, professional, duyğusal qaynağı məhz bu təşəkkül prosesinin mürəkkəb sosial-kulturoloji, psixoloji ziddiyyətlərindədir.¹⁵ Azərbaycan teatrı özünü bu problemlər və psixoloji ziddiyyətlərlə birgə tanıyıb dərk etsə də, XX əsr boyunca daim rus və Avropa teatrları ilə ayaqlaşmağa, aradakı geriliyi bütün imkanlarından faydalanaraq qapatmağa çalışır.

İKİNCİ MƏRTƏBƏ

İkinci mərtəbədə işıq çoxalır, görmə bucağı genişlənir və sən küləklərin zaman-zaman nə dediyini eşidə bilirsən. Azərbaycan Demokratik Respublikası dönəmində “ucaldılmağa” başlayan teatr binasının ikinci mərtəbəsi bolşeviklərin Rusiyadan əsdirdiyi qırmızı üzlü küləkləri dinləməklə tamamlanır.

Azərbaycanda avropatıplı *teatrın təsisatlı mədəniyyətin faktı kimi formalaşması prosesi 1923-38-cü illəri* əhatə edir. Öz tarixinin bu mərhələsində Azərbaycan teatrı maarifçiliyi ikinci plana atıb sosial ideologiyayı önə çəkir, amma tam sovetləşə bilmir, tamaşalarında daha çox “azad dünya, azad insan” konseptini aktuallaşdırır, kənardan dəvət edilmiş rejissorların təcrübəsindən faydalanmağı, onlardan peşəkarlığın, teatr qurmağın, kollektivi formalaşdırmağın yollarını öyrənməyi üstün tutur, repertuarı yerli pyes yazarları ilə dünya klassiklərinin əsərləri zəminində baş rejissorun bədii siyasətinə uyğun mozaikləşdirir. Bu dövrün Azərbaycan teatrı poetika baxımından təşəkkül dövrünün teatrından bir o qədər də fərqlənmir, onun davamı kimi oxunur: özünü *monumental formalar, romantik ovqatlar, kəskin konfliktli dinamik süjetlər, çılğın ehtiraslar, alovlu dialoqlar, patetik monoloqlar, tənqid pafosuna bürünmüş ittihamçı nitqlər, faciəvi sevgilər, koloritli, qabarıq, sentimental ifadələr teatrı* kimi dərk edib tanıtdırır, plakətçılığa yuvarlanmır, modern və onu təmsil edən digər bədii tendensiyalardan, avanqarddan, tərtibatçı rəssamların təkliflərinə rəğmən, bacardıqca aralı dayanır, hər tamaşasında sadələvh bir səmimiyyətlə klassik sənət nümunəsi göstərməyə, qalın məxmər pərdələr, “qışqıran” yağlı boyalar teatrı olmağa, *özünü Şərq poeziyasının effektiv ritmik axıcılığı, xalçaların, miniatürlərin işıqlanan rəngləri, Şərq ekzotikasının bihüşədici mozaikası, qafqazlı jestinin, qafqazlı davranışının ekspressiyası ilə identifikləşdirməyə, öz mövzu və problemlər dairəsini, üslub orijinallığını, ifadə*

fərqlililiyini, dünyanın azərbaycansayağı refleksiya yollarını axtarmağa, peşəkarlıq səviyyəsini artırmağa, müxtəlif aktyor məktəbləri barəsində məlumatlanmağa çalışır.

Rejissura sahəsində müəyyən aktivliyin müşahidə olunmasına¹⁶, yerli sənətçilər sırasında rejissuraya meyllərin güclənməsinə baxmayaraq 1923-38-ci illərdə Azərbaycan teatrı yenə də aktyor teatridir və camaat birinci növbədə öz sevimli aktyorlarının adını afişalarda görüb tamaşalara gəlir. Məhz bu mərhələdə seyrçilər aktyorları fəxri kürsünün ən yüksək pilləsinə qaldırırlar və məşhurluq səviyyəsində onları partiya bossları ilə az qala tənləşdirirlər. Xalq avropatipli teatrı sevməyə, aktyorlara aşıq olmağa, teatra millətin taleyinin pozitivə köklənmiş müjdəçisi, saf idealların qoruyucusu kimi yanaşmağa başlayır. Getdikcə xalq içində teatrın daimi auditoriyası formalaşır.

Avropa üçün bu tip Azərbaycan teatrı artıq köhnə və maraqsız teatrdır.

Çünki məhz XX əsrin 20-30-cu illərində avanqard sənətin təsiri ilə yeni ifadə tərzii və ifa üslubiiyyəti oluşturan müasir teatr sistemləri formalaşır, teatrı materiyanın mənəgənəsindən qurtarmaq cəhdləri aktuallaşır, tamaşanın rəssamı oyun məkanını işıqla, dekorla təşkil edən səhnəqrafiya ustası ilə əvəzlənir, rejissorlar həyatı olduğu kimi, hətta yuxuları, ilğim və arzuları da görükdürməyi öyrənirlər¹⁷, realizmlə sürrealizim sanki pəncərə şüşəsindən bir-birinə baxıb qımışırlar. Bu dəfə ekspressionist dramaturgiya önə atılır: narahat, çaşqın insanın gündəlik sosial həyat yaşantılarını, turalım, qlobal hadisələr qənşərində onun qorxularını, əsəblərini, həyəcan və acizliyini hədəfləyən temalar zəkaları maqnit kimi özünə çəkir. Artıq səhnədə çilgün emosiyalar göstərmək, qəhrəmanı natiqə çevirmək, teatrallıqdan aşırı dərəcədə faydalanmaq alqışlanmır, pis teatr manerası kimi yozulur. Siyasi teatr isə epik teatrın içində əriyib hər cür empatini yasaqlayır, seyrçiye maksimal azadlıq verib onu birgə düşünməyə dəvət edir. Özü də bu tendensiyalar Avropanın başqa-başqa ölkələrində tamam başqa cür və başqa intensivliklə gerçəkləşir: amma bütün hallarda bu Qərb teatrının permanent dəyişmək və yenilənmək meylinin təzahürüdür.

