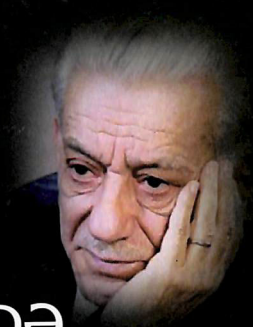


MƏLAHƏT AĞAYEVA

BƏXTİYAR
VAHABZADƏ
PYESLƏRİNİN
SƏHNƏ TALEYİ



**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
MEMARLIQ VƏ İNCƏSƏNƏT İNİTİTUTU**

MƏLAHƏT AĞAYEVA

BƏXTİYAR VAHABZADƏ PYESLƏRİNİN

SƏHNƏ TALEYİ

Bakı - 2013

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Elmi Şurasının 17 may 2013-cü il tarixli iclasının qərarı ilə çap olunmuşdur (protokol №2)

Elmi redaktor:

İnqilab Kərimov

Sənətşünaslıq doktoru,
professor, AMEA-nın müxbir üzvü

Rəyçilər:

Nərminə Ağayeva

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Rəcəb Məmmədov

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Mələhət Ağayeva. Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi.
“Xəzər Universiteti” nəşriyyatı, Bakı, 2013, 158səh.

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Mələhət Ağayevanın “Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi” monoqrafiyası milli teatrşünaslığımızda ayrılıqda bu mövzuya həsr olunmuş ilk tədqiqatdır. Kitabda xalq şairi, dramaturq, publisist, ədəbiyyatşünas, ictimai xadim B.Vahabzadənin pyeslərinin səhnə taleyindən danışılır, həmin tamaşaların rejissor işi, aktyor oyunu, musiqi və bədii tərtibatı təhlilə çəkilir. Şairin dramaturgiyasının ötən əsrin ikinci yarısı və əsrimizin əvvəllərində milli teatr prosesimizin genişlənməsində məxsusi rol oynadığı, milli mədəniyyətimizin inkişafındakı xidmətləri qeyd edilir.

Monoqrafiya teatr və dramaturgiya ilə məşğul olan mütəxəssislər, müvafiq ixtisaslar üzrə təhsil alan tələbələr, eləcə də mədəniyyətimizlə maraqlanan oxucular üçün nəzərdə tutulmuşdur.

ISBN-978-9952-8209-7-3

© M.Ağayeva

Bəxtiyar Vahabzadə əsərlərinə bir baxış

Bəxtiyar Vahabzadə Azərbaycanın müasir ictimai fikrini formalaşdıran şəxsiyyətlərdəndir. Görkəmli sənətkar həm ictimai, elmi-pedoqoji fəaliyyəti, həm də geniş və zəngin bədii yaradıcılığı ilə milli mədəniyyətimizin inkişafında, xalqımızın milli özünüdərkində mühüm rol oynamışdır. Onun hər zaman ictimai səciyyəsi, fəlsəfi dərinliyi, humanizmə, mənəvi saflığa, vətənpərvərliyə çağırışı ilə seçilən əsərləri bu gün də öz aktuallığını qorumaqdadır. Həmin sırada, sənətkarın Azərbaycanın teatr və dramaturgiyasının inkişafına böyük təsir göstərmiş dramaturgiyası ayrıca yer tutur.

Monoqrafiyadan da göründüyü kimi B.Vahabzadə pyeslərini, onların səhnə taleyini dərinlən öyrənən müəllif monoqrafiyanı üç fəslə bölür, şair-dramaturqun yaradıcılığını üç istiqamətdə araşdırır və maraqlı elmi qənaətlər əldə edir.

Monoqrafiyanın qiymətli cəhətlərindən biri də odur ki, müəllif B.Vahabzadənin dramaturji yaradıcılığına əlahiddə baxmır, onu ümumi kontekstdən ayırmır, onun pyeslərinin səhnə həyatını vahid milli teatr prosesinin tərkib hissəsi kimi nəzərdən keçirir. Bununla da müəllif təkcə B.Vahabzadə əsərlərinin səhnə təcəssümünü deyil, demək olar ki, Azərbaycan teatrının yarım əsirlik dövrünün ümumi elmi-tarixi mənzərəsini yaratmağa çalışır.

Bu baxımdan M. Ağayevanın milli teatrımızda lirik-psixoloji üslubun meydana gəlməsi və təşəkkülü prosesi, xüsusən də dramaturgiyamızda bu üslubun bünövrəsini qoymuş İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı haqqında mülahizələri öz elmi-nəzəri səciyyəsi ilə diqqəti cəlb edir. Müəllif “Bəxtiyar Vahabzadənin lirik-psixoloji pyeslərinin səhnə həlli” adlandırdığı birinci fəslə beş yarımfəslə bölərək ədibin Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında səhnə təcəssümü tapmış müasir mövzulu pyeslərini ayrı-ayrılıqda araşdırma obyektinə çevirir, tamaşaları geniş təhlil edərək onların ətraflı elmi-tənqidi şərhini verir. Və haqlı olaraq belə bir nəticəyə gəlir ki, “B.Vahabzadənin öz fəlsəfi dərinliyi, ictimai-sosial yönü və kəskin publisistikası ilə diqqəti cəlb edən müasir mövzularda qələmə aldığı “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”,

“Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət” kimi lirik-psixoloji pyesləri günün aktual problemlərindən, müasirlərimizin daxili dünyasından, daim təzələnən həyat və insan münasibətlərindən söz açmaqla gerçəkliyin ən müxtəlif tərəflərinə diqqət cəlb etmiş, layiqli səhnə təcəssümünü taparaq, yarım əsrə yaxın Azərbaycan səhnəsindən düşməmişdir.”

Müəllif dörd yarımfəsildə əhatə etdiyi ikinci fəslə “Şair-dramaturqun tarixi pyeslərinin səhnə təcəssümü” adlandırır. Bu fəsildə müəllif adından da göründüyü kimi, B.Vahabzadənin tarixi mövzulu pyesləri əsasında hazırlanmış tamaşalardan bəhs edir.

Müəllif burada şair-dramaturqun tarixi mövzulu pyeslər yazmasının zəminində onun poeziyasının durduğunu vurğulayaraq, bu yolun “Gülüstan”, “Şəbi-hicran”, “Muğam”, “Ağlar-güləyən” kimi poemalardan başladığını tutarlı arqumentlərlə əsaslandırır.

B.Vahabzadənin öz tarixi dramları ilə mənzum pyes və poetik teatrın ənənələrini davam və inkişaf etdirməsi də müəllifin nəzərindən qaçmır və o, şairi H.Cavid, S. Vurğun ənənələrinə sadıq sənətkar kimi dəyərləndirir.

Şair-dramaturqun tarixi mövzulu pyeslərini ümumiləşdirən müəllif düzgün qeyd edir ki, “onun tarixi dramlarının qəhrəmanları da lirik-psixoloji pyeslərində olduğu kimi, öz hərəkətlərində və düşüncələrində psixoloji əsasla malikdirlər. B.Vahabzadə psixoloji dram ölçülərini uğurla tarixi mövzulu dramlarına da gətirə bilir və bununla milli teatrda tarixi dram ənənələrini inkişaf etdirir.”

Monoqrafiyanın üçüncü fəslə “Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə coğrafiyası” adlanır. Üç yarımfəsildən ibarət olan bu fəsildə B.Vahabzadənin əyalət teatrlarında tamaşaya qoyulmuş əsərlərini tədqiqatla cəlb etməklə müəllif şair-dramaturqun səhnə təcəssümü tapmış bütün əsərlərini əhatə etmək, onların tam mənzərəsini yaratmaq iddiasını bir daha ortaya qoyur. Müəllif bunu həm də B.Vahabzadənin yaradıcılığı ilə bağlı, əlli ildən artıq bir dövrü əks etdirən zəngin faktoqrafik material toplamaqla və onlardan səriştəli şəkildə bəhrələnməklə edir. Bu isə sözsüz ki, monoqrafiyanın elmi dəyərini artırmış olur.

M.Ağayeva, təqdim etdiyi monoqrafiya işində bir sıra elmi yeniliklərə imza atmışdır. Belə ki, B.Vahabzadə pyeslərinin səhnə təcəssümü mövzusu kompleks halında və sistemli şəkildə ilk dəfə məhz bu monoqrafiyada araşdırılmışdır. Həmçinin, B.Vahabzadə pyeslərinə quruluş vermiş müxtəlif üsluba malik rejissorların fərqli dəst-xətləri də toplum halında ilk dəfə məhz bu monoqrafiyada öyrənilmiş, müqayisə edilərək maraqlı mülahizələr irəli sürülmüşdür. Eyni zamanda şair-dramaturqun rayon teatrlarında quruluş verilmiş pyeslərində ilk dəfə müəllif tərəfindən monoqrafiyaya cəlb olunmuşdur.

Ümumiyyətlə, zəngin faktoqrafiyası və elmi aparatı ilə diqqəti çəkən monoqrafiyada müəllif əsasən tarixi müqayisəli və tipoloji təhlil metodlarından səriştəli şəkildə yararlanaraq ortaya səlis elmi dildə yazılmış monoqrafiya qoya bilmişdir. İşin məzmunu və təhlil səviyyəsi, əldə olunan nəticə və qənaətlər, irəli sürülən və əsaslandırılan müddəalar göstərir ki, müəllif aydın elmi üsluba malikdir, teatr və dramaturgiya tarixinə dərinlən bələddir.

Monoqrafiyanın sənətsünaslar, ədəbiyyatşünaslar, geniş teatr ictimaiyyəti ilə yanaşı, mədəniyyətşünaslar və ümumən də Azərbaycan mədəniyyəti ilə maraqlanan hər bir oxucuda böyük maraq doğuracağına əminəm.

Məryəm Əlizadə

Əməkdar incəsənət xadimi,

Sənətsünaslıq doktoru, professor

GİRİŞ

Azərbaycan mədəniyyətinin və ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi, xalq şairi, dramaturq, publisist, ədəbiyyatşünas, ictimai xadim, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü, filologiya elmləri doktoru, professor Bəxtiyar Mahmud oğlu Vahabzadə (16.VIII.1925-14.II.2009) milli dramaturgiyamızın və teatrımızın tarixində parlaq səhifə açan şəxsiyyətlərdəndir. Böyük Vətən müharibəsinin son illərində poeziya aləminə gələn B.Vahabzadə ilk şeirlərindən ədəbi ictimaiyyətin diqqətini cəlb etmiş, altmış ildən artıq gərgin yaradıcılıq fəaliyyəti ilə məşğul olmuş, onun qələmindən çıxan əsərlər ədəbiyyatımızın və mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz rol oynamışdır.

Ümummilli liderimiz Heydər Əlirza oğlu Əliyev B.Vahabzadənin ədəbiyyatımız və xalqımız qarşısındakı xidmətlərini yüksək qiymətləndirərək ona yazdığı təbrik məktubunda deyirdi: “Sizin şəxsiyyətiniz və yaradıcılığınız xalqın milli təfəkkürünün formalaşmasına xidmət etmiş, onu milli dirçəlişə səsləmiş, istiqlaliyyət uğrunda mübarizədə əvəzsiz rol oynamışdır. Siz hər zaman azadlıq carçısı olmuş, ən çətin anlarda belə güc və silah qarşısında baş əyməmiş, əqidəsindən dönməyən şair, mübariz millət vəkili, yorulmaz ictimai xadim kimi xalqın müdafiəsinə qalxmışsınız” (88).

Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev şairə 80 illiyi ilə əlaqədar göndərdiyi təbrikində deyir: “Sizin yüksək bədiiliklə qələmə aldığınız əsərlər milli qaynaqlardan bəhrələnərək, vətənpərvərliyin tərənnümü, insanın mənəvi ucalığı və fəlsəfi düşüncələrlə səciyyələnir. Zəngin ədəbi irsimizdən və dilimizin bədi imkanlarından məharətlə istifadə edərək yaratdığınız poeziya nümunələrində dərin məna ilə emosionallıq harmonik bir vəhdət təşkil edir” (88).

Bəxtiyar Vahabzadənin yaradıcılığı geniş və zəngindir. 1943-cü il sentyabrın 25-də “Ana və şəkil” adlı ilk mətbu şeri ilə ədəbiyyata gələn şair-dramaturq 70-dən çox şeir kitabının, tarixi və müasir mövzuda yazılmış 20-dən çox poemanın, 14 pyesin, 2 monoqrafiyanın, 11 elmi-publisistik kitabın və yüzlərlə məqalənin

müəllifidir. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində o, ilk növbədə özünəxas poetik dünyaya və üsluba malik şair kimi tanınmışdır. Yarım əsrdən də artıq bir dövr ərzində şeirləri xalq tərəfindən sevilə-sevilə oxunmuş, geniş oxucu kütlələrinə böyük zövq aşılamışdır. B.Vahabzadə təkcə Azərbaycan torpağında deyil, sərhədlərimizdən kənarda da görkəmli şair kimi tanınmış, əsərləri rus, ukrayna, gürcü, eston, tatar, özbək, türkmən, moldav, türk, başqırd, portuqal, habelə ingilis, fransız, alman, ispan, ərəb, polyak, macar, bolqar dillərinə tərcümə edilmişdir.

B.Vahabzadənin poeziyası ilk qələm təcrübələrindən müasir ədəbi proses və tənqiddin diqqətini cəlb etməklə, haqqında onlarla məqalə və kitablar yazılmaqla yanaşı, o özü də ədəbiyyatın estetik və nəzəri məsələlərinə dərinlən bələd ədəbiyyatşünas kimi klassik və müasir ədəbiyyat və sənətimizin aktual problemlərinə, ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığına dair elmi-tədqiqi və ədəbi-tənqidi məqalələr yazmış, kitablar dərc etdirmişdir.

B.Vahabzadə alovlu qələmə malik publisistdir. Yarım əsrdən də artıq bir dövr ərzində Azərbaycan xalqını düşündürən elə bir mənəvi məsələ yoxdur ki, şair-publisist bu barədə prinsipial mövqeyini bildirməsin, sözünü deməsin. Milli-mənəvi dəyərlərin qorunması, milli dilin saflığı, adət-ənənələrə sadıqlıq, qabaqcıl mədəniyyət və müasirlik uğrunda mübarizə əzmi, vətəndaşlıq mövqeyi B.Vahabzadə yaradıcılığının bütün janrlarına sirayət etməklə, birbaşa publisist sözünün də əsasında durmuşdur.

Türklük, bütöv, bölünməz, sarsılmaz türk dünyası B.Vahabzadə qələminin daimi predmetini təşkil edir. Türklüyündən həmişə fəxrlə danışan üsyankar söz ustasının Azərbaycan dilinin saflığı, təmizliyi və zənginləşməsi uğrunda apardığı mübarizə onun yaradıcılığının mühüm istiqamətlərindən birini təşkil edir. Müxtəlif illərdə dövrü mətbuatda çap etdirdiyi “Ana dilim-ana köküm”, “Ana dili”, “Çörək-vətən”, “Vətən nəğməsi”, “Azərbaycan oğluyam” əsərləri buna misaldır. Səbiq Türkiyə Prezidenti Süleyman Dəmirəl B.Vahabzadənin təkcə azərbaycanlıların deyil, türk dünyasının da böyük söz ustası olduğunu qeyd edir: “Əsərləriniz Türkiyədə də böyük sevgi ilə oxunur, tədqiq edilir və bəyənilir. Türkiyə Cümhuriyyətinə bəslədiyiniz sevgi xalqlarımız arasındakı dostluq və

qardaşlıq əlaqələrinin genişlənməsində mühüm rol oynamışdır. Bu yöndəki xeyirxah fəaliyyətinizi indən sonra da davam etdirəcəyinizə əminəm” (10). Tofiq Hacıyevin fikrincə: “Bəxtiyarın dili bir çaydırsa, o, axarını dolğunluğu, suyunun şəffaflığı, səsinin ürəkaçanlığı ilə seçilir. Bu poeziya məntiqi cəhətdən dərin və aydın, bədii baxımdan fəaldır. Bu poeziya həyatla bərabər addımlayır, nəsil-nəsil artır, on illikdən on illiyə müdrikləşir, müasirliyini saxlayır. Bu əlamətləri bizə onun dili deyir” (41).

B.Vahabzadə həm də gözəl tərcüməçidir, dünya xalqlarının bir çox məşhur şairlərini (Höte, Bayron C., Nekrasov A.N., Mejelaytis E., Yevtuşenko Y., Dementyev A., Moldonis A., Kuşner A.) Azərbaycan oxucuları onun çevirməsində tanımışlar. B.Vahabzadənin şeirlərinə onlarla bəstəkar musiqi bəstələmiş, bu da onun geniş xalq kütlələri arasında daha da sevilməsinə səbəb olmuşdur.

Məhz yaradıcılıq üfüqlərinin genişliyi B.Vahabzadə tədqiqatçıların diqqətini onun əsərlərinin ümdə keyfiyyətinə - umimiləşdirici mahiyyəti və fəlsəfi mündəricəsinə cəlb etmişdir. “Dərin məna, gözəl məntiq, ürək çırpıntılarıyla dolu bədii fəlsəfi fikirləri Bəxtiyar əsərlərinin özülüdür” (5). Akademik Bəkir Nəbiyevin dediyi kimi: “B.Vahabzadə öz parlaq yaradıcılığı və ictimai fəaliyyəti ilə Azərbaycanın estetik fikrinin zənginləşməsində mühüm rol oynamışdır. Bu böyük sənətkar xalqımızın əsrlər boyu təşəkkül tapmış yüksək milli-mənəvi dəyərlərinin qorunması, adət-ənənələrimizin yaşadılması naminə 60 ildən artıq bir müddət ərzində müntəzəm olaraq yazıb-yaradıb. O, Azərbaycançılıq məfkurəsinə dərinədən bağlı olan və milli özünüdərkə çağıran çoxsaylı əsərləri ilə ədəbiyyatımızın, mədəniyyətimizin inkişafına çoxlu dəyərli tövhələr verib” (90).

Bütün bunlarla yanaşı qeyd etmək gərəkdir ki, B.Vahabzadə yaradıcılığının mühüm bir hissəsini onun dramaturgiyası təşkil edir. Bütün yaradıcılığı boyu teatr və səhnə poeziyadan sonra B.Vahabzadə sözünün ən gur səsləndiyi, onu geniş auditoriyalara çatdıran vacib bir tribuna olmuşdur. Lakin şair-dramaturqun teatr aləminə gəlişi təsadüf olmadığı kimi, birdən-birə də baş verməmişdir. Cəlal Məmmədova görə: “Müasirlərinin zəngin və

rəngarəng daxili aləmi, nəcib həmvətənlərinin çirkin ehtiraslara, köhnə adətlərə, pisliliyə qarşı mübarizəsi şair-dramaturqun hər bir pyesinin əsas məzmununu, mahiyyətini təşkil edir. Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyası fəlsəfi dərinliyi ilə, həyat, cəmiyyət, insan haqqında qayğıkeş, həssas sənətkar və vətəndaş mühakimələri ilə qiymətlidir” (124).

Başqa sözlə, dramaturq B.Vahabzadənin sənət doğuluşu poetik yaradıcılığının üzvi davamı olduğu qədər, həm də Azərbaycan teatrının ötən əsrin ikinci yarısındakı real durumu və tələbləri ilə bilavasitə bağlıdır.

1960-cı illər Azərbaycan teatrının inkişafında yeni mərhələnin başlanğıcı hesab olunur. Tədqiqatçılar bunu milli səhnə sənətində monumental-romantik üslubun dominantlığının başa çatması, yerini yeni – psixoloji realist teatra tərk etməsi kimi səciyyələndirir, ictimai-siyasi və mədəni həyatda baş verən köklü dəyişmələrlə bağlayırlar. Belə ki, yeni teatr yaratmaq yolunda cəhdlər hələ 1950-ci illərdən, müasirlik problematikasını və müasir estetika axtarışları ətrafında başlamış, bütövlükdə yalnız 1960-cı illərin ikinci yarısında bəhrə vermişdi. “50-ci illərin sonundan özünü göstərən və 60-cı illərdə daha da dərinləşən bir proses indi sabitləşməkdə və öz real bəhrələrini verməkdə idi. “Yeniləşmə” daha meyl deyildi, “təmayül” deyildi; o, yeni səhnənin özü, onun əsas keyfiyyəti idi. İnkişafda mühüm tarixi bir dövr tamamlanmış və onu əvəz etməli olan növbəti, daha yüksək mərhələnin əlamətləri görünməyə başlamışdı” (21, 292).

Teatrın və bədii fikrin müasir inkişafı mərhələsində lirik-psixoloji dramın ön plana keçməsi qanunauyğun və məntiqi bir hadisə idi. Stalinizmin və totalitarizmin kəskin ifşasından sonra cəmiyyətdə yeni əxlaq normalarının bərqərar olması, həm məişətin, həm də ictimai həyatın bütün sahələrində mənəvi-əxlaqi problemlərin aktuallıq kəsb etməsi fərdi insan taleyinə, şəxsiyyət - cəmiyyət qarşılaşmasına, müasir insanın daxili aləminə, iç dünyasına diqqəti artırdığından yeni mövzular yeni də həllini gözləyirdi. “Teatrın əsas qəhrəmanına çevrilən yeni insan əxlaqi, fəlsəfi və sosioloji təhlil predmeti kimi getdikcə daha hərtərəfli tədqiq olunmağa başlayırdı” (21, 292).

Teatrın yeniləşməsində görkəmli səhnə xadimləri, qabaqcıl teatr ideyaları ilə yaşayan rejissorlar, aktyorlar, ümumən teatra ömrünü həsr etmiş insanlarla yanaşı, şəksiz ki, Azərbaycan dramaturqlarının da böyük rolu vardı. 1960-cı illərin əvvəllərində “milli teatrın ən yaxşı realist ənənələrinin təsbitinə və inkişafına nail olmaq” yolunda bir sıra qəti islahatlar keçirmiş Azərbaycan teatrı həmçinin səhnəni yeni repertuarla zənginləşdirən müasir dramaturgiya arzusunda idi. “Teatrın müasir tələblərə doğru meylinə kömək göstərmək, ən müxtəlif üslub, janr və təsvir üsulları vasitəsilə səhnədə xarakterin və psixoloji vəziyyətlərin həqiqətini canlandırmaq lazım idi” (21, 270).

Mehdi Məmmədovun fikrincə, hətta “bu zaman başlıca təşəbbüs, həlledici söz, təbii ki, dramaturgiyaya məxsus idi. Belə ki, köhnə “passiv rejissura” teatrının, basmaqəlib aktyor oyununun, psevdopatetika və yalançı pafosun izləri orda və burda rudiment və residivlər şəklində hələ qalırdısa da, amma bu onilliyin dramaturgiyası əks tədbirlər və profilaktika zəminində səhnəyə aşkar psixologizmə meyl edən bir çox pyeslər təklif etdi” (148, 342).

Sözsüz ki, bu məqamda birincilik görkəmli yazıçı və dramaturq İlyas Əfəndiyevə məxsus idi. Akademik Məmməd Arif haqlı qeyd edir ki, “İlyas Əfəndiyev dramaturgiyamızın qabaqcıl ənənələrini davam etdirərək daha çox psixoloji-lirik planda yaratdığı əsərlərlə səhnəmizə yeni bir hava, yeni məna və məzmun gətirmişdir”(73, 256). Dramaturqun səhnəmizə gətirdiyi “yeni bir hava”, “yeni məna və məzmun” ondan irəli gəlirdi ki, dramaturq yaşadığı qapalı cəmiyyətin, sovet rejiminin və ideologiyasının, sosializm realizmi metodunun qoyduğu tabulardan, qadağalardan kənara çıxaraq, onların tələb etdiyi kimi yalnız “ictimai insan”ı deyil, həm də adi cəmiyyət üzvünü, sadə insanı-fərdi bir şəxsiyyət olaraq öz qəhrəmanına çevirirdi. Sənətkar yalançı pafosdan, patetikadan, romantikadan uzaq olan personajlarının daha çox daxili dünyasını, fikir və duyğularını, hiss və həyəcanlarını, şəxsi arzu və istəklərini önə çəkməsi ilə Azərbaycanın teatr səhnəsinə yeni və fərqli obrazlar qalareyası bəxş etdi.

İ. Əfəndiyevin ictimai-sosial mövzulu pyesləri belə, ictimai zəmindən ayrılmadan, mənəvi-psixoloji problemlərin qabardılması ilə secilir. Müasir mövzulu əsərləri ilə yanaşı tarixi mövzuda yazdığı əsərlərində də “dramaturq özündən əvvəlki müəlliflərdən fərqli olaraq, inqilab və milli şüur problemini ümumi hadisələr fonunda deyil, personajların psixoloji münasibətlərində, özü də lirik planda həll etməyə çalışmışdır”(95,30).

Hər zaman müasirliyə və yeniliyə səy göstərən İlyas Əfəndiyev “təkcə zamanın tələblərini həssaslıqla duymur, yeniliyi tez görür, həm də onun mahiyyətini ustalıqla açır. Əsərlərində gerçəkliyə fəal münasibəti, təzə meyl və təşəbbüsü, humanist amal və duyğunu, nəcib məqsədi, müasir əxlaq, davranış və münasibəti..., dogma və tənə, ana torpağa bağlılığı tərənnüm edir, həmişə surətlərin əxlaqi-mənəvi, ruhi aləmini araşdırır”(40)dı. Məhz bunun sayəsində onun bir-birinin ardınca səhnəyə qoyulub tamaşaçı qəlbini fəth edən, eyni zamanda mədəni ictimaiyyətin və ədəbi tənqidin təqdirini qazanan “Sən həmişə mənimləsən”, “Unuda bilmirəm”, “Məhv olmuş gündəliklər”, “Mahnı dağlarda qaldı”, “Qərribə oğlan”, “Natəvan”, “Büllur sarayda”, “Şeyx Xiyabani” pyeslərinin tamaşaları teatrın yeni istiqamətdə mövqeyini tam möhkəmlətdi. Bunun mayasında isə o dururdu ki, “İ.Əfəndiyev “öz varlığını” özünəməxsus mövzularla, xarakterlərlə, konfliktlə, bədii vasitələrlə realizə edir. Onun kompozisiyası, pyeslərinin dil-ifadə mövzu dairəsi, müsbət qəhrəman anlayışı”(95,14-15) tamamilə fərqli səciyyə daşıyırdı. Məhz bunun nəticəsində, İlyas Əfəndiyevin təməlini qoyduğu lirik-psixoloji üslub Azərbaycan teatrında həm aktyor ifasının, həm rejissor işinin dərinləşməsinə geniş imkan yaratmaqla, müasir səhnənin əsas estetik göstəricilərindən birinə çevrildi.

Böyük dramaturqun lirik-psixoloji üslubun səhnəmizə gəlməsi və inkişafında əvəzsiz xidmətlərini danmadan, o da qeyd olunmalıdır ki, həmin üslub zamanın tələbi idi. Heç təsadüfi deyil ki, 1960-cı illərin sonlarından Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrının əsas ağırlığını çiyində mətanətlə daşıyan İ.Əfəndiyevlə yanaşı, teatra istedadlı gənc dramaturqlar da ayaq açmağa başladı. Və ümumən, tədqiqatçıların göstərdiyi kimi, 1960-70-ci illərdə

“Azərbaycan dramaturgiyasının əsasını təşkil edən üslub lirik-psixoloji üslubdur. İlyas Əfəndiyevin, İmran Qasimovun, Şıxəli Qurbanovun, Bəxtiyar Vahabzadənin, Nəbi Xəzrinin, Anarın, Rüstəm İbrahimbəyovun, Əkrəm Əylislinin, Maqsum İbrahimbəyovun pyeslərinin əksəriyyəti məhz lirik-psixoloji dramlardır” (95, 9-10). Zamanın tələbinə hər bir dramaturq öz mövzuları, yaradıcılıq aləmi çərçivəsində, fərdi yanaşma ilə cavab verməyə çalışmış, milli teatra öz töhfələrini vermişlər.

Bu sırada Bəxtiyar Vahabzadə dramaturgiyasının da öz yeri, sanbalı, çəkisi vardı. 1969-cu ildə “İkinci səs” pyesi ilə Akademik Milli Dram Teatra gələn Bəxtiyar Vahabzadənin sonrakı illərdə “Yağışdan sonra” (08.05.1971), “Kimdir haqlı?” (27.12.1981), “Fəryad” (24.03.1984), “Hara gedir bu dünya?” (10.09.1991), “Özümüzü kəsən qılınc” (10.04.1998), “Cəzasız günah” (11.06.2000), “Dar ağacı” (09.12.2000), “Rəqabət” (27.11.2003) pyesləri teatrın repertuarına daxil olmuş, neçə onillər milli teatrın inkişaf yoluna uyğun bədii-estetik təcəssümünü tapmışdır. O da əlamətdardır ki, həm müasir, həm də tarixi mövzularda B.Vahabzadənin dramaturgiyası teatrın yaradıcılıq axtarışlarından kənarda olmamış, milli səhnədə realist lirik-psixoloji və fəlsəfi-dram üslublarının intişarına rəvac vermişdir.

Tədqiqatçılar doğru qeyd edirlər ki, lirik-psixoloji təmayülün teatrda yer almasında hər bir dramaturqun ayrıca payını öyrənmək vacibdir. Bu baxımdan B.Vahabzadənin yüksək mənəvi-əxlaqi problemlər qaldıran dramaturgiyasının teatrın inkişafında özünəməxsus rolu var. Ümumən lirik-psixoloji üsluba xas iç konfliktlərini insan fərdində qabartmaqla bəhm, B.Vahabzadə bu konfliktləri yüksək ictimai qayə, əqidə, amalla, təmiz əxlaqi pafos, fəlsəfi mövqe və çalarlarla yükləyir və zənginləşdirir. B.Vahabzadənin istər ailə-məişət mövzusunda alıb dərin ictimai konfliktlərə qədər inkişaf etdirdiyi dramlarında, istərsə də tarixi mövzudan alıb əbədi mənəvi qayələr üzərində düşündürən pyeslərində, istər nəsrə olsun, istərsə də mənzum dramaturgiyasında məxsusi bir poetiklik duyulur. Bu mənada şairin dramaturgiyası ümumi yaradıcılığından, XX əsr Azərbaycan

şairində ayrıca bir zirvə təşkil edən yüksək ideallar poeziyasından heç də ayrı deyildir.

Yaşar Qarayev yazır: “Bəxtiyar Vahabzadənin pyeslərini onun poeziyası ilə bağlayan digər nöqtələr də çoxdur. İnsan psixologiyasına məxsus mürəkkəblik və ziddiyyətlərə, əxlaq və idrak problemini vəhdətdə və qarşılıqlı əlaqədə izləməyə, bilavasitə “ikinci aləmi” – daxili aləmi təhlil etməyə qüvvətli meyl şairin bütünlükdə yaradıcılığı üçün səciyyəvidir. Onun öz pyeslərindən birinə sərlövhə kimi seçdiyi simvolik ad – “İkinci səs” də məhz bu “ikinci aləmin” səsi, daxilin, mənəviyyatın səsi deməkdir. İkinci səs – Bəxtiyar Vahabzadənin bütün poeziyasından eşidilir, burada isə ayrıca obraza, simvola çevrilir” (121).

Alman şair və dramaturqu İoqann Volfqanq Höte (1749-1832) demişdir ki, “Hər bir sənət əsəri hər şeydən əvvəl sözün əsil mənasında sənət əsəri olmalıdır. Yalnız belə olduqda o öz vəzifəsini - insanlarda gözəllik hissini artırmaq və mənəvi tərbiyə etmək vəzifəsini yerinə yetirə bilər” (146, 13). İstər insanın mənəvi aləminə dərinlən müdaxilə edən, onun ictimai mühitlə daxili əlaqəsini araşdıran müasir mövzulu lirik-psixoloji dramlarında, istərsə də, tarixi pyeslərində B.Vahabzadə Azərbaycan dramaturgiyasının ənənələrinə sadıq qalmış, dünyaya öz münasibətini bildirmək, zamanəsinin qayğı və həyəcanlarını ifadə etmək üçün janrın bütün imkanlarından sənətkarlıqla istifadə etmişdir.

B.Vahabzadənin dramaturji yaradıcılığının aktuallığını və əhəmiyyətini şərtləndirən cəhətlərdən biri onun pyeslərinin müasir Azərbaycan dramaturgiyası kontekstində də öz mövqeyini qorumasıdır. Şair-dramaturqun xüsusən, pyeslərinin mövzuları, mövzuya yanaşma və onu həl etmə yolları, cəmiyyətin üzvi, xalqın övladları olan, müəllifin fəlsəfi-poetik dünyasını, ülvə və bəşəri arzularını təcəssüm etdirən qəhrəmanları bu gün də, çağdaş dövrümüzdə də öz yaşarlılığını qoruyub saxlayır. Bu gün orta və gənc nəsllə mənsub dramaturqlarımızın pyeslərində tez-tez elə mövzulara, problemlərə rast gəlirik ki, onlarda mövzuya B.Vahabzadə əsərlərindəki fəlsəfi-poetik yanaşma üsulunun təsiri açıq-aşkar hiss olunur. Deməli, şair-dramaturqun əsərləri bu gün həm

də bir örnəyə çevrilmişdir. Bu isə ondan irəli gəlir ki, “B.Vahabzadə vətəndaşlıq duyğularını ön plana çəkən, cəmiyyət qarşısında insanın mənəvi borcu və məsuliyyətini şəxsiyyətin formalaşmasında başlıca amil sanan, şəxsi ləyaqət hissini insani paklıq zirvəsində təsvirə cəhd edən sənətkardır... Bir yazıçı kimi Bəxtiyar Vahabzadə bütöv müəllif xarakterinə malikdir və onun bütün pyeslərini birləşdirən vahid baş ideya – azad cəmiyyət və bu cəmiyyətin yetişdirdiyi kamil insan problemidir.

Şəxsiyyət və cəmiyyət baş mövzu kimi B.Vahabzadənin bütün əsərlərində mövcuddur. Dramaturq borc və hiss, sevgi və imkan, qanun və vicdan və s. problemlərini bilavasitə şəxsiyyət və cəmiyyət mövzusu ilə bağlılıqda təsvir edir ”(95,58). Həmin mövzu və problemlər isə bəşəri və əbədi olduğundan bu gün , çağdaş cəmiyyəti, incəsənəti də narahat edir, düşündürür ki, bu, Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərini müasir Azərbaycan dramaturgiyası və teatrı kontekstində də aktual səsləndirir.

Beləliklə, B.Vahabzadənin dramaturgiyası milli ədəbiyyat xəzinəsini zənginləşdirdiyi kimi, səhnədə təcəssüm taparaq, Azərbaycan teatrı və bütövlükdə mədəniyyətinin də tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Dərin biliyə, geniş dünyagörüşə, yüksək intellektual səviyyəyə malik şair-dramaturqun pyeslərinin səhnə həyatını araşdırmaq həm milli ədəbiyyat, həm də teatr tariximizi müasir nəzərlərlə öyrənmək baxımından vacibdir.

Monoqrafiyanın məqsədi B.Vahabzadə dramaturgiyasının poetik və estetik özəlliklərini üzə çıxarmaq, onun pyeslərinin səhnə təcəssümünün xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək, Azərbaycan teatr sənətindəki rolunu aşkara çıxarmaqdan ibarətdir.

Qarşıya qoyulmuş məqsədə çatmaq üçün monoqrafiyada aşağıdakı vəzifələrin yerinə yetirilməsinə səy edilmişdir:

- B.Vahabzadə dramaturgiyasının şairin yaradıcılığında yerini, mövqeyini və ümumi xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək;
- Şair-dramaturqun hər bir pyesinin teatr səhnəsinə, tamaşa mədəniyyətinə gətirdiyi yeni keyfiyyətləri üzə çıxarmaq;
- Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun formalaşmasında B.Vahabzadə pyeslərinin rolunu müəyyən etmək;

- B.Vahabzadənin tarixi pyeslərinin təhlilini vermək və onların Azərbaycan teatrındakı mövqeyini müəyyənləşdirmək;

- B.Vahabzadə dramaturgiyasının rejissor və aktyor sənətinə təsir aspektlərini araşdırmaq.

B.Vahabzadənin “İkinci səs” (15.04.1969), “Yağışdan sonra” (08.05.1971), “Yollara iz düşür” (30.10.1977), “Kimdir haqlı?” (27.12.1981), “Fəryad” (24.03.1984), “Hara gedir bu dünya?” (10.09.1991), “Özümüzü kəsən qılınc” (10.04.1998), “Cəzasız günah” (11.06.2000), “Dar ağacı” (09.12.2000), “Rəqabət” (27.11.2003) pyesləri Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrında, “Atamın kitabı” pyesi (06.10.2000) Dövlət Gənclər Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Müəllifin pyesləri yalnız Bakıda deyil, respublikamızın ayrı-ayrı rayonlarında fəaliyyət göstərən Dövlət Teatrlarında da səhnə həllini tapmış, geniş tamaşaçı rəğbəti qazanmışdır. “Vidən” pyesi Gəncə və Ağdam Dövlət teatrlarında, “Ədalət” pyesi Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram teatrında, “Dar ağacı” pyesi Qazax və Şəki Dövlət teatrlarında, “Vidən”, “Cəzasız günah” pyesi Şəki teatrında tamaşaya qoyulmuş, “İkinci səs” pyesi həmçinin Almaniya Türk Dövlət Teatrında (2000) oynanılmışdır.

Tədqiqatın predmeti olan bu tamaşaların bədii-estetik səciyyəsi, rejissor işi, bədii tərtibatı, rəssam və bəstəkar işi, baş rolun təfsirindən tutmuş epizodik rolların ifalarına qədər bütün obrazların səhnə təcəssümü monoqrafiyada təfərrüatlı öyrənilmiş, tədqiq edilmiş, nailiyyətlər təhlil olunaraq, uğursuzluqlar qeydə alınmışdır.

I FƏSİL

BƏXTİYAR VAHABZADƏNİN LİRİK-PSİXOLOJİ PYESLƏRİNİN SƏHNƏ HƏLLİ

1.1. “İkinci səs” idealla keçəklik arasında konfliktin təzahürü kimi

İlk tamaşası 1969-cu ilin aprelin 19-da Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində oynanılmış “İkinci səs” pyesi Bəxtiyar Vahabzadənin bir dramaturq kimi milli teatr aləmində uğurunu xəbər verən ilk əsər hesab olunur. Lirik-psixoloji dram janrında yazılmış əsər müəllifin səhnədə təcəssümlənən ilk pyesi olmasa da, böyük səhnəyə yol açmış, geniş tamaşaçı marağı qazanmış birinci əsəridir.

Buna qədər B.Vahabzadə nəinki müasir zamanın sözünü deyən özümlü bir şair kimi tanınmışdı, eləcə də dramaturgiyada ilk addımlarını atmış, “Vəhdan” və “Ədalət” pyesləri rayon dövlət teatrlarında səhnəyə də qoyulmuşdu. Bununla belə, onun böyük səhnə ilə əsl ünsiyyəti hələ qarşıda idi və müasirlərinin yazdığına görə, hətta müəyyən narahatlıq da doğururdu: “Axı yaxşı bir şairin simasında səhnədə zəif bir dramaturqu görmək, onun şeir pərəstişkarlarını da məyus edərdi” (68).

“İkinci səs” pyesinin səhnə təcəssümü nəinki bu narahatlığa son qoydu, həmçinin dramaturq Bəxtiyar Vahabzadənin teatrla uzunömürlü ünsiyyətinə rəvac verdi. O cümlədən bu pyes B.Vahabzadənin ən çox səhnəyə qoyulan əsəri oldu. 1969-cu il tamaşasından sonra, 1981-ci ildə Akademik Milli Dram Teatrının bir daha bu pyesə müraciət etməsi və hər iki halda tamaşaların repertuarda uğurla özünə yer tapması, 1993-cü ildə Azərbaycan televiziyasında teletamaşasının hazırlanması da pyesin müvəffəq olduğundan xəbər verən faktlardır. Əsərin 2000-ci ildə rejissor Ağakışi Kazımov tərəfindən Almaniyada fəaliyyət göstərən Türk Dövlət Teatrında səhnəyə qoyulmasını da bura əlavə etsək, “İkinci səs”i B.Vahabzadənin dramaturji yaradıcılığı boyu ən səhnədən düşməyən pyesi hesab etmək olar.

Həm də bu zaman ona diqqət yetirmək lazımdır ki, pyesin səhnə uğurunda məhz B.Vahabzadə dramaturgiyasına xas olan lirik-psixoloji üslubun rolu ümdədir. Belə ki, zamanlar dəyişir, hər dövrdə pyesin mündəricəsində olan bu və ya digər problemə, mövzuya, məsələlərə üstünlük verilərək qabardılır, insanın mənəvi dünyası ilə bağlı olan iç mübarizələri isə həmişə üslubda qorunub saxlanır. İlham Rəhimlinin yazdığı kimi: “B.Vahabzadə dram əsərlərində gerçəkliyin əhatəli, çoxqatlı obrazını yaratmağa səy göstərir. O, konfliktin özəyini təşkil edən məsələnin birmənalı həllindən qaçaraq bütövlükdə həyat haqqında mürəkkəb psixoloji düşüncələri əsas götürür və onu xırda münasibətlərə qarşı qoyur. Nəticədə gerçəkliyin gizli qatları aşkara çıxır, obrazlı aləm, mühit yaranır” (95, s. 58).

“İkinci səs” əsərinin adı teatr tarixində müasirlik probleminə həsr olunmuş, onu psixoloji realizm prizmasından həll edən tamaşalar sırasında sadalanır (148, 344). Tamaşaya milli teatrın artıq tam formalaşmış lirik-psixoloji səhnə təcrübəsi əsasında rejissor Əşrəf Quliyev quruluş vermişdi. Teatr ictimaiyyəti və ədəbi tənqidin reaksiyalarına əsasən, tamaşa uğurlu alınmışdı: “Rejissor Əşrəf Quliyev pyesi yaxşı aktyor ansamblı, maraqlı və müasir bir səhnə tərtibatı ilə düzgün təcəssüm etdirə bilmişdir” (68). 1969-cu il aprelin 19-da ilk tamaşasından sonra əsər iyul ayına qədər daha bir neçə dəfə göstərilmiş, teatr məzuniyyətdən qayıtdıqdan sonra tamaşa üzərində yenidən ciddi praqon məşqlər aparılmış, sentyabrın axırlarında tamaşaçılarına təqdim edilmişdi. O da qeyd olunmalıdır ki, yaradıcı kollektivin ümumən bəyənilməsinə baxmayaraq, tamaşa barəsində tənqidi qeydlər də olmuşdur. Bunu nəzərə alan truppə tənqidin qeyd etdiyi müəyyən fikir natamamlığı, dialoqların uzunluğu, şeir parçalarının çoxluğu və s. üzərində daim işləyərək, onu cilalamağa çalışırdı.

“İkinci səs”i mövsümün yaxşı tamaşalarından biri kimi təqdir edən məqalələr yazılmış ki, bu da əsərin səhnə təcəssümünün səciyyəsi barədə tam təsəvvür yaradır.

Resenzentlər tamaşanın uğurunda ilk növbədə pyesin özünün keyfiyyətini, dramaturqun müasir səhnənin tələblərinə cavab verən bir əsər yarada bilməsini vurğulayırdılar. “İkinci səs” pyesinin



“İkinci səs” Rəşad - Həsənağa Salayev
İradə - Qətibə Mirzəyeva

mündəricəsi bir-birinə saf duyğularla bağlı iki insanın məhəbbəti üzərində qurulub. Nəbatat İnstitutunun elmi işçisi qırx yaşlı Rəşadı və otuz iki yaşlı həkim Arzunu bir-birinə doğmalaşdıran təkcə hisslər deyil, dünyagörüşü, həyata eyni mənəvi prizmadan baxış, sevgi, ideal, ictimai amal və arzulardır. Amma sevən insanların daxili dünyasında sanki heç bir maneə yox ikən, bu əngəllərlə onlar real həyatda, cəmiyyətdə üzləşirlər. Rəşadın ailəsi, ailə qarşısında məsuliyyəti, ər və ata borcu var. İlk nəzərdə



“İkinci səs” Arzu – Vəfa Fətullayeva
Rəşad – Həsənağa Salayev
Həyat – Leyla Bədirbəyli

ailə-məişət mövzusunə toxunan pyes ictimai bərc və saf məhəbbət duyğuları arasında konfliktə rəvac verərək, dərin mənəvi məsələlər, fəlsəfi mətləblər qaldırır, ağıl və hissin mənğənəsində çırpınan müasir insanın daxili dünyasına nüfuz edir. Əsərin əsas psixoloji konfliktini də məhz bu – ürəklə vicdan, azad məhəbbət arzusu ilə cəmiyyət qarşısındakı bərc, ehtirasla ağıl arasındakı bərişməz mübarizə təşkil edir. Əsərin əvvəlindən axırına kimi bu mübarizə hadisələrin hərəkətverici qüvvəsinə çevrilir, qəhrəmanların məhəbbətini, vicdanlarını imtahana çəkir.