Azərbaycan teatrı bu pillədə də dəyişməyə, aktual teatr dəblərinə reaksiya göstərməkdə, münasibət bildirməkdə ləngiyir, sənət tendensiyalarına adekvat ola bilmir və teatrın əvvəlki problemlərini də içinə alıb yoluna davam edir, problemlərinin “çəkisini” bir az da ağırlaşdırır. Lakin bununla belə teatr öz seyrçisini maraqlandırır, heyrtləndirir, rıqqətə gətirir bilir ki, bu da fenomenal bir təzahürdür. Teatr məhz bu çağlarda azərbaycanlıların yeganə müqəddəs əyləncə ocağına çevrilir, öz problemlərini ustacasına qapadaraq, yavaş-yavaş, ictimai müzakirələrin mərkəzinə gəlir, rəğbət sahibi olur, seyrçilər və aktyorlar arasında qarşılıqlı etibar, inam, sevgi yüksələn xətt üzrə artır. Birinci mərtəbədə teatra qarşı xof, şübhə və ehtiyatla yanaşan tamaşaçı ikinci mərtəbədə başqasını oynamaq bacarığına, səhnədə olmaq ekzotikasına vurğuncasına münasibət bəsləyir, teatrı möcüzə sanır və onu öz yeni məbədi statusunda qavramağa meyillənir.

ÜÇÜNCÜ MƏRTƏBƏ

Üçüncü mərtəbə ən rahat mərtəbədir, işıq həmişə boldur: qəsr, saray olmağa iddialıdır: hərçənd hər cür küləkdən ehtiyatlanır, sudan, torpaqdan uzaq düşür.

Azərbaycanda avropatipli teatr tarixinin **üçüncü mərtəbəsi milliləşmə və sovetləşmə mərtəbəsidir: bolşeviklərin məskunlaşacağı mərtəbədir ki, 1938-63-cü illər** ərzində tikilib qurtarır. Teatr bu dövəmdə də öz formalaşmış **monumental-romantik üslubundan** əl götürmür, əksinə, onu “darayıb” daha çox cilalamağa, tablolaşdırmağa meyillənir. Bu dövəmdə, yəni 1937-ci ilin fəci repressiyalarından sonra Azərbaycanda avropatipli teatrın sovet teatrına transformasiyası və sovet standartları çərçivəsində milliləşməsi başa çatır: teatr öz qapılarını sovet gerçəkliyinin, sovet dramaturgiyasının, sovet həqiqətlərinin üzünə taybatay açır və dövlətin xidmətçisi mantıyasını əyninə geyinir. Azərbaycan teatrı həmin bu illərdə öz inkişaf vektorunu dəyişmir. Teatr yenə də təpədən dırnağa kimi aktyor teatridir, tunc qəhrəmanlar, nazənin sənəmlər, dilbər xanımlar teatridir, gözəl bədənələr, məlahətli və guruldayan səslər, ritm və ahəng teatridir, rədifli, qafiyəli mizanlar teatridir, şairanə, şahənə ədalar, statuar pozalar, parıldayan aksesuarlar teatridir, milli naxışlarla süslənib sovet şüarçılığı ilə çulğlaşmış barokko teatridir, sovet rejimini təbliğ edən qəsr teatridir, repertuar teatridir, qırmızı imperiyanın ideoloji teatridir.¹⁸ ***Bu mərhələdə teatrın baş rejissoru daha çox xor rəhbəri funksiyasının peşəkar icraçısıdır, kommunist partiyası liderlərinin imitasiyasıdır və teatrın vəzifəsini təhkiyəçilikdə, yəni mətni vizuallaşdırıb heç bir bədii, sosial-fəlsəfi konsepti aktuallaşdırmadan seyrçilərə şərh-siz-filansız ötürməkdə görür.*** Vəziyyətin paradoksu ondadır ki, məhz bu zaman teatr öz kütləvililiyinin zirvə məqamını yaşayır, xalqa, sözün əsl mənasında, emosional səadət bəxş edir, sovet işğalı ilə xalqı ruhən, qəlbən bəridir, siyasətə qarışmamaq mövqeyində möhkəmlənir, mühüm dövlət konseptlərinin təbliğatçısı olur. Xalq öz teatrı ilə bir də bu qədər heç vaxt xoşbəxt ola bilməyəcək, teatr Azərbaycanda bir də bu qədər kütləvi ola bilməyəcək. Bu dövrün ən fenomenal xüsusiyyətlərindən biri o olur ki, ***Azərbaycan teatrı intuitiv olaraq xalis altyapı səviyyəsində özünü təziyə teatrından, Molla Nəsrəddin teatrından sonra aşiq teatrı kimi də “kəşf edir”.***