Tədqiqatçılara görə, B.Vahabzadənin “dramaturji üslubundakı ümumi parametrlər” sırasında “ən vacib kod, açar funksiyasını daşıyan element əsərin adıdır. B.Vahabzadənin

“Vəcdan”, “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür” (“Artıq adam”)... pyeslərinin adları birbaşa ilkin anlayışlara (şairənə ümumiləşdirməyə, obrazlılıq sistemliliyinə, güclü alleqorik başlanğıca, konfliktin çoxmənalılığına, hadisələrin və personajların iki qatda cərəyan və inkişaf etməsinə) kifayət qədər informativ işarədir” (95, 56)

“İkinci səs” pyesində rəmzi qat daha geniş planda nəzərdə tutulub. “Əsərin şərti, bədii rəmzi müəllifin obrazlara verdiyi adlarda da öz ifadəsini tapıb: Arzu-müəllifin sevgi haqqında idealının, arzusunun ifadəsidir. Həyat - real gerçəkliyi, həyatı əks etdirən surətdir. Müəllif iradəni isə övladla bağlamışdır - ailə qarşısında ictimai məsuliyyət və borc hissi ilə. Rəşad məhz Arzu ilə Həyat yəni idealla gerçəklik arasında çırpınır” (68). Beləliklə, pyes psixoloji konfliktin nəzərdə tutduğu problemlərin geniş spektrinə varmağa imkan verir, obrazlardan hər birinin daxili aləmində: ürək və ağıl, arzu və vəcdan, ideal və qanun, sərbəstlik və normaların çarpışmasından doğan əxlaqi qənaətləri inikas etdirirdi.

Tamaşanın ümumi ruhu, pyesin səhnə həlli, rəssam işi, musiqi tərtibatı, xarakterlərin qabardılması və aktyor oyununu bütövlükdə razılıq doğurmuşdu. Əsas yaradıcı heyət: quruluşçu rejissor Əşrəf Quliyev, rəssam Elçin Məmmədov, bəstəkar Azər Rzayevin, əsas rollarda: Həsənağa Salayev (Rəşad), Səməndər Rzayev (ikinci Rəşad), Hökümə Qurbanova (Arzu), Məhluqə Sadıqova (ikinci Arzu), Leyla Bədərbəyli (Həyat), Həsən Məmmədov (Fikrət), İsmayıl Osmanlı (Şükür), Ətayə Əliyeva (Mələhət), Mirvari Novruzova (Zeynəb), Qətibə Mirzəyeva (İradə) ümumən işin öhtəsindən bacarıqla gəlmişdi.

Rejissor Ə.Quliyevin dramaturq fikrinə istinadla yadda qalan maraqlı səhnələr yaratması, münaqişələrin əsasən psixoloji planda, obrazların daxili aləmində davam tapması, epizodların mənəvi sarsıntılarla, ruhi keçidlərlə zənginliyi, bütün bu mürəkkəbliyə baxmayaraq aktyorların səhnə vəziyyətlərini təbii və inandırıcı canlandırmağa nail olması tamaşanın ümumən bəyənilən məziyyətləri idi. Belə ki, ədəbi tənqidin fikrincə, bütövlükdə rejissor “gözəl seçdiyi aktyor ansamblı, rəssam və bəstəkarla

birlikdə forma və məzmun cəhətdən həqiqi müasir tamaşa yaratmışdı” (75).

Qeyd olunduğu kimi, B.Vahabzadə pyeslərində konfliktin çoxqatlı strukturu, problem zənginliyi və rejissorun da ümumən bu məqama riayət etməyə çalışması tamaşanın doğurduğu təəssürat və rəylərdən də görünməkdədir. “İkinci səs” pyesində ictimai, əxlaqi, insani borc hissi qabarıqdır, onu diktə edən ağıl və şüurdur, tamaşaya ilk reaksiyaların məhz bu motivi qabartması da təbii idi. Tənqidçi Cəlal Məmmədov “İkinci səs” adlı məqaləsində tamaşanın müasirliyini məhz əxlaqi saflıq mövqeyindən təfsir edir, əsəri “ümumi bədii ruhu və sağlam ideyası”na görə təqdir edirdi. Hətta bu məqamdan ayrı-ayrı surətlərin müsbət məzmununu, daxili təlatümlərə qalib gəlməsini qiymətləndirməklə yanaşı, əsas qəhrəmanlardan Rəşadı “mənəvi iflasa uğramaqda” qınayırdı: “həyatın coşqunluğunu, qaynarlığını Rəşad kimi məsuliyyətsiz eşq macəralarında görmək özü də idealsızlıq, meşşanlıq bataqlığında çabalamaqdır”(75).

Əksinə, tamaşa haqqında növbəti təəssürat onu məhəbbət dramı kimi qavrayır. Nizami Əbülfəzəzadə “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində dərc etdirdiyi “Gecikmiş məhəbbət” adlı resenziyada (91) ayrı-ayrı surətləri və bütövlükdə tamaşanı məhz dramatik məhəbbət mövqeyindən səciyyələndirir, şərh edir. Bu məqamdan sevən və sevginin əzabını yaşayan digər surətlər sırasında Rəşadın da bəraəti var, o, görkəmli mütəxəssisdır, zəhməti ilə insanlara xeyir verir. “Lakin məhəbbəti bir an onu rahat buraxmır. Ürəyindən qopan bir səs addımbaşı onunla sual-cavab edir. Bu, vicdanın səsidir. İkinci səsdır” (91).

Hər iki müəllif tamaşaya lirik-psixoloji planda yanaşır, buna müvafiq birmənalı olaraq naturalistik cəhətlərə üstünlük verirdilər. Belə ki, aktyorların ifasında təbiilik, canlılıq, səmimilik və inandırıcılıq başlıca məziyyət kimi alınır. Tamaşada Arzu rolunu xalq artisti Hökümə Qurbanova, Rəşad rolunu əməkdar artist Həsənağa Salayev oynayırdı. Əxlaqi borc mövqeyindən baxanda: “Hisslə şüur arasında çırpınan, uzun müddət duyğularını zəka qüdrəti ilə tənzip edə bilməyən bu insanların iztirablarını hər iki səhnə ustası çox təbii əks etdirirdi” (75). Tamaşaçı inanırdı ki,

Arzu da, Rəşad da cəmiyyətə lazımlı adamlardır, ağıllı, təcrübəli mütəxəssislərdir, coşqun təbiətləri, bir-birinə uyğun xarakterləri və həyat haqqında bəzi yanlış təsəvvürləri onları birləşdirmiş, bir-birinə bağlamışdır.

Arzu Rəşaddan fərqli olaraq daha həssasdır, tənqidi düşünür, ətrafdakı hadisələrdən özü üçün nəticə çıxarır. Xəstəxanada Həyatla tanış olandan sonra Arzu səhvlərini başa düşərək Rəşada deyir: “Utanıram, xəcalət çəkirəm. Bir qədər əvvəl biz sənin arvadının qabağında nə qədər miskin, nə qədər kiçik idik. O özü idi, amma biz oynayırdıq. Gördünmü, biz ikilikdə bir cür, onun qarşısında isə qeyri cür oluruq. Sən bu ikiliyə necə dözsürsən. Axı vicdanımla məhəbbətim, hissimlə fikrim vuruşur” (124, 95).

Sırf məhəbbət nöqtəyi-nəzərindən baxanda isə: “H.Qurbanova Arzunu sevən, məhəbbətin iztirablarını çəkən, arzusuna çatmaq istəyən, yeri gəldikdə isə bu arzuya qarşı durmağı bacaran mərd, dözümlü insan kimi canlandırır. Onun saf və ülvəi məhəbbəti sevənlər üçün nümunədir. Aktrisanın oyunu səmimiyyəti, mənası ilə seçilir. Onda artıq hərəkətlər süni patetika yoxdur” (91). Eyni baxımdan Rəşad obrazı da məxsusi seçilirdi: “Həsənağa Salayev Rəşad obrazını istər lirik, istərsə də dramatik səhnələrdə ustalıqla yaratmış, qəhrəmanın təbiətindəki ikiliyi incə ştrixlərlə acıb göstərmiş, Rəşadın həyəcan və iztirablarının əsasını açmağa çalışmışdı” (91).

Lirik-psixoloji planda digər obrazlar da aydın, büllur, pozitiv səciyyə daşıyır, respublikanın xalq artistləri İsmayıl Osmanlının ifa etdiyi Şükür, Leyla Bədirbəylinin oynadığı Həyat, eləcə də Fikrət - Həsən Məmmədov, Mələhət - Ətayə Əliyeva “xarakterlərindəki bütün ziddiyyətli cəhətləri ilə bərabər hamıya müsbət təsir göstərən, yolundan azanları qayğı ilə, bəzən təbii qəzəblə ayıldan nəcib insanlar” kimi təqdim olunurdu. Səhnə ustalarımız bu insanların fərdi xüsusiyyətlərini, pak mənəvi aləmlərini çox gözəl əks etdirirdilər. “Balaca İradə rolunun ifaçısı Qətibə Mirzəyeva sərbəst və təbii davranır, obrazın daxili həyəcanlarını sadə və doğru göstərir”di (75). Tamaşada tam mənfi bir surət var ki, o da Zeynəbdir. Ona münasibətdə tənqidin fikri də birmənalı idi, Mirvari Novruzova obrazı “ifadəli, mənalı tərzdə”

(75), onunla birgə həmçinin Əminə Nağıyeva “rəngarəng sənət boyaları ilə” çatdıra bilirdi (91).

Lirik-psixoloji pyesin səhnə təcəssümünə naturalistik yanaşma rəssam işinə iradlarda da özünü göstərirdi. Artıq qeyd olunduğu kimi, tamaşanın müasirliyə uyğun səhnə tərtibatı ümumən bəyənilmişdi: “Rəssamın verdiyi bədii tərtibat son dərəcə lakonikdir, bununla bərabər, kiçik təfərrüat vasitəsilə zaman və məkan haqqında, xarakterlər haqqında geniş təsəvvür yaradır” (75). Lakin, səhnə tərtibatındakı müəyyən şərtliliklərə etirazlar da vardı. Tamaşa başlanan kimi və hər pərdənin təkrarən böyük lövhədə çəkilmiş ürək şəkli ilə açılması, tənqiddin fikrincə: “istənilən effekti vermirdi. Çünki pyes qəhrəmanlarının hərəkətlərini təkcə ürəkləri yox, həm də şüurları idarə edir” (91). Maraqlıdır ki, eyni etiraz başqa bir rəydə bir qədər başqa şəkildə idi: “Bədii tərtibat cəhətdən pərdələrin önündə verilən bədən və ürək şəkli bizcə artıqdır, bir qədər naturalistik təsir bağışlayır” (75) Görünür, həmin detalın nümunəsində tamaşaya yanaşmağın özündə bir naturalistik mövqe vardı ki, buna uyğun tamaşa yaradıcıları şəkli də beləcə dəyişməyə vadar olmuşdu.

Sanki bu məqamı nəzərə alaraq, tənqidçi Yaşar Qarayev “Kommunist” qəzetində çap etdirdiyi “İkinci səs”lə söhbət” adlı məqaləsində tamaşanın geniş şərhinə məhz həmin detaldan başlayırdı: “Eyni bir ürək embleminin fonunda açılan üç pərdədə biz üç ailə ilə tanış oluruq. Bunlardan birincisi – Şükürün ailəsidir. “Sən xoşbəxtsənmi?” sualına birinci ailə “yox!” cavabını verir... Burada zahirən hər şey yerindədir: vəzifə, məşin, mənzil. Bəs nə çatmır? Çırpıntı, həyəcan, kədər!”... İkinci bir ailədə də - “çırpıntı yoxsulluğu”, daxili boşluq və qanadsızlıq Rəşadla Həyatın ailəsində də vardır. Onları işıqlı mənəvi bir ünsiyyət birləşdirmir”... Ən nəhayət, “Tamaşadakı obrazların ən müdriki olan Fikrət də Arzu ilə ona görə evlənmir ki, o, məhz Həyat ilə Rəşadın “faciəsini təkrar etmək istəmir” (68).

Beləliklə, Yaşar Qarayev ürək embleminin simvolistik mənasına daha dərindən nəzər salaraq, tamaşanın təfsirini birbaşa realist-psixoloji dramdan, eyni zamanda rəmzi-fəlsəfi qata yönəltməyə çalışır. Xüsusən də ona görə ki, bu, B.Vahabzadənin

pyesində var və tamaşa da onu təcəssüm etdirməyə çalışır. “Tamaşada bütün rəsmlər iki rəngdədir: rəssam hiss və ağıl, vicdan və nəfəs ikiliyini bu rənglərin ikiliyində ifadə etmək istəmişdir...” (68). Diqqət psixoloji konfliktin qütblərindən birinin hegemonluğuna: hisslərmi – ağılmı, sevgimi – borcunu, arzumu-gerçəkmi və s.-in üstünlüyünə yox, bunların harmoniyasına, daha doğrusu harmoniyanın olmadığı yerə, yəni konfliktin özünə yönəldilmişdir. Belə ki, əsərdə sadəcə bu və ya digər obrazda təcəssümlənən müxtəlif lirik başlanğıcların, duyğuların, daxili aləmlərin psixoloji toqquşması deyil, mürəkkəb məzmunu və müxtəlifliyə malik obrazların öz daxilindəki konflikt daha əsasdır. Bu baxımdan hər bir obrazın lirik-psixoloji, realist-naturalistik səciyyəsiindən başqa, həm də rəmzi tutumu vardır. Y.Qarayev tamaşadakı obrazları məhz bu parametrlərdən təqdim edir.

Tamaşada sevgi idealını təmsil edən Arzudur, bütün maneələrə baxmayaraq sevmək, sevginin adını qorumaq özü fədakarlıqdır. Bu məqamdan H.Qurbanova təbii və parlaq oyunu ilə yüksək əxlaqi sifətlərə malik fədakar qadın obrazının ucalığını bütün daxili drammatizmi, psixoloji mənzərəsi ilə təzahür etdirə bilir. “Mənəvi ucalıq, iradə qəhrəmanlığı Arzu surətində (H.Qurbanova) dərin psixoloji ifadəsini tapırdı” (21, 301). Aktrisa inandırır ki, onu sevən qəhrəmanın uğursuz, “möhürsüz məhəbbəti” Həyatın da, Mələhətin də məhəbbətindən zəngin və yüksəkdir. İlk səhnələrdə Mələhətə söylədiyi: “Əlbəttə, əzablıdır, amma həyatın gözəlliyi də bundadır. Bəs sakitliyin, rahatlığın nəyi gözəldir? Həyatda ki, bir şeyin əzabını çəkmədin, nəyə bir şeyin həsrətilə yaxılıb-yanmadın, o nə həyatdır?” (124, 61) sözləri tamaşa boyu onun təlatümlü, narahat həyatının təcəssümünə çevrilir.

Bəs Rəşad necə, həmin ucalığa yüksələ bilirmi? Y.Qarayev də bu əsas qəhrəmanı qınayır, amma bu dəfə əxlaqi mövqedən yox, artıq sevgi qütbündən. Amma sevdininə, həyatını dəyişmək istədiyinə görə yox, məhəbbətində ardıcıl olmadığına, tərəddüdlərinə görə: “Məsələ bundadır ki, Rəşad da sevgisiz nigahla barışsa, qanadsız, yekrəng həyata qane olsa, ailə-sevgi münasibətləri mühitində gec-tez o da meşşan bir Şükürə çevrilər.

Lakin bu məsələ pyesdə kifayət dərəcədə açılmır və Rəşadın tərəddüdlərinin, iztirablarının bəraətinə çevrilə bilmir. Rəşad Həyatdan Həyat onu rədd edərkən, Arzudan isə Arzu onu qəbul etməyəndə ayrılır...” Əslində, tamaşanın finalı Rəşad adında gizlənən “yol”, konkret halda “yolsuzluq” məqamının ifadə etdiyi fəlsəfi qayə ilə deyil, məhz lirik-psixoloji xətdə, həyatın xeyrinə həll olunur. “Belə bir finalı məhz Rəşad obrazının öz daxili tərəddüdləri, xaraktercə qeyri-sabitliyi və ardıcıl olmaması təbii etmişdir” (68). Y.Qarayev göstərirdi ki, aktyor Həsənağa Salayevin canlı, ehtiraslı və patetik oyununda Rəşad xarakterinin mütərəddid, iradəsiz “söz qəhrəmanı” olması xüsusilə qabarıq açılır.

Həyat obrazı rəmzi mahiyyətinə də uyğun olaraq, tamaşada tragizmi – həyatın tragizmini təqdim edir. “Evləndik, mən elə bildim ki, artıq o, həmişəlik mənimdir, demə ərin pasportunda yox, ruhunda, qəlbində yaşamaq, orada əbədi yer tutmaq lazımmış!” (124, 103). Bu sözlər tamaşada bədii-psixoloji şərh və təhlillərdə geniş yer tutmasa da, əslində bütün hadisələrin və dramatik konfliktin əsasında dayanan psixoloji tarixçədir, tragik səhvi bildirir. Həyat namuslu və qayğıkeş, məğrur və fədakar bir qadın, etibar və sədaqət təcəssümüdür. Lakin o, ərinin çırpıntı, həyəcan, arzu, qayğı və iztirablarının da şərikinə, müttəfiqinə çevrilə bilmir. Y.Qarayevin vurğuladığına görə, “Aktrisa Leyla Bədirbəylinin ifasında Həyat əsasən məhz bu şəkildə yadda qalır” (68).

Şükür obrazını tamaşa müasir dövrdə meşşanlaşmanın təzahürü kimi qabardırdı. “Qoy dərmanımızı atıb yaşayaq özümüz üçün” şüuarını bayraq etmiş Şükürün əsil xəstəliyi “zökəm” deyil, biganəlik, laqeyidlik və saxtakarlıqdır; ömürü iki qutunun - beşiklə tabutun arasındakı yolda qət olunan müasir mənəvi meşşanın xəstəliyidir. “Ev - qutu, kabinet - qutu, maşın - qutu, məzar - qutu, qutu qutular içində”. İ.Osmanlı başqalarından göstərişlər alıb qutularda yaşayan bu institut başçısının surətini səciyyəvi cizgilərlə yaradırdı. “Aktyor öz oyunu ilə bir daha sübut edirdi ki, o, böyüklüyündən-kiçikliyindən asılı olmayaraq bütün

obrazları eyni dərəcədə təbiiliklə yaratmaq qüdrətinə malikdir” (68).

Tamaşada Fikrət obrazı rəmzi planda da, həyat hadisələrinə münasibətdə də idrakı, düşüncə mövqeyini təmsil edir. “Zahirən fəaliyyətsiz görünən, arabir aforizmlər söyləməklə kifayətlənən, həmişə qəmgin və düşüncəli Fikrət (arstist H.Məmmədov), ziddiyyətlərin həllində, mürəkkəb münasibətlərin aydınlaşmasında əslində hamıdan çox rol oynayır” (68).

Qeyd olunduğu kimi, tamaşada bəstəkar Azər Rzayevin işi birmənalı olaraq müsbət qarşılanmışdı. O, tamaşanın lirik-psixoloji ruhunu daha da dərinləşdirmək üçün yığcam, ifadəli musiqi parçalarından istifadə etmiş, orqanda səslənən muğam ladları isə musiqi çalarlarını daha da artırmışdı.

Rəmzi qatın açılmasında əsas bədii vasitələrdən biri – “bu tamaşada ilk dəfə belə geniş miqyasda istifadə olunan “ikinci səs” üsuludur”. Amma ən çox mübahisələr doğuran da elə bu məqam olmuşdu. Əvvəla, ikinci səsin təqdim üsulu – “ikinci səs”in “ikinci adam”a çevrilməsi heç də birmənalı qarşılanmamışdı. Bu, “ikiləşən qəhrəmanların söhbətini məhz “daxili nitq” kimi - vicdanla, ikinci mənle dialoq kimi qavramağı çətinləşdirmişdi” (68). N.Əbülfəzoğlu qeyd edirdi ki: “Adətən belə səslər, daha doğrusu, vicdan səsi qayıbanə verilməlidir”, hətta naturalistik yanaşmadan çıxış edərək, tamaşadakı variantı büsbütün qəbul etmirdi: “Əgər buna ehtiyac vardısı, onda dramaturq və rejissor ikinci səsi canlandırdıqları zaman heç olmazsa onları qəhrəmanların özlərinə oxşadaydılar. Axı ikinci səs həmin xarakterlərin öz vicdanlarının səsidir” (91).

İkinci tərəfdən, “ikinci səs”in pyesdə məzmunca zənginliyi, tamaşada onu birrəngli obrazlarla təcəssüm etdirməyə mane olurdu. “Biz vicdanı (Məhlucə Sadıqova və Səməndər Rzayev) həmişə ağıl və müdriklik, alicənablıq, təmkin və səbir təcəssümü kimi təsəvvür edirik. O, tövsiyə edir, yol göstərir, yaxud dərin iztirablara qərq edir. Tamaşada əsəb və istehza, Mefistofel qəhqəhəsi vicdan rəmzinin ifasında qeyri-təbii səslənir”(68). Xüsusən, “ikinci səs” – Mefistofel eyniləşməsi məqbul qarşılanmırdı. Cəlal Məmmədov yazırdı: “İkinci Rəşad rolunu ifa

edən Səməndər Rzayev öz qəhqəhələri, sərtliyi, istehzal əhəngi ilə bir qədər Mefistofeli xatırladır. Halbuki o, nə qədər sərt olsa da hər halda Rəşadın daxili vicdan səsidir, bu səsdə, hər şeydən əvvəl, qayğı, nigaranlıq, təşviş olmalıdır. Bu cəhətdən ikinci Arzu rolunda Məhluqə Sadıqova öz vəzifəsini daha düzgün dərk etmişdir” (75). Y.Qarayevə görə: “Vicdan-ürək mübahisəsini xeyir və şərin mübahisəsi sxeminə çevirmək bu mübarizəni çox sadələşdirir və onu həqiqi dramtizmədən məhrum edir”di (68).

Tamaşada qeyri-müəyyən təsir bağışlayan cəhətlərdən biri də pyesdəki poetik məqamlar idi. Bəzi məqamlarda “bir də görürsən ki, dramatik dialoq hiss olunmadan şeirə çevrildi – qəlbi musiqi kimi oxşayan mənalı şeirə:

*Mən özüm özümə “unut dedikcə,
Özümü itirib tapıram səni!..*

Hər dəfə şeirin belə xoş müdaxiləsindən sonra tamaşa salonunda dərhal alqış gurlayır” (75).

B.Vahabzadə bir şair və dramaturq kimi sözün sehirkar qüvvəsini yaxşı başa düşür və ondan məharətlə istifadə etməyi bacırır. “İkinci səs” pyesində şair bu bacarığından yetərinə faydalanaraq, bir-iki sözlə böyük bir hiss burulğanını ifadə etməyə müvəffəq olmuşdu.

“**İradə** - Onlar... elə bilir... mən heç nə bilmirəm amma...” (124, 85).

Balaca bir qızın əzab, izzətdən dolu daxili aləmini, mənəvi çirpintilərini tamaşaçılara anlatmaq üçün bu bir neçə kəlmə tamamilə kifayət edirdi.

Amma tamaşada etiraz doğuran, “özünü doğrultmayan, ümumi xətlə bağlı olmayan parçalar” da qeydə alınmışdı: “Məsələn, Mələhətin söylədiyi şeir (“Ürəyi qış kəsir, dodağı şaxta, güldəndən boylanan güllər də saxta...”) pyesdəki vəziyyətlə bağlı deyil, çünki Şükürün və Mələhətin ailəsində saxtakarlıq məsələsi nə qoyulmuş, nə də açılmışdır” (75).

Tamaşa barədə tənqidi qeydlər, təfsir müxtəlifliyindən irəli gəlsə də, bu fikirlərdə həqiqət də vardı. Tənqid əsasən lirik-psixoloji teatrın təcrübəsindən çıxış edirdisə, rejissor həm də dramaturq fikrinin, məqsəd və niyyətinin genişliyinə nail olmağa

can atırdı. Yaradıcı kollektivin tamaşadan tamaşaya çalışaraq, onu daha mənalı, daha gərəkli, daha təsirli etməyə çalışmasına baxmayaraq, tədqiqatçıların fikrincə, səhnədə lirik üslublu tamaşalar tədricən kəsərini itirməkdə idi. “Psixoloji teatrı artıq mövcud imkanları səviyyəsində davam etdirməyə çalışsalar da, onlar məhz müasir psixologizm baxımından bir sıra zəifliklərdən də azad deyildilər” (21, 301)

“İkinci səs” pyesində qaldırılan əbədi sevgi və mənəvi-əxlaqi insan problemləri isə aktuallığını saxlayırdı. Heç təsadüfi deyil ki, 1981-ci ildə Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrı yenidən “İkinci səs” pyesinə müraciət etdi. Bu dəfə “Kimdir haqlı?” adı ilə Lütfi Məmmədbəyovun quruluşunda tamaşaya qoyulan pyesin ilk tamaşası 1981-ci il dekabrın 27-də göstərildi. Və ictimai rəy, tamaşanın doğurduğu müsbət rezonans milli teatrın yenidən pyesə müraciətdə yanılmadığını sübut etdi.

Bu illər milli həyatda mənəvi-əxlaqi problemlərin xüsusən kəskinləşdiyi, şəxsiyyət və cəmiyyət qarşılaşmasının aktuallaşdığı, gerçəklikdə baş verən aşınma proseslərinə qarşı daxili “mən” duyğusunun həssaslıq və müqavimətinin artdığı illər idi. Bu isə “İkinci səs” pyesinə tamam yeni nəzərlə baxmağa, onu günün kontekstində oxumağa imkan verirdi. Tamaşadan sonra ədəbi tənqid doğru vurğulayırdı ki, “Pyesin mövzusunı ancaq ailə-məişət mövzusu hesab etmək kökündən yanlış olardı. Ailə-məişət məsələləri olsa-olsa burada adicə fondur, müəllifin başlıca qayəsi özünüdərkətmə prosesində insanın mənəvi kamilliyə, paklığa ucalmasını göstərmək, açmaqdır. Əsərin ideyası da buna xidmət edir”. (28).

Rejissor tamaşada haqlı olaraq məhz bu qatı qabardır, vicdan problematikasını, “Kimdir haqlı?” sualını pyesin və hər bir obrazın təəcəssümündə başlıca qayəyə çevirirdi. Tamaşanın kəsb etdiyi yeni ritm, intonasiya, publisist və romantik üslub çalarları da bununla bağlı idi. Bu, heç də lirik-psixoloji pyesin konflikt əsasını dağıtmır, əksinə, burda yeni imkanlar tapıb üzə çıxarır, müasir psixologizmin parametrlərini sərgiləyirdi. İlham Rəhimlinin sözləri ilə desək, “L.Məmmədbəyov pyesin mayasındakı romantik çalarları lirik-psixoloji üslublu tamaşanın

ruhuna aşılamış, romantik təmayülü adı ailə-məişət hadisələrinin ictimai-fəlsəfi kontekstində araşdırmağa səy göstərmişdir. Həmin kontekstdə əməl və vicdan isə bir estetik kateqoriya kimi hər bir personajın əməli ilə hissi, hərəkəti ilə arzusu arasında dominant rol oynayır. İkinci səbə - vicdana hesabatda şəxsiyyətin mənəvi-əxlaqi kamilliyinin meyarı funksiyasını daşıyır” (103).

Rejissor yeni quruluşda ikinci Rəşad, ikinci Arzu obrazlarını süjetin inkişaf xəttindən çıxarmaqla ikinci səsi (vicdan) bilavasitə obrazların daxili mündəricəsinin gücləndirilməsinə yönəltdi. Bununla da tamaşanın sürəti- ritmi artmış, səhnədə fəaliyyət xətti konkretləşmiş, diqqət daha çox obrazların daxili aləmində, mənəvi-psixoloji yaşantılarında cəmləşmişdi. Açıq publisistika mövqeyi tamaşada dialoq-mübahisələrə geniş meydan açdı. Bu isə birbaşa psixologizmi gücləndirir, fəlsəfi qayəyə diqqət çəkirdi. Rəssam Solmaz Haqverdiyeva tamaşanın ümumi ruhuna və poetikasına uyğun “romantik lirizmi saxlamaq üçün aydın xətti, konkret tərtibatdan və isti rənglərdən məharətlə istifadə etmiş”di (103).

Tamaşada rejissor məqsədinə tədricən, konsentrik olaraq yaxınlaşırdı. “Tamaşanın ritmi elə qurulmuşdur ki, qəhrəmanlar yavaş-yavaş, qarşısıalınmaz zəruriliklə kulminasiya zirvəsinə - ictimai rəyə və vicdanın səsinin mühakimə anına yaxınlaşırlar. Bu ana qədər xarakterlərin hər biri öz dərdi, öz nisbi haqqı və həssaslığı ilə ömür sürür, tarazlığını pozduqları başqa talelər haqqında bir o qədər düşünmür” (74). Bu isə tamaşada lirik-emosional və romantik-publisist tonallıqları ayrı-ayrılıqda duymağa imkan verirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, obrazların xarakterinə və daşdıqları ictimai yükə uyğun olaraq həmin ayrıntılar aktyor ifasında da kəskin seçilirdi. Rejissor aktyor seçimində daha çox rola uyarlıq, təbiilik keyfiyyətlərinə üstünlük vermiş, bir sıra obrazları eyni zamanda müxtəlif ifa tərzli aktyorlara (Arzu – Vəfa Fətullayeva, Zemfira Nərimanova, Rəşad – Əlabbas Qədirov, Həyat – Səfurə İbrahimova, Mələhət - Sevil Xəlilova, Gülnarə Nəsirova, Şükür – Hamlet Qurbanov, Fikrət – Rafael Dadaşov, Zeynəb – Zərnigar Ağakışiyeva, Bəsti Cəfərova, İradə - Sevil Abbasova) tapşırmaqla,

rəngarəngliyə müvəffəq olmuşdu. Tənqidçi Aydın Məmmədov “Vicdanın səsi” adlı məqaləsində yazırdı: “Kimdir haqlı?” tamaşasının müvəffəqiyyətli alınmasını təmin edən əsas amillərdən biri də aktyor oyunudur. Xarakterlərin psixologiyasında gedən mübarizə, lirik və tragik çalarların bir-birini əvəz etməsi və tamamlaması, toxunulan problemlərin müasirliyi və doğmalığı aktyorlara bacarıqlarını üzə çıxartmaq üçün geniş imkan verir. Qeyd etmək lazımdır ki, tamaşa üçün ümumən uğurlu, xarakterlərin ruhuna uyğun aktyor heyəti seçilmişdir” (74).

Teatrşünas İlham Rəhimli “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində dərc etdirdiyi “Vicdan və hissin poetikası” məqaləsində əsas obrazlardan Arzunun təcəssümünü “polifonik musiqi”yə bənzədir. “Arzunun xarakterindəki ikili cəhət aktrisa Vəfa Fətullayevanın oyununda təcəssüm tapıb. Vəfa Arzunun xarakterindəki psixoloji dəyişmələri, daxili aləmindəki romantikani – realist, həzin, dramatik, fəci keçidlərlə ali məqsədlə birləşdirir” (103). O, eyni zamanda aktrisanın ifasında “müdrilik, insanpərvərliyi”in, çılğınlıq, “cazibədar və emosional”lıqla üzvi birləşdiyini vurğulayırdı. Arzunun xəstəxanada Həyatla rastlaşandan sonra “mənəvi aləmində gedən haçalaşma, başqasının həyatı, xoşbəxtliyi qarşısında məsuliyyətin dərkə və bu məsuliyyətin yalnız öz şəxsi faciəsi hesabına icra olunmasının mümkünlüyündən doğan psixoloji sarsıntılar aktrisa Vəfa Fətullayevanın ifasında təbii və canlı çıxmışdı” (74).

Fərqli olaraq, rolun digər ifaçısı Zemfira Nərimanovanın oyununda emosionallıq daha qabarıq seçilirdi. İ.Rəhimlinin fikrincə, “Zemfira öz ifasında şairənəliyi, poetikliyi əsas götürür. Zemfira Arzunun ən gərgin məqamlarını da emosional oynayır və obrazın ovqatının dönüşlərini lirik psixologizmlə bağlayır” (103).

Tamaşada ən mürəkkəb psixoloji yükün daşıyıcısı Rəşad obrazıdır. Bu rolu ifa edən Əlabbas Qədirovun oyunu bütövlükdə razılıq doğursa da, qarşısında duran vəzifənin mürəkkəbliyi də özünü hiss etdirirdi. Tamaşadan alınan təəssürlərə görə, “aktyor ciddilik məqamlarında nə qədər təbiidirsə, sarsıntılı anlarda bir o qədər çətinlik çəkir”di (28), tərəf-müqabillərinin emosional

oyununa aktyor lazımınca “özgələşmə” bacarığı ilə cavab verə bilmirdi (74). “Bəzən obrazın daxili gərginliyi aktyorun oyununa keçir və tamaşaçını hadisələrin əsas, bilavasitə Rəşadın psixoloji mahiyyətindən yayındırır” (103). Amma əsas publisistik qayəyə aktyor tamaşa boyu sadıq idi. “Tamaşanın finalı – təskinliyini qızı İradənin varlığında tapan Rəşadın son qərarı vicdan səsinin əbədiliyini, onun sərt və amansız, lakin müqəddəs olduğunu bir daha təsdiq edir”di (74).

“Kimdir haqlı?” tamaşasının ideya planına münasibətdə əsas ağırlıq Həyat obrazının üzərinə düşürdü. Və resenzentlərin qənaətinə görə, Səfurə İbrahimovanın ifası bu məqamı aydın hiss etməyə imkan verirdi. Tamaşa boyu Həyat obrazı salondakı tamaşaçıların fikir və hiss aləminə müdaxilə edir, onları psixoloji gərginliyin mərkəzində saxlaya bilirdi. Rəşadın ezamiyyətə getməsi, ürək xəstəliyinə tutulduğuna görə Həyatın xəstəxanaya düşməsi, Arzunun xəstəsi olması ürəkləri təzədən qoralandırırdı. Axı Həyat öz həkimini tanımır, onun Rəşadı evdən soyudan qız olduğunu bilmir. “Aktrisanın emosional, səmimi oyunu təbii və psixoloji dolğunluğu ilə tamaşaçını obrazın daxili təlatümlərinin həyatiliyinə inandırır” (74). O, Arzunun timsalında bir qadın kimi öz qüsurlarını yavaş-yavaş dərk etməyə başlayırdı. Xüsusilə, Rəşadın sevdiyi qadının kim olduğunu biləndə Həyatın sinəsindən od-alov kimi püskürən qadınlıq qüruru və bu qürur ağrısından süzülən göz yaşları Səfurə İbrahimovanın oyununun rəmzinə çevrilirdi. Tənqidin fikrincə, “Səfurə İbrahimovanın obraza lirik-psixoloji münasibəti, sifət ifadələri, emosional oyun tərzii Həyatın bütöv xarakterini yaradır”dı(103), başqa sözlə, “artist Həyat obrazını oynamır, sözün əsl mənasında yaradır”dı (28).

Tamaşanın yeni quruluşunda vurğu düşən məqamlardan biri ifşa hədəfləridir və bu baxımdan Zeynəb rolunun ifası məxsusi diqqətə gəlirdi. Fiziki cəhətdən olduqca sağlam, daxilən isə puç, mənəviyyatsız, şəxsi karyerası üçün hər kəsi alçaldan, vicdanı qarşısında məsuliyyət hiss etməyən Zeynəb obrazı Zərnigar Ağakışiyevanın səhnə təfsirində həyatı və yaddaqalan idi. İ.Rəhimli göstərirdi ki, “aktrisa rolunu qrimindən tutmuş ən xırda detallaradək daha çox satirik planda oynayaraq”, “obrazın

konfliktlə bağlı funksiyasını açır”, tamaşaçıda ona qarşı nifrət oyada bilirdi. “Bəsti Cəfərova isə xarakterin ifşasında dramatik boyalara üstünlük verir”di (103).

Digər aktyorların ifası da tamaşanın publisist kəsərində önəmli rol oynayırdı. Lakin teatr tənqidi ümumi atmosferdə daha böyük potensialın mövcudluğunu da xüsusi nəzərə çarpdırırdı. Ümumən ədəbi tənqidin fikrincə: Rəfael Dadaşov (Fikrət), Hamlet Qurbanov (Şükürbəy) və Sevil Xəlilova (Mələhət) obrazların mənəvi dünyasının xarakterik cizgilərinə və xüsusiyyətlərinə uyğun oyun üslubu seçə bilmişdilər (74), “Mələhət bir obraz kimi tamaşaçının gözündə səhnədən-səhnəyə ucalır, bir ailəni uçurumdan qurtaran xilaskara çevrilirdi” (28). Bununla belə, “Fikrət və Mələhət obrazlarının dramaturji yükü az”, bircə psixoloji qatda olduğundan arzu olunurdu ki: “Zeynəbə tamaşaçı nifrətinin müqabilində Fikrətə (R.Dadaşov), Mələhətə (S.Xəlilova) məhəbbət daha artıq, ifaçıların oyunu daha cazibədar və mənalı olsun, tamaşanın konsepsiyası ilə daha sıx bağlansın”, həmçinin: “Şükürbəyin xarakterindəki biganəliyin ifşası H.Qurbanovun diqqət mərkəzində durmalı, əsas məqsədinə çevrilməli idi” (103).

Bütün tənqidi qeyd və kəsirlərə baxmayaraq, “Kimdir haqlı?” tamaşasının quruluşu əvvəlki tamaşadan (“İkinci səs”dən) səhnə həlli baxımından daha təbiiliyi, dolğunluğu və konseptuallığı ilə fərqlənmiş, bu təkcə müəllifin və rejissorun uğuru deyil, bütövlükdə teatr kollektivinin uğuru kimi qiymətləndirilmişdi.

Tamaşaya baxdıqca dramaturqun yaradıcılığını tamaşaçılara sevdiren ən ümdə cəhət - lirik “mən”in özünü dərk etməyə can atması, bütün qüsurları, günahları kənarda deyil, özündə axtarması, “ikinci səs”i - vicdanın səsini araması başlıca qayəyə nail olunduğunu göstərirdi. Vicdan kateqoriyası bu tamaşada hər bir şəxsin ictimai məsuliyyətini artırır, mənəvi-əxlaqi mövqeyə həssaslıq, başqalarının taleyinə yana bilmək qabiliyyəti tərbiyə edirdi.

Hər bir pyesin səhnə həyatının uzunömürlürlüyü ideya-bədii xüsusiyyətlərinin yüksəkliyi ilə bağlıdır. Uzun illər silsilə teatr və

televiziya tamaşalarının quruluşçu rejissoru kimi tanınan xalq artisti Lütfi Məmmədbəyov 1993-cü ilin martında “İkinci səs” pyesinə bir daha müraciət etdi, amma bu dəfə televiziya, “Sevənlərin taleyi və ya Kimdir haqlı?” adı ilə ona ekran həyatı verdi.

Ciddi ictimai silkinmə baş verdiyi, sabiq sovet imperiyasının çöküb, yerində çətinliklə də olsa, milli müstəqillik həyatının qurulmağa başladığı bir zamanda, pyesin teletamaşaya çevrilməsinin, görəsən, məntiqi var idimi? Bu sualın meydana çıxması nə qədər doğru olsa da, cavabı da vardı. Tamaşaya yazılan resenziyada oxuyuruq: “Əlbəttə, buna müxtəlif cür cavablar tapılsa da, bizim qənaətimizcə, rejissor burada vaxt prosesində dəyişən həyatın, ictimai-psixoloji mühitin, ən nəhayət isə dəyişən insan – cəmiyyət münasibətlərinin bədii mənzərəsini yaratmaq qayəsini izləmişdir” (18).

Digər tərəfdən, rejissorun bir zamanlar səhnələşdirdiyi pyesə müraciət edərək onu ekranlaşdırması əsərin ideya-məzmunundakı “Kimdir haqlı?” sualına teatrdan sayca daha çox olan televiziya tamaşaçılarından cavab almaq niyyətilə izah olunurdu: “Kimdir haqlı?” tamaşasının televiziyamızdakı nümayişi bir də ona görə aktualdır ki, burada məhəbbət, ailə münasibətləri məhdud çərçivəsindən çıxıb ictimailəşir, müasir ailə cəmiyyət, ziyalı-mühit probleminin dialektik yöndə qurulmasına bir növ güzgü tutur” (18).

Tamaşaçı düşünürdü ki, görəsən on iki yaşlı qız atası, sədaqətli ömür yoldaşından pünhanda başqasını sevən Rəşad haqlıdır, yoxsa bu gizli sevgini açıb ağartmayan, ana qəlbinin hökmü ilə uzun müddət susmağı üstün tutan Həyat? Yaxud çoxdan Arzunu sevib, lakin bu haqda heç kimə bir söz deməyən baş həkim Fikrət haqlıdır, yoxsa ailəsi olduğunu billə-bilə Rəşadı tanımadan sevən həkim Arzu? Təbii ki, tamaşaçıları bu cür suallar qarşısında qoyan rejissor düzgün yol seçmişdi. Tamaşadakı Rəşad və Arzunun məhəbbəti qurmaq, yaşatmaq, xoşbəxt etmək qüdrətindən daha çox dağıtmaq, məhv etmək, bədbəxtlik, talesizlik ümumiləşdirici xətti ön plana çəkilsə də, bu saf sevgi onların heç birini şəxsiyyət kimi tamaşaçıların gözündən salmırdı.

Bizcə, burda daha bir məqamı vurğulamaq lazımdır. Ətrafda hər şeyin dağıldığı bir zamanda tamaşada “dağıdıcı” başlanğıca

müraciət etməklə, bəlkə də müəlliflər birləşdirməli olan “sevgi” və “ailə” kimi dəyərlərin niyə əks mövqeyə yuvarlanmasının səbəbləri üzərində düşündürməyə çalışırdılar.

Rəşad rolunun ifasında aktyor Füzuli Hüseynov peşəkar oyunu ilə bu səbəblərdən başlıcasına – həyatda ikili standartlara diqqət cəlb edirdi. Rəşadın həm ailəsi, həyat yoldaşı və qızı qarşısında, həm də sevgisi önündə bəraətə çalışması onun tərəddüdlərində, çarpışıq duyğularında, son olaraq qərarlılığında gözəl əksini tapırdı. Onu işdə də, ailədə də yaxşı dərk etmirlər. Ömür-gün yoldaşı Həyat da Rəşadın daxili aləminə biganədir. Buna görə də həyəcanlar, təlaşlar, düşüncələr onu sıxır, ürəyini qovurur. Ağıl, iradə tələb olunan yerdə Rəşad – F.Hüseynov əksinə məhəbbətindən əl çəkə bilmir. F.Hüseynovun oyununda təbii aktyor şövqü qeyd olunduğu kimi, ifasında “çox vaxt zahiri çizgilərə” uyması, “hərəkət vəziyyətlərini bir qədər mexanikləşdirməsi” də nəzərdən yayınmırdı.

Arzu rolunu teletamaşada gənc aktrisa Məleykə Əsədova oynayırdı. Onun oyununu ikili standartlara qarşı əsl üsyan hesab etmək olardı. Hadisələrə, insanlara münasibətdə, xüsusən Həyatla görüşdüyü anda Arzu real vəziyyəti yaxşı başa düşsə də, məhəbbətin gözü kor, qulağı kərdir. “M.Əsədova Arzu obrazını bütün daxili və zahiri incəliklərinə qədər yüksək səviyyədə ifa edir. Bu da gənc aktrisanın mürəkkəb psixoloji-dramatik obrazlar yaratmaq qabiliyyətindən xəbər verir”di (18).

Bütün tamaşa boyu həyatda haqlı olub-olmadığımız anları təcəssüm etdirən surət Həyatdır. Bu rolu aktrisa Laləzar Mustafayeva oynayır, “obrazın psixoloji qayəsini, qadın-ana xarakterini özünəməxsus dramatik ustalıqla təqdim edirdi. Aktrisa Həyatın qəlbindəki gizli sarsıntıları, əri Rəşadın çoxdan bəri ona olan biganəliyini qadın-ana xislətilə yaşaya bilirdi” (18). Həyat (L.Mustafayeva) sonda başa düşürdü ki, onun faciə səviyyəsinə yüksələn müsibəti əri Rəşadın istəklərinin, duyğularının poetik vüsətini illər boyu hiss edə bilməməsidir.

Beləliklə, tamaşa mənəvi saxtakarlığa aparan insan münasibətlərini cəsarətlə ifşa edir, saf əxlaqi qayənin qələbəsinə xidmət edirdi. Tamaşanın musiqi tərtibatını verən Sabir Əliyev

musiqi parçalarını hadisələrin gedişinə uyğun seçə bilmiş, daxili dramatizmin açılmasında musiqinin iştirakını təmin etmişdi.

Qapalı bir cəmiyyətdə insan duyğularının, əməl və fəaliyyətinin azadlığına çağıran “İkinci səs” pyesinin müasir dövrdə daha qüvvətlə səslənməsi əsərin ideya mündəricəsinin heç də köhnəlmədiyinə dələlət edir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, pyesin sonuncu səhnə həlli 2000-ci ildə rejissor Ağakışi Kazımov tərəfindən Almaniyada fəaliyyət göstərən Türk Dövlət Teatrında baş tutmuşdur. Bu barədə geniş informasiya əldə etmək bir qədər çətin olsa da, quruluşçu rejissorun açıqlamaları tamaşadan doğan təəssürat və pyesin önəmi haqqında lazımınca təsəvvür yaradır: “Avropada Bəxtiyar Vahabzadənin yaradıcılığını sevir və izləyirlər. “İkinci səs” əsərində qaldırılan ailə-məişət problemi, məhəbbət və yaxud ailə borcu məsələləri Avropada yaşayan türklərə çox doğma bir mövzu oldu. Avropanın demokratiya və sərbəstlik atmosferində gənclər, eləcə də türk gəncləri ailə qayğısına qapılmaq istəmirlər. “İkinci səs” əsərinin qəhrəmanı Rəşad axırda öz ailəsinə qayıtmaq üçün tamaşaçı salonundan məsləhət istəyəndə salonun 1200 tamaşaçısı hamısı bir səslə “hə” dedi. Bu, müəllifin qaldırdığı problemin müasirliyinin ən gözəl təzahürüdür” (15).

1.2. Mənəviyyatın ekologiyası mövzusunun səhnə həlli

“İkinci səs” pyesinin tamaşasından sonra Bəxtiyar Vahabzadənin teatr əlaqəsi xeyli güclənir. Bunun nəticəsidir ki, dramaturqun 1971-ci ildə yazdığı “Yağışdan sonra” pyesi elə həmin ildə Tofiq Kazımovun quruluşunda milli dram teatrında tamaşaçıların ixtiyarına verilir.

Bəxtiyar Vahabzadəni düşündürən vacib ictimai, mənəvi-əxlaqi problemlərin psixoloji teatrın tələbləri ilə uzlaşdırılması gərgin konfliktli maraqlı bir dram əsərinin meydana çıxmasına səbəb olmuşdu. Pyesə yetkin və özünəxas üsluba malik rejissorun səhnə təfsiri verməsi, müəyyən kəsirlərin də aradan qalxmasına səbəb olmuş, müasirləri düşündürən təsirli bir tamaşanın yaranmasına gətirib çıxarmışdı. İlk tamaşası 1971-ci il mayın 8-də Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrında göstərilən “Yağışdan sonra” pyesi

rejissor işi, aktyor ifası baxımından da diqqəti çəkmiş, müəyyən tənqidlər olsa da, əsər ümumən müsbət qarşılanmış, teatrın repertuarında yerini tutmuşdu.

Professor Xalid Əlimirzəyev pyesin gənclərin mənəvi-əxlaqi tərbiyəsində önəminə xüsusi diqqət cəlb edirdi: “Bəxtiyar Vahabzadənin “Yağışdan sonra” pyesi müasirlərimizin həyatına, ictimai fəaliyyətinə, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərinin təsvirinə həsr olunmuşdur. Hadisələr ən çox ailə-məişət çərçivəsində, fərdi psixoloji planda getsə də, “Yağışdan sonra” vətəndaşlıq mövqeyindən yazılmış ictimai ideyali, ibrətamiz bir dramdır” (32).

“Yağışdan sonra” pyesi XX əsr üçün çox aktual bir mövzuda, insan mənəviyyatının ekologiyası mövzusunda qələmə alınmış, müəllif bu pyesində bəşəriyyəti narahat edən əbədi mətləblərdən - əxlaq və sevgidən, insanların cəmiyyət qarşısında mənəvi borcundan, təbiətə və ətraf mühitə münasibətindən bəhs edirdi. Əsər təsadüfən “Yağışdan sonra” adlandırılmamışdı. B.Vahabzadənin fikrincə, insan mənəviyyatı onu əhatə edən ana təbiətdən heç də ayrı deyil, insanın mənəvi mövqeyi də təbiətlə müqayisədə, onunla münasibətdə durulur, üzə çıxır. “İkinci səs”də də, “Yağışdan sonra” pyesində də ana təbiətin bu ali mövqeyinə işarə var: Yağışdan sonra... hər şey təmizlənir, gözəlləşir, saflaşır... İnsanın daxili aləmi də, əməlləri də təbiətlə harmoniya təşkil edəndə o xoşbəxt olur, təbiətə zidd gedəndə isə təlatümlər başlayır. Əgər yağışdan əvvəli və sonranı bir anlığa təsəvvürümüzdə canlandırsaq, qısa bir zaman ərzində çətin və mürəkkəb hadisələrin əzablı burulğanından çıxan insanın və ya insanların qəlb aləmində baş verən təbəddülatı və yeniləşməni daha dərinlən duymaq olar. Pyesdə B.Vahabzadə bu lirik məqamı daxili dramatik hadisələrin məhək daşına çevirə bilir. Hər bir surətin səciyyəsi bu prizmadan, bu məqama münasibətdə müəyyənləşir.

Öz yaradıcılıq konsepsiyasına sadıq olan Tofiq Kazımov “Yağışdan sonra” tamaşasında da əsas diqqətini mürəkkəb insan xarakterlərinin gərgin dramatik vəziyyətlərdə aktiv mübarizəsinə, insan ləyaqətini uca tutmaq cəhdlərinə yönəlmişdi. “Quruluşçu rejissor Tofiq Kazımov hadisələrin və xarakterlərin inkişafını, daxili dinamikasını, bədii konfliktin mövqeyini, dramaturji münaqişəni düzgün və bacarıqlı həll etdiyindən, tamaşa diqqətlə izlənirdi. Aslan



“Yağışdan sonra” Qədim bəy – Əli Zeynalov
Reyhan – Amaliya Pənahova

(M.Dadaşov), Nihal (Ş.Məmmədova) münasibətinin rejissor tərəfindən etik-estetik mövqeyindən düzgün aydınlaşdırılması tamaşanın tərbiyəvi təsirini qüvvətləndirmişdi” (57, 524).



“Yağışdan sonra” Aslan – Məlik Dadaşov
Rüstəm – Səməndər Rzayev



“Yağışdan sonra” Rüstəm - Səməndər Rzayev
Qərənfil - Rəhilə Mirzəyeva

T.Kazımovun müəllimi, görkəmli rejissor A.D.Papov tələbəsi haqqında demişdir: “Böyük temperament, qüvvətli müasirlik hissi,sönməz enerji, obrazı görmə qabiliyyəti, özünə və başqalarına qarşı yüksək tələbkərlilik, ən əsası isə pyesin dərin analizini dəqiq və həqiqi səhnə təcəssümündə birləşdirmək bacarığı Tofiq Kazımovun əvəzedilməz xüsusiyyətlərindəndir”.

Belə ki, ustad rejissorun quruluşunda əsərin daxili-ideya məzmunu, mahiyyəti, müəllif fikri aydın şəkildə nəzərə çarpırdı. Pyesin gərgin dramatik vəziyyətlərinə uyğun olaraq, müəllif fikrinin qabarıq səhnə təfsirinə geniş imkan verən yerlərlə yanaşı, rejissor hətta dramaturq fikrinin zəif səsləndiyi məqamlarda da ustalıqla daha ifadəli və canlı səhnə vasitələri, cizgiləri tapa bilmişdi. Müəllifin pyesdə tamam demədiyi və ya dramatik vəziyyəti uzatmaq xeyrinə yarı ifadə elədiyi epizodlardakı fikirlərini də quruluşçu rejissor özünəxas şəkildə tamamlayırdı. Ayrı-ayrı obrazların, xarakterlərin inkişafına, daxili dinamikasına, süjetin tam və bitkin səslənməsinə xüsusi fikir verirdi. Bir resenziyada deyildiyi kimi: “Həm ayrı-ayrı detalların işlənməsi, həm də bütünlükdə tamaşanın məzmunu göstərir ki, rejissor səhnəyə qoyduğu bədii materialı düzgün dərk etmiş, onu aydın şəkildə tamaşaçıya çatdırmaq üçün müvafiq ifadə vasitələri tapmışdır” (32).

Tamaşanın ansambl bütövlüyü rejissor işinin uğuru idi. Rollarda çıxış edən - Məlik Dadaşovun (Aslan), Şəfiqə Məmmədovanın (Nihal), Əli Zeynalovun (Qədimbəy), Amaliya Pənahovanın (Reyhan), Fuad Poladovun (Cığatay), Hamlet Qurbanovun (Əmin), Səməndər Rzayevin (Rüstəm), Məcnun Hacıbəyovun (prorab), Rəhilə Mirzəyevanın (Qərənfil), Hafiz Fətullayevin (şofer) ümumən razılıq doğurmuş ifaları dramaturq və rejissor fikrinin açılmasında əsas amilə çevrilmişdi.

“Yağışdan sonra” tamaşasının müvəffəqiyyətini şərtləndirən amillərdən biri də tamaşaya yazılan musiqi idi. Ümumi rəyə görə, Emin Sabitoğlunun gərgin dramatik vəziyyətlərdən keçən, talecə müxtəlif insanların əhval-ruhiyyəsini, işgəncəli həyat yolunu müşayiət edən təsirli və məlahətli musiqisi dramın əsas ideyası ilə uyuşurdu. Qədimbəyin gəlişi ilə bir anda çalınan və tamaşaçıda mərdlik ruhunu cüdə gətirən melodiya – “Çəngi”, eləcə də Nihalla

Reyhanın birlikdə oxuduqları mahnı ritmi və məzmunu etibarlı ilə gümrahlıq, mübarizlik və ötkəmlik fikirləri aşılayırdı. Gənc və istedadlı rəssam Solmaz Haqverdiyevanın işində xüsusi bir səliqə və incəlik duyulurdu. Bu tərtibat əsas ideyanın açılmasına, düzgün qavranılmasına kömək edirdi. Əli Haqverdiyevin hazırladığı geyim eskizləri də tamaşanın ruhuna uyğun idi (85).

Teatrşünas Məryəm Əlizadə tamaşanın səhnə təfsiri haqqında yazırdı: “Mürəkkəb konfliktli, psixoloji tamaşadır. Rejissor insan qəlbini öyrənməkdə davam edir və istedadının şüası ilə insan varlığını, mahiyyətini bizə müxtəlif çalarlarla göstərir. Münasibətlərdə yeniliklə köhnəliyin arasında davam edən bir mübarizə mövcuddur və bu mübarizədə bəzən ənənə müasirliyə mane olur. Bu mübarizələr müxtəlif formalarda təzahür tapır və əgər mübarizə sağlam zəminli cəmiyyətdə gedirsə, yenilik qələbə çalır. Rejissor tamaşada bu fikri aşılamaq istəyir” (35).

Pyesdə hadisələr və dramatik konflikt əsasən mənəvi planda cərəyan edir. Nihal memardır, sənətini sevən, romantik təbiətli bir qadındır. Onun təbiətə münasibəti epizodik verilmiş iş prosesində üzə çıxır: “Təbiətin bütün maddi sərvətləri ilə yanaşı, mənəvi sərvəti də var: sakitlik! Təbiətin öz ahəngdar nəğməsi: suların şırıltısı, yarpaqların pıçıltısı, quşların cəh-cəhi... Yarat, get orda da dincəl! Mənim ansamblım bax, buna xidmət edir. Mən istəyirəm ki, istirahət zonası təbiətin bir parçası olsun. Onun içində ərisin” (124, 131). Bu gözəlliyi zahiri aləmdə əldə etmək asan olmasa da, insanın daxili dünyasında buna nail olmaq daha çətindir. Nihal ərli qadındır, amma başqasını sevir. Gənc yaşında sevmədiyi adama - Əminə ərə gedən Nihala elə gəlir ki, məhz Aslan onun ilk məhəbbətidir. İndi o, xoşbəxtdir, əsl səadətə yetmişdir. Nihal mənəvi ikiləşmədən qurtulmaq üçün Əmindən boşanmaq istəyir. Bacısı Reyhana dediyi sözlər onun mənəvi aləmini və psixoloji durumunu inandırıcı tərzdə açıb-göstərir: “Siz nə bilirsiniz mən nə çəkirəm. Axı, mən insanam. Mənim də öz hisslərim var. Mən pozğun deyiləm. Məhəbbət sonradan gəldi. Qovmağa çalışdım mümkün olmadı. Bəlkə də mənim haqqım yox idi. Ərli qadın başqasını sevə bilməz. Ancaq bu, quru bir hökmdür, bu sözün ürəkdən xəbəri yoxdur. Sevdim, onda başa düşdüm ki, həyat nədir?! Yaşamaqdan məqsəd nədir? Əgər mən

sevgimi içimdə boğsaydım, bu xəyanət olmazdımı? Niyə siz xəyanəti birtərəfli başa düşürsünüz, siz başa düşün ki, mən Əmini sevmədən onunla yaşadığım zaman riyakar idim, saxtakar idim. Mən sevib təmizləndim. Riakarlıqdan xilas oldum. İndi mən Əminə yox riyakarlığa xəyanət eləmişəm” (124, 136).

Bütün pyes boyu Nihal öz məhəbbətinə bəraət qazandırmağa çalışır. O, yaradıcılığında olduğu kimi, şəxsi həyatında da azadlığı, ülviliyi, gözəlliyi əsas tutur. Əminlə memarlıq emalatxanasında rastlaşanda deyir, “Məni necə varamsa, o cür görə bilməmişən, görmək istədiyini görmüsən. Mən dünyaya sənin gözünlə baxa bilmərəm... Sənin sevginin əvvəli də məlum olub, axırı da. Buradan bura qədər. Ölçüsü, çəkisi məlum olan sevgi sevgi deyil... Mən hər şeydə gözəllik axtarmışam. İşimdə də, adamlara münasibətimdə də, oxuduğum kitablarda da, hətta çay içdiyim istəkanda da” (124, 134).

Tamaşada Nihal rolunu gənc aktrisa Şəfiqə Məmmədova oynayırdı. Ş.Məmmədova duyaraq yaratdığı Nihal obrazını tamaşanın əvvəlində zahirən olsa da, öz həyatından, yaşayışından məmnun bir qadın kimi göstərirdi. Əslində isə o, ümidləri aldanmış, məhəbbəti qəzaya uğramış bədbəxt insandır. Bacısı Reyhanın təhriki ilə telefonda Aslandan qəti qərar istədiyi səhnədə Ş.Məmmədova Nihalin puça çıxmış arzularının məyusluğunu, yaralı bir qəlbin həyəcanlarını təsirli və mənalı göstərməyə çalışırdı. Lakin aktrisanın bütün söylərinə baxmayaraq Nihal tamaşada ideal səviyyəsinə yüksəlmir, məğlubiyyəti ilə obrazın dramatik mahiyyəti barədə tamaşaçını düşündürürdü.

B.Vahabzadənin təsvirində Nihal pozğun bir qadın yox, gecikmiş məhəbbətlə sevən və buna görə də müəyyən faciəvi hisslər yaşayan obrazdır. Tənqidçilərin bəziləri bu fikirlə razılaşır, bəziləri isə Nihalin məhəbbətinə qiymətdə daha kəskin mövqe tuturdular. Onun məhəbbətini ucaldan, yüksəldən məhəbbət deyil, alçaldan, çirkəbə bulaşan məhəbbət kimi qəbul edirdilər. “O, sevmədiyi Əminlə yaşayanda daha çox riyakardır (özü belə zənn edir), yoxsa ona xəyanət edə-edə Aslanla yaşayanda? Gördüyümüz kimi Nihalin ittihamlarında (yaxud özünə verdiyi bəraətdə) nəinki bədii, psixoloji, heç adi məntiqi həqiqət də yoxdur. Onun bu məhəbbətində səma və

üfiq məcrası yox, kauçuk və plastika bünövrəsi var. Yox, o, “sevərkən təmizlənmir”, ləkəyə, çirkabə bulaşaraq sevir” (67, 139).

Xalid Əlimirzəyev isə Nihal obrazına öz münasibətini belə bildirdi: “Görünür, nə dramaturq, nə də rejissor ərinə xəyanət etmiş Nihalin bir obraz, bir xarakter kimi səhnədəki mövqeyini, vəziyyətini tam, hərtərəfli aydınlaşdırmamışdır. Onu xəyanətdən sonra əslində sakit, mədəni bir adam olan əri Əminlə dönə-dönə qarşılaşdırarkən, müxtəlif soğru-suallardan keçirərkən necə çətin, təhqiramiz bir vəziyyətdə qoyduqlarını düşünməmişlər, Nihalin şəxsiyyətinə, qadınlıq ləyaqətinə belə qeyri-məntiqi münasibət Əmin obrazının da quru, sxematik çıxmasına səbəb olmuşdur” (32).

Şübhəsiz ki, bu fikirlərdə birtərəflik vardı. İstər dramaturqa, istərsə də rejissora Nihalin da, “mədəni bir adam olan əri” Əminin də vəziyyəti yaxşı bəllidir, sadəcə tamaşanın yaradıcıları, o zaman rəsmi tənqidin tələb elədiyi kimi, obrazları ittiham eləməyə tələsmirlər, çıxılmaz durumun drammatizmini tamaşaçıya yaşatmaqla insanın daxili aləminə, ictimai mühitə və əsl səbəbkarlara diqqət çəkmək istəyirlər.

Pyesdəki hadisələrin mərkəzində duran əsas obrazlardan biri də Aslandır. Süni kauçuk zavodunun direktoru Aslan “həyat insanı deyil; insan həyatı istədiyi kimi qurmalıdır” - devizi ilə hərəkət edir. İş onun idealıdır. Yüksək vəzifə, mənsəb sahibi olan bu adam mürəkkəb təbiətlidir, ziddiyyətli xarakterə malikdir. Zahirən xeyirxah, səliqəli, hər şeydə dəqiqliyi sevən Aslanın işgüzar bir idarə rəhbəri kimi işində, davranışında qüsurlar tapmaq çətindir. Ancaq hadisələr inkişaf etdikcə məlum olur ki, Aslanın mənəvi aləmi haqqında bunu demək çətindir. Aslan iş-istehsalat prosesində o qədər rasionallaşmış, məşinləşmiş ki, mənəviyyat məsələlərinə duyğuların gözü ilə deyil, quru ağılın, daşlaşmış adət və vərdislərin gözü ilə baxmağa başlayıb. Bu səbəbdən də ürəklərin ağrısını duymur. Ona könül bağlayan adama da (Nihal), doğma övladına da (Cığatay), boy atıb böyüdüüyü torpağa da (Vətən) kimyə zavodunun istehsal etdiyi kauçuk kimi yanaşır. O, zahirdə Nihalin hiss və həyəcanlarını dərinlənən anladığını göstərməyə çalışsa da, əslində alt qatda ona xəyanətkar qadın kimi baxmış. Ona görə də oğlu Cığatayın Nihalin bacısı Reyhanla evlənməyinə qəti etiraz edir. Etirazını bununla

əsaslandırır ki, “O təhər ki, o qızın bacısı əri ola-ola özgəsi ilə... Belə qız bizə yaraşar?”. Halbuki bu “özgəsi” onun özüdür. Bununla tamaşanın müəllifləri insanın cəmiyyətdə “özləşməsi”nə, mənəvi ikiləşməsinə diqqət cəlb edirdilər.

Azərbaycan səhnəsinin ustad aktyorları daim ifa etdikləri obrazları dərinlən qavrayaraq yüksək bədii biçimdə tamaşaçılara təqdim etməyə çalışmışlar. K.S.Stanislavskinin yazdığı kimi, “həqiqəti yalnız ən mahir, ən zərif sehirkar - bizim ülvə təbiətimiz yarada bilər. Ona görə də aktyor öz ülvə təbiətini özünə tabe etməyi, lazım olduğu zaman onu işə salmağı, öz daxili yaradıcılıq qüvvəsindən istifadə etməyi bacarmalıdır” (151, 46).

Mahir səhnə ustası Məlik Dadaşov Aslanın səhnədən-səhnəyə mürəkkəbləşən soyuq və ruhsuz obrazındakı daxili miskinliyi xüsusi ustalqla göstərirdi. M.Dadaşov ondan umulan sevgi nəvazişlərini qətiyyətlə rədd edən soyuqqanlı rəis, oğlunun gələcək taleyini xudbinliyinə qurban verən rəsmiyyətçi ata və mənsub olduğu nəslin dogma müqəddəs ənənələrindən təcrid olunmuş bivec oğul obrazını ifşa etmək üçün müvafiq boyalar, aydın ifadə vasitələri seçmişdi. “Onun bir çox mizanlarda öz fikir və duyğularının zahiri əzəmətinə, qüdrətini artırmaq, hisslərini daha qabarıq, daha təntənəli əks etdirmək üçün yumruğunu xüsusi bir ədə ilə sıxması, xarakterin ümumi məzmununu tamamlayan yaxşı aktyor tapıntısıdır” (32).

Aslanı tərksilah etmək mümkün deyildir. Bu adamın bütün işləri qaydasındadır. Ürəklə yaşamadığı üçün zahirən səhvə də yol vermir. Təmasda olduğu insanları ağır, dözülməz mənəvi əzablara düşür edən Aslanın finalda amiranə bir görkəmlə, öz “fəlsəfəsi”nin həqiqət olduğunu təsdiqə yetirmiş kimi, məmnun addımlarla səhnəni tərk etməsi tamaşanı izləyənlərin yadından uzun zaman çıxmırdı. Aslan - M.Dadaşov başlanğıcda (I şəkil) da, final səhnəsində (IX şəkil) də zahiri ötkəmliyini, məmnunluğunu təmkinlə nümayiş etdirirdi. Hadisələrin gərgin şəkil aldığı və münəqişəli xətlərin get-gedə dərinləşdiyi səhnələrdə isə (III və IV şəkillər) aktyorun məharəti yüksək mərhələyə çatırdı. Xalq artisti Amaliya Pənahova Məlik Dadaşovun oyununu belə xatırlayır: “Məlik Dadaşov həm sözləri, həm jestləri, hərəkətləri, müəmmalı baxışları ilə Aslanın iç üzünü bacarıqla qamçılıyırdı, göstərirdi ki, Aslanın

xoşagəlməz xüsusiyyəti adi bir inadkarlıq, sadəcə qadına inamsızlıq deyil, obrazın daxili məzmunu və mahiyyəti ilə əlaqədardır. Aktyor təbii olaraq göstərirdi ki, xaricən bu qədər mədəni, humanist, ağıllı, işgüzar görünən bir insanın qəlbinin dərinliklərində köhnəliyin iyrənc xüsusiyyəti özünə möhkəm bir yuva salmışdır” (93, 148).

Pyesdə konfliktin drammatizmi kəskin dialoqlarda daha bariz görünür. Rejissor obrazların münasibətlərindəki ziddiyyətləri və konfliktin psixoloji qatlarını qabartmaqdan ötrü Cığatay-Reyhan xəttini əsas diqqət hədəfi seçmişdi. Aslan arxalı bir ailə ilə qohum olmaq niyyətilə, oğlu Cığataya Xosrovun qızını almağı məsləhət görür. Nihalın bacısı Reyhanı sevən Cığatay öz düşündüyü kimi hərəkət etmək istəyəndə, ata ilə oğul qarşılaşmalı olur, obrazların dialoqlarında, daxili-mənəvi aləmlərində güclü psixoloji mübarizə üzə çıxır. Buna baxmayaraq, tamaşaçı ata – oğul arasında məhəbbət tellərinin qırılmadığını, nə vaxtsa mənəvi ziddiyyətlərin aradan qalxmasına da ümidlər bəsləyir. Müəllif “Yağışdan sonra” deyərkən hər iki gəncin - Cığatayla Reyhanın səhər yağışından sonra təmiz məhəbbətinin qələbəsi fonunda perspektivlərə də boylanmış olur. Tamaşadan söz açan məqaləsində Məsud Əlioğlu yazır: “Yağışdan sonra” fikri bədii qaynaqları etibarlı ilə psixoloji dramdır, müasir insanların daha yüksək ideal mövqeyindən ictimai yaramazlığa, mənəvi puçluq və misikinliyə qarşı apardıqları aramsız, barışmaz mübarizə ilə əlamətdardır” (85).

Fuad Poladov tamaşada Cığatayı keçmişinə qırılmaz tellərlə bağlı, həyata baxışlarının müstəqilliyi ilə fərqlənən, mübariz bir gənc kimi təqdim edə bilmişdi. Obrazın səhnədən-səhnəyə dəyişib təkmilləşən daxili bütövlüyü, fərdi psixoloji aləminin incəlikləri aktyorun ifasında məharətlə açılırdı. Ali məktəbin son kurs tələbəsi olan Reyhan da sevgilisi kimi saf təbiətə malikdir. Böyük bacısı Nihal kimi o da odluluq və alovlu məhəbbətlə sevir, lakin sevgisi daha təmiz, pak və ülvidir. Reyhan bacısının ərinə xəyanətini, gələcək qaynatası Aslanın xəbis, riyakar əməllərini gördükdə dəhşətə gəlir, daxilən sarsılır, əzab çəkir. Bakirə hisslər yaşayan bu qızın mənəvi aləmini, hiss və həyəcanlarını Amaliya Pənahova təbii lirik boyalarla açmış, onun yadda qalan, canlı portretini yaratmışdı.

Dramda müasir ictimai problem olan “atalar və oğullar” məsələsi əsas konfliktin fonunda açılırdı. Bununla da müəllif mənəviyyatın ekologiyası problemini insan-təbiət münasibətlərindən, insan-cəmiyyət münasibətləri müstəvisinə keçirirdi. Ənənə və müsirlilik probleminə həssas olan rejissor bu məqamı tamaşada məxsusi qabardırdı. Qədimliyi tamaşada, həm də keçmişə çevrilməyən, bu günə də xidmət edən nəslin nümayəndəsi Qədimbəy (baba), orta nəslə Aslan (oğul), gənc nəslə – gələcəyin nümayəndəsi Cığatay (nəvə) təmsil edirdilər. Mütərəqqi, bu günə səsləşən ənənələrlə öyünmək, onlardan öyrənmək, müasir həyatın problemləri üzərində düşünmək, ümidi və arzuları gələcəyə bağlamaq mənasında - müəllif fikirlərinin bu istiqamətdə izahı, həmin qayənin səhnə sənətinin dili ilə şərhli uğurla nəticələnmişdi.

Tamaşada Baba (Qədimbəy) digər iki nəslin (oğul və nəvə) nümayəndələrindən daha cazibədar, kaloritli, dolğun nəzərə çarpırdı. O, kauçuk və sintetika əsrində kənddən şəhərə gəlib, əlini övladlarına uzadır, onları təbiiliyə, ilkinliyə, milli dəyərlərə qaytarır. Müasirlərimiz nə qədər irəliləyərlər də, tərəqqi etsələr də, kökdən uzaqlaşmamalı, babaların bizə irs qoyub getdikləri möhkəm təməllər üzərində yüksəlməlidirlər.

Pyesdə Qədimbəyin simasında ilk növbədə təbiətə, torpağa sağlam münasibət təcəssüm olunub. Səksən yaşlı qoca təbiətin aşınmasına dözməyib, şəhərə vəzifə sahiblərinin yanına şikayətə gəlir. O, ürək ağrısı ilə deyir: “Sel-su bizim torpağımızı yuyub apardı. Torpağın qaymağı getdi. Hər il deyirik: “Bol məhsul götürək!” Yaxşı bu il götürdük, bəs sonra? Bu torpaq bizə dədələrimizdən qalıb. Bəs, nəvələrimizə nə verəcəyik” (124, 125). Bu sözlər torpağa bağlı vətəndaşın ürək ağrısıdır. Ömrü boyu kənddə yaşayan, ayağı torpaqdan ayrılmayan Qədimbəy dünyagörmüş ağsaqqaldır. Cavanların başına gələn xoşagəlməz hadisələrin səbəbini də ana torpaqdan ayrılmaqda, təbiətdən ayrı düşməkdə görür. Qədimbəy səhnəyə gec daxil olsa da, gəlişi ilə dramatik vəziyyətə yeni bir vüsət, tamaşaya yeni nəfəs və canlılıq gətirir, tamaşaçılarda ümid, mənəviyyatın qələbəsinə inam oyadır. Aslanın əməlləri elə vəziyyət yaradıb ki, Cığatay özünə layiq sevgilisini və bununla ümumən insanlara inamını, etibarını itirə bilər.

Dünyagörmüş, zirək və ağıllı baba hər şeylə şəxsən maraqlanır, səbəbləri öyrənir, sevgililəri sınayır, həqiqəti üzə çıxarır, paklığın çirkabda boğulmasının qarşısını alır.

Əli Zeynalovun Qədimbəy obrazını canlı-bədii koloritli xarakter kimi yaratması tamaşaçılar tərəfindən xüsusi rəğbətlə qarşılanırdı. O, səhnəyə daxil olduğu andan vəziyyətin tam hakiminə çevrilir, özü ilə bərabər tamaşa salonuna canlanma gətirirdi.

Doğrudur, tənqid Qədimbəy obrazını birmənalı qarşılamamışdı. Belə ki, Məsud Əlioğlunun fikrincə, “Qədimbəyin dünyagörüşündə və xüsusilə kəndlə şəhəri qarşılaşdırmaq məsələsində bəzən yanlış mülahizələri də nəzərə çarpır” (85). Amma unutmaq olmaz ki, pyesin yazıldığı dövrdə bunun real həyatda kökləri vardı. Mənsub olduğu el-obaya böyük məhəbbətlə yanaşan, xalqımızın ən gözəl sifətlərini, ana təbiətin saflığını özündə əks etdirən bu qocada mənəvi qürur, təmkin və əzəmət vardır. “Hərgah Qədimbəy az-çox şəhərə qarşı çıxan bir adam təsiri bağışlayırsa, bunun günahını obrazda deyil, daha çox rejissor traktovkasında və aktyor oyununda axtarmaq lazımdır. Əli Zeynalovun oyunu bütünlüklə, yüksək səviyyədə keçsə də, onun hərəkətlərində bəzi mübahisəli cəhətlər vardır. Bir çox hallarda aktyor Qədimbəyi əsl təbii vəziyyətdən çıxardır, onun yaşını, fiziki imkanlarını az nəzərə alır. Tamaşaçıda belə təsir oyadır ki, Qədimbəy - Əli Zeynalov öz ağılı, təcrübəsi, üstünlüyü ilə oğulunun, nəvəsinin və başqa personajların qarşısında qəsdən qürurlanır, öyünür. O, bəzən yaşlı adamlara xas olmayan bir tonda, həddindən artıq rəsmi və təmtəraqla danışır” (32).

Məryəm Əlizadə isə “Tofiq Kazımovun son quruluşları” adlı məqaləsində yazır: “Düzdür, rejissor tamaşada Əli Zeynalovun yeni keyfiyyətlərini üzə çıxarır və aktyor əsl mənada başqalashır, Qədimbəyləşir ki, bu da tamaşanın nailiyyətlərindən biridir. Ancaq Qədimbəyin, Reyhanın daxilində olan kontrast rənglər o qədər də sezilmir, xarakter örtüyü o qədər də açılmaz. Onun ifasında bəzən ansamblından ayrılma meyli özünü göstərir. İfaçı bəzən Qədimbəydəki milli keyfiyyətləri onun zahirində axtarır, halbuki biz onda yeni şüurun formalaşmasının şahidi olmalıyıq” (35). Ə.Zeynalovun yaratdığı Qədimbəy obrazının belə rəngarəng fikirlər doğurması

əsində, aktyorun böyük məharətindən xəbər verir, yaradıcılıq imkanlarının nə qədər geniş olduğunu ortaya qoyurdu.

“Yağışdan sonra” tamaşaya qoyulduqdan sonra ictimai rəy doğurmuş, Əkbər Ağayev, Cəlal Məmmədov, Məsud Əlioğlu, Xalid Əlimirzəyev kimi nüfuzlu filoloq alimlər əsərin və tamaşanın məziyyətlərini göstərməklə yanaşı, onun ünvanına bəzi iradlar da söyləmişdilər. Əkbər Ağayev yazırdı ki, «tamaşadakı prorab (Məcnun Hacıbəyov), Qərənfil (Rəhilə Mirzəyeva və Svetlana Vahidova), şofer (Hafiz Fətullayev) surətləri ifaçıların bütün söylərinə baxmayaraq yadda qalan bir səviyyəyə qalxmır, bunun üçün əsərdə onlara verilən dramatik mövqeyin özü də çox məhduddur” (6). Ə. Ağayevin bu fikri Məsud Əlioğlunun fikirləri ilə üst-üstə düşürdü: “Əsərdə prorab və şofer surətləri və onlarla əlaqədar xətlər əsas ideya ilə üzvi surətdə bağlanmır. Kənardan pyesə daxil edildiyindən yamaq kimi görünür” (85). Cəlal Məmmədov da bu fikirləri dəstəkləyir, “Prorab, Qərənfil, şofer surətləri aktyorların səyindən asılı olmayaraq kölgədə qalırlar. Şoferin bir personaj kimi, epizodik də olsa, əsərə nə üçün daxil edildiyi aydın deyil” (76).

Əlbəttə, bu fikirlərdə müəyyən həqiqət olsa da, mübahisəyə də yer var. Həyatda olduğu kimi, səhnədə də epizodik surətlərə ehtiyac var. Tamaşada Qərənfilin, şoferin Nihal və Aslan qədər, yaxud Cığatay və Reyhan qədər, elə deyək ki, Qədimbəy yaxud Əmin qədər dramatik mövqeyi yoxdursa da, ümumi cəmiyyət atmosferini duymaq üçün əhəmiyyətləri vardır. Ümumən heç klassik əsərlər də köməkçi mövqe tutan belə surətlərdən yan keçə bilməmişdir.

Pyesdə nəzəri cəlb edən gənc obrazlardan biri də mühəndis Rüstəmdir. O, Aslanın rəhbərlik etdiyi zavodda işləyir. Tamaşadan-tamaşaya dəyişən, professional səhnəmizdə uğurlu ifaları ilə möhkəm yer tutmuş Səməndər Rzayev Rüstəm obrazını da müvəffəqiyyətlə oynayırdı. Ədəbi tənqidin sezdiyinə əsasən, bəzən obrazın əsərdəki yeri, mövqeyi ilə aktyorun rolu təfsiri arasında müəyyən uyğunsuzluqlar da vardı. İclasda, ictimai yerdə zavod direktorunu açıq, kəskin tənqid edən Rüstəm (S. Rzayev) onu gördükdə dərhal dəyişir, həddindən artıq əzilib-büzülür, müti bir vəziyyət alırdı. Adamların arasında cəsarətlə, uca səsle, Aslanın

yanında isə alçaqdan, qorxa-qorxa danışdı ki, bu da obrazı birmənalı olaraq müsbət planda qiymətləndirməyə yol vermirdi.

Bütövlükdə, müvəffəqiyyətli bir tamaşa olan, “Yağışdan sonra” teatrın yaradıcılıq həyatında müsbət iz saxlamış, müasir tamaşaçıların, xüsusilə gənclərin ideya, bədii, estetik, həm də mənəvi-əxlaqi tərbiyəsində mühüm rol oynamışdı. Azərbaycan teatr tarixində özünəməxsus yer tutan əsər, Akademik Milli Teatrda başqa, rayon teatrlarında da müvəffəqiyyətlə səhnəyə qoyularaq, teatr sənətimizin inkişafına təsir göstərmişdir.

1.3. Məhəbbət və mənəvi paklıq, atalar və oğullar problemi vətəndaşlıq kontekstində

Bəxtiyar Vahabzadə müasir Azərbaycan tamaşaçısının yaddaşında daim yeniliyə can atan dramaturq kimi yaşayır. Onun hər səhnəyə qoyulan pyesində mənəviyyat problemləri, insanın daxili dünyasına bağlı dramaturji konflikt qorunub-saxlansa da, motivlər dəyişir, zamanın tələbləri səviyyəsində aktual məsələlər ön plana çıxır. Hər dəfə yeni ibrətli variasiyalarda təkrarlanan süjet əsasları şair-dramaturqun zamanə barəsində prinsipial mövqeyini ifadə edir. B.Vahabzadənin teatrda növbəti ünsiyyətinin bəhrəsi olan “Yollara iz düşür” pyesi bir daha bunu təsdiq etdi. 1977-ci ilin oktyabr ayının 30-da Əşrəf Quliyevin rejissorluğu ilə ilk tamaşası göstərilən “Yollara iz düşür” pyesi geniş tamaşaçı kütləsi arasında, eləcə də teatr ictimaiyyətində böyük maraq oyatdı.

İlham Rəhimli tamaşa barədə yazırdı: “Şəxsiyyət və cəmiyyət mövzusu “Yollara iz düşür” pyesində sevgi və tale, məhəbbət və mənəvi paklıq probleminə daxil olur. “Yağışdan sonra” pyesindəki atalar və oğullar problemi “Yollara iz düşür” əsərində ictimai borcun fonunda deyil, “Vətən” kateqoriyasının fonunda səhnəyə gətirilir, başqa estetik qayə kəsb edir” (95, 59).

B.Vahabzadənin əsərlərində insan quran, yaradan, həyatı dəyişən, yeniləşdirən, gözəlləşdirən bir varlıqdır. Lakin bu quruculuq prosesində insan öz əməllərinə nə qədər hesabat verir. Başqalarını xoşbəxt edən insan özü də xoşbəxt olurmu? Öz fərdi xudbunliyinə qapılan insanmı xoşbəxtdir, yoxsa cəmiyyətdə, xalqla birgə olub

özünü bu yolda fəda edən insan? Dramaturq öz qəhrəmanları ilə birgə yaşayır, nəfəs alır, həyatın acısını, şirini onlarla birgə duyur.

Dramaturqun “Yollara iz düşür” pyesi və onun tamaşası da məhz bu baxımdan əhəmiyyətliyədir. Müəllif burada belə bir fikri təlqin edir ki, insan təbiəti etibarlı ilə yaradıcıdır, lakin iş burasındadır ki, o, nə yaratdığının fərqlində olmalıdır.

Pyesin əsas ideyası onun adında simvolikləşmişdir: “Yollara iz düşür”. Əsər bir növ insanlara xitab kimi mənalıdır: dayan, hər hərəkətini bir də düşün, bir də ölç. Çünki, insanın hər atdığı addım, hər dediyi söz onun bütün həyatında və ən başlıcası, onu əhatə edən adamların talelərində iz qoyur. İnsan elə hərəkət etməlidir ki, üstündən illər keçəndən sonra da öz hərəkətindən utanmasın. B.Vahabzadənin fəlsəfi dərinlik, həyat və insan haqqında mütəfəkkir şair və vətəndaş mövqeyindən qələmə alınmış pyesinə teatr kollektivi həssas yanaşaraq, onun özünəməxsus dramaturq üslubunu bir daha nümayiş etdirə bilmişdi.

“Yollara iz düşür” tamaşası rejissor Əşrəf Quliyevin B.Vahabzadə dramaturgiyası ilə ilk görüşü deyildi. Poeziya ilə dramaturgiyanın Vahabzadə yaradıcılığında bir-biri ilə qovuşması, üzvi birliyi bundan əvvəlki pyeslərində olduğu kimi, burda da mühüm olub, tamaşanın vacib amilinə, emosional təsir mənbəyinə çevrilirdi. Pyesdə “Səs” obrazı vasitəsilə təmsil olunan Şair mövqeyi gah qayğılı, təqdirəedici, gah qəzəbli poetik-fəlsəfi ahəng kəsb edərək, tamaşada bilavasitə iştirak edir, dramatik münaqişənin inkişafına təsir edirdi. Dramaturji hərəkətlə yanaşı, poetik fikrin mündəricəsinə də diqqət edən rejissor dramaturq niyyətini tamaşada hadisələrin məntiqi və real inkişafında gerçəkləşdirə bilmişdi.

Pyesdə təsvir olunan hadisələr Neft Daşlarında baş verir. Fabula belədir ki, ezamiyyətdə olan Loğmanlının mədəninə yüngün təhlükəsi yaranır. Sahəyə kranlı gəmi göndərilməsini ləngidən Əlixanın biganəliyi üzündən yüngün baş verir. Usta Nicat öz həyatı bahasına təhlükənin qarşısını alır, beş nəfər iş yoldaşını ölümdən xilas edir. Əlixanı vəzifəcə kiçildirlər. Bundan inciyən Əlixan ərizə verib işdən çıxır. Loğmanlıya əsassız qısqanclıq zəminində arvadı Aynuru və körpə oğlu Daşqını tərk edərək Başqırdıstan, Ufaya gedir və oradan arvadına boşanmaq haqqında ərizə göndərir.

İllər keçir... ölkədə və beynəlxalq miqyasda Alxan adı ilə tanınan Əlixan Bakıya - Neft daşlarında işləməyə qayıdır. Tamaşa da bu hadisə ilə başlayır. Alxan Loğmanlının tədbiri ilə Neft daşlarında məsul vəzifədə çalışan oğlu Daşqınla birlikdə işləməli olur; hər iki – təcrübəli və cavan mütəxəssisin birgə çalışması səmərəli olur, onlar arasında dərin insani münasibətlər yaranır. Günlərin birində bu fədakar gəncin öz doğma oğlu olduğunu bildikdə, eyni zamanda Aynurun ona heç vaxt xəyanət etmədiyini eşitdikdə Alxan ağır mənəvi sarsıntılar keçirir.

Ümumiyyətlə B.Vahabzadənin pyeslərində əsas psixoloji konflikt obrazların qəlb aləmində, daxili dünyasında baş verən mənəvi ziddiyyətlərin sosial problemlərlə üz-üzə qoyulması şəklindədir. Bu mənada, şair-dramaturqun yaratdığı obrazlar müəyyən A.P.Çexovun qəhrəmanlarına bənzəyir. Onun əsərlərində qəhrəmanların daxilən ikiləşməsi, özlərinə, öz əməllərinə qırıqdan qiymət vermələri, obrazların açılmasında məhz “ikinci səs”in, daxili səsin oyanması həlledici rol oynayır. Bu, “Yollara iz düşür” pyesində də belədir. Tənqidçilərin doğru müşahidə etdiyi kimi: burada ikinci səs, vicdanın səsi usta Nicatın kölgəsidir (67, 150). Alxan başa düşməsə də, bu kölgəni özündən qovsa da, usta Nicatın kölgəsi həmişə onu narahat edir, öz əməllərinə qiymət verməyə çağırır, onu qayğısız yaşamağa, etdiklərini unutmağa qoymur. Ufadan qayıdan Alxanı ilk növbədə ölümünə səbəb olduğu usta Nicatın kölgəsi qarşılayır. Bu kölgə Alxanı hər addımda təqib edərək keçmiş əməllərini xatırladır, vicdan əzabı çəkməsinə, səhvini anlayaraq qəflət yuxusundan oyanmasına çalışır. Alxan ürəyinin dərinliyində tutduğu işdən xəcalət çəksə də, bunu nəinki başqalarının qarşısında, heç öz qarşısında da boynuna almaq istəmir. Usta Nicatın kölgəsinin “Sənin günahın qanun məcəlləsinə düşmədi, bəs vicdan məcəlləsinə necə? Vicdanın səni incitmir?” - sualına Alxan “yox” deyər cavab verir.

“Usta Nicat: - Onda boynuna al ki, sən diri ikən ölmüsən.

Alxan: - Ölü sənsən, sən!

Usta Nicat: - Xeyir! Mən nə üçün öldüyümü bilirəm. Amma sən nə üçün yaşadığını bilmirsən. Unutma ki, nə üçün yaşadığını bilməyənlər diri ikən ölü, nə üçün öldüyünü bilənlər isə ölü ikən

diridirlər... (124, 205). Lakin əsərin sonunda Alxan Usta Nicatın kölgəsinin sözlərində bir həqiqət olduğunu başa düşür və səhvlərini etiraf edərək yenidən Ufaya qayıdır. Lakin yeni bir insan kimi: Vətənə dönüş onun həyatında mənəvi katarsisə səbəb olur.

“Yollara iz düşür” ilk növbədə “aktyor tamaşası” kimi diqqəti cəlb etmiş, təqdir olunmuşdu. Rejissor Əsrəf Quliyev pyesin mündəricəsindən çıxış edərək tamaşada hər bir obrazın ayrılıqda səhnə şərhinə nail olmuşdu. Tamaşanın ansambl bütövlüyü - Bürcəli Əsgərovun (Alxan), Sofiya Bəsirzadənin (Aynur), Kamal Xudaverdiyevin (Loğmanlı), Əlabbas Qədirovun (Daşqın), Vəfa Fətullayevanın (Göyərçin), Ramiz Məlikovun (Səlim), Şahin Cəbrayilovun (Tərən), Lalə Bağirovanın (katibə) gərgin yaradıcılıq işi sayəsində ortaya çıxmışdı. Bu barədə tamaşadan sonra dərc olunan rəylərdən birində oxuyuruq: “İfaçılıq ansamblının birgə yaradıcılıq səyinə, məharətinə görə “Yollara iz düşür” - əsil mənada aktyor tamaşasıdır. Bununla biz quruluşçu rejissorun rolunu qətiyyənlə kiçiltmir, əksinə tamaşada hər obrazın qabil aktyora tapşırıldığını və ifaçıların müstəqil axtarışlarını, ümumi müvəffəqiyyətini xüsusi qeyd edirik” (77).