Avropa isə bu dövəmlərdə tamamilə başqa tipli bir teatra baxır, teatrı demokratiyanın, azadlığın özü kimi, etirazın beşiyi kimi qavrayır, teatra dövlət içində dövlət kimi yanaşır, qəhrəmanla mühitin konfliktini xilaskarlıq mübarizəsinə aparan yolun təkən impulsu kimi təsnifatlaşdırır. XX əsrin 30-40-cı illərində Avropa teatrı getdikcə daha çox insan davranışının ekzistensial mahiyyətini səhnədə aşkarlamağa doğru meyillənir, ictimai-siyasi dünyanın olaylarına aşırı reflektiv olur, teatralıq dərəcəsini, süni oyun tərzini minimuma, deklamasiyanı, boğazdan yuxarı danışığı, qışqırtını sıfıra endirir. Amerika Birləşmiş Ştatları bu dövrdə müzikl dənizində əyləncəli bir səyahətdə bulunurlar: Brodvey teatrları bu janra minnətdar olaraq Hollivudun kino istehsalı ilə rəqabətə güclə tablayıb sənəti bir təhər qoruyub

saxlaya bilirlər.

Azərbaycanın artıq tam milliləşmiş teatrı öz xoşbəxtlik çağlarını yaşadığı zamanda belə yenə dünya teatrından geri qalırdı. ***Azərbaycan teatrının poetikası daşlaşmış poetikaya çevrilirdi, heç bir teatr sistemi aktivcəsinə mənimsənilmirdi: teatr əsasən öz aktyorlarının azman istedadına, partiyalı repertuara və bir də seyrçi sadələvhlüyünə güvənirdi.*** Bunu teatr sənətini bilən adamlar görüb duyurdular, lakin bir qədər teatrın dövlət xidmətçisi mövqeyindən, bir qədər də xalqın teatr sevgisindən ehtiyatlanıb məsələni çox da dilə gətirmirdilər, kular söhbətlərilə kifayətlənirdilər. Beləliklə, problemlər mərtəbələşib üst-üstə çinlənirdi.

DÖRDÜNCÜ MƏRTƏBƏ

Dördüncü mərtəbədə artıq yüksəklik qorxusunun simptomları aşkarlana bilər. Dənizi də dalğalandırmaq üçün gərək külək həmişə üfərsün.

Azərbaycan teatrı tarixinin dördüncü mərtəbəsində **1963-88-ci illər** dram teatrının qapılarını yeniliyə doğru açmaq, oyun, düşüncə, ifadə üslubiyyətini dəyişmək, tamaşaların rejissurasını tamam fərqli bir səviyyəyə yüksəltmək, avropatipli teatrı milli mədəniyyət parametrlərində reviziya etmək, azərbaycanlıların folklor teatrının ənənələrindən¹⁹, rus sovet teatr məktəbinin yeni modellərindən kreativ bir şəkildə yararlanmaq, onları müasirliklə əlaqələndirmək, ştamlardan, köhnə səhnə maneralarından, monumentallıqdan, pafosdan, patetikadan qurtulmaq, təntənəni, süni bayram sevincini, statuar pozaları yaşantıların səmimiyyəti, jest və ədaların qrafik konkretliyi, davranış sərbəstliyi ilə əvəzləmək, səhnəyə yeni dramaturgiya nümunələrindən faydalanaraq həyatı danışq tərzini, sevgi pıçıltılarını, məişət psixologizmini, daxili düşüncələrin, intim münasibətlərin poeziyasını gətirmək, gənc aktyorların hesabına truppada qüvvələr balansını dəyişmək, təbliğatdan uzaqlaşb haradasa bir balaca dissident olmaq, konseptual teatra yaxınlaşmaq²⁰ cəhdlərilə səciyyəlidir.

Opera və Balet Teatrı Azərbaycan bəstəkarlarının fantastik musiqiləri hesabına dördüncü mərtəbədən birbaşa dünya teatr mədəniyyətinə inteqrasiya oluna bilir, Musiqili Komediya Teatrının öz adına uyğun janrda hazırladığı tamaşalar isə xalqın gülüş mədəniyyəti ənənələrini, zarafatlaşma ənənələrini oyunlarına yansıtmış koloritli aktyor-məsxərəbazlar sayəsində, “bestseller” tamaşalara çevrilirlər və böyük seyrçi kütləsinə sahiblənilirlər. Bu vəziyyətin törətdiyi problem də o olur ki, tamaşaçı bəsit, primitiv situasiyalarda gülüş axtarmağa köklənir, gülmədiyi təqdirdə hər şeyi buraxıb gedir, ciddi sənətdən, düşünmək “əziyyətindən” qaçır.

Dördüncü mərhələ həm də ***mərkəzdən qaçma qüvvələrin aktivləşməsi, avanqard meyillərin güclənməsi, alternativ teatr, zirzəmi (anderqraund) teatrı ideyalarının ortaya atılması, səhnəqrafiyada məkanın boşluğuna, dekorların simvolizminə üstünlük verilməsi***la milli teatr tarixinin xüsusi, bəlkə də ən orijinal bir səhifəsi olur. Lakin bu, eyni zamanda o dönəmdir ki, teatr permanent olaraq yüksələn bir dinamika üzrə öz seyrçilərini itirməyə başlayır. Bu çağlar Azərbaycan