Alxan obrazını, qeyd olunduğu kimi, tamaşada Bürcəli Əsgərov oynayırdı. Aktyor Alxanın xarakterini dərinlən duyaraq, onun daxili sarsıntıları, hiss və həyəcanını təbii boyalarla açıb göstərə bilirdi. B.Əsgərov öz düşünülmüş oyunu ilə tamaşaçıya belə bir fikir aşılayırdı ki, təkəbbürlük, lovğalıq heç də qoçaqlıq demək deyil. İnsanın gözəlliyi onun əməlinə, daxili mənəvi keyfiyyətlərində olmalıdır. Hadisələrin ümumi axarında Alxanın - Bürcəli Əsgərovun daxili iztirabları, həyəcanları obrazı gərgin dramatik vəziyyətə qaldırırdı. “Bürcəli Əsgərov məğrur mühəndis Alxanın mənəvi sifətlərini təbii canlandırır. Aktyor inandırır ki, ümumiyyətlə, məğrurluq gözəl keyfiyyət kimi köhnə təsəvvürlərlə, yanlış əqidə ilə birləşdikdə bizim zamanədə, bizim mühitdə nə qədər eybəcər sifətlərə çevrilir - lovğalığa, xudpəsəndliyə, mənəbpərəstliyə gətirib çıxarır” (77).



“Yollara iz düşür” Alxan – Bürcəli Əsgərov
Daşqın – Hacı İsmayilov

Tamaşanın sonunda Alxan başa düşür ki, nə Loğmanlının, nə ömrünün ən gözəl çağlarını oğluna həsr etmiş Aynurun, nə də başqasının övladı olduğunu düşünən və atası ilə fəxr edən Daşqının üzünə baxmağa onun mənəvi haqqı yoxdur. Gedərkən oğlu Daşqına yazdığı dərin psixoloji sarsıntılarının nəticəsi olan məktubunda faciəli bir etiraf edir: “Daşqın, mən sənin atanam, lakin sənə “oğul” deməyə haqqım yoxdur”. Tamaşaçılar bu etirafda pyesin əvvəlində gördükləri Alxanı yox, daxilən dəyişən, öz qəbahətlərini həm ağıl, həm də qəlbi ilə etiraf edən, yeniləşən Alxanın səsinə eşidir, mənən durulmasının şahidi olurdular. Müəllif və quruluşçu rejissor Əsrəf Quliyev Alxan (B.Əsgərov) obrazını hadisələrin mərkəzinə çəkməklə epizoddan-epizoda onun xarakterinin müxtəlif psixoloji çalarlarını açmağa nail olmuşdular. B.Əsgərov Alxanın nəcib insanların təsiri altında mənən dirildiyini, səhvlərini anladığını, özünəxas psixoloji yaşamlarla tamaşaçılara çatdırırdı.



“Yollara iz düşür” Alxan – Bürcəli Əsgərov
Loğmanlı – Kamal Xudaverdiyev

Aynur rolunda çıxış edən xalq artisti Sofiya Bəsirzadə öz təbii və maraqlı ifası ilə obrazın daxili aləminə qovuşmuş, onun qayğısı və fikirləri, sevinci və kədərini özünüküləşdirmişdi. Onun məhəbbətinin gücü, dəyanəti Alxan onları atıb getdikdən sonra özünü yeganə övladına fəda eləməsində daha parlaq görünürdü. Fədakarlıqla həlak olan usta Nicatın hünərini Daşqına atasının əməli kimi tanıtmayla o, oğlunu mərd bir insan kimi tərbiyə edir. Ərinə qarşı məhəbbəti nə qədər böyük olsa da o, şöhrət, ad-san dalınca qaçan, hər şeyi öz xudpəsəndliyinə qurban verən bu insana qoşulub doğma vətəninə tərk etmir. Öz səhvini boynuna almaq istəməyən Alxanı (B.Əsgərovu) ittiham edir. Hətta iyirmi il keçəndən sonra da peşman olmayıb, öz qərarının düzgünlüyündə israr edir. Yalnız oğlunun sevgilisi Göyərçinin (V.Fətləyeva) sözləri onun ürəyinə şübhə toxumu səpir:

“Göyərçin: - Adam sevdiyini nöqsanları ilə bərabər sevir.

Aynur: - Qızım, məsələ belədir ki,...

Göyərçin: - Məni bağışlayın, Aynur xanım, mən sevdiyim adamla cəhənnəmə də gedərdim. O qadın ərinə sevmirmiş.

Aynur: - Necə yəni sevmirmiş?

Göyərçin: - Siz bayaq əənəmizdən danışdınız, nənələrimizin sədaqətindən, dözüməndən söz açdınız. Bəs sevən qadın uçuruma gedən ərinə necə tək qoya bilərdi? (Aynur sarsılırdı). Düz demirəm? (sükut). Mən sevgi borcundan böyük borc tanımıram. Sevgi, aylı gecədə yanaşı əyləşib gözəl vədlər vermək deyil, ömrün daşlı-kəsəkli yollarını yanaşı keçməyi bacarmaqdır!” (124, 194).

Göyərçinlə görüş səhnəsində aktrisanın sənətkarlığı xüsusi vüsət alırdı. Aynur - S.Bəsirzadə iradəli və ağıllı bir ana, təmkinli və həssas bir müəllim kimi bu səhnədə bütün gözəlliyi və qüdrəti ilə canlanırdı. Solmaz Kərimovanın yazdığı kimi, “Respublikanın xalq artisti Sofiya Bəsirzadənin yaratdığı Aynur obrazı tamaşanın aktyor müvəffəqiyyətidir. S.Bəsirzadə Aynuru ağıllı, dərrakəli bir insan, sevən bir qadın, mehriban ana kimi səciyyələndirir” (62).

Aynurun (S.Bəsirzadə) ağılı, kamalı, hadisələrə pedaqoq, tərbiyəçi münasibəti coşğun təbiətli gənc Göyərçinin sağlam məntiqi ilə qarşı-qarşıya gəlirdi. Aynur Göyərçinin yelbeyin bir qız olmadığını görür, mühakimələri, cavabları önündə təəccüblənir və

nəhayət, uzun sükutdan sonra heyrətlə, az qala ehtiram və məhəbbətlə deyirdi: “Sən nə qərribə qızsan!”.

Rejissor sevgiyə, məhəbbətə münasibəti bu iki baxışda üz-üzə gətirərək, qəhrəmanların hər ikisinin nöqteyi-nəzərinə hörmətlə yanaşırdı. Bu iki qadından hansının daha haqlı olduğunu seçməyi isə tamaşaçının öz ixtiyarına verirdi.

Əsərdə və tamaşada ən işıqlı, parlaq obrazlardan biri Daşqındır. Müəllif bir növ öz insan idealını Daşqın obrazında təcəssüm etdirir. B.Vahabzadə yaradıcılığına müəyyən qədər xas olan obrazların qütbləşməsi, yaxşının nöqsansız, pisin isə büsbütün qara boyalarla işlənməsi bu əsərdə, xüsusilə də ideal bir insan olan Daşqın obrazında özünü göstərir.

Aktyor Əlabbas Qədirov Alxan kimi mənəm-mənəm deyən, heç kimlə hesablaşmayan, özünü ali hakim sayan bir adama gənc Daşqının təsirini qüvvətli boyalarla, bütöv bir şəxsiyyət mövqeyindən göstərə bilirdi.

Müəllif Alxanın əməllərinə, onun həyatında, insanların taleyində qoyduğu qara izlərə qarşı Daşqının (Ə.Qədirovun) - onun oğlunun hərəkətlərini qoyur. Daşqın da təmasda olduğu adamların taleyində, həyatında iz qoyur. Lakin bu işıqlı, parlaq, adamı təmizliyə, paklığa çağıran izdir. Daşqın öz məhəbbəti, sevgisi ilə Səlimin alçaltdığı Göyərçini mənəvi ölümdən qurtarır, ləyaqətini bərpa edir, insanlara olan inamını qaytarır, onu əvvəlki Göyərçinə çevirir. Rejissor Ə.Quliyev tamaşada Daşqın-Alxan münasibətlərini böyük həssaslıqla izləmişdir. Daşqının Alxana təsiri gözəl sözlərlə, təmtəraqlı hərəkətlərlə, tamaşaçını bezdirən öyüd-nəsihətlərlə deyil, kiçik, nəzərə az çarpan ştrixlərlə, bütövlükdə həyat tərzi, davranış, hər bir hərəkətində əksini tapmış dərin mənəviyyatla həyata keçirilirdi. Alxanın oyanmasına səbəb olan ən böyük təkan Daşqının qonşu mədəndə baş vermiş yanğına reaksiyasıdır. Daşqın (Ə.Qədirov) əmək cəbhəsində və sevgidə rəqibi olan Səlimin (R.Məlikov) sahəsində qəza baş verdiyini bilən kimi köməyə gedir. Bunu müşahidə edən Alxan gördüyünə heyrət edir. Çünki nə iyirmi altı il öncə, nə də indi o, belə bir hünərə qadir deyildir. Ə.Qədirov Daşqının xarakterinin bu gözəl cəhətini qəlbində, ürəyində, düşüncəsində adekvat təcəssüm etdirə bilirdi. Tamaşaçılar

Ə.Qədirovun simasında müasir gəncliyin gözəl nümayəndəsini görürdü. Daşqının sarsıntılarını aktyor heç bir ifrata, süni pafosa yol vermədən - daxili həyəcanı ilə yaşayır, təqdim edirdi.

Aktrisa Vəfa Fətullayeva Göyərçini zəngin daxili aləmə malik, dərindən sevməyi bacaran və öz məhəbbəti yolunda cəfəkeşliyə hazır olan bir qız kimi yaratmışdı. Göyərçin (V.Fətullayeva), pyesdə qabardıldığı kimi, sevdiyi insanı bütün yaxşı və pis cəhətləri ilə birlikdə sevirdi. O, sevgisinin yolunda hər cür çətinliyə, hər cür məşəqqətə dözməyə hazırdır. Səlim onu açıq-açıqla rədd etdikdə belə o, axıra qədər öz səadəti uğrunda vuruşmağı lazım bilirdi. V.Fətullayeva Göyərçinin varlığında öz məhəbbətinə, öz xoşbəxtliyinə bəslədiyi güclü inamı dərindən duyaraq ifa edirdi. Aynurla görüşdüyü səhnədə o, çox təsirli və mənalıdır, gərgin dramatik dialoqda güclü görünür. Gənc aktrisa təbiətən şən və nikbin olan, uğursuz sevginin, xəyanətin əzablarını daşımaqda özündə güc tapan qızın bir ana ilə söhbətində bir çox həqiqətləri bildiyi və duyduğunu, həyatında bəlkə də ilk dəfə sarsıldığını inandırıcı boyalarla çatdırırdı.

Görkəmli rus teatr islahatçısı Konstantin Sergeyeviç Stanislavski (1863-1938) yazıb ki, “Aktyor tamaşaçını nə qədər çox əyləndirməyə çalışsa, tamaşaçı özünü bir o qədər üstün, hakim hiss edər, stulun dalında söykəlib özünü dartar, gözləyər ki, ona kef versinlər, cərəyan edən yaradıcılıqda iştirak etməyə isə heç meyl də göstərməz. Lakin aktyor zaldakı tamaşaçılarla hesablaşmadığı andan tamaşaçı kütləsi ona doğru can atır, xüsusilə aktyor səhnədə kütləni maraqlandıran mühüm bir işlə məşğul olan zaman tamaşaçı özünü kresloya yayıb artistdən əyləncə istəyəcək. Lakin artist oyun nümayiş etdirib, səhnədə lazım olan duyğuları yaşayıb, iş görsə tamaşaçı marağına səbəb olacaq” (152, 263). Göyərçin - V.Fətullayeva bütün tamaşa boyu səhnədə məhz lazım olan duyğularla yaşayıb, həyatı bir obraz yaradırdı.

Kamal Xudaverdiyev qüvvətli xarakterlərə malik obrazları özünəməxsus ustalıqla ifa edən aktyorlardandır. Onun bu tamaşada yaratdığı Loğmanlı obrazı da aktyor ifasının incəlikləri ilə təqdir olunmuşdu. Loğmanlı (K.Xudaverdiyev) Alxan Aynuru və oğlu Daşqını atıb getdikdən sonra, ən ağır vaxtlarında onlara dayaq olur.

Yüksək vəzifə sahibi olan Loğmanlı qayğıkeş və təmkinli idarə rəhbəridir. O, tabeliyindəki insanların yaxşı və pis cəhətlərini tez görüb ayırır, müxtəlif xarakterə malik işçilərin davranışında şəxsi münasibətləri bütün psixoloji incəliyi ilə anlayır, həssaslıqla duyur və onları xeyirxah dost kimi istiqamətləndirməyi bacarır. Özünün sərbəst, düşünülmüş oyunu ilə obrazın əxlaqi saflığını, ideya möhkəmliyini ön plana çəkən aktyor onu bacarıqlı bir işçi kimi təqdim edirdi. Loğmanlını tamaşaçıya sevdiren onun böyük vəzifə sahibi olması deyil, hər şeydən əvvəl, yüksək insani keyfiyyətləriydi.

Tamaşada maraqlı obrazlardan biri də Səlimdir (Ramiz Məlikov). Şəxsi mənafeyini öndə tutan Səlim Göyərçinin zəngin daxili aləmini, dərin məhəbbətini lazımınca anlamır, qiymətləndirmir, mənsəbpərəstlik və karyera naminə vəzifəli adamın qızı ilə evlənmək niyyətinə düşür. O, bu fikirdədir ki, “həyat daim inkişafdadır”, odur ki, “yerində saymaq istəmir”, “ürəklə uzağa getmək olmaz, gərək ağılla iş görəsən”... Səlim obrazını tamaşada Ramiz Məlikov oynayırdı. O, Səlimin zahiri gümrahlığını, kefcilliyini, əsəbiliyini qabarıq göstərməyə çalışsa da, istəyinə tam nali ola bilmirdi. Teatr tənqidinin fikrincə, artist obrazın təfsirində zahiri effektlərə yol verirdi. “Ramizin bir aktyor kimi əsas çatışmazlığı bizcə, onun ürəksizliyidir. Yəni hər hansı obraza o, qəlbinin hərərətini hopdura bilmir. Sözləri sanki boğazdan yuxarı doğranıb tökülür” (62).

Ümumən, “Yollara iz düşür” son illərdə teatrımızda müasir mövzuda yaranan səmimi, həyatı və tərbiyəvi cəhətdən əhəmiyyətli, bədii estetik dəyərə malik bir tamaşa kimi qiymətləndirilirdi (62). Tamaşa ədəbi mətbuatda müsbət rəylər doğurduğu kimi, müəyyən iradlara da diqqət cəlb etmişdi. Elçin Məmmədovun tamaşaya verdiyi tərtibatın, bəstəkar Adil Bəbirovun musiqisinin səhnədə cərəyan edən hadisələrə, dramatik vəziyyətlərə xüsusi poetik vüsət, lirik psixologizm gətirdiyi məxsusi vurğulanırdı. Lakin Elçin Məmmədovun tərtibatında müəyyən qüsurlar da vardı. Onun dramaturqun “Lentə yazılantək əməllərimiz, yazılır, iz qalır hardasa bizdən” misralarına əsaslanaraq, səhnəni iri maqnitafon lentləri ilə doldurması yanlış yozumun nəticəsiydi. Bununla müəllifin məcazi mənada, poetik metafora kimi xatırlatdığı məqam bədii tərtibatda

maddiləşir, az qala əsas ifadə vasitəsinə çevrilirdi. Halbuki ən dərin, ən silinməz izlər maddi izlər, yollarda qalan izlər deyil, ürəklərdə, hafizələrdə qalan izlərdir.

Bütövlükdə isə Bəxtiyar Vahabzadənin “Yollara iz düşür” pyesi dramaturqun yaradıcılığında bədii uğur olmaqla yanaşı, həm də milli teatrımızda səhnə təcəssümü müasir mövzulu, tərbiyəvi cəhətdən əhəmiyyətli tamaşa kimi layiqli qiymətini almışdır.

1.4. Vətəndaş-dramaturqun bəşəri narahatlığının səhnə təcəssümü

1990-cı illərdə respublikamızda baş verən ictimai-siyasi böhran milli mədəniyyətimizə, incəsənətimizə, o cümlədən teatr sənətinə də öz mənfi təsirini göstərdi. Bir çox sənətkarlar ruhdan düşdü, teatrlarımızda yaradıcılıq əhval-ruhiyyəsi zəiflədi. Yaranmış bu vəziyyətdə həm Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrının, həm də Teatr Xadimlər İttifaqının mütərəqqi fikirli, uzaqgörən, görkəmli sənət adamları öz işlərini yenidən qurmağa başladılar. Fransız yazıçısı Romen Rollanın (1866-1944) yazdığı kimi: “Böyük sənətkarlar öz dövrünün gözüdür, dövr onun vasitəsi ilə baxır, onun vasitəsilə özünü görür” (149, 577). Burası da onlar üçün aydın idi ki: “Səhnə tamaşaçı üçün həmişə müasirdir. Belə müasirlik bu sənətə böyük təlqin qüvvəsi və səlahiyyəti verir. Həyat məsələlərini həll etmək üçün teatr ən yuxarı instansiyadır” (141, 4). Teatr qabaqcılları çox gözəl dərk edirdilər ki, ümidli gözlər səhnə xadimlərindən çox şey gözləyir. Odur ki, müxtəlif üsul və vasitələrlə teatrın ölmədiyinə, yaşayıb-mübarizə apardığına ictimaiyyəti inandırmağa çalışırdılar.

Məhz belə bir vaxtda teatrın yaradıcı kollektivi yenidən Bəxtiyar Vahabzadə yaradıcılığına müraciət etdi. Rejissor Bəhram Osmanovun quruluşunda, ilk tamaşası 1991-ci il sentyabrın 30-da Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrının səhnəsində göstərilən “Hara gedir bu dünya?” dramı şair-dramaturqun insanlıq üçün, xalq üçün, yeni nəsil üçün, xalqımızın gələcəyi üçün narahat vətəndaş qəlbinin döyüntülərindən xəbər verirdi. Hər bir səhnə əsərində xalqı, cəmiyyəti düşündürən mühüm problemlərə toxunan

dramaturq “Hara gedir bu dünya?” pyesində daha rəasional mövqedən narahat bir ürəklə insanlığın gələcəyindən söhbət açırdı.

Pyəsə rejissor Bəhram Osmanov quruluş vermiş, müasir və təsirli estetik prinsiplər əsasında, maraqlı aktyor kollektivinə güvənib, ifadəli vasitələrdən bacarıqla istifadə edərək əsərin ideyasını açmağa nail olmuşdu.

Quruluşçu rejissor Bəhram Osmanov “Hara gedir bu dünya?” üçün tapdığı forma və üslubu əvvəldən axıra qoruyub-saxlayaraq tamaşada bütövlüyə nail ola bilir, həm bədii tərtibatı, həm musiqisini, həm də aktyor ifasını bir tonda kökləyərək, hadisələrin ritmik və dinamik inkişafını, ahəngdarlığını təmin edirdi. Rejissor tamaşanın bütün yaradıcılarının - bədii tərtibatını hazırlamış rəssam Arif Əbdürrəhmanovun, musiqisini bəstələmiş Adil Bəbirovun, rollarda çıxış edən aktyorların – Ramiz Novruzovun (Laçın), Yaşar Nurinin (Şahbaz), Zenfira Əliyevanın (Nərgiz), Laləzar Mustafayevanın (Ayla), Kamal Xudaverdiyevin (Ulu Əcdad), Hacı İsmayilovun (katib-robot), Əsgər Məmmədovun (Vəlizadə), Məzahir Cəlilovun (qoca), Elxan Quliyevin (birinci kişi), Elxan Ağahüseynovun (ikinci kişi) və Fikrət Vəliyevin (üçüncü kişi) fikir və fəaliyyətlərini, yeni estetik prinsiplərə əsaslanan forma və üslub vəhdətində cəmləşdirir, tamaşanın faciəvi yükünü dinamiklik və drammatizm hesabına daha da qüvvətləndirərək, baxımlı və təsirli olmasına nail olurdu.

Nə ilə, nədən, haraya gedir bu dünya? Nə verir insanlara? Nəyi alır onlardan? Bu gedişlə sonda nə gözləyir bizi? Bütün bu suallar B.Vahabzadənin “Hara gedir bu dünya?” əsərinin tamaşasında adamları dərindən düşündürür, ayrı-ayrı məqamlarda gah qorxu, gah nifrət, gah ümid dolur qəlblərə. Axı dünya nədir? Dünya sənən, dünya mənəm, dünya odur, dünya bizik. Dünyanı dəyişən, onu gözəllik aləminə çevirən də insandır, eybəcərlik yuvasına çevirən də. Mənəvi cəhətdən yoxsul, eybəcər, təbiəti etibarilə riyakar, qorxaq, həm də yırtıcı olan üzdənirəq insanların dünyası heç kəsə xoşbəxtlik gətirə, aydın bir sabaha istiqamət götürə bilməz. Dünyanın istiqaməti cəmiyyətin ictimai, iqtisadi, siyasi problemləri ilə bağlıdır. Mənəvi-əxlaqi cəhətdən yıpranmış,

“dağıt, məhv et, parçala” prinsipi ilə yaşayan, “mən tox olum cümlə-cahan batsa da batsın” deyən, hamını özündən asılı etmək istəyən, istedadlara quyu qazan, yaxşını məhv edən yırtıcı təbiətli adamcılar dünyanı xoş günə apara bilməz.

Bütün bu fikirlər aydın bir süjet boyunca cərəyan edən hadisələrin təbii axarında, xarakterlərin iş və hərəkətlərində, danışiq və rəftarında özünü biruzə verirdi. Vahid ideya ətrafında, böyük şövq və həvəslə çalışaraq kollektiv təsirli və ibrətamiz bir tamaşa ortaya qoymuşdu. Tərəf-müqabil olan bütün personajlar arasında anlaşılıqlıq, güclü duyum tamaşanı bütöv qavramağa sövq edirdi. Tamaşaya baxdıqdan sonra Azərbaycan prezidenti Heydər Əliyev əsərin ideya əhəmiyyətini müsbət qiymətləndirmişdi: “Bilirsiniz, adətən, tamaşaya gəlirlər ki, əsərdə bir münaqişə olsun, yaxud da oynamaq, çalmaq, - şənlik olsun. Bəlkə də, belə bir əsər hər bir tamaşaçının diqqətini cəlb edə bilməz. Belə bir əsərin öz tamaşaçısı lazımdır. Ancaq eyni zamanda, hesab edirəm ki, hər bir insan - yaşlı da, cavan da, gənc də, qadın da, kişi də bu tamaşaya diqqətlə baxdıqca onların hamısında böyük maraq oyadacaq. Çünki bu tamaşa həyatı əks etdirir. Bəxtiyar müəllim belə bir əsər yazmaqla insan yaranandan indiyədək adamların arasında, onların həyatında gedən psixoloji prosesi əks etdirmək istəyib. Hesab edirəm ki, o, buna nail olubdur” (84).

Professor İqilab Kərimov “Hara gedir bu dünya?” tamaşası barədə “Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri” kitabında yazır: Quruluşçu rejissor Bəhram Osmanov, rəssam Arif Əbdürrəhmanov, bəstəkar Adil Bəbirov və əsas rollarda çıxış edən Ramiz Novruzov (Laçın), Zenfira Əliyeva (Nərgiz), Yaşar Nuri (Şahbaz), Kamal Xudaverdiyev (Ulu əcdad), Hacı İsmayilov (katib-robot), Əsgər Məmmədov (Vəlizadə) müəllif fikrinin tamaşaçıya dəqiq, aydın şəkildə çatması üçün ciddi yaradıcılıq işi aparmış və qarşıya qoyduqları məqsədə nail olmuşdurlar” (57, 557).

Əsərin əsas qəhrəmanı olan Laçın obrazı aktyor Ramiz Novruzov tərəfindən olduqca maraqlı səpkidə yaradılıb. Tamaşadakı bütün hadisələr Laçın obrazı ətrafında cəmlənib. Laçının faciəsi nədir? Laçın gənc, istedadlı, bacarıqlı, gecəni

gündüzə qatıb çalışan bir elm adamıdır. Onun elmi axtarışı “Qorxu formulu” adlanan formulun kəşfi ilə nəticələnmişdir. Həmin formulun əsasında nə isə yeni bir maddə yaratmaq mümkündür. İnsanın şüuruna tətbiq edilən həmin maddə onu idarə etməyə və bununla da onun üzərində hakimiyyət qazanmağa imkan verəcəkdir. Laçın öz kəşfinin bəşəriyyət üçün nə kimi nəticə verəcəyini dərk etdiyi vaxt dəhşətə gəlir və öz ixtirasını məhv etmək qərarına gəlir. Lakin ən yaxın adamları arvadı Ayla, bacısı Nərgiz, qaynatası Şahbaz da onu müdafiə etmirlər. Axı Laçın tanınmağa başlamışdır, onu şöhrət, maddi firavanlıq gözləyir. Yeni ixtirası ilə əlaqədar olaraq daim fikirli görünən Laçın kasıb yaşamasına baxmayaraq, heç kəsə boyun əymir. Tək bircə bacısı Nərgizin köməyindən boyun qaçırmır. Lakin məlum olur ki, onun doğma bacısı da ətraf mühitin bir parçasıdır. Dövlət əmlakını mənimsədiyinə görə Nərgiz Laçını məcbur edir ki, Şahbazın yanına minnətə getsin. Beləliklə, təmizlik çirkabın, yaxşılıq pisliyin, gözəllik eybəcərliyin, həqiqət yalanın, savad nadanlığın ayağına gedir. Bu dərdi çəkə bilməyən Laçın məhv olur. Ramiz Novruzov Laçının daxili üzüntülərini, fikir dünyasını, istək və arzularını duyaraq, yaşayaraq ifa edirdi.

Xalq artisti Yaşar Nuri Şahbazı xaricən sakit, təmkinli, mədəni, hətta səmimi bir adam kimi təqdim edirdi. Onun xarici hərəkətləri sanki daxili varlığının əks tərəfini işıqlandırır. K.S.Stanislavski yazıb ki, “məsələ fiziki hərəkətlərin özündə deyil, həqiqətdə və hərəkətdə olan inamdadır ki, bu hərəkətlər onları doğurmaq və hiss etmək üçün bizə kömək edir” (152, 177). K.S.Stanislavski bunu da təsdiqləyib ki, “Hər bir fiziki hərəkətdə daxili iş, hərəkət, yaşantı gizlənilir» (151, 630). Bütün məqamlarda aktyor səsi, mimikası, hərəkətləri ilə Şahbazın çirkin daxili aləmini, yırtıcı təbiətini, mənəvi yoxsulluğunu üzə çıxarırdı. Qızı Aylanı körpə uşağı ilə əri Laçından ayıran, istedadlı, lakin kasıb alimə və onun bacısına həqarətlə baxan Şahbaz adı bir narazılığa görə güclü intiqam almaqdan çəkinmir. Laçının əhəmiyyətli bir ixtira etdiyini eşitdikdə qızını məcbur edir ki, Laçının bacısı Nərgizə zəng edib ondan hal-əhval tutsun. Nərgizin onun qızını

soyuq qarşıladığını bildikdə isə professor Vəlizadənin əli ilə intiqam almaq fikrinə düşür.

Əslində, professor Vəlizadə mənəvi eybəcərlikdə, xəbislikdə Şahbazdan geri qalmır. Müxtəlif vasitələrlə Laçının kəşfinə ortaq olmağa, onu öz adı ilə bağlamağa çalışır. Nəhayət, həyatın keşməkeşli, mürəkkəb hadisələri, ətraf mühitin eybəcərliyi hər şeyə təmiz ürəklə yanaşan böyük istedad sahibi Laçını məhv edir. Aktyor Əsgər Məmmədov professor Vəlizadənin riyakar, ikiüzlü sifətlərini obrazın xarakterinə uyğun boyalarla əks etdirirdi. Laçın ölən kimi onun bacısı Nərgizlə evlənən Vəlizadə (Ə.Məmmədov) onun ixtirasına sahib çıxır. Vəlizadə riyakarlıqda, mənəvi naqislikdə Şahbazı üstələyirdi. Tamaşadan alınan təəssürat belədir ki, hadisələrin bu cür dəyişdiyini görən Şahbaz bir anlığa tutulurdu, Vəlizadənin üzünə baxıb “əclaf” deməklə kifayətlənirdi. Vəlizadə bu təhqiri çox soyuqqanlıqla qarşılayaraq, Şahbaza baxıb gülümsünürdü. Aktyor öz daxili duyumu, mimikası ilə sanki ona deyirdi: - Mənəvi naqislikdə, riyakarlıqda mən sənə yoldaşam, sən də mənə.

Xalq artisti Zenfira Əliyeva Nərgiz obrazının daxili aləmini bacarıqla açdı. Keçmiş gəlinləri Ayla ilə telefonla danışanda da, yoxlama zamanı dövlət malını mənimsədiyi aşkara çıxarılıb həbs olunmaq qorxusu qarşısında qalanda da, qardaşının ölümündən sonra Vəlizadə ilə kəbin kəsdirib təşəxxüslə yol keçəndə də o, mənən korşalmış insanların nümayəndəsi kimi çıxış edirdi.

Tamaşada adlı-sanlı aktyorlarla yanaşı, Mirzağa Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət Universitetinin (indi Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) məzunu Laləzar Mustafayeva da çıxış edirdi. Ayla rolunda çıxış edən L.Mustafayeva öz təbii və maraqlı ifası ilə seçilirdi. Laçınla sevişib ailə quran Ayla müəyyən səbəblər üzündən və atasının təhriki ilə ərindən ayrılır. Bir müddət keçdikdən sonra yenidən Laçınla barışmağa çalışır. Xoş arzular, şirin xəyallar hələ də onun qəlbini tərk etməmişdi. Aktrisanın hərəkət və davranışlarına, danışığ və baxışlarına səmimiyyət və sadəlövhlik hakim kəsilmişdi.

B.Vahabzadə yaradıcılığı üçün xarakterik olan ikinci səs məqamı bu pyesdə özünəməxsus şəkildə üzə çıxırdı. Burda vicdanın səsi rolunda Ulu əcdad (Kamal Xudaverdiyev) çıxış edirdi. Laçın (Ramiz Novruzov) kəşf etdiyi “Qorxu formulu”ndan imtina etmək istədiyi an onu heç kim başa düşmür. Bu an Ulu əcdad köməyə gələrək, bəşəriyyət üçün qorxulu olan bu kəşfin saxlandığı qovluğu yandırmağı ona məsləhət görür: “Sənin susmağın hardasa razılıq əlamətidir. Nə qədər susub cavab verməyəcəksən? Olmazmı ki, birdəfəlik məsələni kəsəsən? Açıq-aydın, mərdi-mərdanə kəşfindən imtina etdiyini bildirəsən? Əgər mənə verdiyin sözdən qaçsan, atomu kəşf edənlər kimi sonradan peşiman olacaqsan” (129, 135). Respublikanın əməkdar artisti Kamal Xudaverdiyev müəllifin və rejissorun fikrini tamaşaçıya çatdırmaq üçün gərgin yaradıcılıq işi aparmışdı.

Tamaşa haqqında dərc olunan məqalələrdə tamaşanın bədii tərtibatını hazırlayan Arif Əbdürrəhmanovun və musiqisini yazan Adil Bəbirovun işi müsbət qiymətləndirilirdi. Ümumiyyətlə, “Hara gedir bu dünya?” düşündürən, tərbiyə edən tamaşadır. Tamaşada müəllif fikrinin aydınlığı onun parlaq səhnə təcəssümü mizanlardan tutmuş aktyor oyunundakı bütün incə ştrixlərə, intonasionalara qədər hər şeydə hiss olunur. Mais Salmanov “Bəxtiyar dünyası” adlı məqaləsində yazır: “Ümumiyyətlə, “Hara gedir bu dünya?” pyesinin Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrının kollektivi tərəfindən hazırlanmış tamaşası bəzi kiçik qüsurlarına baxmayaraq maraqlıdır, aktualdır, faydalıdır” (108).

Akademik Milli Dram Teatrında təmir işləri başa çatdıqdan sonra “Hara gedir bu dünya?” tamaşası yenidən teatrsevərlərin ixtiyarına verilmiş, 1997-ci il noyabrın 7-də göstərilən tamaşaya mərhum prezidentimiz Heydər Əlirza oğlu Əliyev də baxmış və tamaşa haqqında öz təəssüratlarını söyləmişdir: “Mən bu tamaşanı çox böyük maraqla, həvəslə izlədim. Əsərin daxili mənası, məzmunu, şübhəsiz ki, çox əhəmiyyətlidir. Məndə belə bir təsəvvür yarandı ki, bu fəlsəfi, psixoloji bir əsərdir, eyni zamanda elmi əsərdir. Bu əsərdən doğan məna ondan ibarətdir ki, gərək hər bir insan nə olur olsun, paklıq, mənəvi saflıq, mənəvi təmizlik uğrunda mübarizə aparsın. İnsana xas olan mənfi keyfiyyətlərdən

insanları xilas etməyə çalışsın. Şübhəsiz ki, bizim həyatımızda indi çox müsbət cəhətlər var. Bizim müstəqil dövlətimiz var. Biz həyatımızı yenidən qururuq, dövlət quruculuğunun yeni prosesi gedir. İqtisadiyyatımız yenidən qurulur. Bunlar hamısı həyatın müsbət cəhətləridir. Amma bununla yanaşı, bu əsərin ana xətti olan Xeyirlə Şər yan-yanadır, bu həyatı zibilləyən mənfi cəhətlər var və təəssüf ki, onlar azalmayıb, əksinə artıb və artmaqdadır. Çox gözəl bir əsər yaratmışınız. Bu vacibdir. Bu mövzu bu gün də on il bundan sonra da aktual olacaqdır” (84).

Ölkə başçısı əsərdə və tamaşada nəzərə çarpan bəzi nöqsanları da tamaşa yaradıcılarının nəzərinə çatdıraraq demişdi ki, “Mən bədbin deyiləm, nikbinəm və bu əsərin ümitsizlik nüansları, notları ilə də razı deyiləm. Çünki insan ümidlə yaşamalıdır. İnsan inanmalıdır ki, hər şeyə nail olmaq, cəmiyyəti də düzəltmək, insanların əxlaqındakı mənfi cəhətlərdən də insanı xilas etmək, onu tam mükəmməl etmək olar. Bizim borcumuz mükəmməl insan cəmiyyəti yaratmaqdır və bunun uğrunda mübarizə aparmaq lazımdır. Bax bu əsər də bütün bunlara kömək edir”. Sonra Heydər Əliyev cənabları yaradıcı kollektivə bildirmişdi ki, “Səhnədə sizin ifanız Bəxtiyar müəllimin bu əsərinin məzmununu, mənasını, əhəmiyyətini çox gözəl açıbdir. Quruluşçu rejissorun da işi təqdirə layiqdir və hər birinizin ifa etdiyi rollar da çox gözəldir” (84).

Bəhram Osmanovun hazırladığı B.Vahabzadənin “Hara gedir bu dünya?” pyesinin ilk tamaşasından sonra dəfələrlə səhnədə göstərilməsi onun uğurlu alındığını göstərirdi. Yetkin dramaturqun zamanəmiz haqqında, həyat və insanlıq barədə düşüncələrinin, bəşəri narahatlığının səhnə təcəssümü aktual olub, teatrın repertuarında öz layiqli yerini tutdu.

“Hara gedir bu dünya?” tamaşasından doqquz il sonra Bəhram Osmanov B.Vahabzadənin “Cəzasız günah” pyesini tamaşaya hazırladı. Tamaşa ilk dəfə 2000-ci ilin iyunun 11-də teatrsevərlərə təqdim edildi. Mövzusu müasir həyatda rast gəldiyimiz mənfiliklərdən, naqis hallardan, bir-birinə qarşı biganəlikdən bəhs açan bu pyesdə bəzi səhiyyə işçilərinin xəstələrə qarşı laqeyidliyi, soyuq münasibəti ön plana çəkilmişdi.

Rejissor B.Osmanovun tamaşasında bünövrəsi düz qoyulmayan bir cəmiyyətdə haqqın, ədalətin bərqərar olmasının müşküllüyündən söhbət açılırdı. Tamaşanın musiqisini əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar Səyavuş Kərimi yazmış, səhnə tərtibatını isə rəssamlar Ağakərim Əliyev və Tahir Təhirov vermişdi.

Tamaşada rolları xalq artistləri Kamal Xudaverdiyev (Salman Təhirov), Ramiz Novruzov (Toğrul), Səyavuş Aslan (Nüsrət), əməkdar artistlər Məcnun Hacıbəyov (Loğman), Elxan Ağahüseynoğlu (həkim), aktrisa Sənubər İsgəndərli (Aysel), aktyorlardan Sadıq İbrahimov (hüquqşünas), Abbas Qəhrəmanov (Qoşqar) və Əsgər Məmmədoğlu (Qaçay) ifa edirdilər.

Təəssüf ki, cəmi bir neçə dəfə göstərilən bu pyesin səhnə həyatı çox qısa oldu. Yeni estetik qayə tapılmadığından əsər tamaşaçıların diqqətini cəlb etmədi, nə teatr tənqidində, nə də dövrü mətbuatda haqqında heç bir fikir söylənilmədi.

1.5. İnsani dəyərlərin müasirlik kontekstində həlli

2003-cü il noyabr ayının 27-də Akademik Milli Dram Teatrı B.Vahabzadənin “Rəqabət” adlı dramının ilk tamaşasını göstərdi. Yaradıcılığında həmişə insanların mənəvi aləminə nüfuz etməyə çalışan və bu məsələlərin təsvirinə müxtəlif yöndən yanaşan dramaturq bu pyesində də, bütün ağrı-acıların acığına saf duyğuların, ilahi eşqin yaşaması, pisliklə yaxşılığın, zülmətlə işığın, nifrətlə məhəbbətin üz-üzə dayanması, ölümə həyatın mübarizəsi və nəticədə həqiqətin qələbəsinə göstərmişdi.

Tamaşada süjet iki xətt üzrə inkişaf edirdi. Birinci xətt sahibkarların həyat tərzini, bir-birinə olan münasibətləri, bazar rəqabətlərində qalib çıxmaq üçün apardıqları mübarizə, bəzən bu halda baş verən əyintilər, naqisliklər öz əksini tapmışdı. Tanınmış jurnalist Flora Xəlilzadə əsərin mövzusu haqqında yazır: “Belə bir mövzunun ilk dəfə olaraq ədəbiyyata, xüsusilə də səhnəyə gətirilməsi təqdirəlayiqdir. Çünki iş adamlarının bədii obrazını yaratmaq, onların timsalında cəmiyyətdə baş verən dəyişiklikləri göstərmək, yeniliklərin təqdimi çox vacibdir” (46). Sözsüz ki, birinci xətdə nəzərə çatdırılan mövzu, yəni sahibkarların, iş

adamlarının həyat tərzləri, işləri, fikir və düşüncələri barədə yazmaq vacibdir, gərəklidir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, doğrudan da, Azərbaycan ədəbiyyatında ilk dəfə həmin mövzunu belə geniş planda, dramaturji məzmununda işləmək Bəxtiyar Vahabzadəyə nəsib olmuşdur. Zamanın tələbindən doğan mövzu, sahibkarların, iş adamlarının səhnə obrazını yaratmaq, onları teatr dili ilə danışdırmaq maraqlı olduğu qədər də, vacib idi.

İkinci xətdə isə məhəbbət mövzusu təcəssüm tapmış, birinci xətlə sıx bağlı olub, mahiyyətə bir-birlərini tamamlamışdılar. Belə ki, iş adamı kimi tanınan Şahinlə Mələhət arasında olan məhəbbət vaxtilə daşa dəymiş, indi isə ömürlərinin payız çığında tale onları yenidən üz-üzə gətirmişdir. Vaxtilə öz məhəbbətlərini valideyinlərinə qurban verən Şahinlə Mələhət, bu gün də öz məhəbbətlərini gizli saxlamağa, bir-birini təmiz məhəbbətlə sevən övladları Ceyhunla Kəmalədən gizlətməyə məcburdurlar.

Tamaşanın quruluşunu xalq artisti Ağakəşi Kazımov, tərtibatını əməkdar rəssam İsmayıl Məmmədov vermiş, musiqisini əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar Cavanşir Quliyev yazmışdı. Tamaşada səhnəmizin tanınmış aktyorları çıxış edirdilər. Şahin – xalq artistləri Nurəddin Mehdixanlı ilə Əlabbas Qədirovun, Nadir – əməkdar artist İlham Əsgərovun, Mələhət – xalq artisti Laləzar Mustafayevanın, Kəmalə – xalq artisti Məleykə Əsədovanın, Səttar – xalq artisti Rafiq Əzimovun, Gülağa – xalq artistləri Yaşar Nuri ilə Elxan Ağahüseynoğlunun, Səbinə – Şəlalə Şəhvələdqızı ilə Şəhla Əliqızının, Ceyhun – Kazım Həsənquliyevin, Aslan – xalq artisti Ramiz Novruzovun ifasında maraqlı səhnə həllini tapmışdı.

Laləzar Mustafayeva Mələhətin daxili iztirablarını, mənəvi əzablarını, keçirdiyi həyəcanları təbii şəkildə ifa edirdi. Aktrisa obrazını o qədər təbii yaradırdı ki, tamaşaçılara elə gəlirdi indicə səhnədə faciə baş verəcək. Son anda pərdənin salınması tamaşaçıları bu qeyri-adi nigarançılıqdan qurtarırdı. “Etiraf edək ki, uzun illərdən sonra Laləzar xanımın timsalında sanki səhnədə biz mərhum və unudulmaz Hökümə Qurbanovanın səsini eşidib, jestlərini gördük” (46).

Nurəddin Mehdixanlının ifasında Şahin təmkinli, səmimi və işinin yaxşı bilicisi təsirini bağışlayırdı. İlham Əsgərov bacarıqla, təbii və səmimiyyətlə ifa etdiyi Nadir obrazında mərdliyi, sədaqəti ön plana çəkirdi. Rafiq Əzimovun ifa etdiyi Səttar obrazı ikiüzlü, öz mənafeyi naminə ən yaxın adamını belə güdaza verməyə hazır olan rəzil, naqisxislət adamların sifətini özündə birləşdirmişdi. Əgər Şahin (Nurəddin Mehdixanlı) sahibkarların arasında gedən rəqabətdə doğruluğu, sədaqəti, səmimiyyəti, xeyri təmsil edirdisə, Səttar (Rafiq Əzimov) şəri təmsil edirdi. O, taxıl bazarında hökmdarlıq etmək üçün rəqabəti ədalətlə, vicdanla aparmağın tərəfdarı olan Şahini öldürtdürür.

“Rəqabət” pyesinin həm müəllifi, həm də yaradıcıları belə bir fikir təlqin edirdilər ki, əbədi olan rəqabət meydanında xeyrin şəərə, əxlaqın naqisliyə, sədaqətin xəyanətə, halalın harama qalib gəlməsi üçün hamının birləşməsi vacibdir.

Təəssüf ki, tamaşanın uğurları ilə yanaşı, qüsurları da yox deyildi. Professor A.Dadaşovun qeyd etdiyi kimi, “işgüzar və ailə problemlərindən ikilənmiş mövzunun həlli dedektiv janrında yerinə yetirilsə də paralel mövcud olan melodrama xətti emosionallığı diqtə etdiyindən finalda Kəmalənin “...Dillən, ata qoy hamı bilsin ki, sən sağsan. Sən heç vaxt ölməyəcəksən. Sənin kimi kişiləri öldürmək mümkün deyil” kimi son mətni pyes boyu əsaslandırılmadığından mücərrəd səslənir”di(24).

Bundan əlavə pyesdən irəli gələn mövzunun daha çox publisistik həlli tamaşada da bədiiliyi üstələdiyindən əsərin ideyasını və bədii təsir gücünü zəiflətməmişdi. “525-ci qəzet”də Vəfa imzası ilə çap olunmuş, həcmcə kiçik, bir növ xəbər xarakterli “Milli Dram Teatrında “Rəqabət” ictimai baxışa çıxarıldı” yazısında tamaşanın yalnız qüsurları sadalanırdı: “Ağakəşi Kazımovun quruluş verdiyi tamaşa (“Rəqabət” - M.Ağayeva) artıq səhnələrlə, dialoqlarla həddən ziyadə yüklənib. 3 saatdan artıq davam edən tamaşanın sonuna qədər zalda qalmaq üçün tamaşaçıya mütləq böyük səbr və güclü fiziki hazırlıq lazımdır. Xalq artisti Laləzər Mustafayevanın səhnədə yalnız gözəl və “incə” görünməsinin qeydinə qalması, rejissorun tamaşanın “lokomotivi” saydığı Nurəddin Mehdixanlının tez-tez, aramsız

danışması, obrazının xarakterinə uyğun gəlməyən çılğınlığı, əməkdar artistlər İlham Əsgərovun (Nadir), Elxan Quliyevin (Əkbər), gənc aktyorlar Samir Qulamovun (Rizvan), Şəlalə Şahvələdqızının (Səbinə), Şəhla Əliqızının yerli-yersiz qışqırmaları, səs tonlarını qaldırmaları tamaşaçının əsəblərini “cırmaqlayır”. Tamaşada yalnız xalq artistləri Rafiq Əzimovun və Elxan Ağahüseynoğlunun ifaları xoş təsir bağışlayır” (137).

Bu yazıda iradlar əsasən haqlı olsa da mötəbər bir qəzetdə ictimai rəy adından danışan jurnalistin qeydləri bir qədər mübaliğəli görünür. Hər hansı bir tamaşa haqqında fikir söyləyərkən həssas, obyektiv və prinsipial olmaq, teatr komponentlərini unutmamaq gərəkdir. Tamaşanın “uzanması” barədə qeydlərlə yalnız qismən razılaşmaq olar, təfərrüatlara varmadan belə hökm vermək insafsızlıqdır. Ağakişi Kazımov ustad rejissordur, monumental tamaşaları ilə hörmət qazanmışdır. Elə təkcə B.Vahabzadənin tarixi mövzuda yazılmış “Özümüzü kəsən qılınc” və “Dar ağacı” pyeslərinə verdiyi quruluşlar bunu təsdiq edə bilər.

Maraqlıdır ki, yazı müəllifini yalnız mənfi surətlərin – canı obrazlar olan Səttar və Gülağanın səhnə təcəssümü razı salır. Bu isə onu göstərir ki, jurnalist gerçəklərin səhnədə birbaşa publisist şərhinə aludə olmuş, B.Vahabzadə dramaturgiyasının əxlaqi konsepsiyasına biganəlik göstərmişdir. B.Vahabzadənin pyeslərində ümumi ideya mənfi və müsbət başlanğıcların toqquşmasından hasil olur, pozitiv tərəf güclü olmazsa, neqativlər də belə parlaq şəkildə görünə bilməz. Bu baxımdan tamaşada Nurəddin Mehdixanlının (Şahin), Laləzar Mustafayevanın (Mələhət), İlham Əsgərovun (Nadir) ifaları barədəki tənqid heç də özünü doğrultmurdu.

Aktual mövzuda olan, insanlar arasındakı yeni psixoloji münasibətlərə işıq salan pyesin səhnə təfsirinin müxtəlif rəylər doğurması da təbii idi. Belə ki, Flora Xəlilzadə ümumən tamaşadan razı qaldığını yazırdı. Tamaşada rejissor işinin digər komponentlərə nisbətən zəif olduğunu hesab edən Flora xanım fikrində obyektiv olmağa çalışırdı: “Rəqabət” tamaşası aktual bir mövzunun əks-sədasıdır. Bu səbəbdən də tamaşaçıları tərəfindən

rəğbətlə qarşılandı... Əsərin süjeti, aktyor oyunu rejissor quruluşundan öndə gedirdi” (46).

Bununla belə, “Rəqabət”in ilk tamaşasından sonra yarıtmaz quruluşuna, aktyor oyununda və səhnə tərtibatındakı nöqsanlarına görə Mədəniyyət Naziri Polad Bülbüloğlunun göstərişi ilə əsər repertuardan çıxarılmış, quruluşçu rejissor Ağakişi Kazımova və rəssam İsmayıl Məmmədova xəbərdarlıq elan olunmuşdu. Teatrın direktoru və bədii rəhbəri Əlabbas Qədirova töhmət verilmiş, hətta P.Bülbüloğlu Milli Dram Teatrının Bədii Şurasının tərkibinin dəyişdirilməsi haqqında qərar qəbul etmişdi.

Nazirin göstərişi ilə “Rəqabət” pyesinə bir sıra dəyişikliklər edildikdən sonra, tamaşanın yenidən işlənmiş variantı 2004-cü ilin oktyabrın 21-də bir daha tamaşaçıların ixtiyarına verildi. Yenə də tamaşanın quruluşunu Ağakişi Kazımov, tərtibatını İsmayıl Məmmədov vermiş, musiqisini Cavanşir Quliyev yazmışdı. Yeni quruluşda tamaşa düz bir saat qısaldılmışdı, əsər axıcılığı, hadisələrin dinamik əvəzlənməsilə tamaşaçının diqqətini səhnədən yayınmağa qoymurdu. Pafosdan xilas olan “Rəqabət” tamaşaçıların hisslərinə güclü təsir edir, aktyorların cilalanmış oyunu əsərin mahiyyətini, fəlsəfəsini qavramaqda onlara maneçilik törətmirdi. “Aktyorların yüksək səviyyəli ifası nəinki müsbət, hətta mənfi qəhrəmanları da tamaşaçılara “sevdilir”di.” (138).

Tamaşanın yenidən işlənmiş variantı həm teatr ictimaiyyəti, həm də tənqid tərəfindən teatrın dəyərli işi kimi qeyd olundu və teatrın repertuarında yerini tutdu.

Beləliklə, birinci fəslə yekun vuraraq belə qənaətə gəlirik ki,

1. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə bir dramaturq kimi də özünü təsdiq etmişdir. Onun müasir mövzularda qələmə aldığı “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”, “Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət” kimi lirik-psixoloji pyesləri günün aktual problemlərindən, müasirlərimizin daxili dünyasından, daim təzələnən həyat və insan münasibətlərindən söz açmaqla gerçəkliyin ən müxtəlif tərəflərinə diqqət cəlb etmiş, layiqli səhnə təcəssümü taparaq, yarım əsrə yaxın bir müddətdə Azərbaycan səhnəsindən düşməmişdir.

2. B.Vahabzadənin böyük səhnəyə yol açan ilk əsəri “İkinci səs” pyesidir (1969). Lirik-psixoloji üslubda qələmə alınmış pyes realist-psixoloji teatrın tələblərinə tam cavab verməklə uğur qazanmış, milli teatrın repertuarını zənginləşdirmişdir. İdeya-bədii kamilliyi və müasirliyi pyesin bugünəcən bir neçə dəfə səhnə təcəssümünə və teletamaşasının yaranmasına səbəb olmuşdur. Əsərə məşhur rejissorlarımızdan Əşrəf Quliyev, Lütfi Məmmədbəyov və Ağakışi Kazımov səhnə həlli vermişlər.

3. Şair-dramaturqun “Yağışdan sonra” pyesində (1971) insan mənəviyyatının ekologiyası, “Yollara iz düşür” pyesində (1977) isə vətəndaşlıq mövqeyi mövzusu daha qabarıqdır. “Yağışdan sonra” novator rejissor Tofiq Kazımovun təfsirində həm də köhnəliyə, daşlaşmış ehkamlara, aşınmış əxlaq və pis adət-ənənələrə qarşı yenilikçi bir tamaşa kimi səslənir, insan mənəviyyatı yolunda əsil mübarizəyə çevrilir. Rejissor Əşrəf Quliyevin təqdimində “Yollara iz düşür” tamaşası yaradıcı insanın xudbinlik və ehkamçılıq üzərində qələbəsinə təcəssüm etdirir.

4. “Hara gedir bu dünya?” (1991), “Cəzasız günah” (2000), “Rəqəbət” pyesləri (2003) müstəqillik əldə etdikdən sonra milli cəmiyyətdə cərəyan edən mənəvi proseslərdən, milli insanın üzləşdiyi gerçək təzadlardan söz açır. Birinci iki pyesin səhnə həlli rejissor Bəhram Osmanova, sonuncunun təfsiri Ağakışi Kazımovla məxsusdur.

5. B.Vahabzadə dramaturgiyaya poeziyadan gəlsə də lirik-psixoloji pyeslərinin hamısını nəsr ilə yazmışdır.

6. B.Vahabzadənin lirik-psixoloji pyesləri öz fəlsəfi dərinliyi, ictimai-sosial yönü və kəskin publisistikası ilə diqqəti cəlb edir. Mürəkkəb ictimai-siyasi şəraitdə səhnəyə gəlməsinə baxmayaraq, bu tamaşalar zaman-insan-cəmiyyət barədə şair-dramaturqun düşüncə və mövqeyini əks etdirə bilir.

7. B.Vahabzadənin müasir mövzulu, lirik-psixoloji pyesləri ədəbiyyatımızı zənginləşdirdiyi kimi, səhnəyə qoyularaq geniş tamaşaçı rəğbəti də qazanmış, bir neçə aktyor nəslə və teatr xadimlərinin yetişməsinə rəvac verməklə Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında, həmçinin, müasir Azərbaycan tamaşaçısının zövqünün formalaşmasında böyük rol oynamışdır.

II FƏSİL

ŞAİR-DRAMATURQUN TARİXİ PYESLƏRİNİN SƏHNƏ TƏCƏSSÜMÜ

2.1. Tarixə fəlsəfi–psixoloji baxış

Bəxtiyar Vahabzadə bir dramaturq kimi yalnız müasir mövzulu lirik-psixoloji pyesləri ilə deyil, eyni zamanda tarixi dramları ilə geniş tamaşaçı auditoriyasının rəğbətini qazanmışdır. Lirik-psixoloji janrda özünü təsdiq edən, əsərdən-əsərə püxtələşən, inkişaf edən dramaturqun tarixi dram janrına müraciəti heç də təsadüfi deyil. Tarixi mövzu bir şair kimi Bəxtiyar Vahabzadəni daim məşğul etmişdir. Azərbaycan xalqının milli keçmişi, tarixi dəyərləri ilə fəxr edən şair zəngin tarixi mədəniyyətimizi lirikasında vəsf etmiş, “Gülüstən”, “Şəbi-hicran”, “Muğam”, “Ağlar-güləyən” kimi poemalarında milli tarixin və böyük tarixi şəxsiyyətlərin epik obrazını yaratmışdır. Kəskin zaman hissi, müasirliklə yanaşı, tarixə həssaslıq, milli tarixi varlığımızın dərinədən dərki, ondan ibrətlənmək kimi özəl keyfiyyətlər də B.Vahabzadə yaradıcılığını səciyyələndirən əsas əlamətlərdəndir. Şair-dramaturq özü böyük Səməd Vurğuna həsr etdiyi tədqiqat əsərində həmin məqamı belə şərh edir: “Şair böyük oğullarını, onun keçmişinin işıqlı cəhətlərini xalqın özünə tanıتماğı ədəbiyyatın mühüm vəzifələrindən hesab edir. Xalq, tarixin ən qaranlıq dövrlərində belə, bu zülmə qarşı mübarizə aparan fədakar oğullarını tanıdıqca özünün kim olduğunu, hansı yollardan keçib gəldiyini görür, özünü daha artıq tanıyır və milli iftixar hissi ilə gülümsünür” (120, 258).

Bəxtiyar Vahabzadənin də bir dramaturq kimi tarixi mövzuya müraciəti həmin məqsəddən mayalanıb. O, tarixi mövzuya müraciət edərkən “tarixi dürüstlüyü tam mühafizə etməyi”, “tarixi şəxsiyyəti həyatda olduğu kimi” verməyi vacib hesab etmir. Qəhrəmanlarının əlamətdar cəhətlərini, tərcümeyi-halının mühüm nöqtələrini tarixin inkişaf qanunları baxımından ümumiləşdirib, onun yaşadığı dövrü, bu dövrün pafosunu, qabaqcıl ideyalarını əks etdirir. Hər tarixi dramını yazmazdan

əvvəl müəllif qələmə aldığı dövrü dərinlən öyrənir, ona bu günün gözüylə nəzər salmağı, dövrlər arasında kontakt yaratmağı bacarır, bu günün tamaşaçıları ilə ulu əcdadlarımız arasında bir növ körpü yaradır.

Onun tarixi dramlarının qəhrəmanları da, lirik-psixoloji pyeslərində olduğu kimi, öz hərəkətlərində və düşüncələrində psixoloji əsasla malikdirlər. B.Vahabzadə psixoloji dram ölçülərini uğurla tarixi mövzulu dramlarına da gətirə bilir və bununla milli teatrda tarixi dram ənənələrini inkişaf etdirir. Bir şair kimi yaradıcılığında əbədi təzadlara, global ziddiyyətlərə maraq göstərən B.Vahabzadə dramaturq kimi ən çox buna məhz tarixi dramlarında nali olur. Heç təsadüfi deyil ki, tarixi mövzulu dramlarını B.Vahabzadə nəslrlə yanaşı, nəzmlə də yazmış, bununla da milli teatr ənənələrini davam etdirmişdir.

Bəxtiyar Vahabzadə sırf tarixi mövzuda yazılmış üç pyesin: “Fəryad” (24.03.1984), “Özümüzü kəsən qılınc” (10.04.1998), “Dar ağacı” (09.12.2000) müəllifidir. Tarixin müxtəlif zamanlarına işıq salan bu dramlar bütövlükdə müasir səhnədə milli keçmişimizin möhtəşəm bir abidəsi kimi həllini taparaq, çağdaş mədəniyyətimizin bir parçasına çevrilmişdir.

Tarixi şəxsiyyətlərə bədii-tarixi münasibət, tarixin qaranlıq səhifələrinin müasirlərimiz qarşısında yenidən canlandırılması dramaturgiyamızın ən yaşarı ənənələrindəndir. Nəriman Nərimanovun “Nadir şah” (08.02.1906), Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” (03.12.1907), Cəfər Cəbbarlının “Od gəlini” və “Nəsrəddin şah”, Hüseyn Cavidin “Peyğəmbər” və “Topal Teymur” (15.11.1926), Səməd Vurğunun “Vaqif” (05.10.1939) və s. tarixi dramlarından sonra dramaturgiya və teatrın tarixilik axtarışlarının maraqlı bir ifadəsi kimi səhnəyə B.Vahabzadənin “Fəryad” tarixi pyesi gəlmişdir.

Şair “Fəryad” tarixi faciəsi ilə dramaturgiyamızda ədəbi-bədii şəxsiyyətlərə ənənəvi münasibətlə yanaşı, müasir forma da gətirdi. Belə ki, B.Vahabzadənin iki tarixi şəxsiyyətə - Babəkə (“Dar ağacı”) və Nəsimiyə (“Fəryad”) həsr etdiyi tarixi əsərlərinin heç birində nə Babək, nə də Nəsimi iştirak etmir. Doğrudur, “Dar ağacı”nda bütün hadisələrə və tələlərə Babəkin səsi və qəhqəhəsi

ilə yekun vurulur, amma süjetin real gedişi prosesində Babəkin özü yox, kabusu, kölgəsi, teyfi iştirak edir. Eləcə də “Fəryad” pyesində Nəsiminin öz obrazı yoxdur. Əvəzində səhnədə Nəsimi nəslə, Nəsimi xalqı və milləti var. Nəsimini iki dünyanın işığında göstərən B.Vahabzadə Nəsimi dühasına, Nəsimi varlığına müraciət etdiyini belə əsaslandırır: “Cordano Brunonun yandırılmasına, Bayronun Cəlayi - vətənliyinə, Puşkinin sürgün edilməsinə, Nəsiminin dərisinin soyulmasına səbəb nə imiş? Bu böyük şəxsiyyətlərin həyat və fəaliyyətini dərinədən öyrənəndən sonra mənim üçün əsl elmin və əsl sənətin mahiyyəti və məqsədi aydın oldu. Mənə aydın oldu ki, istər elm və istərsə də sənət zülmün, əsarətin törətdiyi məhrumiyyətlərdən qorxmayıb yalnız həqiqəti dediyi zaman böyüyür, ucalır və o yalnız bir xalqın deyil, bütün bəşəriyyətin ürəyinə yol tapır, rəğbətini qazanır...” (123, 6).

Xalq artisti, rejissor Ağakişi Kazımov “Ədəbiyyat qəzeti”ndə dərc olunmuş müsahibəsində deyir: “Tale elə gətirib ki, mən Bəxtiyar Vahabzadənin tarixi mövzulu əsərlərinin səhnə təcəssümü ilə bağlı olmuşam. Bəxtiyar Vahabzadə Azərbaycan dramaturgiyasında tarixi mövzuda monumental əsərlər yazan sənətkarların davamçısıdır. Həm “Özümüzü kəsən qılınc”, həm “Fəryad”, həm də “Dar ağacı” hadisələrin monumentallığı, obrazların həm daxili, həm xarici cəhətdən dolğunluğu, ehtirashlılığı və bədii bütövlüyü ilə seçilir. Onun tarixi dramları Aristotel nəzəri məktəbi əsasında yazılıb. Hər bir əsərin gözəl başlanğıcı, hadisələrin dəqiq, inandırıcı inkişaf xətti var. Sonda müəllif ideyasının parlaq təntənəsi görünür. Bu əsərlərdə hətta ən kiçik obraz belə hadisələrin ümumi gedişində, ideyanın ümumi təntənəsində mühüm mövqeyə malikdir. Sadə dildə desək, bu saat mexanizmində bir dənə artıq detal yoxdur. Tarixi mövzulu bu əsərlərin ikinci xüsusiyyəti isə ondan ibarətdir ki, son dərəcə müasir fikir deyilir. Tarixi hadisələr müasirlik ruhunda yoğrulur” (15).

“Fəryad” mənzum dramı müəllifin tarixi mövzuda yazdığı ikinci əsəridir. B.Vahabzadə yeddi şəkildən ibarət olan bu dramı 1981-ci ildə yazmağa başlayıb, 1984-cü ildə tamamlayıb. Bu əsər



“Fəryad” Zahid – Mikayıl Mirzə
Əmir – Səməndər Rzayev
Aypara – Firəngiz Mütəllibova

öz orijinallığı, yüksək bədiiliyi, qarşısına qoyduğu fəlsəfi məqsədin dərinliyinə görə ədəbi tənqiddən diqqətini cəlb etmiş, oxucu və tamaşaçıların böyük maraq və rəğbətinə səbəb olmuşdur. Xalq şairi Süleyman Rüstəm pyes haqqında öz fikirlərini belə bildirirdi: “Səməd Vurğunun “Vaqif” dramından sonra “Fəryad” pyesi dramaturgiyamızda olan böyük bir boşluğu doldurdu. Mən təsadüfən “Fəryad»ı “Vaqif”lə müqayisə etmədim. Düzdür, ötən illər ərzində Azərbaycan səhnəsinə xeyli sanballı əsərlər gəlmişdir. Nəzmlə yazılmış dram əsərləri isə demək olar ki, yox idi. Bu baxımdan Bəxtiyar Vahabzadə böyük iş görmüş, Azərbaycan səhnəsinə yeni səs, yeni nəfəs gətirmişdir” (114).

“Fəryad” pyesində hadisələr fəlsəfi-psixoloji yönümdə cərəyan edir. İnsanı-insan edən daxili-mənəvi ehtiyaclar, onu

alçaldan, yaxud da allahlıq səviyyəsinə qaldıran əxlaqi-vicdani kateqoriyalar hədəfə gəlir, düşüncə predmeti olur. “Fəryad” pyesinin qəhrəmanları - birinci və ikinci Nəsiminin və eləcə də Bəxtiyar Vahabzadənin özünün də həyat barədə, xoşbəxtlik barədə öz təsəvvürləri var. Və bu təsəvvürlər bəzən ümumi, qəbul olunmuş təsəvvürlərlə üst-üstə düşür. Ən yüksək, ən ali dəyərlərlə ölçülür. Bu nöqtəyi-nəzərdən ideya uğrunda ölüm əslində ölməzlik deməkdir, səadət, xoşbəxtlik isə fədakarlıqla, yüksək ideya uğrunda qurban getməkdir.

Əsərin mövzusu XIV əsrin sonu, XV əsrin əvvəllərində (1369-1417) yaşamış Azərbaycan mütəfəkkiri Nəsimi dövründən, hürufilikdən bəhs edir. Milli Dram Teatrında hazırlanan pyesin ilk tamaşası 1984-cü il martın 24-də göstərilmişdir. Quruluşçu rejissor Hüseynağa Atakişiyev səhnədə müəllif fikrinin düzgün təhlilini vermiş, “Zülmətdən işığa, məhkumluqdan azadlığa doğru mübarizə aparan insanların haqq səsinə” (110), fəryadının eşidilməsini tamaşanın ən ali məqsədinə çevirə bilmişdi.

Böyük Nəsiminin fikir və arzuları fonunda B.Vahabzadə insanı sərbəst yazıb-yaradan, duyub-düşünən, azad düşüncəli, sərbəst görmək istəyir. Nəsimi ideyaları, şairin işıqlı fikirləri, ümumbəşəri arzuları indi də yaşayır. Bu ideyalara qarşı çıxan şər qüvvələr də mövcudluğunu davam etdirir. Tamaşanın müasirliyi də məhz burada özünü qabarıq şəkildə göstərirdi.

Şər qüvvələrin varlığı azad düşüncəni, sağlam fikri boğmaq hesabına mümkündür, insanı azad düşündüyünə, sərbəst əməllərinə görə zindana atır, dar ağacından asırlar. Dünyanın dərddini çəkməyən hökmdar Əmir həyatın qayəsini kefdə-damaqda görür. Yaltaqlığı, riyakarlığı peşə etmiş, yalanla, fitnə-fəsadla həyat sürən şər qüvvələr hökmdarın qarşısında qul olmağı ən ali şərəf bilir, ucalmaq üçün alçalır, yalana gerçək deyirlər.

Mütərəqqi, xeyir qüvvələr öz ideyaları və fəlsəfəsi ilə daha güclüdürlər. Bu, həqiqət və sosial ədalət fəlsəfəsidir. Azad düşüncəyə qol-qanad verən, insan ləyaqətini uca tutan cəmiyyət uğrunda mübarizə aparmaq onların başlıca amalıdır. Əsərdə Loğman, I Nəsimi, II Nəsimi, gənc şair, Rəhman, Dəyanət və s. kimi müsbət qüvvələri təmsil edən obrazlar “bilənə bilməyənə

dərs verdiyi” cəmiyyəti, haqqa nahaq deyən, ağıllıların ağılına sipər çəkən zamanəni qeyri-insani hesab edir, həqiqətin hökmü, yüksək poetik sözün kəsəri ilə qırmanclayırlar. Hər biri dərin mənəli aforizm kimi səslənən, incə eyham, kinayə ilə deyilmiş müdrik misralar və ifadələr tamaşaçıya müasir dövrdə də gücünü itirməmiş həqiqətlərdən söz açır:

*Yaşamaq xətrinə haqqı dananlar,
Qazana-qazana uduzur yenə.
Zülm üzərində qurulan bir səltənət,
İnsanı alçaltmasa, özü ucala bilməz.*

Dünyada ağıllı adam “öz ağılıyla düşünüb, eşqi ilə yol gedəndir”, “insan öz idrakı ilə elə uca deməkdir”, “bir kəlmə həqiqət yüz kəlmə yalandan güclüdür” və s. xalq müdrikliyindən gələn poetik ifadə və misralarda insan mərdliyi, mənəvi təmizlik və saflıq Nəsimi və nəsimiçiliyin nümunəsində təqdir olunur.

Fikir və şəxsiyyət azadlığı – tamaşanın mərkəzi ideyasıdır. Tamaşada “fəryad” anlamı geniş və çoxmənəli yozum kəsb edir. Bu, hüquqsuzluğa, ədalətsizliyə məruz qalan, əzilən, haqqı tapdanan insanların fəryadıdır. Həmin fəryadın səsi bizdən çox-çox uzaq əsrlərin qaranlıq zindanlarından eşidildiyi kimi, müasir dövrümüzün insan hüquqlarını tapdalayan, kiçik xalqları, millətləri öz pəncəsində əzən imperialist və müstəmləkəçi maraqlara qarşı da çevrilir. Pyes kimi tamaşanın da müasirliyi məhz bundadır.

B.Vahabzadə “Fəryad” pyesində Nəsiminin insanda nəyi, hansı keyfiyyətləri yüksək tutduğunu görmək, insana onun gözləri ilə baxıb-qiyətləndirmək istəmişdir. Məhz belə bir ədəbi üsuldən bəhrələnərək insan və zaman, insanın mənəvi-əxlaqi mahiyyəti barədə fəlsəfi söhbət açmışdır. Həqiqət, haqq-ədalət son halda qələbə çalır, - şair-dramaturq buna əmindir. Pyes dünyanın əsrəfi olan insanın qüdrətinə tamaşaçıda dərin inam oyatmaqla, eyni zamanda bəşəriyyətin xoş arzu və istəklərinin həyata keçməsinə əngəl olan şəx qüvvələrə nifrətlə səslənmişdir.

“Fəryad” fəlsəfi dramdır. Dramatik kolliziya burda başlıcası insanın daxilində, düşüncə və mühakimələrində gedir. Əsərdə müsbət surətlər saray çirkabına qarşı çıxır, qüvvətli bir sədd

yaradırlar. Bu səddin arxasında duranlar həqiqət aşıqləridir. Hüseynağa Atakişiyevin dəqiq, səriştəli səhnə quruluşunda, yaxşı seçilmiş aktyor ansamblının oyununda bu qarşıdurma parlaq şəkildə təcəssüm tapmışdı. H. Atakişiyevin zahirən sadə və ifadəli quruluşunun arxasında gərgin iş, nəzmlə yazılan əsərin hər misrasını, hər gəlişi, mizanı, nidanı təhlil edib, təmkinlə müəllif fikrini açmaq səyləri dururdu. Tamaşada obrazların daxili ziddiyyətləri, həqiqətə münasibətləri çox təsirli dialoqlarda, monoloqlarda səslənə-səslənə, yüksələn xətlə inkişaf tapırdı. Yalançılıq, riyakarlıq, ikiüzlülük, hər cür cümləpərdazlıq həqiqətin sərt qılıncının qarşısında geri çəkilməyə məcbur olurdu. Puçluq, tüfeylilik, rüşvətxorluq və s. kimi cəmiyyət naqislikləri həqiqətin antipodu, əksi kimi ifşa olunurdu. Məryəm Əlizadənin sözləri ilə desək, “Dramaturgiyanı dayaq tutan, müəllif fikirlərinə sadıq qalan, forma tapmaq xatirinə aparılan axtarışlardan azad olan, düzgün seçilmiş aktyor ansamblına arxalanan bu tamaşanın rejissor işi elə məhz ədəbi materialı dərinləndirən öyrənmək və onun səhnə yozumunu vermək yolunu tutduğu üçün bizə düzgün göründü” (36).

Tamaşada insan mövzusu fəlsəfi kontekstdə mənə qazanır, ideyalar münəqişəsinə çevrilərək, idraki əhəmiyyətli mənəvi problemlər qaldırırdı. Məslək, amal uğrunda savaşı, iradə və dönməzlik nümunəsi tamaşada öz bədii ifadəsini tapmış, tarixi həqiqətlər müasir dünyəvi-ictimai problemlərə açar kimi düşünülmüşdü. Rejissor quruluşunun davamı olaraq, rəssam Solmaz Haqverdiyeva tamaşaya Nəsimi dövrü kaloritini əks etdirən, əsərdəki hadisələrin inkişafına kömək edən və aktyor oyunu üçün geniş imkanlar yaradan bir tərtibat vermişdi. S. Haqverdiyeva Nəsimi dövrünü duyaraq o zamanın həyatını, bədii vüsətini bacarıqla təcəssüm etdirmişdi. Məhz buna görə də əsərin əsas məzmununu təşkil edən Xeyir və Şərin, ədalətlə zorakılığın, ehkamçılıqla həqiqətin arasında gedən mübarizənin məqsədi və qayəsi parlaqlığı ilə açılmışdı. Cavanşir Quliyevin tamaşaya yazdığı musiqi də pyesin xarakterinə tam uyğun gəlir, əsas məqsədin tamaşaçılara çatdırılmasına kömək edirdi. Tamaşa haqqında çap olunan resenziyalarda məhz bu yekdil fikir

vurğulanırdı ki, həm tərtibat, həm də musiqi tamaşanın bədii-estetik təsirinin yüksəlməsinə, idraki əhəmiyyətinin, təsir gücünün artmasına yardımçı olmuşdur.

“Tamaşanın təlqin etdiyi əsas fikir xorun ayrı-ayrı epizodlarda təkrar etdiyi “Allahü əkbər” demişik, “insanü əkbər” deyirik” misralarında tam gücü ilə toplanır. Teatra bir həmfikir kimi qoşulan tamaşaçı da insanı tapdaq edən kapitalist dünyasının liderlərini allaha pərəstişdənsə, insana məhəbbətə səsləyir”di (36).

“Fəryad” pyesi Bəxtiyar Vahabzadənin uğurlu səhnə əsəri kimi ədəbi tənqiddən də nəzərindən kənarda qalmadı. Professor Qulu Xəlilov “Kamillik, bütövlük” adlı məqaləsində yazırdı: “Bizə görə Bəxtiyar Vahabzadə bir dramaturq kimi heç bir pyesində “Fəryad”dakı qədər yetkin, bitkin və dərin görünməmişdi” (44). Tənqidçi rejissor işinə və aktyor ifasına öz münasibətini belə bildirir: “Fəryad” tamaşasında da iki cəbhənin adamları xeyirlə-şər şəklində qarşı-qarşıya dayanırlar. Bu qarşıdurma istedadlı aktyor ifasında əsl mübarizəyə çevrilir. Müsbət cəbhədə mübarizə aparan surətlərin hərəsində nəsimiçilikdən, hürufilikdən, “ənəlhəq” tərəfdarlarından bir əlamət, xassə vardır. Tamaşada hürufiliyin ictimai-siyasi mənası, onun insana məhəbbətlə dolu çalarları indiyə qədər bu barədə deyilənlərdən, yazılanlardan daha geniş mənada verilmişdir. Dramaturq və rejissor Nəsimi kimi bir dühanın fikrinin üsyankar ruhunu çəkib əsərin özünün fəryadına çevirirlər” (44).

Akademik Firudin Köçərli də “Fəryad” tamaşasına həsr etdiyi məqaləsində pyesi və tamaşanı yüksək qiymətləndirərək yazır: “Tamaşaçılar tərəfindən böyük maraqla qarşılanan dərin fəlsəfi məzmunlu pyes fikrimizcə yalnız Bəxtiyar Vahabzadənin yaradıcılığında deyil, ümumiyyətlə ədəbiyyatımızda, teatrimızın həyatında diqqətəlayiq hadisədir” (38).

Tamaşanın quruluşu kimi, aktyor ifası da yüksək səliqəsi, dəqiq biçimləri ilə seçilirdi. I Nəsimi (Kamal Xudaverdiyev), II Nəsimi (Hamlet Xanızadə), Loğman (Ramiz Novruzov), Aypara (Firəngiz Mütəllibova), Zahid (Mikayıl Mirzəyev), Əmir (Səməndər Rzayev), Vəliəhd (Fuad Poladov), Rəhman (Yaşar Nuriyev), Çalpapaq (Məzahir Cəlilov), Kəramət (Elxan Quliyev),

Mərvan (Abbas Qəhrəmanov), Sübhan (Əlvida Cəfərov), Vəzir (R.Əliyev), Gözətçi (Elxan Ağahüseynoğlu), Qoca şair (S.İbrahimov), Cavan şair (N.Quliyev) kimi dolğun səhnə surətləri aktyorların böyük yaradıcılıq zəhmətinin, sənət axtarıqlarının nəticəsi olaraq meydana çıxırdı. Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, professor İqilab Kərimov yazır: “Həm quruluşçu rejissor Hüseynağa Atakişiyev, həm də əsas rollarda çıxış edən aktyorlar - S.Rzayev (Əmir), F.Poladov (Vəliəhd), R.Novruzov (Loğman), F.Mütəllibova (Aypara), K.Xudaverdiyev (I Nəsimi), H.Xanızadə (II Nəsimi), M.Mirzə (Zahid), R.Məlik (Dəyanət), R.Əliyev (vəzir), Y.Nuri (Rəhman) tamaşanın drammatizmini, fəlsəfi keyfiyyətini dərk edib, öz ifaları ilə açıqlayırdılar” (57, 524).

Dramaturq “Fəryad” pyesində klassik ədəbiyyatımızın böyük şəxsiyyəti olan Nəsimini birbaşa səhnəyə gətirməmiş, Nəsimi ruhunu yaşadan, “mənəm allah” deyib özünü bu yolda qurban verən nəsimiçiləri hədəf seçmişdir. İnsan şüurunun, insan düşüncəsinin alverə qoyulmasına, əldən getməsinə qarşı üsyan edən gənclər qəddar və ağılsız Hələb əmiri, onun yaltaq ətrafı kimi düşünmək istəmirlər. Onlar mütərəqqi ideayaların işığına, yer üzünü xilas edəcəyinə inanırlar. Tamaşada I Nəsimi (Həllac Musa) və II Nəsimi (Tural) əsrin mənəgənəsində çırpınan və zülmət içərisində nur yayan həqiqət aşiqləri kimi təqdim olunmuşlar. Aktyorlar Kamal Xudaverdiyev (I Nəsimi) və Hamlet Xanızadə (II Nəsimi) Nəsimi ideyalarını - insana məhəbbəti müxtəlif vəziyyətlərdə - zindənda, Vəliəhdlə görüşdə, Loğmanla söhbətlərdə və xüsusən də finalda parlaq şəkildə göstərə bilirdilər. Əmiri qorxudan da məhz nəsimiçiliyin getdikcə güclənib xalq hərəkətinə çevrilməsidir. Hər iki aktyor inandırıcılıqla göstərirdi ki, insan düşünə-düşünə həqiqəti dərk edir və heç bir zaman şər qüvvələr onun düşündüklərinin qarşısına sədd çəkə bilməzlər.

K.Xudaverdiyevin və H.Xanızadənin söylədikləri hikmətlər tamaşada yalnız söz olaraq qalmırdı. Bu düşüncələr XIV-XV əsrlərdə və ümumən də zülm görən xalqın faciəsinə varmağa xidmət edirdi. İki simada təcəssüm tapan Nəsimi obrazının yozumunda hər iki aktyorun yaşadığı zamana və müasir zamana

münasibəti öz əksini tapırdı. İstər K.Xudaverdiyev, istərsə də H.Xanızadə Nəsiminin özünü dərk edən insanın qüdrətli varlığa çevrilməsi ideyasına səhnədə nail olmağa çalışırdılar. H.Xanızadə - II Nəsimi söyləyəndə ki, insan öz zəkası və aliliyi ilə allahdan geri qalmır, dərin daxili təbəddülatlar içərisində olan Vəliəhdin etiraz etməyə gücü çatmırdı. Hər iki aktyor nəsimiliyin ruhunu, fikir və həqiqət çırıntılarını böyük ustalıqla tamaşaçıya çatdırırdılar. I Nəsimi (Həllaci Musa) - K.Xudaverdiyev allaha qovuşmağın hikmətini insan əqidəsi və idrakında görürdü. II Nəsimi (Tural) - H.Xanızadə tanrını hər şeydən əvvəl ülviliyində duyur, axtarırdı. Onların fəryadı mənalıdıqca, mübarizə bayrağına çevrilirdi. Tənqidçilər də hər iki aktyorun oyunlarından razı qaldıqlarını bildirərək yazırdılar: “Birinci və İkinci Nəsimi (artistlər K.Xudaverdiyev və H.Xanızadə) öz rollarında təbii və realdırlar. Onların monoloqları da, dialoqları da, hərəkətlərində sağlam zəkanın qələbəsiindən inandırıcı şəkildə xəbər verir” (110). “Nəsiminin ikiləşmiş obrazı olan I Nəsimi və II Nəsimidə K.Xudaverdiyevin və H.Xanızadənin ifasında insanın idrakına, ləyaqətinə, öz məsləkindən dönməzliyinə bəslənilən inam güclüdür. Aktyorlar mükəllimələrdə I Nəsimi və II Nəsiminin haqq axtarıqlarını fikir fədailərinə xas sığltdə təlqin edə bilirlər” (36).

Tamaşadakı ən maraqlı obrazlardan biri Vəliəhddir. Məşədə Həllac Musanın dəstəsinə rast gələrkən dostu Dəyanətin özünü Vəliəhd kimi tanıdıb, qurban getməsi ona əzab verir. Fuad Poladovun ifasında obrazın əzablarını dərinləşdirən amillərdən biri acizliyini, qorxaqlığını etiraf etməsidirsə, digəri – Dəyanətin onun yerinə qurban getməsini kiməsə deyə bilməməsidir. Ayparanın qarşısında sirrini açsa da, yenə də ovuna bilmir. Zindana gələrək özünü Nəsimi adlandıran, ölüm “yarışına” girən insanlarla tanış olan Vəliəhdin daxili dünyasında əsl təlatüm baş verir. Bu, təbiətən idraka və axtarıcılığa meyilli olan Vəliəhddə insan zəkasının qüdrətinə sonsuz heyrat oyadır, həqiqətin saraylarda yox, məhz xalq arasında olduğuna onu inandırır.

Aktyor Fuad Poladov Vəliəhdi ziddiyyətlər içərisində çırıpan, atasının bir çox zülmələrinin, haqsızlıqlarının canlı şahidi olan, xeyirxah, işıqlı adamların təsiri ilə nəhayət haqqın yolunu

tapan, bəzən məsum, bəzən qapalı, bəzən ciddi, nifrətini, qəzəbini, məhəbbətini, rəğbətini boğan, gizlədən, tamaşanın finalında isə hürufi məsləkini qəbul edən, “Niyə sizin kimi düşünməliyəm, düşünmək istərim mən özüm kimi” deyib, hər cür ehkamin əleyhinə çıxan bir obraz kimi təqdim edirdi.

Tamaşada yeganə qadın obrazı olan Aypara rolunu Firəngiz Mütəllibova oynayırdı. Öz mübarizliyi, əzimkarlığı, ağılı ilə tamaşaçıların rəğbətini qazanan Aypara - F.Mütəllibova elə ilk səhnədən dünyaya baxışı, həyat hadisələrinə münasibəti ilə seçilən obrazdır. Hətta başqa obrazların inkişaf və təkamülündə (Vəliəhd) də onun xüsusi rolu vardır. Onun köməyi ilə Əmir oğlu saray divarlarını bir zindan divarları kimi anlayır, burda hökm sürən yalana, saxtakarlığa qarşı qəlbində etiraz baş qaldırır. F.Mütəllibova Ayparanı “zərifliyi, məhəbbətinə sadıqlığı, idrakı və mətin təbiəti ilə seçilən bir obraz kimi” (36) təqdim edirdi.

Tənqidin qeyd etdiyi kimi, “Fəryad” düşündürən, qəlblərə sirayət edən tamaşa idi. Hətta tamaşanın ən epizodik, ən kiçik və aktyor üçün bədii materialı ən az olan obraz belə dolğun xarakter kimi yadda qalırdı. “Bizə elə gəlir ki, bunlardan heç biri ayrı-ayrılıqda əsərin aparıcı qəhrəmanı deyil, lakin hamısı birlikdə dramaturqun və rejissorun ideya və arzularının toplusu, mücəssməsidir. Hətta burada çox epizodik xarakter daşıyan, bəlkə də ümumi gedişdə elə surətlər var ki, onların adı bir atmacası, eyhamı, istehza və şuxluğu tamaşanın təsir dairəsini, hədəfə sərrast atəşini gücləndirir və yadda qalır” (44).

Oğlu haqsız yerə dar ağacına qaldırılan, hərəkətləri, əməlləri, geyimi, danışiq tərzilə tamaşaçılarda rəğbət doğuran Çalpapaq (Məzahir Cəlilov), günahsız olaraq qaranlıq zindana atılan, ürəyi haqq və ədalət üçün çırpınan Rəhman (Yaşar Nuriyev), hər an yumruğuna və gücünə güvənən Kəramət (Elxan Quliyev), zindan küncündə sızlamaqdan təngə gələn Sübhan (Əlvida Cəfərov), bütün haqsızlıqlara, ədalətsizliklərə öz sükutu ilə üsyan edən Mərvan (Abbas Qəhrəmanov) obrazlarını canlandıran aktyorlar öz təbii və maraqlı ifaları ilə əsərin ideya məzmununun açılmasına xidmət edirdilər.

Tamaşada Ramiz Məlikin təqdim etdiyi Dəyanət obrazı da fikir fədailərindən biridir. Bundan əvvəlki əsərlərində rast gəldiyimiz “kölgə”, “teyf” rolunda burada Zahidin oğlu Dəyanət çıxış edir. İkinci Arzu, ikinci Rəşad kimi Dəyanət obrazı da Vəliəhdin daxili səsi, vicdanının səsi kimi onu addımbaşı izləyir, onu insan kimi formalaşmaq üçün əzablı yollardan keçməyə məcbur edirdi.

*“Nəşə, sevinc ürəyi hər gün dayazlaşdırar,
İdrakın zirvəsinə kədər qapı açdırar.
Yar olsun əzab sənə, dərd sənə, kədər sənə,
İnsantək yaşamağı əzab öyrədər sənə.
Heç olmasa sev barı
Səni yaşada bilsin, sevginin əzabları”* (129, 275).

Qatı dindar olan atasının əqidəsindən, məsləkindən, yolundan dönüb həqiqət uğrunda vuruşan, hürufilərə qoşulan Dəyanət obrazını R.Məlikov yadda qalan zəngin boyalarla tamaşaçılara çatdırırdı. “O, saraydakıları amalsız adlandırıb, dinə inanmadıqlarını aşkar edəndə də, “Fikrin ki, yolunda öləni yoxdur, demək, uydurmadır, o fikir deyil” söyləyəndə də tamaşaçı məsləki uğrunda ölümə gedən bu qəhrəmanın dəyanətinə inanırdı” (36).

Pyesdə şər qüvvələri təmsil edən obrazların ən güclüsü din xadimi Zahiddir. Əgər Nəsiminin fəryadı onun əqidəsinin, inamının səsidirsə, Zahidin fəryadı onun faciəsidir. Bu rolun ifaçısı Mikayıl Mirzəyev öz ecazkar oyunu ilə tamaşaçıları valeh etmiş, ikiüzlü, qəddar dindarın ümumiləşmiş simasını məharətlə yaratmağa nail olmuşdu. Çox mürəkkəb və ziddiyyətli bir obraz olan Zahidi M.Mirzə 40 ildən artıq Əmirə xidmət göstərən, onun haqsızlıqlarını ört-basdır edən, hürufilərə qarşı mübarizə aparan qatı dindar kimi təqdim etmişdi. Zahid öz əsəbləri ilə işıqlı ideyalara, haqq səslərə qənim kəsilmişdi. Mənəvi saflığa, insanlığa cəllad olan Zahid obrazı M.Mirzə yaradıcılığında sənət uğuru kimi qiymətləndirilmişdi (110). “Öz ecazkar, möcüzəli oyunu ilə ... ikiüzlü qəddar” (36) Zahidi aktyor romantik faciəvi üslubda ifa edirdi. Əlindəki səlahiyyətdən istifadə edərək neçə-neçə günahsız adamın ölmünə fitva verən Zahidi yeganə oğlunun ölümü bir ata kimi məyus etsə də, “şəhid atası” titulu onu bir o

qədər məmnun edirdi. Oğul itirmiş atanın əsil faciəsi isə oğlunu təzədən sağ-salamat gördükdən sonra başlayırdı. Oğlunun xəyanətini öz əli ilə cəzalandırmalı olan Zahidi - M.Mirzə bir anın içində bir neçə xarakterdə göstərirdi. Ruhən nəsimiçilərə doğmalığ göstərib, onlara qoşulan oğlu Dəyanətin (Ramiz Məlik) barəsində Zahidin hakim Əmirdən özünə əhv, övladına ölüm dilədiyi epizod “Fəryad” tamaşasının ən təsirli səhnələrindən idi. Obrazın xarakter mürəkkəbliyini aktyor xüsusi məharətlə nümayiş etdirirdi.

Pyesdəki Əmir kütbeyin və qəddar bir obrazdır. Səməndər Rzayev bu obrazı elə-belə də təqdim etməyə nail olmuşdu. Bütün saray adamlarının ona tabe olmasına baxmayaraq, müstəqil düşünə bilməmək, dəhşətli dərəcədə inadkar nadan mövqe obrazı səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərindəndir. Hürufiliyin kökünü kəsmək üçün mükafatlar təsis edən Əmir obrazını Səməndər Rzayev sonda nəsimiləşmiş sarayın müti hökmdarı kimi göstərirdi. Öz dogma oğlunun əqidə dönüklüyü onun da “fəryadı”na səbəb olurdu. Səhnə korifeylərimizdən olan S.Rzayev bu obrazı məhz alçaqlıqla “ucalan” bir obraz kimi təqdim etmişdi.

Tamaşaçı Zahid və Əmir obrazlarının daxilən puçluğunu Loğman obrazı ilə müqayisədə daha aydın duyurdu. Loğman (Ramiz Novruzov) surəti saxtalığa qarşı həqiqətin, heçliyə qarşı haqqın təmsilçisidir. R.Novruzovun yaratdığı Loğman obrazı insan əxlaqının, mənəviyyatının dərinliklərini nümayiş etdirirdi. Həm quruluşçu rejissor H.Ataşiyev, həm də R.Novruzov Loğman obrazını tamaşaçıya arif, bilici kimi təqdim etməyə nail olmuşdular.

Tamaşadakı bütün obrazlar fərdilikdən çox, ümumi ideyanın, ümumi nəticənin əldə olunmasına çalışırdılar. Belə ki, tamaşa bu və ya digər əsas qəhrəmanlar, obrazlar üzərində deyil, mükəmməl, yetkin, bütöv qurululuşu ilə uğur qazanmışdı. Rejissor təfsiri, aktyor oyunu, bəstəkar musiqisi, rəssam tərtibatı və ümumən teatrın bütün kollektivinin işi vəhdət yaradaraq, uzaq keçmişimizi bu günümüzə bağlayan gözəl bir tamaşanın ortaya çıxmasına səbəb olmuşdu.