teatrı tarixi boyunca yığılıb qalmış sosial, mental, ruhsal-psixoloji, bədii-estetik problemlərin, köhnə teatr dəblərinin, köhnə nəsil nümayəndələrinin və teatrın maddi-texniki bazasının bir əngələ çevrilib inkişafa total şəkildə dirəniş gətirdiyi dövrdür, problemlərin yara kimi partladığı dövrüdür. Məhz bu mərhələdə Azərbaycan teatrının problemləri vəsvəsəli sindromlara dönüşür: **özünü tanımağın və tanıtmağın kompleksləri, ədəbi-bədii cərəyanlara, sənət dəblərinə adekvat ola bilməməyin xiffəti, qısır uğurlar, müasirliyə ləng integrasiya, kasıb əyalət sənətçisi basqıları, dünya şöhrətli teatr, kino xadimlərinə latent həsədi görükdürən eyforik pərəstiş, öz potensialını gerçəkləşdirməməyin ağrıları, uzun sürən könüllü və gizli intiharın nişanəsi kimi əyyaşlıq, seyrçisiz teatr-teatr oynamağın cəfəngliyi** pərdəarxası vəziyyəti dəqiq panoramladır. Bu, Azərbaycan teatrı tarixində passionar dalğalardan törənən hadisələrin oluşdurduğu faktlardır, Azərbaycan teatrının mövcudluq tunelinin interyerini formalaşdırmış prosesiçi yaşantılardır.

1960-80-ci illər Avropa teatrında global və intensiv innovasiyalarla tarixiləşir: bu dəyişmələr artıq teatr tendensiyaları, müəyyən cərəyanlar, dəblərlə deyil, konkret şəxslərin adları ilə bağlanır. Belə ki, **hər bir rejissor, hər bir dramaturq sistemiçi sistemdir, təkrarsızdır, özgürdür və onların əsas hədəfi teatrı “rənglənməmiş” həyatla baş-baş buraxmaqdır, teatrallığı yol veriləsi minimal həddə endirməkdir, siyasətə, sosial mühitə, biznes dünyasına qarşı kəskin tənqidi mövqedən çıxış edib ekzistensial doğrularla sanki yaxasından tutub seyrçini silkələməkdir**, ayıltmaqdır ki, bax, gör, sən hansı yalanlarla qol-boyun olub yaşayırsan.

Bu dövrdə Azərbaycan teatrı hər bir vəchlə dəyişməyə, yeniləşməyə çalışsa da, həm düşüncə meridianlarına, həm ifa texnikalarına, həm tamaşaların tərtibi üslubuna görə Amerika, Avropa və Rusiyadan bir daha geri düşür. Bu isə artıq gələcək onilliklərin problemləri üstünə çinlənmiş növbəti yeni teatr problemi deməkdir.

BEŞİNCİ MƏRTƏBƏ

Bakının küləkli günlərində beşinci mərtəbədən dənizin dalğalarını bir qayda olaraq görmək mümkündür. Azərbaycan teatrı müstəqil ölkənin müstəqil milli teatrına çevrilir.

Azərbaycan teatrı tarixinin daha bir mərtəbəsi əsrlərin qovşağında siyasi, ictimai-sosial, iqtisadi proseslərin hayqırdığı, Qarabağ probleminin gündəmin ana mövzusu çevrildiyi, qaçqın və köçkünlərin küçə-küçə, bölgə-bölgə dolaşdığı, xalqın şəhidlər verdiyi və bununla yanaşı Azərbaycanın müstəqil elan edildiyi, bayrağının, himninin, turğasının dəyişdirildiyi, ardınca isə torpaqlarının 20%-indən çoxu düşmən tapdağı altında qaldığı mürəkkəb bir dövrdə **1988-2003-cü illərdə** ucaldılır. Belə bir gündəm öz ağrılı-acılı həyatı süjetləri, konfliktli hadisələri, taleyüklü məsələləri, ekzistensial problemlərlə birgə, əslində, teatrın mövzu bankını zənginləşdirməli idi. Ancaq, bir sıra istisnalardan savayı, təəssüf ki, istər dramaturgiya, istərsə də teatr Qarabağ mövzusu ilə bağlı ekzistensiyanı buraxıb

təbliğata doğru meyillənir, köhnə pafos və patetika teatrı standartlarında plakatçılığa, şüarçılığa, ağır söyləməyə, primitivcəsinə dava-dava oyunu göstərməyə, politkorrektlik pərdəsi arxasında tənqidi fikirlərdən sığortalanmağa önəm verir.

Bu dövəmdə Azərbaycan teatr mədəniyyətində mərkəzdən qaçma meyilləri bir az daha artır, müstəqil teatrlar meydana gəlir: bəziləri maliyyə çətinliklərilə qarşılaşıb tezliklə qapadılır, bəzilər isə öz müstəqilliklərindən asanca əl çəkib dövlət teatrları olmağa böyük həvəslə razılaşırlar.

Busa simptomatik bir göstərici kimi onu bəlirtir ki, Azərbaycan teatrları öz hesablarına, yəni dövlətin maliyyə dəstəyi olmadan heç vaxt yaşaya bilmirlər. Çünki aktiv seyrçi auditoriyasından məhrumdurlar və səbəb də bu ki, illər uzununu öz tamaşaçılarını yetişdirə bilməyiblər. Hərçənd fakt bu ki, teatr müasir azərbaycanlının məişət yaşantılarından danışan mövzulara toxunduğu zaman müəyyən qisim seyrçiləri özünə cəlb etməyi bacarırdı.

Lakin məhz bu dövəmdə kukla, marionet, pantomima, “Yuğ” teatrlarında, “Pro-cent” prodüссер, “Üns” yaradıcılıq mərkəzində bədii mükəmməllik baxımından, çox nadir də olsa, elə tamaşalar meydana gəlir ki, onlarla hətta müəyyən festivalları gəzmək mümkünləşir. Hərçənd bu, heç də teatr problemlərinin azaldığına dəlalət eləmir, əksinə, Azərbaycan teatr mədəniyyətində qütblər arasında nə qədər böyük bir uçurum olduğunu vurğulayır. Di gəl, təəccüblüsü ondan ibarətdir ki, hər iki qütbü seyrçi problemi maksimal dərəcədə bir-birinə yaxınlaşdırır.

Bu mərhələdə ***baş rejissor problemi Azərbaycan teatrlarının*** (istər dram, istər opera, istərsə də kukla, gənc tamaşaçılar, komediya və bölgə teatrları) ***ən mühüm problemi kimi təzahür eləyir***. Problemi müəyyən qədər aradan götürmək üçün müxtəlif variantlara əl atılır: lakin pərdəarxası intriqalar ucbatından optimal bir çıxış yolu tapılmır; hətta Azərbaycana növbəti rejissorlar kimi dəvət edilmiş sənətçilər də, bir neçə uğurlu tamaşalara imza atsalar belə, prosesə faktiki surətdə heç bir təsir göstərə bilmirlər. Sonucda ***teatr həyatının staqnasiya prosesi özünü bütün polifonikliylə hiss etdirməyə başlayır***. Professionallıq səviyyəsi aşağı düşür, aktyorlarda ruh düşkünlüyü, peşəyə inamsızlıq, güvənsizlik, lazımsızlıq duyğusu, yaradıcılıq şövqünün azalması, oyuna köklənməyin zəifləməsi, səhnə diqqətinin yaygınlaşması kimi hallar aşkar müşahidə edilir. Sanki bu dövəmdə Azərbaycan teatrları hara və nə cür gedəcəyini, öz məqsədlərini, hədəflərini aydın təsəvvür edə bilmir.

Avropa teatrlarının bu illərdə intonasiasını, inkişaf dinamikasını müəyyənləşdirən əsas amillərdən biri, bəlkə də birincisi postmodernizmdir, onun dünyaya və hər şeyə qarşı total ironiyasıdır. Postmodernizm “kiçik adam”ın istehzaya bükülmüş həyat dramını, dünyəvi siyasi oyunlar qarşısında onun acizliyini, dəyərsizliyini meynstrim mövzu kimi ən ağlasığmaz forma və məzmun variasiyalarında Qərb teatrlarının müxtəlif səhnələrinə “hədiyyə” edir. Eksperimentallıq, epataj, seyrçiyə şok yaşatmaq Avropa teatrlarının bu dövəminin aparıcı tendensiyalarıdır ki, onlar da teatrların mahiyyətini, formalarını sürətlə

dəyişirlər. Proses sənədli teatrın aşırı aktuallaşması ilə, italyan qutusundan aralanmaqla, dördüncü divarı “yumruqlaya-yumruqlaya” dağıtmaqla, seyrçilərə maksimal yaxınlaşmaqla, teatr eyləminin performansla, heppeninglə əvəzlənməsilə səciyyələnir, tamaşalar həvəskarların birbaşa iştirakı ilə aksiyalara dönüşür.

Bu zaman söyləmək ki, Azərbaycan teatrı Avropa teatrından çox-çox geridir, sadəcə, sadələşmədir. Çünki teatrın azsaylı seyrçisi heç cür performansları, heppening və instalyasiyaları qəbul edə bilmir, ənənəvi teatr isə bunların yerinə başqa alternativlər təqdim etmək iqtidarında olmur.

ALTINCI MƏRTƏBƏ

Küləkdən başqa heç kəs və heç nə suya sığal çəkə bilmir. Altıncı mərtəbə həmişə bir balaca fantom mərhələdir: orada külək əsəndə, elə bilirsən, şəhərdə qasırgandır. Burada su ilə bağlı hər zaman problem yaşana bilər.

Azərbaycanda milliləşmiş avropatipli teatr tarixinin altıncı mərtəbəsi, hələlik ki, sonuncudur və mindiyimiz liftdə yanan düymələr **2003-2023-cü illəri** işıqlandırır. Mən Azərbaycan teatrının inkişaf tarixinin 150 ilini təsnifat annotasiyası və problemlərlə birgə altı mərtəbəli, qədim yox, nisbətən təzə bir bina kimi təsəvvür elədim. Bu binanın yeni mərtəbələri ucaldılacaq mı, kimlərsə o, yüksəkliklərə qalxıb teatr sənətilə məşğul olacaqlarmı? Demək çətindir.

Azərbaycan teatrı tarixində altıncı mərtəbə beynəlxalq və yerli teatr konfransları, teatr festivalları, teatr əlaqələrinin intensivlik mərtəbəsi kimi formatlaşır ki, bu da birbaşa Azərbaycan Respublikasının müstəqilliyinin, rifahının, inkişafının, siyasi və iqtisadi sabitliyinin, mədəniyyət siyasətinin nəticəsində mümkün olmuş faktlardır. Məhz bu dövərdə Azərbaycana müxtəlif əcnəbi ölkələrdən rejissorların, səhnə dizaynerlərinin, aktyor təlimləri keçən ustadların avropatipli milli teatrın proqressivləşməsi, müasirləşməsi məqsədilə, bəzən səfirliklərin, bəzən xeyriyyə fondlarının dəstəyi ilə həm pilot layihələr, həm də şəxsi dəvətlər çərçivəsində ardıcıl gəlişi təşkil edilir. Təəssüf ki, bu projektlərin respublikada teatr situasiyasını dəyişmək, vəziyyəti yaxşılaşdırmaq baxımından bir elə də böyük səmərəsi olmur.