“Fəryad”» müvəffəqiyyətli tamaşa olmaqla yanaşı, təbii ki, müəyyən xırda nöqsanlardan da xali deyildi. Zamanında teatr

tənqidi bu məqama diqqət yönəltmişdi: “Pyesdə əl hərəkətləri ilə bütün tamaşa boyu haqsızlığa üsyan edən obrazın səhnə dinamikası nə isə bir qədər sünilik yaradır və tamaşaçını yorur. Bəzən isə tək-tək olsa da, ifaçılar sözlərin sonunu aydın tələffüz etmirlər” (110). Teatrşünas Məryəm Əlizadə tamaşanın xırda nöqsanlarını göstərməklə, ümumən bunun tamaşanın ruhuna xələl gətirmədiyini vurğulayırdı: “Düzdür, bir sıra aktyorlar pyesin şeir dilinə tam yiyələnə bilməsələr də, tamaşada fəlsəfi-romantik poeziyanın məişət həddinə enmək qorxusu yoxdur. Buradakı poetik xarakterlər böyük məsləkin daşıyıcıları kimi inandırıcı və canlıdır” (36).

Bəxtiyar Vahabzadənin “Fəryad” pyesinin tamaşaçı marağı qazanmasının başlıca səbəbi ideya-bədii mükəmməlliyi ilə yanaşı, həm də aktuallığı, qoyulan problemin insanların qəlbinə yaxın olması idi. Bu müvəffəqiyyət həmçinin sənətkarın teatr sənətinin tələblərinə yaxından bələd olması ilə izah olunmalıdır. Dram əsəri üçün vacib olan hərəkət və xarakter vəhdəti prinsipinə B.Vahabzadə bu əsərində də sadıq qalmışdı. Belə ki, hərəkətlə xarakterin vəhdəti dramatik məzmun və formanın əsas spesifik xüsusiyyətini təşkil edir. Aristotel göstərir ki, “hərəkətsiz ümumiyyətlə səhnə əsəri, xüsusilə də faciə yoxdur. Hərəkətin Aristotel estetikasına xas olan absolyutlaşdırılması isə xarakterlərin yeni dövrdəki kimi yüksək psixoloji inkişaf və sərbəstliyə malik olmadığı antik ədəbiyyatının xüsusiyyətləri ilə şərtləndirilir” (142, 135). B.Vahabzadə hər bir əsərində bir daha Aristotel estetikasına tapındığını nümayiş etdirmişdir.

“Fəryad” tamaşası alçalan və alçaldılan insanlıq fəlsəfəsinə qarşı duran nəsimiçiliyin qələbəsi ilə bitirdi. Bununla da tamaşa tamaşaçını haqq, ədalət yolunda fəal mübarizəyə səsləyirdi. Bu müvəffəqiyyət həm sənətkarın, həm də teatrın uğuru kimi qarşılandı və ictimai rəğbət qazandı. Bəxtiyar Vahabzadə dramaturgiyasına xas şərtliliklə tarixiliyin üzvi vəhdəti dramaturqun növbəti tarixi dramlarında da təəcəssümünü tapdı.

1990-cı ildə onsuz da ictimai-siyasi böhran içində yaşayan respublikamızın paytaxtında, Bakıda baş verən 20 yanvar

faciəsi bütün ölkəni sarsıtdı. Bir çox sənətkarlar ruhdan düşdü, teatrlarımızda yaradıcılıq əhval-ruhiyyəsi zəiflədi. Lakin bunun çıxış yolu olmadığını anlayan görkəmli sənət adamları özlərini toparladı, işlərini yenidən qurmağa başladılar. Onlar başa düşürdülər ki, Vətənin bu ağır günlərində xalqı ruh düşgünlüyündən xilas etmək, onun vətənpərvərlik ruhunu qaldırmaq üçün teatr əvəzsiz rol oynaya bilər. Bu məqsədlə də həmin dövrdə teatrlarımızda vətənpərvərlik mövzusunda bir sıra tamaşalar qoyuldu. Belə tamaşalardan biri də Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” pyesi əsasında hazırlanmış tamaşa oldu.

20 yanvar şəhidlərinin il dönümü ərəfəsində görkəmli dramaturqumuzun “Şəhidlər” mənzum pyesi Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları Teatrında tamaşaya qoyuldu. İlk tamaşası 17 yanvar 1991-ci ildə göstərilən pyesin quruluşunu əməkdar incəsənət xadimi Ağakəşi Kazımov vermişdi. Faktiki materiallardan istifadə edən rejissor Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin plenumlarının, Ali Sovetin sessiyalarının sənədlərindən, qərarlarından məharətlə istifadə etmişdi. O, siyasi teatrın prinsiplərinə uyğun olaraq, hər bir vətəndaşın mövqeyinə həssas yanaşaraq, hadisələrin emosional inkişafına rəvac verməklə forma və məzmun bütövlüyünə nail ola bilmişdi.

Tamaşanın bəstəkarı olan Aydın Əzimovun faciənin ruhuna uyğun yazılmış musiqisi, tamaşanın bədii yetkinliyinə, təsir və təlqin gücünə, kompozisiya bütövlüyünə xidmət edirdi. Rəssamlar Ramazan Bağirov və Azad Xəlilovun tamaşaya verdiyi tərtibat da çox uğurlu idi. Belə ki, tərtibatdakı müxtəlif çeşidli qəzetlər tamaşaçılara çox şeyi deyirdi.

Tamaşada əsas rollarda Qadın – Azərbaycanın xalq artisti Fərəngiz Şərifova, Kişi – Azərbaycanın xalq artisti Süleyman Ələsgərov, Oğlanlar – Ədalət Məmmədov, Yasin Qarayev, Cəfər Əhmədov, Qızlar – Almaz Mustafayeva, Şəfəq Əliyeva, Kəmalə Əliyeva, Mehriban Abdullayeva, Ruslar – əməkdar artist Firdovsi Naibov, Rəhib Əliyev, Ələsgər Qurbanəliyev, Ermənilər – Elxan Qurbanov, Azər Mirzəyev, Rafiq Hüseynovun fərqli ifaları tamaşaçılara güclü təsir edirdi. Onların

hər biri canlandırıdıkları obrazları ürək yangısı ilə tamaşaçılara çatdırırdılar.

Azərbaycanın suverenliyi, torpaqlarımız uğrunda mübarizədə həlak olmuş şəhidlərə həsr olunmuş tamaşa nikbin notlarla başa çatırdı. Amma tamaşanın sonunda heç kim əl çalmırdı, hamı ayağa qalxıb yumruqlarını düyünləyir və deyirdilər: "Allah şəhidlərimizə rəhmət eləsin."

2.2. Tarixi keçmişimizin anatomiyasını əks etdirən əsər

Azərbaycan Respublikası müstəqillik əldə etdikdən sonra, milli vətəndaşlıq mövqeyi ilə həmişə seçilmiş B.Vahabzadə yaradıcılığında yeni mövzular geniş yer aldı. Milli tarixin əvvəllər qadağa qoyulmuş səhifələrinə baş vuran şair-dramaturq Azərbaycan varlığının dərin qatlarına nüfuz etdi. Məhz bu yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsi olan "Özümüzü kəsən qılınc" ("Göytürklər") tarixi pyesi meydana gəldi və ilk tamaşası 1998-ci il aprelin 10-da rejissor Ağakişi Kazımovun quruluşunda Akademik Milli Dram Teatrında göstərildi. Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyətinin 80 illiyinə həsr olunan bu pyesdəki hadisələr 1450 (1368) il bundan əvvəl ulu əcdadlarımız Birinci Göytürk dövlətinin istiqlal uğrunda Çinə qarşı apardığı mübarizədən bəhs edir.

Azərbaycan tarixinin yeni səhifələrinin yazıldığı bir zamanda yaradıcılığında daha çox monumentallığa üstünlük verən quruluşçu rejissor Ağakişi Kazımovun bu əsəri də klassik üslubda səhnəyə gətirməsi qanunauyğun idi. Material da buna tam cavab verirdi. Tarixi sənədlər əsasında yazılan, 2 hissədən və 12 şəkildən ibarət olan pyesdə tarixi şəxsiyyət olan Gur Şadın Birinci Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda mübarizəsindən söz açılırdı. "Özümüzü kəsən qılınc" ("Göytürklər") faciəsində Bumin Xaqanla onun qardaşı İstemi Xaqanın hakimiyyətlərindən sonra zəifləmiş, dağılmaq təhlükəsi qarşısında qalmış Göytürklər dövlətinin ikinci dəfə yüksəlişi diqqət hədəfindədir.

Tamaşa barəsində təəssüratlarını qələmə almış xalq yazıçısı Hüseyn Abbaszadə göstərir ki, "Faciənin mötərizədə yazılan ikinci

adı “Göytürklər”dir. Çoxları bilmir ki, nə üçün əcdadlarımıza Göytürklər deyirdilər. Mən bunu dəqiqləşdirməkdən ötrü bir mötəbər tarixçi alim dostumla söhbət elədim. O, dedi ki, qədim türklər İslam dinini qəbul etməmişdən öncə Günəşə sitayiş edərildilər. Onlar hər gün dan söküləndə yığışib əllərini göyə qaldırıb Günəşin doğmasını ibadət eləyə-eləyə qarşılayır, axşamüstü Günəş batanda onu eyni mərasimlə yola salırdılar. Buna görə də onlara Göytürklər deyirdilər” (1).

Göytürk dövləti təhlükə qarşısındadır. Köhnə düşmənləri çinlilər qohumluq əlaqəsindən istifadə edərək, Çulu xaqanın çinli zövcəsinin əli ilə Göytürk dövlətini içindən parçalayıb dağıtmaq üçün min hiyləyə əl atırlar. Əfsus ki, bu ağır, dövlətin müqəddəratı həll olunan bir zamanda göytürklər yumruq kimi bir olub, vətəni, dövləti qorumaq əvəzinə, saray adamları arasında parçalanma baş verir, ölkənin müstəqilliyi, türkün şərəfi, ləyaqəti, ulu əcdadın qoyduğu qanunlar unudulur. Təbiətən böyük olan türk özündən uzaqlaşdıqca cılızlaşır, kiçilir və asanlıqla düşmən tərəfindən məğlubiyyətə uğradılır. Pyesdə və tamaşada gərgin dramatik hadisələr bu tarixi məqamı qeydə alır, o böyük həqiqəti bir daha təsdiqləyir ki, türk özünə qayıdanda böyük və qüdrətli olur və dövlət müstəqilliyini bərpa eləyir.

Göründüyü kimi, müəllif tarixə müraciət etməklə, eyni zamanda bu günümüzlə səsləşən məqamlara, müstəqillik uğrunda çarpışmalara əngəl olan yaxın tarixin hadisələrinə də ayna tutur, yaltaqlıq, tax-tac viruslarının genetik kodlarını açmağa çalışır. Doğma qardaşı Çulu Xaqanın meyidi üstündə hakimiyyətə gələn Qara Xaqan xalqa arxalanmayan bir hakimiyyətin zəif, gücsüz olmasının fərqlində deyil. Məğlubiyyətlərə son qoyan Gur Şad isə Bumin və İstemi xaqanların qurduqları səltənətin yolunda sırası döyüşçü kimi vuruşmağı xaqanlıqdan üstün tutur. Əsərin əsas ideyası da elə özümüzü kəsən gözəgörünməz qılıncın kimlərin əlində olduğunu üzə çıxarmaqdır. Göytürk dövlətini dağıtmaq üçün Çin imperiyasının əl atdığı üsullar qılıncdan daha təhlükəli və kəsərlidir. Bunun məhz fitnəkarlıq, hiylə, riyakarlıq, xəyanət, siyasətdən ibarət olması pyesdən də, yaxın tariximizin hadisələrindən də bizə yaxşı bəllidir. Millətin qanını, dinini, dilini,

əlifbasını dəyişməklə, düşüncəsini, mədəniyyətini dəyişmək, onu özünə yadlaşdırmaq bu günümüzlə çox səsləşir.

Ədəbiyyata, mədəniyyətə, incəsənətə yüksək qiymət verən, teatra bağlı bir şəxsiyyət olan ümummilli liderimiz Heydər Əlirza oğlu Əliyev teatr və mədəniyyət haqqında deyirdi: “Teatr müqəddəs yerdir; tərbiyə ocağıdır. Orada çalışanlar fədakardırlar, fədaidirlər... Teatr xadimləri tamaşaçıya bir söz demək üçün, mədəni səviyyəsini yüksəltmək üçün, irəliləyişimizə mane olanlara qarşı mübarizəyə qaldırmaq üçün nə qədər çalışırlar. Həç kim bilmir ki, artist səhnəyə çıxıb rolu tamaşaçı qarşısında oynadığı vaxta kimi nə qədər həyacan, sevinc keçirir. Mən həmişə teatra yaxın və bağlı olmuşam. Bu öləri hiss deyil, içimdən gələn bir məhəbbətdir. Teatrı çox sevirəm. Teatra məhəbbət mənim içimdə var” (58, 36). “Mədəniyyət başqa aləmdir. Mədəniyyət uşaq kimidir; həmişə tumar, qayğı istər. O, həssasdır; əlinin tumarı, ürəyinin qayğısı azca azalan kimi o hiss edir, küsür, inciyir. Siyasi rəhbər, dövlət xadimi bunu bilməlidir, bir an yadından çıxarmamalıdır” (58, 5).

“Özümüzü kəsən qılnc” pyesinin ilk tamaşasında iştirak edən Heydər Əliyev əsərə və tamaşaya yüksək qiymət vermişdi: “Tariximizi araşdırıb bu gün üçün əhəmiyyətli, dəyərli olan səhifələrini indiki və gələcək nəsillərə çatdırmağın özü xalq, millət, tarix və gələcək nəsillər qarşısında böyük xidmətdir. Bu xidmətə görə mən Bəxtiyar Vahabzadəyə xüsusi təşəkkür edirəm və hesab edirəm ki, millətimiz, xalqımız, cəmiyyətimiz də bu təşəkkür sözlərimə qoşulacaqlar və daim ona minnətdar olacaqlar” (86).

Tamaşa əsarətə, yadelli işğalçılara qarşı mübarizə aparan xalqın istək və arzularının təəcəssümü idi. Əqidə bütövlüyü, vətənpərvərlik, mənəvi yenilməzlik tamaşada olduqca aktual və müasir səslənirdi. Tamaşaçının gözü qarşısında cərəyan edən hadisələr, səslənən fikirlər, obrazların hərəkət və əməlləri səhnədə gördüyü ilə 1988-ci ildən bəri yaşadığı neçə-neçə fəlakət və faciələri üzləşdirməyə, xalqımıza, torpağımıza edilən erməni təcavüzünü göz önünə gətirməyə imkan verirdi.

Pərdə açılan kimi səhnənin ümumi tərtibatı Göytürk çadırlarının içini xatırladırdı. Çadırların arxa tərəfi qalxdıqda meydan, meşəlik və qayalıq mənzərəsi görünürdü. İki çadırın ucları arasında iri bir ekran var idi. Ekranla slayd vasitəsilə Göytürklərin Juan-juanları qovması təsvir olunurdu. Qələbəni əks etdirən musiqi sədaları altında tamaşa başlayırdı.

Tamaşanın quruluşçu rejissoru, əməkdar incəsənət xadimi Ağakışi Kazımovun işi yalnız rejissorluq qabiliyyətinə, nikbin əhval-ruhiyyəli, monumental, tarixi qəhrəmanlıq tamaşası yaratmaq bacarığına görə deyil, həm də məhz xeyrin şərəfə nisbətən çox güclü olduğunu göstərmək iqtidarına görə müsbət qiymətləndirildi. Ümumi ictimai rəyə görə, o, tamaşa yaradıcıları ilə əlbir yaradıcılıq səyi nəticəsində müəllif fikrini tamaşaçıya dəqiq və aydın çatdırmağa nail oldu. Tamaşanın quruluşçu rəssamı İsmayıl Əsədovlu və bəstəkar Cavanşir Quliyev tarixi-ictimai faciənin sənət dili ilə açılması üçün bütün imkan və istedadlarından yetərincə istifadə etmişdilər.

Heydər Əliyev tamaşadan razı qaldığını bildirərək demişdi: “Sizin hamınız öz rolunuzu o qədər gözəl ifa etdiniz ki, birinizi o birinizdən seçə bilmərəm. Hamınız çox gözəl ifa etdiniz. Hər biriniz öz ifanızla çox gözəl təsir bağışladınız. Xüsusən əsərin mənasını, məzmununu çatdırdınız. Ona görə mən sizi təbrik edirəm. Bu əsəri gözəl yaratdığınıza görə sizi yüksək qiymətləndirirəm” (86). Heydər Əliyev həmçinin qeyd etmişdi ki, “Bu əsərin xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, burada hansı rolun baş rol olduğunu demək çətindir” (86). Ustad teatrşünas kimi söylənilən bu fikrin məna və mahiyyəti olduqca dərinidir. Əslində, burada söhbət həm əsərin, həm tamaşanın dramaturji quruluşundan, həm də ansambl bütövlüyündən gedirdi. Obrazlar bədii materialla taraz yüklənmiş, həm də tamaşada mükəmməl ansambl vasitəsilə əsas məqsədin “Türkün gücü onun birliyindədir” - fikrinin həyata keçməsinə xidmət edirdi.

Rejissor quruluşunda təqdirəlayiq cəhətlərdən biri də tamaşanın klassik üslubda qurulması idi. Ağac öz kökləri üstə dayanıb, qol-budağı isə ətrafa şaxələnmişdi. Yəni əsərdəki

hadisələr tarixi qatda saxlanılır, VI-VII əsrlərdəki Göytürk özülü üzərində baş verənlər bu gün də müasirlik ruhunu qoruyub-saxlayırdı. Əsərin böyük müvəffəqiyyətlə keçən ilk tamaşasını ictimaiyyətlə yanaşı, teatr tənqidi də yüksək qiymətləndirmişdi. İncilab Kərimov, Hüseyn Abbaszadə, Şahmar Əkbərzadə, Fəridə Səfiyeva tamaşaya öz müsbət münasibətlərini bildirmişdilər

İncilab Kərimov “Panorama” qəzetində dərc olunan məqaləsində yazırdı: “Rejissor tamaşanın bu günlə daha yaxşı səsləşməsi üçün əsərin konfliktini, kompozisiyasını və ana xəttini əsas hadisələr xətti ilə bağlı şəkildə açmaqla, obrazların bir-birinə olan münasibətlərini müəyyən edən məqamları aydın göstərməyə çalışmışdır. Quruluşçu rejissor bədii tərtibatdan da, musiqidən də yerli-yerində istifadə etmişdir” (59). Tənqidçi öz məqaləsində tamaşanın pozitiv cəhətlərini göstərməklə yanaşı, öz iradlarını da qeyd etmişdi: “Əvvəla tamaşanın ümumi səhnə mədəniyyətinə irad tutmaq olar. (Hətta bir də görürsən ki, Qara Xaqanın hüsurunda duran sərkərdə əlini belinə vurub).İfaçıların danışq və tələffüzündə tamaşaçını razı salmayan hallar nəzərə çarpır. Bəzi aktyorlar öz xarici görkəminə, müəyyən səhnə təcrübəsinə arxayın olub, yersiz ədalara, məşrut hərəkətlərə, patetikaya uyur” (58). Fəridə Səfiyeva isə tamaşadan razı qaldığını bildirirdi: “Haradan gəlib, haraya getdiyini bilməyən, yaddaşını itirən, dünənini unudan bir xalqın sabahı yoxdur. Və nə yaxşı ki, müəllifin bu qənaəti tamaşanı hazırlayanların və ifa edənlərin ümumi qənaətinə, vahid ideyasına çevrilə bilmişdir. Səhnədəki bütün aktyorların oyunu bu fikri çatdırmağa, bu qənaəti möhkəmlətməyə xidmət edir” (113).

Tamaşanın müvəffəqiyyətli alınmasında aktyor ansamblının əməyi qeyd olunmalıdır. Əlabbas Qədirovun (Qara Xaqan), Ramiz Məlikovun (Dulu Xaqan), Nurəddin Mehdixanlının (Gur Şad), Laləzar Mustafabəylinin (İçgen Xatun), Məleykə Əsədovanın (Selcan), Zemfira Nərimanovanın (Banu Çiçək), Sənubər İsgəndər-



“Özümüzü kəsən qılınc” Qara Xaqan – Əlabbas Qədirov
İçgen Xatun – Laləzar Mustafabəyli



“Özümüzü kəsən qılınc” Qara Xaqan – Əlabbas Qədirov
Selcan – Məleykə Əsədova



“Özüümü kəsən qılınc” İçgen Xatun – Laləzar Mustafabəyli
Siyan Şi – Sənubər İsgəndərli



“Özümüzü kəsən qılınc” Gur Şad – Nurəddin Mehdixanlı
Selcan – Məleykə Əsədova

ovanın (Siyan Şi), Rafiq Əzimovun (Mubi Tərxan), Məcnun Hacıbəyovun (Salur xan), Rəsul Həsənzadənin (İltəriş), Aslan Şirinovun (Şeytan), Mətanət Atakişiyevanın (Mələk) -dolğun səhnə surətləri aktyorların böyük yaradıcılıq zəhmətinin, yeni sənət axtarışlarının gözəl nümunəsi idi.

Əsərin əsas qəhrəmanlarından olan Qara Xaqan rolunu Əlabbas Qədirov oynayır. Uzun illərin səhnə təcrübəsi aktyora bu ağır və təzadlı obrazı dolğun yaratmağa kömək edirdi. Qara Xaqan qardaşı Çulo Xaqanın səhvini təkrarlayır. Öz ərinə zəhərləyən məkrli İçgen Xatunu özünə arvad etməklə bütün məğlubiyyətlərin və bədbəxtliklərin əsasını qoyur. Qara Xaqan obrazı bütün hadisələrin, vəziyyətlərin keçid nöqtəsində dayanır, bütün obrazlar arasında gedən konfliktdə iştirak edirdi. Xaqan olduqdan sonra o, nəinki ölkənin vəziyyəti, xalqın güzəranı ilə maraqlanmır, əksinə, xaqanlığa vəliəhd olan iki qardaş arasında intriqa yaratmağa və bu yolla onları aradan götürməyə çalışır. Xaqan taxtını əlində saxlamaqdan ötrü, hətta doğma qızının ölümünə, onun ailəsinin dağılmasına, öz körpə nəvəsinin yetim qalmasına bais olur. Qardaşı Çulo Xaqanın vaxtilə əliəyriilik, dələduzluq üstündə işdən qovduğu Salur xanı yenidən ölkənin xəzinədarı təyin edir. Qayını Yan Çunqu əzizləyərək, orduda yüksək rütbəyə çatdırmağa çalışır. Ə.Qədirov obrazı müstəqim şəkildə oynayır, bədii materiala əsaslanaraq təsvirə üstünlük verirdi. Hətta daxilində xeyirlə şərin timsalı kimi göstərilən Mələk və Şeytanla görüşdüyü anlarda da Ə.Qədirov obrazın müstəqilliyini saxlayır. Qardaşı oğlu, həm də kürəkəni Gur Şadla ilk söhbətlərində, qızı Selcanın onu ittiham etdiyi anlarda, Mubi Tərxanın onunla razılaşmadığı məqamlarda belə Ə.Qədirov Qara Xaqana hər vəchlə haqq qazandırmağa çalışırdı. Hadisələrə İçgen Xatunun gözü ilə baxan Qara Xaqan - Ə.Qədirov tamaşanın sonunda özünün səhv yolda olduğunu anlayır. O, başa düşür ki, bu günün tələsik və düşünülməmiş hərəkətləri üçün gələcək nəsillər qarşısında cavab verməli olacaq. Qara Xaqanın özünü qılıncla öldürməsi səhnəsi tamaşanın ideyasının açılmasına xidmət göstərirdi. Bu faciənin labüdlüyü məntiqi bir sualın cavabını

düşünməyə vadar edirdi: “Qılıncımız nə vaxtacan özümüzü kəsəcək???”.

Xalq artisti Ramiz Məlik Dulu Xaqanı bütün əqli və mənəvi ziddiyyətləri ilə tamaşaçıya təqdim edirdi. Dulu Xaqan ilk səhnədə atasının intiqamını almaq istədiyini söyləsə də, əslində bu intriqa hər şeydən əvvəl vəliəhdlik haqqına çatmaq, taxt-taca yiyələnmək üçün bir vasitə idi. Dulu Xaqan - R.Məlik vətənə xəyanət edir, İçgen Xatuna satılaraq doğma qardaşına dönük çıxır. Öz şəxsi mənafeyi üçün xalqına xain çıxan Dulu Xaqandan arvadı Banu Çiçək də üz döndərir. Ögey anası və ögey dayısının təhrikinə uyub çinlilərin tərəfinə keçərək, öz soydaşlarına qarşı vuruşur. Düşmənlər vətəni işğal etdikdən sonra bu satqınlığın əvəzində onu Göytürk xaqanlığının taxtında əyləşdirirlər. Şəxsi mənafeyi, hakimiyyətə yiyələnmək naminə dədə-baba torpaqlarını, millətini düşmənin tapdağına atan Dulu Xaqanın gec də olsa vicdanı oyanır.

“Dulu Xaqan - atamdan sonra bu qılınca mən sahib olmalıydım. Amma bu qılınc özümüzü kəsməyə başladı. Cinayət yolu ilə ona əmim Qara Xaqan sahib oldu. Mən də xəyanətlə bu qılıncı onun əlindən aldım. Artıq bu cinayətlərə, bu xəyanətlərə son qoymaq üçün indi bu qılıncın sahibi nə mən ola bilərəm, nə də mənim övladım. Çünki xəyanətlə əlimə keçən bu qılınca mən layiq deyiləmsə, mənim övladım da layiq ola bilməz” (129, 223) - deyərək əlindəki qılınca özünü vurmaq istəyir. Bu anda Gur Şad qardaşına mane olaraq deyirdi, sən bu böyük günahlarını öz gələcək namuslu işlərinlə vətənə, millətə sədaqətlə xidmət etməklə yumalısan. R.Məlik obrazı daxilən təşəkkül prosesi keçirən, dəyişən, dinamik bir obraz kimi yaradırdı. “Ramiz Məlik Dulu Xaqanın xarakterindəki dönüş anlarını, məqsədinə nail olmaq üçün inadlı hərəkətlərini və bu hərəkətlərində haqlı olmasında daxili inamını ölçüsündə göstərir”di (1).

“Özümüzü kəsən qılınc” tamaşasında Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda mübarizədə əsl qəhrəmanlıq nümunəsi göstərən obraz Gur Şaddır. Bu qeyrətli türk oğlu, pak insan qəsdən böhtana salınır, təmiz adı ləkələnir, sevimli arvadı intihar edir, özü nahaqdan zindana düşür. Milliyyətə çin olan ögey anasının və qardaşının xəyanəti nəticəsində məğlub olan Göytürk xaqanlığı

qonşu Çin xaqanlığına qatılır. Lakin Gur Şad əsirlikdə belə əsarətə dözməyib, üsyan qaldırır, soydaşlarını düşmən əsarətindən azad edərək ana yurduna qayıdır və işğalçılarla ölüm-dirim mübarizəsinə başlayır. Nurəddin Mehdixanlının oynadığı Gur Şad obrazı sinəsində xalqına məhəbbət dolu bir ürək gəzdirən, vətəninə xoş sabahı, azadlığı üçün canını belə əsirgəməyən, təmiz ürəkli, mərd, cəsarətli, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərə malik bir gənəkdir. Gur Şadı nə taxt-tac, nə var-dövlət, nə də atasının vəsiyyəti maraqlandırmır. Onun ən yüksək amalı Göytürk dövlətini azad və müstəqil görməkdir. “Mən həmişə demişəm, yenə deyirəm, bu taxtda kimin oturmasının mənim üçün heç bir fərqi yoxdur. Mənim üçün vacib olan vətənimin müstəqilliyidir” (129, 222) deyən Gur Şad - N.Mehdixanlı sözləri ilə xarakterin daxili bütövlüyünü, böyüklüyünü heykəlləşdirirdi. Güclü səs tembri ilə seçilən, milli teatrımızda sanballı obrazlar yaradan N.Mehdixanlı səhnədə olduğunu sanki unudurdu. Vəzifə hərislərinə bir vətəndaş kimi sübut edirdi ki, dövlətin mənafeyi şəxsi mənafedən qat-qat yüksəkdir. Sevimli arvadı Selcanın ölümündən sonra Gur Şadın baxımsız qalan südəmər oğlunu öldürmək istəməsi epizodunda N.Mehdixanlı çıxılmaz vəziyyətdə qalan bədbəxt atanın iztirablarını xüsusən inandırıcı cizgilərlə təqdim edirdi. Tamaşanın sonunda Birinci Göytürk dövlətinin süqutundan sonra ilk dəfə onun gözlərində ümid işığı yanırırdı. Göytürk xaqanlığının qılıncının onun oğlu İltərişə verilməsi gələcək yüksəlişdən xəbər verirdi.

Mubi Tərxan rolunu əməkdar artist Rafiq Əzimov ifa edirdi. Qara Xaqanın vəziri olan Mubi Tərxan Çinlə barışıq əhdnaməsi bağlamağa razı olmadığını bildirsə də Qara Xaqan onun sözlərinə əhəmiyyət vermir. Yan-Çunqa orduda tümənbaşı rütbəsi verilməsi təklifini rədd edir. “Ana yasa”nın buna yol vermədiyini deyir:

“Mubi Tərxan - Onda mənə eşit! Bu kitab bizim hamımızdan ucada durur. Çünki onu atalarımız yazıb. Hər sözüne özləri əməl edib, bizə də bu yolla getməyi tapşıırıblar. Onlar bizə nəyi tövsiyə etdiklərini çox yaxşı biliblər. Biz nə Bumin, nə İstəmi, nə də onlardan sonra gələn ulu xaqanlardan çox bilmirik.

Buna görə də bu kitabın bir bəndini belə dəyişməyə haqqımız yoxdur” (129, 193).

Rafiq Əzimovun dediyi sözlərlə yanaşı, hərəkətləri, baxışı, mimikası da hadisələrə və obrazlara münasibətini aydın göstərirdi. “Adamın gözlərini hakimiyyət ehtirası tutanda doğmaca qardaşının da başını kəsə bilər” - sözləri Qara Xaqana sillə kimi dəyirdi. Qara Xaqanın səhvlərini söyləyən bu müdrik, elsevər qocanın ürək döyüntülərini aktyor yaxşı duyub canlandırırdı.

“Özümüzü kəsən qılınç” tamaşası barədə yazılan məqalələrin birində aktyor oyunu haqqında yazılıb: “Tamaşanı bütövlükdə ürəyə bənzətsək, onun şah damarı truppadır. Xalq artisti Əlabbas Qədirov (Qara Xaqan), Ramiz Məlik (Dulu Xaqan), Nurəddin Mehdiqanlı (Gur Şad), Rafiq Əzimov (Mubi Tərxan), Məcnun Hacıbəyov (Salur xan) bəzən öz rollarını təbii ətə-qana gətirənlər də, etiraf etməliyik ki, “Özümüzü kəsən qılınç»ın dəstəyi Laləzar Mustafabəylinin (İçgen Xatun), Zemfira Nərimanovanın (Banu Çiçək), Sənubər İsgəndərlinin (Siyan Şi) əllərindədir. Onlarsız tamaşa tamaşa olmazdı” (29).

Lakin bizim fikrimizcə, şair-publisist Şahmar Əkbərzadənin bu sözləri ilə razılaşımaq çətindir. Teatr tənqidçilərinin rəylərinə əsaslanaraq qeyd etməliyik ki, Ə.Qədirov, R.Məlik, N.Mehdiqanlı, R.Əzimov, M.Hacıbəyov rollarının öhdəsindən çox məharətlə gəlirdilər. Xalq artisti Ə.Qədirovun yaratdığı Qara Xaqan obrazı bütün hadisələrin, vəziyyətlərin mərkəzi nöqtəsində olub, obrazların arasında gedən konfliktdə iştirak edir. Qardaşı oğlu, həm də kürəkəni Gur Şadla ilk söhbətlərində, qızı Selcanın onun ittiham etdiyi anlarda belə Ə.Qədirov Qara Xaqana hər vəchlə haqq qazandırmağa çalışırdı.

Bəxtiyar Vahabzadə dramaturgiyası üçün xarakterik olan “ikinci səs” üsulundan “Özümüzü kəsən qılınç” pyesində özünəməxsusluqla istifadə olunur. Qara Xaqanın üzləşdiyi mələk və şeytan bir şəxsin daxilində bir-biri ilə mübarizə aparan yaxşı və pisi təmsil edir. Şeytan onu qovmaq istəyən Qara Xaqana - Ə.Qədirova istehza edir: “Ay yazıq mən hara gedirəm? Mən axı sənin içindəyəm. Hələ bundan sonra mən sənə daha çox lazım olacağam” (129, 176). Tamaşada Mələk və Şeytan yalnız Şərə

daha çox üstünlük verən obrazların əhatəsində dolaşır, onları müşayiət edirlər. Rəyçilərin fikrincə, Aslan Şirinov (Şeytan) və Mətanət Atakişiyeva (Mələk) tamaşada öz rollarının öhdəsindən məharətlə gəlirdilər.

Qadın rollarını ifa edən aktrissalar obrazlarının daxili və xarici görüntülərini ustalıqla yaradırdılar. Əməkdar artist Zemfira Nərimanova Banu Çiçək obrazını gözəl ana, ləyaqətli qadın, qeyrətli vətəndaş, həm də cəsur döyüşçü kimi tamaşaçılara təqdim edirdi. Gur Şadın daxili bütövlüyünü, əxlaqi təmizliyini, qəhrəmanlığını sevən bir qadın qəlbinin hərarəti ilə qiymətləndirən Selcan rolunda aktrisa Məleykə Əsədova duya-duya çıxış edirdi. Əri Gur Şadın qəhrəmanlığını, şücaət və cəsurluğunu, Vətənin istiqlalı yolunda döyüşlərdə fədakarlıq nümunəsi göstərdiyini görən və bunu yüksək qiymətləndirən Selcan - M.Əsədova gözəl, ismətli, həm də şər qüvvələrə qarşı cəsarətlə çıxış edən gənc bir qadın obrazını tamaşaçılara sevdirdi.

Laləzar Mustafabəyli tamaşada İçgen Xatun obrazını istedadının bütün qüvvəsi ilə yaradırdı. İçgen Xatun faciədəki ən mürəkkəb, ən çətin qadın obrazıdır və tamaşada mühüm yer tuturdu. Qara Xaqan Göytürk dövlətinin başında dursa da, əslində İçgen Xatun hər işi əlinə alıb dövləti istədiyi kimi idarə eləyir. Onun fitnəkar əməlləri məharətlə qurduğu tələlər nəticəsində Göytürk xaqanlığının müsibətli günləri başlayır. L.Mustafabəyli düşünülmüş oyunu ilə Selcanın ona dediyi “Cəsusluqla Xatunluğu məharətlə birləşdirirsən” sözlərini tam təsdiqə yetirir və obrazın iç üzünü açırdı. L.Mustafabəylinin İçgen Xatun obrazının yerləşində bir böyüklük, hökmdarlıq iddiası, özünün gözəlliyini nümayiş etdirmək, həm də cəsuslara məxsus bir astagəllik vardı. Onun qədim çin zadəgan qadınlarına məxsus narın-narın yerışı, naz-qəmzəli, həm də bir az təkəbbürlü baxışları, özünə arxayın danışq təzi obrazın məkrli aləmini, hiyləgər xislətini açmağa xidmət edirdi. Aktrisanın müvəffəqiyyətinin əsası onda idi ki, öz qəhrəmanını vətən təəssübkeşi kimi verməyə nail olmuşdu. Obrazın daxili hisslərini, arzularını öz ifasına hopduran L.Mustafabəyli - İçgen Xatun öz vətəninə - Çinin rifahı üçün

cinayətə belə əl atır. “Laləzar xanım İçgen Xatunun həm xarici əlamətlərini - geyimini, yerişini, baxışını, mimikasını, həm də daxili aləmini - xarakter xüsusiyyətlərini, xasiyyətini, niyyətini, düşüncə tərzini düzgün müəyyənləşdirmiş və səhnə şərhini vermişdir” (61).

Bu mənada professor A.Dadaşov haqlı olaraq qeyd edir ki, əsərdə “Gur Şadın azadlıq yolunda ölməməsi faciəvilik strukturunu dağıtsa da, bugünkü klassizmin qəhrəman ölməzliyi tələbini yerinə yetirir...Torpaq azadlığını önə çəkən bu pyesin janr təyinatı dəqiq olmasa da, ümumilikdə onu dramaturgiyamıza klassizm ruhu gətirmiş uğurlu əsər hesab etmək olar”(24).

Tamaşanın sonunda çinlilərlə müharibədə neçə-neçə qurban verib öz dövlət müstəqilliyini bərpa edən Göytürklər sual qarşısında qalırdılar. Xaqanlığa kimin başçılıq etməsi məsələsi ortaya çıxırdı. Buna hüququ çatan iki qardaş - Gur Şad və Dulu Xaqan hakimiyyətdən imtina edirdi. Bundan sonra hamının istəyi və qərarı ilə Gur Şadın beş yaşlı oğlu İltəriş vəliəhd elan olunurdu. Göytürk xaqanlığının rəmzi olan qılıncı vəliəhdə təqdim etmək isə Dulu Xaqana həvalə olunurdu.

Tamaşada ilk baxışdan adi görünən İltəriş epizodu böyük mənə daşıyırdı. İltəriş rolunu ifa edən balaca Rəsul Həsənzadənin oyunu xoş əhval doğururdu. Əmisi Dulu Xaqan qılıncı İltərişə təqdim edəndə Rəsul döyüşlərdə bərkimiş əsgər kimi qamətini şax tutub əllərini irəli uzadaraq qılıncı alanda, tamaşaçı inanırdı ki, Göytürk xaqanlığının qılıncı etibarlı əllərdədir, qatı düşmən türk oğlunu diz çökdürə bilməz. Səhnənin dərinliyindən gələn səslər - Ey Türk! Silkələn, özünə qayıt! Sən özünə qayıdanda böyük olursan - sözləri ilə tamaşa başa çatırdı.

Ustad dramaturqumuz B.Vahabzadə “Özümüzü kəsən qılınc” dramında bir daha sübut etdi ki, nə qədər öz qılıncımız düşməni deyil, özümüzü kəsəcək, türk böyük ola bilməyəcək. Türkün gücü, türkün böyüklüyü onun birliyindədir.

Tamaşadakı real hadisələrin eramızın 630-cu ilində cərəyan etdiyini nəzərə alsaq, rejissor (A.Kazımov), rəssam (İ.Məmmədov) və bəstəkar (C.Quliyev) işinə heyrat etməmək olmur. Dövr haqqında ətraflı məlumat toplayan səhnə yaradıcıları

şerti planı realizmlə bacarıqla birləşdirmişdilər. Tarixi ibrət və müasirlik ruhunu özündə təcəssümləndirən «Özümüzü kəsən qılnc» tamaşası kollektivin yaradıcılıq uğuru olub, teatrın repertuarından uzun müddət çıxmamış, 1998-ci ilin noyabr ayında Azərbaycan Akademik Milli Dram Teatrının kollektivi Türkiyənin Ərzurum, Sivas, Qeysəri və Ankara şəhərlərində qastrola olarkən “Özümüzü kəsən qılnc” pyesini də tamaşaçılara göstərmiş və rəğbətlə qarşılanmışdı.

Pyesin ilk tamaşasından on bir il keçməsinə baxmayaraq, bu tamaşaya hələ də tamaşaçı marağı azalmayıb. Azərbaycan prezidenti İlham Əliyevin təşəbbüsü ilə Türk dövlət və cəmiyyətlərinin Bakıda keçirilən XI dostluq, qardaşlıq və əməkdaşlıq qurultayının iştirakçıları 17 noyabr 2007-ci ildə “Özümüzü kəsən qılnc” tamaşasına baxmışlar. Tamaşa qurultay iştirakçılarının böyük marağına səbəb olmuş və yüksək qiymətləndirilmişdi.

“Özümüzü kəsən qılnc” tarixi pyesini xalqımızın tarixi taleyi haqqında səhnədən səslənən cəsarətli monoloq da adlandırmaq olar. Bu pyesdə tarixin özü müasirliyin təhlili üçün bədii materiala çevrilərək, fəlsəfi-analitik ümumiləşdirməyə səbəb olur, müasir teatr təfəkkürünün işığında reallıq kəsb edir.

2.3.Qəhrəmanlıq tariximiz mənəvi dəyərlər müstəvisində

“Dar ağacı” pyesini B.Vahabzadə 1971-1978-ci illərdə yazmış, 1999-2000-ci ildə yenidən işləmişdir. Səhnə təcəssümü gecikən pyes, əslində şair-dramaturqun qələmə aldığı ilk tarixi dramdır. Ümumən B.Vahabzadə yaradıcılığının maraqlı bir səhifəsini təşkil edən “Dar ağacı” pyesinin müəyyən qüsurları da vardır. Bu qüsurlar ilk növbədə sovet dövrünün tələblərinə uyğun məzmununda özünü göstərir. Müəllif 2001-ci ildə çap olunan “Pyələr” kitabında öz səhvlərini belə etiraf edir: “Dar ağacı” pyesində dramaturji konflikt, obrazların bütövlüyü məni bir müəllif kimi razı salsə da, müsbət obrazların İslama qarşı durması, ona qarşı atəşpərəstliyin qoyulması, Çilğının məscidi yandırması məni illərlə narahat etmişdi... Məni narahat edən bir də o idi ki,

“Dar ağacı” “Pyeslər” (1980) kitabımda nəşr edilmişdi. Buna görə də ilk növbədə bu pyesi işləmək və nəşr etdirmək zərurəti duyurdum” (129, 3).

“Dar ağacı” tarixi faciəsində dramaturq hökmdar və xalq probleminə toxunaraq islam dininin Şərqdə yayılması tarixindən mövzu alır. Bu pyes islam dini tarixinə müraciət etmiş ilk əsər deyil. Azərbaycan ədəbiyyatı bu mövzuda iki gözəl əsər - H.Cavidin “Peyğəmbər” və C.Cabbarlının “Od gəlini” pyeslərini tanıyır. İlhamını klassik ədəbiyyatımızdan alan B.Vahabzadənin “Dar ağacı” pyesində hər iki ölməz əsərin təsiri özünü göstərməyə bilməzdi. B.Vahabzadə yaradıcılığının tədqiqatçıları bu təsiri belə qiymətləndirirlər: “Əxlaqi axtarışlar mövzusunda yazdığı müasir pyeslərdəki bəzi motivlərlə Hüseyn Cavidə daha yaxın görünən Bəxtiyar Vahabzadənin ilk tarixi mövzulu pyesində Cəfər Cabbarlının vətəndaşlıq idealları ilə bilavasitə səsleşən məqamlar daha çoxdur. Təsədüfi deyil ki, mənalı ithaf - Cəfər Cabbarlının əziz xatirəsinə sözləri ilə başlayır. Lakin səsleşmə yalnız müasir sənətkarlar milli ədəbi irs, ənənə arasında daxili əlaqə səviyyəsindədir” (67, 158).

“Dar ağacı” pyesi XX əsrin sonunda, yəni 2000-ci ildə Akademik Milli Dram Teatrının tamaşaya qoyduğu son əsər oldu. Bu əsər hələ bundan əvvəl Şəki və Qazax teatrlarında da səhnələşdirilmişdir. Əsərin ilk tamaşası 2000-ci il dekabrın 9-da göstərildi. Qeyd olunduğu kimi, C.Cabbarlının xatirəsinə ithaf olunmuş bu pyes “Od gəlini”nin bir növ davamıdır. C.Cabbarlı “Od gəlini”ni XX əsrin ən mürəkkəb çağında, Azərbaycanın sovetləşdirildiyi dövrdə yazdığından tarixi həqiqətləri axıracan deyə bilməmiş, daha çox simvol və rəmzlərdən bəhrələnməli olmuşdu. Müstəqillik illərində tamaşaya qoyulmuş “Dar ağacı” Babək mövzusunı yenidən, daha təfərrüatlı işləməyə imkan verirdi. Xüsusən burada Aqşinlə bağlı süjetin geniş açılması pyesin ideyasında nəzərdə tutulmuş mühüm məqamdır.