Bu mərhələ bir tərəfdən Azərbaycan teatrının XXI əsr Avropa teatrına yaxınlaşmaq, teatr avanqardı ilə Azərbaycanın folklor teatrı, klassik poeziya ənənələrini sintez etmək, verbatim, immersiv teatr üslublarında işləmək cəhdlərilə, pantomima teatrının fiziksəl teatra dönüşməsilə, antreprenyor fəaliyyətinin ara-sıra qismən aktivləşməsilə, digər tərəfdən Azərbaycanın əksər teatrlarında qurulan tamaşaların hələ də öz təfəkkür tərzinə, düşüncə masşabına, bədii-estetik xüsusiyyətlərinə görə XX yüzilin ortalarında hazırlanmış tamaşaları xatırlatması ilə, yəni milli teatrın paradoksları ilə tarixiləşir. Lakin bu dövərdə elə istisna tamaşalar da meydana gəlir ki, onlar müasir teatr tendensiyaqlarını bu və ya digər miqyasda refleksiya eləyə bilirlər.

Bütövlükdə teatr sənətinin çağdaş mövcudluq mərhələsində onun necəliyini

təsnif etmək son dərəcə müşkül məsələdir. Çünki teatr bu gün çox müxtəlifdir, tamaşalar isə çox fərqlidir. Hətta belə bir fikir də söyləmək mümkündür ki, **müasir dövrdə say və səciyyə baxımından teatrlar klublaşır, daha doğrusu, teatrlar və klublar öz hədəf və məqsədlərinə, mobillik dərəcəsinə görə bir-birlərinə bənzəməyə başlayırlar.** Bu da onun nəticəsidir ki, teatr makroformatdan uzaqlaşır ənənəvi qanunlar dışına çıxır, psixoloji teatr sərhədlərindən kənarda nə varsa, teatr inamla adlayıb onu mənimsəyir. Müasir teatrda mənanı, ideyanı peşəkarlıq meyarları üstələyir, fəvqəl bacarıqlar ön plana keçib performativ olur, şou olur, kukla teatrının çoxsaylı balaca auditoriyaya hesablanmış kiçik variantları və yeni texnikaları nümayiş etdirilir. Posdramatik teatr, ətraf mühit teatrı, sənətkar teatrı (ona bəzi hallarda səhvən rəssam teatrı deyirlər), sənədli teatr, immersiv teatr, performans, musiqi, mətn teatrı müasir şəhər və əyalətlərdə səhnə sənətinin varolma formalarıdır. Getdikcə şəhər və əyalət teatrları arasındakı fərqlər də tamamilə silinir, əyalət teatrları eksperimentlər səhnəsinə çevrilir. Belə də demək mümkündür ki, müasir teatr radikal eksperimentlər orbitindədir, hətta o dərəcədə ki, teatr aktyordan və digər təlimatlarla dolu teatr epistemlərindən imtina edir, eyləmin (əməlin) yoxluğu ilə oynamağa başlayır.²¹

İndi hamı ancaq öz teatrını yaratmaq iddiasındadır: sənət üfüqlərində artıq heç kəs üçün pərəstiş ediləcək ikonalar, idollar, övliyələr yoxdur. Əgər bu gün teatr dışlanırsa, deməli, daha köhnə formalar işləmir. Rejissorlar böyük teatrlardan qaçırırlar, daha kiçik formaları tərcih edirlər, onlara inanan, etibar edən bir seyrçi auditoriyasına sahiblənməyə can atırlar. Amma bütün bunlarla yanaşı bir sıra tanınmış teatr rejissorları çox ciddi bir şəkildə Avropa teatr mədəniyyətini bürümüş qlobal böhrandan danışırırlar və teatrı düşük, biədəb naturalizmdə ittiham edirlər. Müasir teatr müxtəlif olduğu kimi ona münasibət də hədsiz dərəcədə müxtəlifdir.

Odur ki, müasir Azərbaycan teatrı da, onun seyrçisi də Avropadan əsən küləklərin gətirdiyi təzahürləri birmənalı qarşılamır, bəzi hallarda hətta şok vəziyyətinə, panik vəziyyətə düşür, koqnitiv dissonans yaşayır: nəyin, hansı tendensiyanın arxasınca gedəcəyini, özünü nədə və necə ifadə edəcəyini kəsdirə bilmir. Ona görə də bütün situasiyalarda özünə, millətinə, keçmişinə, mental, maddi-ruhsal ənənələrə sədaqəti qoruya-qoruya dəyişmək, yeniləşmək və eqodan, kiməsə xoş gəlməkdən, məşhurlaşmaqdan ötrü çalışmaqdan qurtulub yaradılma prosesi sənə daxilən xoşbəxtlik, azadlıq, zövq verə biləcək tamaşaların istehsalı ilə məşğul olmaq aktualdır.

Azərbaycan teatrı “küləklə sovrulanlar” sırasında 150 ildir ki, var...

Bu teatrın 150 illik tarixi və ondan daha böyük əfsanəsi var...

150 ildir ki, Azərbaycan teatrının problemləri var...

Problem həmişə dirilərin problemidir. Ölülərin problemləri olmur.

Məncə, müasir şəraitdə Azərbaycanda teatrın daha 150 il köhnə və yeni problemlər içində yaşaya bilməsi üçün onu seyrçilərlə baş-baş buraxmaq vacibdir: qoy, özləri həll eləsinlər; onlar bir-birlərinə lazımdır mı?

Ədəbiyyat siyahısı və şərhlər:

- ¹ Aristotel məktəbinin davamçıları: “dairə boyu gəzişənlər” kimi semantikləşir.
- ² “Dünya məbəddir” konseptinin çıxış nöqtəsi: burada məbəd dünya modeli kimi təsəvvür edilir.
- ³ Сперанская Н. Дионис преследуемый. – М.: Культурная революция, 2014. – с.229.
- ⁴ Daha ətraflı: Лосев А.Ф. История античной философии. – М.: Мысль, 1989. – с.20-72.
- ⁵ Вах: Talibzadə A.A. Şərq teatrı tarixi: dərslik. – Bakı: Zərdabi Nəşr, 2020. – s.144;
Бородычева С.А.Китайский театр
<https://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/655/11645.html>
- ⁶ Bu haqda daha ətraflı: Серова С.А. «Зеркало просветлённого духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. – М.: Наука, 1979. – с.30.
- ⁷ Вах: Брук П. Пустое пространство. – М.: Прогресс, 1976. – 103 с.
- ⁸ Чухров К. Демократические злоключения постдраматического театра // Театр. – М., № 43, 2021. – с.84-93.
- ⁹ Teatrın təşəkkül dönməsi bir tarix olaraq nə ilə yadda qalır, nə ilə səciyyələnir? Sualı cavablayıram:

- ❖ maarifçilik konseptinə bağlı tükənməz teatr sevgisi ilə, teatr uğrunda mübarizə ilə;
- ❖ şərq qərbləşdirmək (qəzet, məktəb, teatr, kino, texnologiyalar, komfort vasitəsilə) “avropalaşmaq” tendensiyasının sərfəsini kütlələrə yaymaq şövqü ilə;
- ❖ teatrı ictimailəşdirmək, sosiallaşdırmaq, kütləviləşdirmək, peşəkar səviyyəyə çatdırmaq, təsisatlı mədəniyyət faktına çevirmək naminə özgə qapılarında səhnə, aktyor, geyim, qrim və seyrçilər axtarmaqla;
- ❖ azadlıq, ədalət, ləyaqət ideallarına sadıq qalıb səhnədən təbliğat vasitəsi kimi faydalanmaqla;
- ❖ mühitə, istibdada, zorakılığa qarşı üsyanla, şəxsi məhrumiyyətlər və ölüm ilə.

Bu dövəmdə tamaşanın bədii-estetik mündəricəsi, necəliyi, vizual qəşəngliyi önəmli deyil, səhnəyə çıxmağın, oyun göstərməyin və maarifçiliyin progressiv ideyalarını ehtirasla mental dünyaya “püskürtməyin” özü fantastik dərəcədə cəlbedicidir, qəhrəmanlıq jestidir, aşkar etiraz nümunəsidir. Azərbaycan teatrının təşəkkülü prosesində aktyor olmaq, əyninə ölü paltar, qadın paltar geyinib, bıqlarını qırıxdırıb, saqqalsız olub üzünə pudra sürtmək, səhnəyə çıxmaq, tamaşaya getmək sənət ziyasına, yaradıcılıq şövqünə malik insanların ənənələrə, qohumlara, səssiz çoxluğa, dindarlar kütləsinə, məhəlləyə meydan oxuması deməkdir, bir qəhrəmanlıqdır, romantik dəlilikdir, mühitlə mübarizə aksiyasıdır. Əslində, bu, son dərəcə aktualdır, bir maarifçi proyektidir, sosial-siyasi dəyişmələrə aktiv reaksiyadır, avropalaşmağın bariz nişanəsidir və XX əsrin topluma müxtəlif spektrlərdə ünvanladığı mesajlara tam uyğundur. Avropatıplı teatr təzyiqlərə, islam dəyərlərinə, milli mentallığa rəğmən spontan, pərakəndə bir şəkildə Azərbaycanda təşəkkül tapır,

az qala bolşevik partiyası kimi ictimai-siyasi gündəmə gəlir, xalqı “qəflət yuxusundan ayılmaq” missiyası ilə görəvləndirilir. Görünür, teatrın Azərbaycanda bu dərəcədə aktivləşməsi həm də əcnəbilərin maraqlarını ifadə edirdi: onlar teatr vasitəsilə adi insanlarla universal ünsiyyət dili, ortaq dəyərlər yaratmaq istəyirdilər, öz mental və mədəni ənənələrini yaymaq üçün teatrı kilsə əvəzi missioner kafedrası kimi təsis etməyə çalışırdılar. XIX əsrin sonu XX yüzilin əvvəllərində yerli teatr fədailəri içində bir kimsə belə bunu duymaq, sezmək və səsləndirmək iqtidarında deyildi.