İslam dininin Azərbaycanda bərqərar olması yolunda mübarizə aparan Aqşin öz istəyinə çatır. Babək edam edildikdən sonra, Aqşin xilafətin Azərbaycanda valisi elan edilir. Bu pilləyə qalxmaq, hökmdar olmaq üçün Aqşin hər şeydən keçir: -

anasından, qardaşından, doğmalarından, əzizlərindən, xalqından və torpağından. Verdiyi bu qurbanların əvəzində Aqşın aldanaraq, Xilafətin əlində oynucağa çevrilir. Xəyanətinin haqqı kimi ona bəxşiş edilən valilik əslində ona heç bir səlahiyyət vermir, adı hökmdar olsa da özü əslində xilafətin köləsinə çevrilir. Sabutayın əmisinə dediyi sözlər bunu bir daha sübut edir: “Şahlığı ya irsən alarlar, ya cəbrən. Sən necə almısan? Şahlığı sənə mükafat veriblər. Nəyin mükafatı? Özünə xəyanətin mükafatı! Ona görə də sən hökmsüz şah, mən ordusuz sərkərdəyəm” (124, 273). Aqşın vali olduğu ölkədə heç nəyi həll etmək iqtidarında deyil, hətta öz doğma balasını da ölümün cəngindən xilas edə bilmir. Yalnız sonda dar ağacının altında dərin peşmançılıq yaşayan Aqşın öz səhvlərini anlayır.

Tamaşanın quruluşçu rejissoru Ağakşi Kazımov “Dar ağacı”nda müəllif fikrinə dəstək olaraq, konkret tarixi şəraitdə insan xarakterlərinin gücü, həqiqəti, ehtiraslı çarpışmalarını yaradıcılığına məxsus monumentallıqla səhnəyə gətirə bilmişdi. A.Kazımovun B.Vahabzadə ilə növbəti əməkdaşlığı da uğurlu alınmışdı. A.Kazımovun təqdim etdiyi mizanlar, seçdiyi aktyor ansambli, müəllifin əsas məqsəd və qayəsinin açılmasına yardımçı idi. Hələ 70-ci illərdən mətbuat səhifələrində “Azərbaycan səhnəsinə böyük miqyaslı, coşqun ehtiraslarla zəngin monumental əsərlər lazımdır” (51) fikrini irəli sürən A.Kazımov müvəffəqiyyətli və yaddaqalan belə bir səhnə əsəri yaratmaq nəsib olmuşdu. “Dar ağacı” əsəri əsasında yaratdığı tamaşa A.Kazımovun arzularının təntənəsi oldu.

Rejissor səhnənin dərinliyində qurulmuş dar ağacı və onun altında əzəmətlə dayanmış Babəklə, tamaşanın sonunda səhnənin önündə qurulmuş dar ağacı və onun altında xəcalətlə dayanmış Aqşın arasındakı tarixi həqiqətləri canlı səhnələr və xarakterlər vasitəsilə göstərməyə nail olmuşdu. Hər zaman aktual olan bu mövzunun ədibin görümündə özünəməxsus çalarlarla ərsəyə gəldiyini vurğulayan rejissor A.Kazımov tamaşa haqqında öz təəssüratını belə bölüşür: “Xəyanətin sonu heçdir. Aqşın öz mənliliyini sübut etmək üçün millətinə, torpağına xəyanət elədi. Onların yadelli işğalçıların tapdağına çevrilməsinə razı oldu.

Sonunu gördünüz. Aqşını elə satıldığı ərəblər dar ağacından asdı. Ərəblər sözü, əslində burada şərtidir. Ona görə də əsərin əksər hissəsində bu sözü yadelli ilə əvəz etmişik” (15).

Dövri mətbuatda “Dar ağacı” barədə yazılan məqalələrdən tamaşanın müsbət ictimai rəy doğurduğu bəlli olur. Bu məqalələrdə rejissor A.Kazımovun əməyi xüsusən yüksək qiymətləndirilir: “Görkəmli sənətimiz, xalq artisti Ağakişi Kazımov vətənpərvərliklə satqınlıq macərasını çoxsəsli orkestr dirijorluğu ilə elə möhkəm vəhdətdə birləşdirə bilmişdir ki, tamaşaçı ağır həyəcan yükü daşıdıqdan sonra zalı nikbinliklə tərk edir və onda belə inam yaranır ki, hər bir xəyanətin, xalqa hər bir pisiyin sonu vardır. Cümlə xəyanətlərə bais iblislər məhvə məhkumdur” (30).

Əlbəttə, bu nailiyyətdə tamaşanın musiqisini yazan Cavanşir Quliyevin də payı vardı. Yazıçı-jurnalist Cəmil Əlibəyovun fikrincə, bəstəkar hadisələri gah özünəməxsus bayatı bəmində, gah da heyratı ucalığına uyar dalğalarda gəzdirdi. Doğrudur, kütləvi səhnələrdəki xalq musiqisinin üstünlüyü, saray səhnələrindəki musiqilərdən daha çox diqqəti cəlb edirdi. Ümumiyyətlə, tamaşanın musiqisində vətənpərvərlik, obrazların daxili aləmini açma ilə yanaşı incəliklər tamaşanın daha da maraqlı alınmasına xidmət edirdi.

Rəssam İsmayıl Məmmədovun tərtibatında uçulub dağılan Xürrəmi qalası ilə Aqşının dəbdəbəli sarayı, xürrəmilərin nimdaş geyimi ilə dəbdəbəli, zər-xara içində olan saray geyimi dövrün ruhuna uyğun seçilmişdi. Süjetin inkişafında əsas düyün nöqtəsi olan “dar ağacı” adicə dar ağacı olmaqdan daha çox müəllif qayəsini çatdırmaq üçün özünün lal, sakit, dinməz vəziyyətində belə haqqı nahaqdan, xəyanəti sədaqətdən məharətlə seçən bir meyardır. Dar ağacı həm də etiraf simvoluna çevrilir. Hər kəs öz əməli, öz vicdanı qarşısında hesabat verməlidir.

Tamaşanın əsas qəhrəmanı Aqşındır. Kamal Xudaverdiyevin ifasında Aqşın xəyanətkar, sonunda xəyanətlərinə görə özünə dar ağacını layiq bilən insan, övladını atan, onun taleyi ilə maraqlanmayan rəzil bir ata, sonda ürəyində övlad məhəbbəti alovlanan, övlad təəssübü çəkən bir insan, doğma anasının arzu-



“Dar ağacı” Xala – Hicran Nəsirova
Aqşin – Kamal Xudaverdiyev



“Dar ağacı” Xala – Hicran Nəsirova
Ana – Zörnigar Ağakişiyeva

larına xilaf çıxan bir sərkərdə, sonda “ana haqqı tanrı haqqıdır” deyən bir insandır. Aqşın islamın qüdrətinə inandığı üçün deyil, öz şəxsi mənafeyi naminə xəlifə ordusuna pənah aparır. Hələ gənc ikən xalqın adətinə xəyanət edərək qadın şərəfini ləkələyir. Xalqın qəzəbinə, nifrətinə düşər olanda isə islamın yaşıl bayrağı altında sığınacaq tapır. Doğma obasını, elini satan, qardaş qatilinə çevrilən Aqşın hakimiyyəti ələ alaraq öz məqsədinə nail olur. O, əlindəki səlahiyyətdən istifadə edərək vaxtilə onu lənətləyən xalqdan qisas alacağına sevinir. “Mən elə çoxdan tüpürmüşəm, həmin el deyildimi mənə lənətləyib icmadan qovan? Mənə rusvayçılıq damğası vuran? Bəs indi niyə mənim qapıma daxil düşüblər? Yoxsa indi mənim gücümü görüblər? Mən də onlara bax, bunu sübut etmək istəyirdim. Güc haqqda deyil, haqq gücdədir” (129, 13). Ancaq tamaşanın sonunda, dar ağacının altında Aqşın öz səhvlərini etiraf edir və mənən təmizlənir.

Aqşın obrazının daxili təzadlarını yaşamaq Kamal Xudaverdiyevdən böyük sənətkarlıq tələb edirdi. K.Xudaverdiyev yadellilərdən əhsən qazanmaq üçün öz xalqına düşmən kəsilən bir bədbəxtdən “ruhən dirilib, cismən ölən” bir insan obrazına qədər dəyişməni, təkamülü tamaşaçının gözü qarşısında canlandırmalıydı. O, bilir ki, Aqşını yalnız bir çalarda, xəyanətkar-qaniçən zalım rolunda oynamaq olmaz. Aktyorun bacarıqlı ifasında, səhnədə heç bir qılınc vurmasa belə, tamaşaçı onu sərkərdə kimi qəbul edirdi. Bunu aktyor öz məğrur duruşu, jest və mimikaları, təmkinli hərəkətləri ilə diqtə edə bilirdi. Aqşın sırayı insan olmadığı kimi, faciəsi də şəxsi faciə deyil, bu faciənin kökü xalqın taleyindən keçir, məşəqqətlərdən keçib durulan mənəvi simasını təcəssüm etdirirdi.

Xalq artisti Zərnigar Ağakişiyevanın ifasında Ana obrazı qürurlu, əzəmətli, qeyrətli, zəhmətkeş, xalq təəssübünü çəkən, elin adət-ənənələrinə hörmətlə yanaşan mərd Azərbaycan qadınıdır. Əsərdə təsvir olunan Ana obrazı dünyanın bütün analarının ən bədbəxtidir. Xalq arasında “Babək anası” deyə çağrılan Ana, eyni zamanda xalqın qanını içən şahın da anasıdır. Ana bir-birinə düşmən mövqedə duran müsəlman və atəşpərəst, nankor övladla namuslu övladın anasıdır. Bu ana öz ölən oğlunun intiqamını öz

öldürən oğlundan istəyir. Z.Ağakışiyeva müəllif və rejissorun müasir Azərbaycan gerçəkliyinə olan münasibətini obrazın üzərinə düşən tarixi məsuliyyəti ustalıqla tamaşaçıya çatdırmaqla ifadə edirdi. O, bir zaman süd verib, layla çaldığı oğlu Aqşını xalqa xəyanətinə görə bağışlamır. Tamaşanın sonunda Ananın - Z.Ağakışiyevanın: “Ərəblər Babək balamı onlara düşmən olduğu üçün asdılar, Aqşın balamı isə yenə ərəblər onlara qulluq göstərdiklərinə görə asmaq istəyirlər” (129, 59) sözləri dramaturqun müasir siyasi Azərbaycan gerçəkliyinə münasibətini bildirir. Z.Ağakışiyeva Ana obrazını konkret ana olmaqdan başqa, müqəddəs xalq ruhunun ifadə rəmzinə çevirmişdi.

Tamaşada xalqı təmsil edən obrazlardan biri də Çılğındır. Mətin, dönməz bir qız olan Çılğının dərin və mənalı sözləri, ağıllı mühakimələri, mübarizəsi və ən başlıcası, mənəvi-əxlaqi mükəmməlliyi Azərbaycan qadınının tipik obrazını təmsil edir. Düşmən ocağına od vurmaqla atəşin müqəddəsliyinə tapınan Çılğın geri çəkilmək, ölümdən çəkinib elədiklərini danmaq fikrində deyil. İşgəncə və əzablar onu yolundan döndərmir. Onun ən böyük həyat fəlsəfəsi düzlük və həqiqətdir. Çılğın atasını düzlüyə, ədalətə, mənəvi saflığa çağırır. Həmişə qəhrəman atanın həsrətilə yaşayan, onu görmək ümidilə yanan Çılğının əsil yetimliyi atasını tapandan sonra başlayır. O, satqın atanın qızı olmaqdanısa, xəyalındakı ata obrazına üstünlük verir. “**Çılğın:** - Gözümü açandan deyiblər anan ölüb, inanmışam. Atamı soruşmuşam, deyiblər itkin düşüb, inanmışam. Atalı körpələrə həsəd aparmışam. Həmişə atamı axtarmışam. Mənə elə gəlirdi ki, mənim atam Babəkə bənzəyən bir qəhrəmandır. O, haradasa düşmənlərimizlə vuruşur. Bir gün o gələcək, qollarımızdakı zəncirləri qıracaq, bizi azad edəcək. İndi məlum olur ki, mənim atam bizə azadlıq yox, əsarət gətirənmiş” (124, 283).

Çılğın obrazının xarakteri sanki bu surətin adında da öz təəcəssümünü tapırdı. Xalq artisti Məleykə Əsədovanın təqdimatında Çılğın ruhunda düzlük, halallıq, ülvilik, əyilməzlik xüsusiyyətlərini daşıyan bir xalq qızıdır. Çılğın - M.Əsədova “Biz nə bədbəxt nəslin övladlarıyıq, iki qardaş bir-birinə düşmən, biri satqın, biri sadıq, sadıq qardaşdan olan övlad satqın, satqın

qardaşdan olan övlad sadıq, məhbus” deyərək tamaşaçını dərindən düşündürür, tamaşaçıların gözləri qarşısında sanki iki aləm açırdı.

Tamaşanın əsas qayəsi bu sözlərin işığında aydın görünür. İki dünya, iki övlad, iki gənc və iki dünyagörüşü arasında olan fərqlər aktrisanın məharətli ifasında daha da parlaq nəzərə çarpır. Əməllərindən qürur duyan gənc qızın həyat haqqında yetkin təəsvürləri tamaşaçını rıqqətə gətirir, gözətçinin: “Bəs nə zaman həyat həyat olur?” sualına onun: “öz həyatından keçməyə hazır olduğun zaman” cavabı tamaşaçıya əsil həyat fəlsəfəsi öyrədirdi. Çılğının ölümü tamaşaçını həyəcanlandırmaqla, əməllərinin qələbə çalması, eyni zamanda ona nikbin ruh aşılayırdı.

Bəxtiyar Vahabzadə dramaturgiyası üçün ənənəvi olan “ikinci səs” rolunda “Dar ağacı” pyesində Babəkin teyfi çıxış edirdi. Azərbaycanın azadlığı naminə rəşadət və şücaətlə çarpışan Babək dünyasını dəyişsə də, qeyb olmur. O, Aqşını hər addımda təqib edir, onun hərəkətlərinin ittihamçısına çevrilirdi. Babəkin teyfi Aqşının yatmış vicdanını oyatmaqla, həm əqidə, həm də məntiqlə onu məğlub edirdi.

Onun ruhu ölkə üzərində gəzir, xüsusən xəyanətkar padşahın - Aqşının azgınlıqlarını acı qəhqəhələrlə, nifrətlə müşayiət edirdi. O, Aqşını öz əqidəsindən dönməyə, xalqın hörmətini qazanmaq üçün yalanlardan əl çəkməyə çağırırdı: “Babək: - Sən öz işini görüb qutardın. Artıq o qol Xəlifəyə lazım deyil, indi ona ayrı qol lazımdır. Dünənki qəhrəman Aqşın bu gün İbn Zeyd kimi əqidəsiz pulgir ilə alverə girir. Amma belə alverlərin ömrü çox gödək olur. Sən burada da uduzmusan. Sən qızını eşit. Yalanlardan əl çək. Ya yalanlar üzərində qurulan bu taxt-tac, ya da həqiqət” (129, 48). Əli Nurun ifasında Babək qəhrəman, yenilməz, vətəni üçün ölümə gedən mübariz bir el oğlu, əqidə fədaisi idi.

Babəkin hıçqırıqları ilə bitən tamaşadan alınan qənaət bu idi ki, tarix xəyanətlərlə müşayiət olunsay da, bu, heç zaman bağışlanmır. Hadisələrin fonunda Babəkin teyfinin tamaşaya müdaxiləsi əsərin ideya və məzmununun düzgün qavranılmasına hesablanmışdı. Eyni bir vətənin azadlığına və müqəddəratına münasibətdə iki qan qardaşının taleyi eyni bir finalda - dar ağacına gətirib çıxarırdı. Xalqın, müqəddəs ocağın naminə canından keçib,

ölümü üstün tutan, tutduğu yoldan dönməyən Babək ölməzdir. Onun ölümü mənəvi ölüm deyil, fiziki ölümdür, onun ideallarını yaşadan bir ölümdür. Babək ruhu xalqın qoluna qüvvət, azadlıq mübarizəsinə təpər verir. Əli Nurun təqdimatında tamaşaçının tarix və ədəbiyyat kitablarından tanıdığı Babək səhnədə möhtəşəmliyi ilə canlanırdı. Aktyorun məğrur duruşu, səs tembri, baxışları Azərbaycanın qəhrəman oğluna səhnədə əsl abidə idi.

Babəkin oğlu Sabutay rolunu əməkdar artist İlham Əsgərov (və əməkdar artist Nurəddin Mehdiqanlı) oynayırdı. Böyüdüyü mühit, aldığı tərbiyə Sabutayın dünyagörüşünə öz təsirini göstərmişdi. Ancaq üçüncü şəkildə Xürrəməbadda Altayla, Çılğınla, Ağsaqqalla rastlaşandan sonra Sabutay aldandığını başa düşür: “İçimdəki o səs heç demə atamın səsi imiş. O mənə, mənim qəddarlığımıza gülür, mənə başqa bir dünyaya çağırırdı... O səsi boğmağa çalışırdım... Lakin İbn Zeyd “ərəblərdən vergi almamalısan” - dediyi zaman içimdəki həqiqət səsini boğmağa mane oldu... Tərəddüd başladı. Sənin fərmanını alanda həqiqətin səsinə inandım... İnandım ki, biz aldanmışıq” (129, 30). İlham Əsgərov obrazda qəflətən yaranan dəyişikliyi, psixologiya və əhval-ruhiyyəsidəki çevrilişləri inandırıcılıqla tamaşaçıya çatdırırdı. Aqşinin ciddi söylərinə rəğmən, Sabutay atasının yolunu “insanı qəhrəmanlıq səviyyəsinə ucaldan əqidə” adlandırır. O, əmindir ki, atası Babək “əsl qəhrəman kimi savaşıb, qəhrəman kimi də ölmüşdür”.

Aqşinin vəziri İbn Tahir öz hökmdarından qat-qat hiyləgər olub, siyasət xətrinə Ağsaqqalı qəbul edir, onu dinləməyi, xalqla saray arasında əlaqə yaratmağı lazım bilirsə də, əslində xilafətin casusudur. Gündə bir din, Vətən dəyişən İbn Tahir obrazının səhnə rəsmində Rafiq Əzimovun seçdiyi rənglər əqidəsiz bir insan ölçüsünə uyğun gəlirdi. Əvvəl atəşpərəst, sonra xaçpərəst, müsəvi, indi də müsəlman olan bu fərarinin xarici görkəmi dəyişdikcə daxilindəki eybəcərliklər də bir-bir açılır, üzə çıxırdı.

“Dar ağacı” tamaşasında iştirak edən digər istedadlı aktyorların – Hacı İsmayilovun və Valeh Kərimovun (İbn Zeyd), Elxan Ağahüseynoğlunun (İbn Süheyl), Kazım Həsənquliyevin (Altay), Məcnun Hacıbəyovun (Ağsaqqal), Samir Qulamovun

(Gözətçi) da hadisələrin gərgin dramatik inkişafında və təbii həllində əməyi az olmamışdı. Tənqid tamaşadakı aktyor ifasından razı qaldığını bildirərək yazırdı: “Aqşın - Kamal Xudaverdiyev, Ana - Zərnigar Ağakişiyeva, Çılğın - Məleykə Əsədova, insafən bütün aktyorlar öz rollarında elə sərrast, coşqun, xəyanət və sədaqət müstəvisində gerçəklik nümayiş etdirirlər ki, zaldakıları da bu ovqat çulğalayır” (30).

Təbii ki, tamaşada xurda qüsurlar da nəzərə çarpırdı. Firuz Mustafa “Mədəniyyət” qəzetində çap olunan məqaləsində yazır: “Tamaşada hələ cilalanmamış bəzi ştrixlər də yox deyildir. Mənə elə gəlir ki, ayrı-ayrı personajların dialoqları arasında (məsələn, Aqşın - K.Xudaverdiyev və İbn Tahir - Rafiq Əzimov) pauza uzundur. Aqşının son monoloqunda millət istilahına istinad edilir, halbuki, millət anlayışı daha sonrakı dövrün - kapitalizmin məhsuludur” (39).

Azərbaycan tarixinin geniş mənzərəsini əks etdirən “Dar ağacı” tamaşası illərin sınağından çıxan bir həqiqəti tamaşaçıya çatdırdı. Həmin həqiqətə görə millətdən ayrı düşən, onun taleyinə biganə olanları sonda dar ağacı gözləyir. Bu tarixi tamaşanın müasirliyi həm də yaşadığımız dövrdə respublikada xalq və hakimiyyət probleminin aktuallaşması ilə əlaqəlidir. AMEA-nın müxbir üzvü, professor İncilab Kərimovun göstərdiyi kimi: “baş verən böyük hadisələr fonunda milli teatr sənətimiz də öz mövqeyini müəyyənləşdirmək və təsir qüvvəsini artırmaq qeydinə qalaraq, belə bir aktual tamaşa yaratmışdı” (60).

“Dar ağacı” tamaşasının qayəsi Bəxtiyar Vahabzadə yaradıcılığının həmişə həqiqətə, mənəvi saflığa çağıran ümum-ideya platformasından ayrı olmayıb, ədibin yeni sənət axtarışlarını səciyyələndirirdi. Heç təsadüfi deyil ki, tamaşa B.Vahabzadənin lentə yazılan sözləri ilə başlayır, hadisələr cərəyan etdikcə bu qayə, məqsəd, ideya daha da dolğunlaşır, Aqşının edamı səhnəsində apogeyinə çatırdı: Yer üzərində ədalətə, yaxşılığa, insana xidmət etməyən nə varsa, cəzasına çatmalıdır. Tamaşa xalqa arxa çevirənlərin son məqamda məhşər ayağına, “dar ağacı” altına gələcəyinə tam əminlik yaradırdı.

“Dar ağacı” tamaşası tarixi ehtiva etməklə, müasirliyə xidmət edən monumental bir əsər olaraq milli Azərbaycan səhnəsində layiqli yerini tutmuşdur.

2.4. Təkrarlanan tarixin müasir bədii yozumu

B.Vahabzadənin tarix və müasirliyi sintez etməyə çalışdığı pyeslərindən biri də “Atamın kitabı”dır. Amma burda dramaturq maraqlı bir yolla gedir. “Allah səni rəhmət eləsin, Mirzə Cəlil!” epiqrafi ilə açılan əsərin ideya-bədii karkası, dramaturji strukturu Cəlil Məmmədquluzadənin məşhur “Anamın kitabı” pyesindən götürülmüş, mövzusu müasirlikdən alınmışdır. Bununla müəllif tarix və müasirliyin bilavasitə həyatda da səsləşdiyini vurğulamış, sanki tarixin təkrarlandığını ibrət olaraq müasirlərinin nəzərinə çatdırmağa çalışmışdır. Pyesdə bizim günlərdə öz siyasi əqidəsinə görə bir araya gələ bilməyən, atalarının onlara vəsiyyəət etdiyi kitabın qanunlarına tabe olmayan qardaşların “qəhrəmanlığından” söhbət açılır. 1999-cu ildə qələmə alınmış əsər ictimai-siyasi həyatımızdakı kateqlizmlərin əks-sədası olaraq meydana gəlmişdi.

B.Vahabzadənin digər səhnə əsərləri kimi bu pyes də diqqətdən kənarda qalmadı. 2000-ci il oktyabrın 6-da Azərbaycan Dövlət Gənclər Teatrı “Atamın kitabı” pyesinin ilk tamaşasını ictimaiyyətə təqdim etdi. Əsərin quruluşunu teatrın bədii rəhbəri, Əməkdar İncəsənət Xadimi, rejissor Hüseynağa Atakişiyev vermiş, musiqisini bəstəkar, xalq artisti Xəyyam Mirzəzadə yazmış, səhnə tərtibatını rəssam, Dövlət mükafatı laureatı Nazim Bəykişiyev hazırlamışdı. Əsas rollarda Dövlət Gənclər Teatrının aktyorlarından Elşən Çarhanlı, İntiqam Soltan, Sərvər Əliyev, Rəzzaq Məmmədov, Nəsimə Eldarova, Lalə Kazımova, Elşən Hacıbabayev və b. çıxış edirdilər.

Lakin maraqlıdır ki, ideya və məzmunu aktual olan bu əsər ciddi reaksiya doğurmadı, dövrü mətbuatda tamaşa haqqında bircə məqalə, ya resenziya belə çap olunmadı. Tanınmış tetarşünas və tənqidçilərdən heç biri tamaşaya öz münasibətini bildirmədi; tamaşanın uğur və nöqsanlarından bəhs açılmadı. Bunu bir yandan tamaşanın daha böyük uğurları olan dramaturq və rejissorun sırası bir işi kimi qarşılınması ilə bağlamaq olarsa, digər tərəfdən ictimai-

siyasi hadisələrin fonunda əsərin estetik bir hadisə kimi diqqətdən yayınması, repertuarda davam gətirməməsi ilə izah etmək lazımdır.

Beləliklə, II Fəsildən əldə etdiyimiz qənaətə görə,

1. Bəxtiyar Vahabzadə yalnız müasir mövzulu lirik-psixoloji pyeslər müəllifi olmayıb, eyni zamanda tarixi dramlar da qələmə almışdır. Onun tarixi dramlarının qəhrəmanları da, lirik-psixoloji pyeslərində olduğu kimi, öz hərəkətlərində və düşüncələrində psixoloji əsasla malikdirlər;

2. B.Vahabzadə psixoloji dram ölçülərini uğurla tarixi mövzulu dramlarına da gətirə bilir və bununla milli teatrda tarixi dram ənənələrini inkişaf etdirir. Bir şair kimi yaradıcılığında yüksək zirvələr fəth edən B.Vahabzadə dramaturq kimi eyni məqama tarixi dramlarında çatır. Heç təsadüfi deyil ki, tarixi pyeslərini B.Vahabzadə nəsr ilə yanaşı, nəzmlə də yazmış, bununla da milli teatr ənənələrinə sadıq olduğunu nümayiş etdirmişdir;

3. Bəxtiyar Vahabzadə tarixi mövzuda yazılmış üç pyesin: “Fəryad” (24.03.1984), “Özümüzü kəsən qılınc” (10.04.1998), “Dar ağacı” (09.12.2000) əsərlərinin müəllifidir. Onun dramaturgiyasına xas şərtliliklə tarixiliyin üzvi vəhdəti bu tarixi dramlarında da təcəssümünü tapır;

4. “Fəryad” pyesi fəlsəfi dram janrına meyl edir. Dramatik kolliziya əsərdə başlıca olaraq, insanın daxilində, düşüncə və mühakimələrində gedir. Əsərdə saray çirkabına qarşı duranlar həqiqət aşıqləridir. Pyesin səhnə yozumunu vermiş Hüseynağa Atakişiyevin dəqiq, səriştəli quruluşunda, yaxşı seçilmiş aktyor ansamblının oyununda bu qarşıdurma parlaq şəkildə təcəssüm tapır. Tamaşa alçalan və alçaldılan insanlıq fəlsəfəsinə qarşı nəsimiçiliyin qələbəsi ilə bitir. Rejissor təfsiri, aktyor oyunu, bəstəkar musiqisi, rəssam tərtibatı və ümumən teatrın bütün kollektivinin işi vəhdət yaradaraq, uzaq keçmişimizi bu günümüzə bağlayan gözəl bir tamaşanın ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur;

5. Ölkəmiz müstəqillik əldə etdikdən sonra, milli vətəndaşlıq mövqeyi ilə həmişə seçilmiş B.Vahabzadə

yaradıcılığında yeni mövzular geniş yer alır. Milli tarixin əvvəllər qadağa qoyulmuş səhifələrinə baş vuran şair-dramaturq Azərbaycan varlığının dərin qatlarına nüfuz edir. İlk tamaşası 1998-ci il aprelin 10-da rejissor Ağakşi Kazımovun quruluşunda Akademik Milli Dram Teatrında göstərilən “Özümüzü kəsən qılınç” (“Göytürklər”) tarixi pyesi məhz bu yaradıcılıq axtarırlarının bəhrəsi kimi meydana gəlmişdir. Tarixi faktlar əsasında yazılan pyesdə tarixi şəxsiyyət olan Gur Şadın Birinci Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda mübarizəsindən söz açılır. A.Kazımovun monumental üslubda quruluş verdiyi tamaşanın əsas ideyası özümüzü kəsən gözəgörməz qılıncların kimlərin əlində olduğunu üzə çıxarmaqdan ibarətdir;

6. B.Vahabzadə müstəqillik illərində tamaşaya qoyulmuş “Dar ağacı” tarixi faciəsində vaxtilə C.Cabbarlının “Od gəlini” pyesində aktualaşdırdığı Babək mövzusunu yenidən, daha təfərrüatlı işləməyə imkan tapır. O, xüsusən Aqşinlə bağlı süjetin açılmasına pyesin ideyasında mühüm əhəmiyyət verir. Rejissor A.Kazımov “Dar ağacı”nda müəllif fikrinə dəstək olaraq, konkret tarixi şəraitdə insan xarakterlərinin gücü, həqiqəti, ehtirashı çarpışmalarına diqqət yetirmiş, yaradıcılığına xas monumentallıq nümayiş etdirmişdir. Tamaşa xalq və Vətən amalına xəyanət edənlərə mənəvi dar ağacı qurur, onları məhşər ayağına çəkirdi.

7. B.Vahabzadənin tarixlə müasirliyi sintez edən “Atamın kitabı” pyesi C.Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” əsərinə nəzirə təsiri bağışlayır. Günün aktual ictimai hadisələrindən mövzu alan pyes eyni zamanda sanki təkrarlanan tarixdən ibrət almağa çağırır. Azərbaycan Dövlət Gənclər Teatrında rejissor Hüseynağa Atakışiyev tərəfindən tamaşaya qoyulmuş pyes dramaturq sözünün müasirlərimizə çatdırılması missiyasını yerinə yetirir.

8. B.Vahabzadənin tarixi mövzulu pyeslərinin səhnə həlli teatrımıza yeni, qəhrəmanlıq və mübarizə ruhu ilə nəfəs alan tamaşalar bəxş etmiş, milli rejissor və aktyorluq məktəbinin əsaslı ənənələr üzərində inkişafına daha da rəvac vermişdir.

III FƏSİL

BƏXTİYAR VAHABZADƏ PYESLƏRİNİN SƏHNƏ COĞRAFIYASI

3.1. Şair-dramaturqun ilk dram əsərinin Gəncə Teatrında səhnə təcəssümü

Teatrın inkişafında dramaturgiyanın rolu danılmazdır. Teatr daim tamaşaçıları cəlb edən müasir repertuarla maraqlıdır. Yaradıcılığı sırf dramaturgiya ilə bağlı sənətkarlarla yanaşı, digər şair və yazıçıların da dram janrına müraciəti, yeni-yeni dram əsərlərinin meydana gəlməsi ümumən teatrın xeyrinə olub, inkişafına rəvac verir. Ədəbiyyatın aktuallaşdırdığı bir çox mövzular səhnəyə ayaq açır, müasir tamaşaçı ilə ünsiyyət üçün yeni imkanlar yaradır.

Yaradıcılığının çiçəkləndiyi, məşhur şair kimi tanındığı bir dövrdə Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyaya üz tutması bütövlükdə uğurlu alınmış, şair-dramaturqun qələmə aldığı, demək olar ki, hər bir əsər səhnəyə qoyularaq, ictimaiyyət arasında marağa səbəb olmuşdur. B.Vahabzadənin ayrı-ayrı dram əsərləri təkcə Bakıda deyil ölkəmizin müxtəlif teatrlarının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş, bütövlükdə Azərbaycan teatr sənəti və mədəniyyətinin inkişafında rol oynamışdır. Təbiidir ki, bu uğur birdən-birə əldə edilməmiş, şair-dramaturqun milli teatrlarımızla əməkdaşlığı uzun bir yaradıcılıq prosesinin nəticəsində yaranmış, son halda Azərbaycan teatr repertuarını daim yeni-yeni əsərlərlə zənginləşdirən püxtə bir dramaturq qazanmışdır.

Bəxtiyar Vahabzadənin ilk dram əsəri olan “Vicdan” (“Alim olmaq asandır”) pyesi tənqid tərəfindən birmənalı qaşılınmamışdır. Mehdi Məmmədovun bu pyesi “canlı xarakter yaratmağın, onu baş rola çevirməyin gözəl nümunəsi” (80, 59) kimi təqdir etməsinə rəğmən, tənqidçi İlham Rəhimli pyesi şair-dramaturqun ilk qələm təcrübəsi kimi dram sənətinin tələbləri baxımından o qədər də qənaətbəxş hesab etmirdi. Onun fikrincə, “Sənətkarın həll etməyə çalışdığı ideya güclüdür. Həmin ideya məzmun kimi əsərdə əks olunur, ancaq forma hələ tapılmamış,

forma və məzmun ayrılığı, uyarsızlığı Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturq kimi bu pyesdə nailiyyətini təmin etməmişdir. “Vidən” pyesinin cəmiyyətə təqdim etdiyi ideya dramatik konfliktlərin fonunda açılmadığına görə bədii cəhətdən sönük görsənir” (104). Fəridə Səfiyeva da İlham Rəhimlinin bu fikirləri ilə razılaşır: “Tənqidçiyə haqq qazandıraraq belə hesab etmək olar ki, Bəxtiyar Vahabzadənin həmin ideyanı başqa şəkildə “İkinci səs” pyesində davam və inkişaf etdirməsi çox güman ki, müəllifin özünün də “Vidən”də qoyduğu problemi həll etməməsi, xarakterlərin dolğunluğu cəhətdən pyesin onu təmin etməməsindən irəli gəlir” (112, 17).

İlk dəfə “Vidən” pyesinə müraciət edən C.Cabbarlı adına Gəncə Dövlət Dram Teatrı müasir mövzulu gözəl tamaşaları ilə tanınmış, bir çox görkəmli səhnə ustaları yetişdirmişdi. Sənətsüənəşliq doktoru, professor Mehdi Məmmədov bu teatrın Azərbaycan mədəniyyəti tarixindəki mövqeyini yüksək qiymətləndirərək yazır: “C.Cabbarlı adına Kirovabad (Gəncə) Dövlət Dram Teatrının yaradıcılıq yoluna nəzər salanda iftixar hissi duyursan. Bu yol böyük işlər görmüş bir zəhmətkeşin mərdliklə, hünərlə keçdiyi yoldur... Teatr müasirlik ruhu ilə yaşamış, müasir fikirlər irəli sürməyə can atmışdır. O, xalqın ürəyindən xəbər vermiş, həmişə xalqla bağlı olmağa, zamanla ayaqlaşmağa çalışmışdır” (81, 42).

B.Vahabzadənin “Vidən” pyesinin ilk tamaşası 1958-ci il dekabrın 27-də məhz bu teatrın səhnəsində olmuşdur. Tamaşanın quruluşçu rejissoru əməkdar incəsənət xadimi Hüseyn Sultanov mükəmməl, maraqlı tamaşa yaratmaq üçün, müasir mövzuda yazılan pyeslərə qayğı ilə yanaşmaq tələbinə ciddi riayət etmiş, əsərin ən yaxşı cəhətlərini qabartmaq yolunu tutmuşdu. Tamaşanın ilk epizodundan son gəlişə qədər quruluşçu rejissorun yeni estetik ifadə vasitələri tapmaq söyləri aydın nəzərə çarpırdı, rejissor fikri, rejissor düşüncəsi bədii tərtibatda da, aktyorların hərəkətlərində də özünü göstərirdi. “Əsərin quruluşu dolğun olmaqla, onun ideyası ilə üzvi surətdə bağlıdır. Şəkillər arasında canlı əlaqə olmaqla, aktyorların mizanları olduqca səlistdir. Əsərin quruluşu onun ideyasının açılmasına, hər şəklın özündə müəllif tərəfindən

nəzərdə tutulan fikrin tamamlanmasına yaxından kömək edir” (116).

“Vicdan” pyesinin süjet xətti və konflikti insanlar arasında dostluq, sədaqət və məhəbbət məsələlərinə istinad edir. Zöhrabov, Əşrəf və Fəxrəddin həmyerlidirlər. Zöhrabov Bakıya gəlib alim olduqdan sonra doğma kəndini, el-obasını, isti ocağını, hətta anasını belə unudur, hamıya yuxarıdan baxır. Psixologiya elmi sahəsində çalışmasına baxmayaraq ən sadə məsələləri də dərk etmir, daha doğrusu dərk etmək istəmir. O, pis alim olduğu kimi, yaxşı ailə başçısı da deyildir. Fəxrəddin, Əşrəf, Pakizə - müsbət planda verilən bu mübariz insanlar Zöhrabova təsir göstərir, tutduğu yolun düzgün olmadığını ona başa salırlar. Bu xeyirxah insanlar Zöhrabovun çatışmayan cəhətlərini onun üzünə deyir, naqis hərəkətlərini cəsarətlə tənqid edir, lazımi məsləhətlər verirlər. Beləliklə, bu yolunu azan “alimin” ailəsinin dağılmasına yol vermirlər.

Göründüyü kimi, pyesdə yazıldığı dövrün sosialist realizmi ədəbiyyatının izləri də yox deyildir, konfliktin yumşaldılması müsbət qütbün asan qələbəsinə şərt olur. Dramaturq tərəfindən mənfi xarakter kimi təqdim olunan Sultan Zöhrabovun əsər boyu təcridən deyil, birdən-birə dəyişməsi, səhvlərini başa düşüb ağullanması müəllifin və əsərin nöqsanı kimi nəzərə çarpırdı.

Rejissor pyesi iki xətt üzrə inkişaf etdirirdi. Birinci, Sultanla Xalidənin qurduğu təməli çürük ailənin taleyi, ikinci də Şəlalə ilə Əşrəfin sevgisi. Onsuz da mürəkkəb olan bu sevgi Xalidənin bacısı Pakizənin Əşrəfi dəlicəsinə sevməsi ilə daha da mürəkkəbləşirdi. Gərgin münasibətlər başlayırdı. Tamaşaçı, öz keçmiş məhəbbətinin xatirinə və dostluğuna sadıq qalan, əxlaq prinsiplərini qoruyan Fəxrəddinlə Sultan Zöhrabov və Xalidənin münasibətini, digər tərəfdən Şəlalə, Pakizə və Əşrəf xəttini eyni vaxtda izləməyə başlayırdı.

Tamaşada Sultan Zöhrabov mənfi bir xarakter kimi təqdim edilmişdi. S.Zöhrabov əsərdə alim, dost, ailə başçısı, oğul, keçmiş məktəbli kimi məqamlarda xatırlansa da bu missiyaların heç birində özünü doğrultmur. O, alim kimi həyatdan uzaqdır, hər şeydə yalnız sitatlara arxalanır, öz yazdıqlarına belə riayət etmir.

Dostuna xəyanət edir, vicdan əzabı çəkmədən Fərxəddinin sevdiyi qızı əlindən alıb, ailə qurur. Lakin bir ailə başçısı kimi də özünü doğrultmayan Zöhrabov övladının tərbiyəsi ilə maraqlanmır, arvadına addımbaşı xəyanət edir.

Sultan Zöhrabov rolunu xalq artisti Əsrəf Yusifzadə oynayırdı. O, Zöhrabovun obrazını çətin və mürəkkəb xarakterdə üzə çıxartmaq üçün daxili həyəcanlarla dolu gərgin vəziyyətlər keçirirdi. Tamaşa boyu S.Zöhrabovun (Ə.Yusifzadə) çirkin cəhətləri meydana çıxırdı, amma bu keyfiyyətlərin hamısının bir adamda cəmlənməsi təbii səslənmirdi. Kantdan sitat gətirmək istəməsi, qəndin iriliyinə irad tutması, əlini cibinə atıb tez-tez sitat axtarması, müəlliməsinin döşündəki Lenin ordenini çoxuşaqlı anaların medalına bənzətməsi onu faciəli vəziyyətdən gülünc adam vəziyyətinə qoyurdu. S.Zöhrabovun alim olmasına baxmayaraq onun heç bir elmi əsəri haqqında danışılır, bu əsərlərin mahiyyətinə irad tutulmurdu. Aktyor oyununun bütün incəliklərilə surətin daxili ziddiyyətlərini göstərməyə çalışırdı. O, Zöhrabovun təkcə pis aliə başçısı deyil, həm də naxələf bir övlad olmasını məharətlə göstərirdi. Kənddə tək-tənha qalan anasını yadına salmayan Zöhrabov - Ə.Yusifzadə dövlətin kəsdiyi məvacibi də çox böyük narazılıqla anasına göndərirdi. Ancaq aktyorun bütün söylərinə baxmayaraq, tənqidin qeyd etdiyi kimi, obraz, bədii tip canlı olmadığı üçün, mahir artistin oyununda da sxematiklikdən qurtula bilmirdi. Tamaşa S.Zöhrabovun (Ə.Yusifzadənin) arvadı Xalidə ilə məhkəmədə barışması ilə sona çatırdı. Hətta S.Zöhrabov öz anası, qoca müəlliməsi və kollektivin başqa üzvlərilə də barışırdı.

Tənqidçi Ənvər Yusifoğlu “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində çap etdirdiyi məqaləsində yazırdı: “Əsərin mərkəzində duran Zöhrabovun bədii surəti tamamlanmadığı üçün tamaşaçı onun islahına da inanmır, müəllifin çıxardığı hökmə biganə qalır...” Tənqidçinin fikrincə, tamaşada müəyyən cillənməyə ehtiyac vardı: “Bizcə, “Vicdan” əsərinin əsas surəti olan Sultan təbiətindəki mənfi xüsusiyyətləri ləğv etmək üçün özündə kişilik, mərdlik keyfiyyətləri tapmalı, ruhi iztirablar keçirməli və pyesin mövzusuna canlı bir sima, bir obraz kimi daxil olmalıdır. Bunun

üçün, əlbəttə, müəllif və rejissor sözcülüyə qapılmamalı, Sultanla əlaqədar olan Ana, Müəllimə və Xalidə səhnələrini bir də işləməlidir” (37).

Məşhur rus aktyoru M.Şepkin yazırdı: “Aktyor obrazı yaradarkən, özünü, öz şəxsiyyətini, özünün bütün xasiyyətlərini unudub, müəllifin ona verdiyi şəxsə çevrilməlidir” (158, 350). Bu sözləri “Vicdan” tamaşasındakı Qulam obrazının ifaçısı Sadıq Həsənzadənin (Həsənqara) oyununa münasibətdə söyləmək olar. Həmin kollektivdə əlli ildən artıq işləyən bu zəhmətkeş sənətkar səhnə sənətinə vurğunluğu, yaddaqalan obrazları ilə tamaşaçıların dərin məhəbbətini qazanmışdı.

Qulam namuslu əməklə məşğul olmaq istməyən, gününü kefdə keçirən bir adamdır. Ona elə gəlir ki, həyatda hamı onun xeyirxahıdır. Odur ki, əlinə düşəni sağa-sola səpələyir, dostları ilə günlərini başa vurur. Lakin həyat onu bərkə-boşa saldıqda dost-tanışı sınaqdan keçirir və get-gedə ayılır, həyata daha ayıq baxır. Cəmiyyətin təsiri ilə tutduğu yolun düz olmadığını dərk edir, əsl xoşbəxtlik və səadətin əməkdə olduğu qərarına gəlir. Aktyor S.Həsənzadə Qulamın mürəkkəb xarakterini, onun daxili aləmini, tərəddüd və həyəcanlarını inandırıcı şəkildə tamaşaçılara çatdırırdı. Obrazın fikir narahatlığı, duyğuları ilə yaşayırdı. “Tamaşadakı Qulam obrazı xüsusilə daha müvəffəqiyyətli idi” (17, 100).

Əsərin ən qüvvətli surəti olan Fəxrəddin müəllif və rejissor tərəfindən xalq mənafeyini qoruyan, cəmiyyətin tufeyli ünsürlərinə qarşı barışmaz bir mübariz, həm də xeyirxah bir adam kimi təqdim edilmişdi. Namuslu xalq hakimi sevdiyi qıza güzəştə getməyərək, onun dövlət əmlakını mənimsəmiş qardaşını mühakimə edib, cəzalandırır. Fəxrəddin daxili sarsıntılar keçirir: bir yanda sevdiyi qızın əsassız tələbləri, o yandan da cinayətkar Qulama qarşı duran qanunlar! Tərəzinin hansı gözü ağır gəlir? Bu ziddiyyətləri aradan qaldırmaq üçün o, “qohumu dardan qurtarmaq lazımdır” deyən Sultan Zöhrabovun nəsihətlərinə deyil, ictimai mənafeyi müqəddəs tutan vicdanının səsinə qulaq asırdı. Xalidə bundan ötrü ondan üz döndərsə də, əsərin ikinci yarısında səhvlərini başa düşür, əzab çəkirdi. Aktyor Kərim Sultanov

Fəxrəddin obrazını həm zəif, həm də qüvvətli cəhətləri ilə birlikdə tamaşaçıya təqdim edirdi. Fəxrəddin - K.Sultanov böyük mətanətlə gənclik dostu Zöhrabovu və onun ailəsini cinayətlərdən qoruyur, ailəsinin dağılmasına mane olur. Fəxrəddinin Xalidəyə söylədiyi məsləhətlər bunu bir daha təsdiq edirdi: “Bəs sənin balan? Axı, istər-istəməz o körpə sizi bir nöqtədə birləşdirir. Siz artıq uşaq deyilsiniz, Xalidə, anasan. Analıq xatirinə hər şeyə dözməli və bacardığın qədər Sultana təsir etməlisən. Budur mənim sizə məsləhətim... Özünü ələ al, Xalidə. Axar suya iki dəfə düşmək olmaz. Tarixi geri qaytarmaq, yaşadığın günləri təkrar etmək mümkün deyil. Əzizim, sənə öz ailənlə bərabər xoşbəxtlik arzu edirəm” (124, 43). Kərim Sultanovun oynadığı Fəxrəddin obrazı öz təbii və real boyaları ilə müəllif və rejissorun, eləcə də aktyorun müvəffəqiyyəti idi.