¹⁰ Maarifçilik “pandemiyası”nın əsas simptomları nə idi? Təbii ki, nəşriyyat, məktəb, teatr. Təqribən eyni bir zaman müddətində Qərb bütün Şərqi maarifçiliyə yoluxdurur və öz dəyərlərini kompüter virusları kimi qapalı mədəniyyətlərdə formalaşmış ekzistensial kommunikasiyaları korlamağa yönəldir. Bu, ərəb yaylasından tutmuş ta Yaponiyaya qədər sanki avropalı dirijorun çubuğu ilə yayımlanan, təlqin edilən bir siyasət və inkişaf partiturası kimi görünür.¹² Maarifçilik Qərbin əlində Şərq qapılarının ən rahat açarı idi və əslində, səlib yürüşlərini progressiv, demokratik variantda davam etdirirdi, Şərqin resurslarının aktivcəsinə, asan bir yolla Qərbə daşınması üçün humanizm ideologiyası müstəvisində yaşıl işıq yandırır. XIX əsrin II yarısından etibarən bu geniş coğrafi arealın əksər bölgələrinə teatr (kilsələrlə birgə) Avropadan kənarda çalışan iş adamlarını əyləndirmək, onların asudə vaxtını mənalandırmaq məqsədilə eksport edilir və bu sənətə yoluxan yerli həvəskarlar (M.F.Axundzadə miqyaslı Qərbə qurtuluş yolu kimi baxan digər millətlərin şəxsiyyətləri) da hadisəni milli mədəniyyətə inteqrasiya etmək, milli mədəniyyətdə yaşatmaq ideyası ilə alışıb yanırırlar. Qərb siyasəti Şərq ruhsallığının, mənəviyyatının, ənənə və dəyərlərinin cərrahiyyəsinə həmişə teatr sənətindən bir bıçaq kimi faydalanaraq aparmağı üstün sayıb. Burada məqsəd Orta əsrlərdə ilişib qalmış Şərq məmləkətlərində yeni emosional fon, yeni düşüncə platforması hazırlamaqdır. Teatr qəsbkar-missionerin humanist tələsidir, müsəlmanların, hindusların, buddaçıların emosional qavrayışı üçün başgicəlləndirici bir “zəlzələdir”. Amma bu “zəlzələ” həm də kefli, əyləndirici, zövq verici, güzgü effekti daşıyan düşündürücü, maarifləndirici bir “zəlzələdir”. Di gəl ki, Qərb maarifçiliyinin bu “humanist proqramı” qərribə şəkildə qısır qalır: indi Şərqdə təhsil var, amma bilgi, texnologiya yenə də bir vaxtlar olduğu kimi import edilir; nəşrlər var, amma yalnız lokal əhəmiyyətə malikdir və Avropaya çıxışı cüzidir; teatrlar var, amma onların bir gözü həmişə Qərbdədir ki, görək oradan hansı yeni sənət tendensiyalarını mənimsəmək mümkündür. Dəbləri, üslubları, trendləri, proqramları hamıya Qərb diktə eləyir: hayana baxırsan, görürsən ki, orada Qərb “işləyir”. Bizim artıq hamımızın gözündə Qərb eynəyi mövcuddur və biz hətta Şərqi qərblinin gördüyü kimi görüb təhlil edirik (Bax: Саид Э. Ориентализм: западные концепции Востока. – М: Русский мир, 2006. – 635 с.) və unuduruq ki, qərbli Şərqə həm də ehtiraslar, ekzotika vurğunluğu ilə gedib. Bu prosesdə təbii ki, Şərqlə Qərb bir-birinə yaxınlaşıblar, ancaq heç cür qovuşa bilməyiblər və bilməyəcəklər də.

“Avropalaşmaq” heç də uğurlu bir deviz olmayıb və təqribən “robotlaşmaq”, “kölələşmək” şüarının səciyyəsinə daşıyıb. Fikir verin, Yaponiya Avropanı öz içində “əritsə” də, getdikcə daha çox kuklalaşmağa, bütün ölkəyə “anime” olmağa meyillənir. Nədən ki, dünyadakı bütün calaqlar xətalıdır. Sistemin xətası isə bədheybətlər, mutantlar törədir. Абдуллабекова Г.Г. Просветительство в Азербайджане и Европе: Польша, Украина, Белорусия; учебн. Пособие. – Баку: Мутарджим, 2016. – 127 с.

¹¹ Bu haqda daha ətraflı bax: Cəfərov C.H. Azərbaycan dram teatrları. – Bakı: Azərnəşr, 1959. – s.35-73; Kərimov İ.S. Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri. – Bakı: Maarif, 2002. – s.13-73; Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan teatr tarixi. – Bakı: Çarşıoğlu, 2005. – s.174-176.

¹² Bax: Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan teatr tarixi. – Bakı: Çarşıoğlu, 2005. – s.162-167.

¹³ Чухров К. Демократические зловключения постдраматического театра // Театр. – М., № 43, 2021. – с.84-93.

¹⁴ Bu haqda daha ətraflı bax: Новая драма: рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения / Материалы научной конференции. – СПб: ГАТИ, 2014. – 372 с.

¹⁵ Bax: Talıbzadə A.A. Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı “Azərbaycan”, №9, 2002. – S. 162-173

¹⁶ Bu haqda daha ətraflı bax: Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan teatr tarixi. – Bakı: Çarşıoğlu, 2005. – s.193-199.

¹⁷ Театральная культура Западной Европы: театр Западной Европы в культуре XX века <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/teatr-zapadnoj-evropy/teatr-zapadnoj-evropy.htm>

¹⁸ Bu haqda daha ətraflı: Talıbzadə A.A. Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı <https://teatro.az/az/post/aydin-talibzade---azerbaycan-teatr-tarixinin-konseptual-varianti-539>

¹⁹ Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan xalq teatr tarixi: ali məktəblər üçün dərslik. – Bakı: Maarif, 1978. – 234 s; Aslanov E.M. El-oba oyunu, xalq tamaşaları. – Bakı: İşıq, 1984. – 276 s; Талыбзаде А.А. Театр и театральность в культуре ислама: поэтика форм проявления театра в средневековых странах Ближнего и Среднего Востока (X-XVI вв.) – Баку: Сабах, 2005. – 324 с.

²⁰ Bax: Talıbzadə A.A. Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı “Azərbaycan”, №9, 2002. – s.162-173.

²¹ Bu haqda daha ətraflı: Чухров К. Демократические зловключения постдраматического театра // Театр. – М., № 43, 2021. – с.84-93.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 02.02.2024