Tamaşada ən çox diqqəti cəlb edən Xalidə obrazını xalq artisti Rəmziyə Veysəlova oynayırdı. O, ilk gənclik səhvlərinin acılarını çəksə də, ruhdan düşməyən, həyatını və oğlunu xilas etmək əzmilə yaşayan səmimi bir ananın dolğun surətini yarada bilirdi.

Muxtar Avşarovun ifasında Əşrəf obrazı xüsusi seçilir, aktyorun istedadını aşkara çıxarırdı. Kənddən şəhərə oxumağa gəlmiş gənc Əşrəf (M.Avşarov) ilk şəkildən başlayaraq sevilə-sevilə izlənirdi. Əşrəf həmkəndliləri olan Fəxrəddin və Sultan Zöhrabovla ilk görüşü zamanı çox sevinir. Lakin bu görüş Əşrəfdə Zöhrabova qarşı dərin nifrət, Fəxrəddinə qarşı sonsuz məhəbbət yaradır. Uşaqlığını kənddə keçirmiş, uzun müddət şəhərdən kəndə qayıtmayan və kənd haqqında köhnəlmiş təsəvvürə malik olan Zöhrabov Əşrəflə üzləşir, hətta, onu adam yerinə qoymur. Lakin o, tamaşaçıların gözü qarşısında mübahisəyə girdiyi orta təhsilli, fəqət zəngin dünyagörüşlü və düzgün mühakimə qabiliyyəti olan bu gəncə uduzur, onun dərin və məntiqli sözləri önündə aciz qalırdı.

Qulam cəzasını çəkib qayıdır. Ali məktəbi bitirib müəllimlik edən və ondan boşanmış Şəlaləni təzədən özünə arvad etmək istəyir. Ancaq Şəlalənin Əşrəfi sevdini eşitdikdə yenidən cinayət törətmək fikrinə düşür. Qulam Əşrəfin qarısına: - Arvadımla

mazaqlaşır, onları bir yerdə şirin-şirin söhbət eyləyən görmüşəm, - deyə şikayətlənir. Sultan Zöhrabov bu sözləri Qulama bir şikayət ərizəsi kimi yazdıraraq, institutun kollektivi içində Əşrəfi biabır etmək istəyir. Ancaq bu hiylə boşa çıxır. Çünki Şəlalə artıq Qulamdan boşanmışdır. M.Avşarov bütün məqamlarda səsi, mimikası, hərəkətləri ilə Əşrəf obrazının daxili aləmini, psixoloji vəziyyətini, xarakter bütövlüyünü açıb göstərməklə, tamaşanın ideya məzmununun açılmasına səy edirdi.

“Vidən” B.Vahabzadənin psixoloji dram janrında ilk təcrübəsidir. Əşrəfin Şəlaləyə pak sevgi münasibəti, Şəlalənin də onu sevməsi, Pakizənin Əşrəfə odlu məhəbbəti, amma dostluq naminə öz hisslərini boğub, nakam məhəbbətin acılarına qatlaşması müəllif tərəfindən yaxşı düşünülmüş, aktyorlar tərəfindən səmimi və inandırıcı boyalarla təcəssüm olunmuşdur. Şəlalə rolunda A.Ələsgərova uğurlu ifa nümayiş etdirir, obrazın səhnə təcəssümünü təbii canlandırırdı. Obrazın əqli və emosional keyfiyyətlərinə yiyələnən aktrisa onu tam reallığı ilə duyur və estetik cəhətdən də əsaslandırılmış güclü xarakter yaratmaq imkanı aşkarlayırdı.

“Vidən” pyesində tamaşaçı ilə kontakt yaratmaq üçün xalq təfəkküründən, atalar sözləri və aforizmlərdən geniş istifadə olunmuşdur. “Özü yıxılan ağlamaz”, “Tək əldən səs çıxmaz”, “Düşməni səni daşnan, sən düşməni aşnan”, “Daldan atılan daş topuğa dəyər”, “Qəpiyin qədrini bilməyən, manatın qədrini heç bilməz”, “Pul ki var əl çirkidir”, “Sənə güvəndiyim dağlar, sənə də qar yağar” kimi aforizmlər tamaşada bəzən ciddi, bəzən yumor şəklində, həm də yerli-yerində işlədilmişdir.

Bəstəkar Şəfiqə Axundovanın tamaşaya yazdığı musiqi də tənqid tərəfindən təqdir olunmuşdu. Musiqi tamaşada yalnız müşayiətedici xarakter daşıyırdı; əksinə hər bir obrazın daxili aləmini, psixoloji halını, niyyətini açan bir ifadə vasitəsi kimi nəzərə çarpırdı. Xüsusilə gənclərin sevgisini, hicran və ayrılığı əks etdirən mahnılar daha məlahətli səslənirdi. A.Şərifov “Vidən” tamaşası haqqında çap olunan məqaləsində yazırdı: “Onun musiqisi əsərin əvvəlindən sonuna qədər cərəyan edən psixoloji vəziyyətlə, məhəbbət əhvalatları ilə, obrazların keçirdiyi sevinc və

kədərle həmahəng səslənməklə əsərin ideyası ilə canlı surətdə əlaqələndirilmişdir. Əsərdə tez-tez səslənən “Könül tərənəsi, Fəxrəddinin mahnısı” adlı musiqini eşitdikdə tamaşaçı istər-istəməz həyəcan keçirir” (116). Tamaşanın bədii tərtibatını verən rəssam Bəhram Əfəndiyev teatrda səhnə tərtibatı üçün texniki və maddi imkanların son dərəcə zəif olmasına baxmayaraq, gözəl səhnə tərtibatına müvəffəq olmuşdu. Həm bədii tərtibat, həm də geyim esgizləri əsərin məzmunu ilə uyğunlaşdırılmış və tamaşanı xeyli dolğunlaşdırmışdı.

Xalq artistləri R.Veysəlovanın (Xalidə), S.Orlinskayanın (Bahar), əməkdar artistlər Ə.Yusifzadə (Sultan), S.Həsənzadənin (Qulam), S.Mustafayevanın (Pakizə), Ə.Seyfinin (Abdulla), M.Avşarovun (Əşrəf), artistlərdən K.Sultanovun (Fəxrəddin), F.Bədərbəylinin (Tükəz), A.Ələsgərovanın (Şəlalə), M.Cəfərin (Atobba), F.Əliyevanın (Mirəstə) oyunları razılıq hissi doğursa da, tamaşanın bəzi qüsurları da vardı. Tənqiddin fikrincə, xüsusilə Əşrəf (M.Avşarov) obrazının son şəkillərdəki vəziyyəti və onun inkişafı bir qədər zəif verilmişdi. Dördüncü şəkildə Əşrəfin elmi işinin müzakirə edilməsinə həm müəllif, həm rejissor tərəfindən az diqqət verildiyindən müzakirə sönük çıxmışdı. Əsərdə mühasib Abdulla (Ə.Seyfi) əsərin ana xətti ilə bağlı olsa da, onun arvadı Mirəstə (F.Əliyeva) bir o qədər bayağı çıxmışdı. Tənqidçi A.Şərifov yazırdı: “Əşrəf obrazı birinci şəkildə olduğu kimi, sonrakı şəkillərdə lazımı səviyyəyə qaldırılmamışdır. Buna baxmayaraq aktyor Muxtar Avşarov tərəfindən bu obrazın daxili aləmi, gözəl insani duyğuya malik olduğu, həyata, insanlara, əməyə, yaşamağa və yoldaşlığa ən səmimi münasibət bəslədiyi sənətkar bacarığı ilə tamaşaçılara çatdırılır” (116).

“Vicdan” dramının sonunda tamaşaçı xoş əhval-ruhiyyə ilə teatrdan ayrılırdı. Cəmiyyətin birgə yaşayış və davranış qaydaları, humanist insanların tərbiyəvi mövqeyi qələbə çalır, Qulamı da, Sultan Zöhrabovu da yumşaldırdılar. Qulam faydalı əməyə başlıyırdı. Sultan Zöhrabov isə ananın müqəddəs, balanın şirin olduğunu anlayır və öz eyiblərini dərk edirdi.

1961-ci ilin iyun ayında Bakıya qastrola gələn C.Cabbarlı adına Kirovabad (Gəncə) Dövlət Dram Teatrı repertuarında olan

“Nəsrəddin şah” (C.Cabbarlı), “Əliqulu evlənir” (S.Rəhman), “Bahar suları” (İ.Əfəndiyev), “Həmyerlilər” (A.Məmmədov), “Böyük ürək» (İ.Qasimov və H.Seyidbəyli), “Ürək seversə” (Ə.Yusifli), “Xəyanət” (H.Bicari və Q.Cəmşidi), “Qaynana” (M.Şamxalov), “Tülkü və üzüm” (Q.Fiqreyredo), “Kələkbaz sevgili” (Lope-de Vega) tamaşaları ilə yanaşı, “Vicdan” tamaşasını da paytaxt sakinlərinə təqdim etmişdi. Bakı qastrolunda teatrın müasir mövzuda yazılan əsərlərə geniş yer verməsi müsbət hal kimi təqdir olunmuşdu. Mətbuat bu vacib cəhətə xüsusi diqqət yetirərək, teatrın əməyini layiqincə qiymətləndirmişdi. Çünki “repertuar zənginliyi ilk növbədə teatrın dramaturqlarla yaradıcı dostluğundan, səmərəli əməkdaşlığından yaranır. Teatr öz ətrafına nə qədər çox dramaturq toplayırsa, onun qovluğu bir o qədər dolu, mövzu dairəsi bir o qədər geniş, səhnəsi bir o qədər tərəvətli olur” (119).

Gəncə teatrının Bakı tamaşaları yaradıcılıq hesabatı olub, teatrın öz repertuarı, öz dəsti-xətti, öz yaradıcılıq üslubu olduğunu nümayiş etdirirdi. O cümlədən “Vicdan” tamaşası barədə də teatr ictimaiyyətinin rəyi mətbuatda dərc olunmuşdu. Qeybullla Rəsulov ümumən tamaşadan razı qaldığını bildirməklə iradlara da diqqət cəlb etmişdi: “Pərdələrin və şəkillərin sonluqları əksər hallarda sönük və təsirsizdir. Səhnə əsərlərində daha çox tələb olunan intizar, hadisələrin kəskin və gözlənilməz dönüşləri, ümumiyyətlə hərəkətlərin dinamikliyi az nəzərə çarpır. Bəzi əlavə xətlər, məsələn, mühasib Abdulla və Mirəstə xətti pyesin əsas konflikti ilə yaxşı bağlanmamışdır” (107).

Gəncə teatrının Bakı qastrolu onun yaradıcılıq nailiyyəti üçün fərəhli bir yekun hesab olundu. “Görkəmli elm və sənət adamlarının mətbuatda çap olunmuş məqalələrində teatrın nöqsan və çatışmazlıqları doğru göstərilməklə bərabər, belə bir yekdil fikir irəli sürüldü ki, Kirovabad (Gəncə) teatri öz yaradıcılıq məsələlərinin həllində müstəqilliyə meyl edir, öz repertuarını yeni əsərlər hesabına zənginləşdirir” (53, 67).

Bu qastrol səfəri teatra yeni şöhrət gətirməklə bərabər, onda yaradıcılıq məsələlərinə diqqəti artırmağı, repertuar rəngarəngliyinə nail olmağı, geniş tamaşaçı kütləsinin istək və

arzusuna müvafiq yüksək ideyalı, bədii cəhətdən mükəmməl əsərlərin səhnəyə hazırlanmasına səy göstərməyi bir vəzifə kimi qarşısına məqsəd qoydu.

“Vidən” pyesi B.Vahabzadənin ilk dram əsəri olsa da, XX əsrin ortalarında Azərbaycanda teatr hərəkatının dirçəlişində məxsusi yeri vardır. Azərbaycan əyalətlərində məhz bu əsərə müraciətin məntiqini B.Vahabzadənin bir şair kimi məşhurluğu ilə yanaşı, pyesin toxunduğu problemlərin aktuallığı ilə də izah etmək olar. Belə ki, Gəncədən sonra “Vidən” pyesi Şəkidə (1960) və Ağdamda da səhnəyə qoyulmuş, tamaşaçı marağı qazanmışdır.

Ə.Haqverdiyev adına Ağdam Dövlət Dram Teatrı “Vidən” pyesini teatrın açılışı günündə - 1969-cu il martın 26-da tamaşaçılara təqdim etmişdir. Odur ki, bu tamaşada tanınan yaşlı aktyorlarla yanaşı, gənc istedadlar - Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunu (hazırda Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) bitirən aktyorlar da iştirak etmişdi.

Tamaşanın quruluşunu əməkdar artist, rejissor Heydər Şəmsizadə vermiş, musiqisini isə bəstəkar X.Fərəcov yazmışdı. Artistlərdən Q.Qasimov (Zöhrabov), R.Qasımoğlu (Fəxrəddin), M.Məhərrəmov (Xalidə), F.Mahmudova (Pakizə), F.Abbasova (Tükəz) və başqaları tutarlı səhnə obrazları yaratmışdı. Tamaşa düşünülmüş rejissor işi, aktyor ifası ilə diqqəti cəlb etmişdi. Əməkdar artist Narınc Məlikova Bahar müəllimə rolunda çox güclü təsir bağışlamışdı: o, öz səmimi, düşünülmüş ifası ilə seçilmişdi. Tənqidçi İncilab Kərimov “Şuşa-Ağdam teatrı” adlı kitabında N.Məlikovanın oyunu haqqında yazır: “Əlbəttə, heç də təsadüfi deyil ki, 40 ilə yaxın teatr və bədii özfəaliyyət səhnəsində fəaliyyət göstərən Narınc Məlikova bir sıra çətin psixoloji rolları, həm mənəvi, həm də fiziki qüvvə tələb edən obrazları məharətlə yaradaraq artistlik istedadını aşkarlaşdırmış, getdikcə təkmilləşdirmişdir” (55, 87).

Bu tamaşa böyük tamaşaçı marağına səbəb olmuş və Ə.Haqverdiyev adına Ağdam Dövlət Dram Teatrının tarixində dəyərli, yaddaqalan bir hadisə kimi qiymətləndirilmişdir.

3.2. Bəşəri ideyaları əks etdirən pyeslər Naxçıvan səhnəsində

1959-cu ildə M.F.Axundov adına Naxçıvan Dövlət Dram Teatrı (1964-cü ildən C.Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrı) B.Vahabzadənin “Ədalət” pyesini tamaşaya qoydu. “Ədalət” mənzum pyesini şair-dramaturq şifahi xalq ədəbiyyatından istifadə edərək, qələmə almışdı. Pyesdəki yığcamlıq, konflikt və xarakterlərin inandırıcılığı tamaşanın da uğurunu şərtləndirmişdi. Əsərdəki hadisələr həyatı problemlərə toxunurdu, süjet xətti aydın idi. Obrazların hər biri öz xarakter cizgiləri, səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə seçilirdilər: dil sadə və səlis idi. Məşhur Fransız yazıçısı və nəzəriyyəçisi Bualo (1636-1711) deyib ki, “Qələmə aldığın əhvalatı həmişə incə və qəşəng bir sadəlikdə nağıl etməyə çalış. Elə et ki, bəzəksiz, düzəksiz xoşa gələsən” (19, 31). Rus dramaturqu Konstantin Andreyev Trenyova (1876-1945) görə: “Əgər məndən soruşsalar ki, dramda ən başlıca və əsas nədir? Cavab verərəm - dil. Dil dram əsərinin başlıca spesifik silahıdır. Onun gücü də, zəifliyi də dildədir” (157, 6). “Ədalət” pyesinin dili şairanəliyi də xeyli dərəcədə onun müvəffəqiyyətini təmin edirdi.

Əsərin süjeti belədir ki, Səlim şah ölkənin taleyini vəzirinə tarşırıraq eyşi-işrətə qurşanır. Xalqın yaxın dostu dəmirçi İmranın qətlinə fərman verir; amma keçirdiyi mənasız günlər, rəzil əməllər onu getdikcə bezdirir. Bir gün naxırçı qızı Göyərçini zorla şahın otağına gətirirlər. O, şahı maraqlı bir nağıl danışır və onu zülümdən əl çəkməyə çağırır. Göyərçinin cəsarətlə söylədiyi müdrik nağıllar şahı təsir edir və onu yuxudan ayıldır. Səlim şah hakimiyyətdən əl çəkib adını Ədalət qoyur, dəmirçilik edib İmranın işini davam etdirir.

Tamaşanın quruluşunu Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının rejissoru Nəsir Sadiqzadə vermişdi. Rejissor tutarlı estetik ifadə vasitələrindən bacarıqla istifadə edərək, pyesin ideya-məqsədini dəqiqliklə açmışdı. Tamaşada bütün rəzilliklər, eybəcərliklər ifşa hədəfinə çevrildiyi kimi, bu eybəcərlikləri doğuran səbəblər də aşkarlanırdı. N.Sadiqzadə aktyorlarla gərgin yaradıcılıq işi

apararaq, tamaşanın müvəffəqiyyətli alınmasına nail olmuşdu. “Rejissor əsərdəki xalq gücünün, el iradəsinin qələbəsini aydın və təsirli bir şəkildə tamaşaçılara çatdırırdı. “Ədalət” tamaşasında ədalətin təntənəsi ideyası sona qədər dəqiqliklə həll edilmişdir. Quruluşçu rejissor Nəsir Sadıqzadə reallıqla nağıl estetikasını sintez uyarlığında vermişdir” (102, 185).

İlk tamaşası 1959-cu il aprelin 25-də olan “Ədalət”in səhnə təcəssümünə maraqlı aktyor ansamblı cəlb olunmuşdu. Aktyorlar İ.Musayev (Səlim şah - Ədalət), Z.Həmzəyeva (Göyərçin), Ə.Haqverdiyev (Vəzir), F.Əlixanova (Aytən), S.Mövləvin (Müşavir), Ə.Məmmədov (Bəlinas), E.Mehdiyev (Xanəndə), A.Şahsuvarov (Baş sərkərdə), Y.Haqverdiyev (Bilici qoca), R.İsfəndiyarlı (Birinci kəndli), H.Mehdiyev (İkinci kəndli), S.Əliyeva və R.Məmmədova (rəqqasələr), A.Xəlilov, M.Ələkbərov və İ.Bənənyarlı (əsgərlər) müəllif fikrini aydın və bacarıqla tamaşaçılara çatdırırdılar. Möhkəm ansamblı malik olan bu tamaşada hər bir aktyor öz rolu üzərində çox ciddi işləyərək, düzgün səhnə şərhinə nail olmuşdu. Obrazların fərdi və tipik xüsusiyyətləri həm rejissor, həm də aktyorlar tərəfindən bütövlükdə düzgün və inandırıcı mizanlarla müəyyənlanmışdı. K.Stanislavskinin “Artist üçün əsas şərt hansı rolda çıxış eməyi deyil, həmin rolu necə oynamasıdır” (151, 35), yəni rolun böyüyü kiçiyi yoxdur, aktyorun böyüyü kiçiyi var - kəlamı bu tamaşada da əsas götürülmüşdü. Yazıçı Hüseyn İbrahimov “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetində çap olunan məqaləsində bu barədə belə deyir: “Tamaşada aktyorların oyununda müvəffəqiyyətli cəhətləri çoxdur. Hiss olunur ki, hər bir ifaçı öz roluna uyğun həyati detallar tapmış və tamaşanın əsas ideyasını təbii səhnə vasitələri ilə açmağa nail olmuşdur” (47).

Əməkdar artist İsa Musayev Səlim Şah - Ədalət rolunu tamaşanın əvvəlində zülümkar, mənəviyyatı puç olan, sonda isə öz bəd əməllərindən uzaqlaşaraq əlinin zəhməti ilə yaşayan bir obraz kimi təqdim etmişdi. Səlim şah (İ.Musayev) hakimiyyətdən əl çəkdikdən sonra hakimiyyəti əlinə almış vəzirə qarşı mübarizə aparan Aytənin ordusu üçün silah hazırlayır, başına dəstə toplayıb ona köməyə gedirdi. Xalq öz xilaskarı dəmirçi Ədaləti

alqışlayırdı. Naxırçı qızı Göyərçin Ədaləti sevib onunla birləşirdi. Tamaşa xalqın qələbədən doğan şənliyi ilə bitirdi. Müşavir (S.Mövləvin) xalqın fikrini ifadə edərək deyirdi:

*Ədalət, el səni doğdu yenidən,
Sənə son sözümlü söyləyirəm mən:
O Səlim şahlığın qoy unudulsun,
İşin də adın tək Ədalət olsun.*

Əsərin əsas obrazlarından biri də Göyərçindir. O zaman Naxçıvan MSSR əməkdar artisti (sonra Azərbaycanın xalq artisti) Zəroş Həməyəva bu gözəl, ağıllı, ismətli kəndli qızının obrazını bacarıqla yaratmışdı. O, sarayda şaha nağıl söylədiyi səhnədə xüsusilə canlı və təsirliydə. Əməkdar artist Ə.Haqqverdiyev vəzir rolunda müvəffəqiyyətlə çıxış etmiş, sarayda şahın hər əmrinə müntəzir, zahirən sədaqətli görünən vəzirin vəhşi təbiətini, onun hakimiyyət uğrunda hər cür riyakarlığa əl atdığını bacarıqla ifşa etmişdi.

Tamaşaya rəssam Məmməd Qasımov əsərin bəhs açdığı tarixi keçmişə uyğun maraqlı tərtibat vermişdi. Həvəskar bəstəkar Məmməd Məmmədovun tamaşaya yazdığı musiqi də dəyərlidi. Musiqi tamaşada yalnız müşayiətedici xarakter daşıyırdı: hər bir tipin daxili aləminə, psixoloji halına uyğun musiqi parçaları bəstələnmişdi.

Xalqımızın arzu və istəklərini, adət-ənənələrini özündə əks etdirən bu tamaşada xalq incilərinin dərin məzmunu və xeyirxah fikirlər gənclərin tərbiyəsində ibrətamiz rol oynayırdı.

B.Vahabzadənin C.Məmmədquluzadə adına Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrında tamaşaya qoyulan digər pyesi “Yağışdan sonra”dır. Azərbaycan Dövlət Dram Teatrından az sonra pyes burda da səhnə həllini tapdı. İlk tamaşası 1972-ci il dekabrın 27-də göstərilən “Yağışdan sonra” pyesinin də quruluşunu rejissor Nəsir Sadıqzadə vermişdi. İstedadlı rejissor əsərin əsas qayəsini, hadisələrin daxili məntiqini dərinlən duymuş, bədii-estetik ruhuna müvafiq tamaşanın obrazlı təbiətini yaratmağa nail olmuşdu. Pyesin ana xəttində yüksək duyğuların təcəssümü dayanmış, sevgidə də, ictimai işdə də, şəxsi məişətdə də vicdanın gur səsi səhnədən qabarıq görünə, eşidilə bilmişdi. Sənətsünaslıq doktoru,

professor İlham Rəhimli “Naxçıvan teatrı” kitabında yazır: “Şair-dramaturq Bəxtiyar Vahabzadənin “Yağışdan sonra” dramı müəllifin səhnə əsərləri arasında özünün bədii bütövlüyü və janr səciyyələrinə uyğunluğu ilə seçilir. Öz yaradıcılığında psixoloji dərinliyə həmişə üstünlük verən rejissor Nəsir Sadıqzadə bu pyesin Naxçıvan teatrındakı tamaşasının quruluşunu lirik-psixoloji üslubun estetik prinsipləri əsasında həll etmişdi. İstisnasız olaraq, ifaçıların hamısı üslub-janr dəqiqliyini öz obrazlarının bədii xüsusiyyətləri dairəsində dəqiqliklə tamaşaçılara çatdırırdılar. Rəssam Məmməd Qasimovun tərtibatındakı sadə və mənalı obrazlılıq, bəstəkar Emin Sabitoğlunun lakonik və lirik-dramatik musiqisi “Yağışdan sonra” tamaşasının məzmun-forma bütövlüyünü tamamlayırdı” (102, 244).

Hüseyn Razi “Şərq qapısı” qəzetində dərc olunan “Yağışdan sonra” adlı məqaləsində yazırdı: “Tanınmış rejissor Nəsir Sadıqzadə respublikamızın müxtəlif teatrlarında, o cümlədən Naxçıvan səhnəsində maraqlı tamaşalar yaratmışdır. “Yağışdan sonra” isə onun gözəl yaradıcılıq nailiyyəti sayıla bilər. Rejissor əsərin müasirlik pafosunu, ailə, əxlaq və məişət motivlərini, əsil məhəbbətə əsaslanan lirik vurğusunu, ictimai siyasi və fəlsəfi dəyərini, rəmzi məna çalarlarını yaxşı duymuş, gözəl mizanlar və tapıntılarla səhnələri cilalamış, yaradıcı kollektivlə səmərəli işləyib dolğun və mündəricəli tamaşa yaratmağa nail olmuşdur” (42).

Həç şübhəsiz ki, “Yağışdan sonra” tamaşasının müvəffəqiyyətində Zəroş Həməzəyevanın (Nihal), Məmməd Quliyevin (Aslan), İbrahim Həməzəyev və İsa Musayevin (Qədim bəy), Zenfira Əliyevanın (Reyhan), Qurban Ələkbərovun (Cığatay), Nazir Əliyevin (Rüstəm), Münəvvər Əliyevanın (Qərənfil), Yusif Haqverdiyevin (Prorab), Əkbər Qardaşbəyovun (Əmin) emosional oyun tərzlərinin, düşünülmüş səhnə davranışlarının rolu böyük olmuşdur.

Xalq artisti Zəroş Həməzəyeva Nihalın həyat fəlsəfəsini tamaşaçıya çatdırmaq üçün düşünülmüş, mənalı boyalar tapırdı. İlk səhnələrdə Nihal (Z.Həməzəyeva) məhəbbətin qüdrətini daxili yangı, dərin pafos və müdrik hökmlərlə açıb göstərirdi. O, surətin

daxilindəki ziddiyyətləri elə məharətlə pərdələyirdi ki, tamaşaçı Nihalin bəxtsiz taleyinə acıyırdı. Son səhnələrdə Nihalin Aslanla eşq macərasının iç üzünü bütün çıpaqlığı ilə görünürdü.

Zavod direktoru olan Aslanın mənəvi naqisliyi və eybəcərliyini əməkdar artist Məmməd Quliyev tamaşaçıya açıqlıqla çatdırı bilirdi. M.Quliyev Aslan obrazının həm ictimai, həm də fərdi xarakterini, onun zahiri hərəkətləri ilə daxili məzmunu, əməlləri arasındakı uçurumu, ziddiyyətləri ustalıqla açırdı. O, tabeliyində olan kollektivə laqeyd, insanlara qarşı etinasızdır. Öz mühəndis dostu Əminin arvadı Nihalla saxta eşq macərası yaşayan Aslan eyni zamanda tamaşada vəzifə və stol naminə hər şeyi etməyə hazır olan bir şəxs kimi görünür. O, təbiətə qarşı da laqeyiddir. Mühəndis Rüstəm (N.Əliyev) zavodun ətraf mühiti və havanı korlamasına qarşı tədbirlər hazırlamısını tələb edərkən Aslan (M.Quliyev) “mənə plan lazımdır”, - deyər qəzəblə qışqırırdı. Aktyor M.Quliyev öz işinin mahir ustası olan bu adamın xəbis, ikiüzlü simasını aydın ifadə vasitələri ilə təcəssüm etdirirdi.

Tamaşada yaşına, müdrikliyinə, zəngin mənəvi dünyasına görə ön sırada duran Qədimbəy obrazını xalq artisti İbrahim Həmzəyev ifa edirdi. O, xeyirxah baba, nəcib insan, dəyanətli el ağsaqqalıdır. Qədimbəyə görə insanları qohumluq dərəcəsi ilə deyil, cəmiyyətdəki dəyərinə görə qiymətləndirmək lazımdır. O, nəvəsi Cığatayla Reyhanın sevgisini qorumaq üçün fədakarlıq göstərəndə də, saxta əməllərinə görə oğlu Aslana “Sənə bu torpağın çörəyi haram olsun” deyəndə də, Nihalin faciəsini görəndə də xeyirxah və alicənabdır. Tamaşanın əvvəlindən sonuna kimi Qədimbəy - İ.Həmzəyev hadisələrin aparıcı xəttində dayanaraq, sambalı və davranışı, dərin mənalı sözləri, ictimai həyata fəal münasibəti ilə fərqlənirdi. Tamaşada İ.Həmzəyev mütərəqqi işıqlı keçmişlə bu günü tarazlaşdıran və münasibətlərimizi gələcək naminə yüksəlişə səsləyən müdrik-igid babalarımızın əyilməz və dönməz xarakterini yaradırdı.

Reyhan surətinin mənəvi keyfiyyətləri Zenfira Əliyevanın təbii və coşqun ifasında öz əksini tapırdı. Reyhan (Z.Əliyeva) bacısının eşq macərasını duyduqda çılgın bir nifrətlə üsyan edirdi.

Onun üçün həyatda eşq və sədaqət sözlərinin dəyişilməz bir mənası var idi. Bu da sevginin keşiyində durmaq, ürəyə heç bir saxta duyğunun yol tapmasına yol verməmək demək idi. Reyhan Nihalın halına acımaqla bərabər, onun nicatını ancaq səmimi etirafda, ərinə və uşağına bağlılıqda görürdü. Bacısına görə ona tənələr yağdırıldıqda Reyhan Cığataya bəslədiyi odlu məhəbbətə baxmayaraq, öz mənliyinin və qızlıq qürurunun müdafiəsinə qalxırdı. Bütün bu səhnələr Z.Əliyevanın istedadlı ifasında inandırıcı idi. Z.Əliyeva Reyhanı bütün zəhəri və mənəvi gözəllikləri ilə tamaşaçıya sevdirdi.

Reyhanın taleyini bağlamaq istədiyi Cığatay da öz sevgilisi kimi təmiz, nəcib qəlbli bir gəncdir. O, atası Aslanın təzyiq və tələblərinə rəğmən həyatda öz yerini tutmağa, müstəqil yolla getməyə çalışır, fikrindən, əqidəsindən dönmür. Qurban Ələkbərov Cığatay obrazını təbii və mənalı boyalarla əks etdirirdi. Cığatay (Q.Ələkbərov) atasından Nihal haqqında acı sözlər eşidəndə belə Reyhana məhəbbəti soyumur, sınaqdan keçərək daha da möhkəmlənir. Onun fikrincə, sevənlər heç bir zaman yalan danışmamalı, bütün çətin sınaqlarda acı etirafı riyadan üstün tutmalıdırlar. Q.Ələkbərov səhnədən-səhnəyə dəyişib təkmilləşən Cığatayın fərdi-psixoloji aləminin incəliklərini məharətlə canlandırırdı.

Ümumiyyətlə, Nazir Əliyevin (Rüstəm), Münəvvər Əliyevanın (Qərənfil), Yusif Haqverdiyevin (Əmin) istedadlı çıxışları yeni ifa cizgiləri ilə yadda qalırdı. Hər üç aktyor səhnədə həssas idilər, gözəl oyunları ilə obrazların psixoloji vəziyyətini inandırıcı, dəqiq və dolğun canlandırmaqla tamaşanın təsir qüvvəsini xeyli artırırtdılar.

Təbii ki, tamaşanın müəyyən qüsurları da var idi. Teatr tənqidinin diqqət cəlb etdiyi belə məqamlar Cığatay rolunu oynayan Qurban Ələkbərovun, Nihal rolunu oynayan Zəroş Həmzəyevanın ifasında müşahidə olunmuşdu. Q.Ələkbərovun tələffüzündə müəyyən nöqsanlar, Zəroş Həmzəyevanın bəzi hallarda həyəcan və tələş içində tələsməsi sözlərin dəqiq ifadəsini çətinləşdirir, tamaşanın aydın qavranmasına xələl gətirirdi. Aktyor ifaları barədə tənqid belə yazırdı: “Ələkbər Qardaşbəyov

mühəndis Əmini təmkinli, sadə və qayğıkeş bir insan kimi göstərir. Bununla belə, son şəkildə onun Nihalın önündə diz çökməsi, heç bir qəbahəti olmaya-olmaya yazıq və zavallı görünməsi tamaşaçını razı salmır. Ümumiyyətlə, epizodik surətlər dramaturji materialın azlığı üzündən bir pozitiv kimi yaxşı aşkarlanmamışdır” (42).

Sözsüz ki, bu iradlarla razılaşmamaq olmaz, teatrda dramaturqun əməkdaşlığı gedişində daha çox epizodik səciyyə daşıyan bu məqamlar islah olunmuş, B.Vahabzadə dramaturgiyası püxtələşdikcə səhnə təcəssümü də mükəmməlləşmişdir. Ümumən, “Yağışdan sonra” pyesi bəzi xırda qüsurlarına baxmayaraq, Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrının repertuarında xüsusi seçildi, bir dram əsəri kimi teatrın ümumi yaradıcılıq inkişafına müsbət təsirini göstərdi.

3.3. B.Vahabzadə pyeslərinin Şəki Dövlət Dram Teatrında səhnə taleyi

Bəxtiyar Vahabzadənin “Vidən” pyesinin 1960-cı ilin mart ayında Nuxa xalq teatrındakı tamaşası onun Şəki teatrsevərləri ilə ilk ünsiyyəti olduğundan bu məqamı da xatırlamaq məqsəduyğundur. Xalq teatrları teatrda tamaşaçı auditoriyası arasında bir körpü olub, çevik ünsiyyət yaratmağa xidmət edir. Azərbaycan xalq teatrları meydan tamaşaları ənənəsinin davamı olub, belə ünsiyyətə imkan yaradırdı. Uzun illər fəaliyyət göstərən Nuxa Xalq Teatrı da bunlardan biri olub, öz üslubu ilə seçilən, gərgin zəhmət və axtarışlar bahasına başa gələn bir teatr kollektivini təmsil edirdi. Daim yenilik sorağında olan bu kollektivin tamaşalarında gənclik tərəvəti, orijinallıq təşəbbüsləri vardı. Bu təşəbbüslərin bəziləri mübahisəli görünsə belə, yenə də maraqlıydı.

“Vidən” dramında müəllifin qaldırdığı problemlərə münasibəti məhz xalqı mövqeyi ilə kollektivə yaxın görünmüş, işgüzar, savadlı, əməyi sevən, böyüklərə ehtiram göstərən, həyatda namusla yaşamağı, vidənla işləməyi bacaran Fəxrəddin (xalq hakimi), Əsrəf (aspirant), Pakizə (elmi işçi), Bahar (müəllimə) və Tükəz (ana) kimi insanların müsbət obrazı, özündən bədgüman, gözünü pula dikən,

özünü işə verməyən, adını alim qoyub, hərəkətləri ilə alim adını ləkələyən, xudbin, vicdanını itirmiş Sultan Zöhrabov, tüfeyli həyat keçirən, faydalı əməkdən qaçan Qulam və Atobba kimi, həyatın mənasını yalnız yemək, içmək və gəzməkdə görən, heç kəsin xeyir-şərinə yanmayan, süni bəzək-düzəyi sevən Mirəstə kimi tüfeylilərin mənfi nümunəsi kollektivə səhnədən söz demək imkanı yaratmışdı.

“Vicdan” tamaşasının quruluşunu xalq teatrında da respublikanın əməkdar artisti, rejissor H.Şəmsizadə vermişdi, bədii tərtibatını isə rəssam C.Qazıyev hazırlamışdı. Mətbuatın məlumatına görə, rejissor işə məsuliyyətlə yanaşaraq, qısa müddət ərzində uğurlu tamaşa yaratmağa müvəffəq olmuşdu. O, teatrın aktyorları ilə əlbir işləyərək meydana keyfiyyətli tamaşa çıxarmışdı.

Tamaşada əsərin konfliktli şəxsi mənafe ilə ictimai mənafeyin toqquşması şəklində təzahür edirdi. Özlüyündə yeni olmayan bu münaqişə B.Vahabzadənin yaşamasında aktual həyat materialı ilə möhkəmlənərək, forma və kompozisiya baxımından da səlis işlənmişdi. Tamaşada dövlət malını mənimsəyənlərin tərbiyələnməsində xalq məhkəmələrinin və ictimaiyyətin rolunun işıqlandırılması ilə yanaşı, cinayətkarları müdafiə edənlərin səhvləri, bu səhvlərin törətdiyi bədbəxt nəticələr də öz əksini tapmışdı.

Lalayanın oynadığı Sultan Zöhrabov obrazı tamaşaçıların haqlı nifrətinə səbəb olmuşdur. O, Zöhrabovu alim olduğdan sonra kəndi, hətta doğma anasını bəyənməyən, elmi yaradıcılıq əvəzinə elmi təqlidçiliklə məşğul olan, dostunun sevgisinə xəyanət edən, ailəsində səmimiyyət yarada bilməyən, uşağının tərbiyəsinin qayğısına qalmayan, onu yetişdirən müəllimə hörmət göstərməyən bir tip kimi təqdim edirdi. Sultan Zöhrabov öz qüsurlarına göz yumur, düzgün tənqidlərə dözmür, lazım gəldikdə vəzifəsindən sui-istifadə edir, gənc elmi işçilərə qayğı göstərmir, hətta inkişafına əngəl olurdu.

Bahar müəllimə və Sultan Zöhrabovun anası Tükəz obrazları tamaşada məharətlə səciyyələndirilmişdi. Respublikanın əməkdar artisti B.Əsgərova Bahar müəllimənin simasında xalq müəllimlərinin tipik nümunəsini yaratmışdı. O, Bahar müəllimə rolunu coşqun ilhamla yaradırdı. B.Əsgərova Bahar müəllimənin qayğıkeş, tələbkər, sənətini sevən gözəl tərbiyəçi və yaxşı bir insan olduğunu öz ifasında böyük ustalıqla canlandırırdı. O, özü dediyi kimi, ağ saçlarının hər

biri bir direktor, bir alim yetişdirən qocaman xalq müəllimidir. Zöhrabov oğlu Arifin pis oxuması və məktəbdə özünü pis aparmasına görə Bahar müəllimə tərəfindən məktəbə dəvət edilərkən “mən direktoram, vaxtım yoxdur, qəbul saatlarımda buyurun, siz gəlin mənim yanıma” - deyərək öz sabiq müəlliməsini yanına çağırırsa da, Bahar müəllimə, Arifin qayğı ilə tərbiyə edilməsi xatirinə onun atasının yanına gəlir, Zöhrabovla bir xalq maarifçisi və tərbiyəçi kimi çox ciddi danışırdı.

Bahar müəllimə ilə Qulamin altıncı şəkildə üz-üzə gəlməsi tamaşaçılarda xalq malına xəyanət edən və faydalı əməklə məşğul olmayan Qulama qarşı nifrət, Bahar müəlliməyə qarşı yüksək məhəbbət oyadırdı. Müəlliminin xeyirxah nəsihətləri, ibrətamiz sözləri, özü dediyi kimi, ömrünün çoxunu xəyanətdə keçirən Qulamin qəlbinə nüfuz edirdi. Ağsaçlı müəlliminin “kişi də bیکar olar”, “səndən kişilik, mərdlik istəyirəm”, “iş sənı ayıldar” kimi sözləri Qulamin daxilində ciddi bir sarsıntı əmələ gətirirdi. O, Zöhrabovun evinə gələrək ona məsləhət verirdi ki, öz xudbinliyindən əl çəksin, vicdanı qarşısında cavab versin: “Unutma ki, bu hərəkətlərinə görə sənın yerinə mən xəcalət çəkirəm, axı sən mənim şagirdim olmusan, indi isə məni, hər şeydən əvvəl, bir müəllim kimi Arifin gələcəyi narahat edir. Sən onu tamamilə unutmusan. Sən öz xudbinliyin ucundan özünü cəmiyyətdən yüksək tutursan. Nə üçün? Ona görə ki, sən vicdanını itirmisən. İnsan üçün vicdanını itirməkdən böyük faciə ola bilməz! Bax, bu gün sən heç kəsdən utanmadan, xəcalət çəkmədən özünün haqlı olduğunu sübuta çalışırsan. Heç olmasa özündən utan, vicdanın qarşısında hesabat ver, vicdanından utan!” (124, 56).

Z.Telyakovanın oynadığı Tükəz obrazı insanpərvər, alicənab, qayğıkeş bir insandır. Zöhrabovun öz anası Tükəzə qayğısız, qeyri-insani münasibət göstərməsinə baxmayaraq, o, oğlunun hərəkətlərinə səbrlə dözür, ailəsinin dağılmasına mane olur. Səhnədə beşinci şəkildən görünməyə başlayan ana - Tükəzin oğlu Sultanla söhbəti tamaşaçıların həyəcanına səbəb olurdu. Ana məhəbbətini çoxdan itirmiş xudbin Zöhrabov kənddən gəlmiş anasını soyuqqanlıqla qarşılayır və onun gəlişindən narazı qalırdı. Lakin Tükəz (Z.Telyakova) bunların hamısına dözür, oğlunun, gəlinin, nəvəsinin

üzündən öpərək, onları məhəbbətlə qucaqlayırdı. Tükəz oğlunun mənfiliklərini, nöqsanlarını öz gözləri ilə gördükdən sonra onu məzəmmətləyir, üstündə kəndin səfali qoynunu xatırladan bir lövhə olan xalçanı oğluna uzadaraq “bu xalçanı götür, as çarpayının dalından ona bax... Məni unutsan da, kəndi unutma” - deyərək onu xalqla canlı əlaqə saxlamağa çağırırdı. O, bir ana kimi yalnız doğru yoldan bürəyib çıxmış oğlu Zöhrabovu deyil, həm də bütün gəncləri; Zöhrabov kimilərin hamısını onları qoynunda bəsləyən Vətənə, müqəddəs varlıq olan anaya ülvə məhəbbətə səsləyirdi. Onları mənalı yaşamağa, vicdanla hərəkət etməyə və onun hökmünə qulaq asmağa çağırırdı.

Uğurlarla yanaşı, tamaşanın bir sıra nöqsanları da vardı. Mətbuat göstərir ki, “Ş.Əbdülkərimov Rüstəm rolunda, F.Namazov Atobba rolunda birinci dəfə səhnəyə çıxdıqları üçün müəyyən qüsurlar buraxırdılar. Onlar obrazlarını yaxşı əzbərləmədiklərindən sifliyorun dediyi sözləri tez qavraya bilmirdilər. Hərəkətlərində qeyri-təbiilik özünü biruzə verirdi. İstedadlı artist Ə.Orucov komik rollarda çox bacarıqla çıxış etdiyi halda, çox da komik olmayan Abdulla rolunda təbii oynamırdı. Kənd Təsərrüfatı Texnikumunun tələbəsi Z.Telyakova Tükəz rolunda çox təbii oynadığı halda, Şəlalə rolunda sönüklük göstərirdi” (3).

Tamaşanın quruluşunda, tərtibatında və qrimində də nöqsanlar diqqəti cəlb edirdi. Ə.Abdullayev “Nuxa fəhləsi” qəzetində nəşr olunmuş məqaləsində yazır: ‘Rəssam Qazıyev parkı çox süni çəkmişdir. Belə ki, park boz torpaq üzərində tək-cə bir çiçək şəkildən, iki cüt gül dibçəyindən və iki oturacaqdan ibarətdir” (3). Sultan Zöhrabov birinci pərdədəki qrimi ilə axırıncı pərdədə də eyni ilə qalırdı. Onun arvadı Xalidə bütün tamaşa boyu eyni paltarda oynayırdı, iztirab çəkməsinə baxmayaraq sifət cizgiləri dəyişmirdi. Şəlalə və Fəxrəddin də axıra kimi eyni paltarda çıxış edirdilər.

Bütün sadaladığımız nöqsanlara baxmayaraq “Vicdan” tamaşası Nuxa xalq teatrının gərgin zəhmətinin nəticəsi kimi müsbət qiymətləndirilmişdir.

B.Vahabzadənin Şəki tamaşaçıları ilə daha bir görüşü artıq peşəkar teatrda, həm də tamamilən yeni zamanlarda baş tutmuşdur. Belə ki, 2003-cü ilin iyulunda Sabit Rəhman adına Şəki Dövlət Dram

Teatrı Bəxtiyar Vahabzadənin müasir və aktual mövzuda “Cəzasız günah” pyesini tamaşaçıların ixtiyarına verdi. B.Vahabzadənin müasir həyatda rast gəldiyimiz mənfiliklərdən, naqis hallardan birinə - biganəliyə həsr olunan “Cəzasız günah” pyesi Şəki teatrı aktyorlarının marağını çəkdiyindən tamaşa şövqlə, həvəslə hazırlanmışdı. Bu əsər həm müəllifin, həm də rejissor Əbülfət Salahovun, rəssam Söhrab Ərəbovun, bəstəkar İlqar Saatovun gərgin yaradıcılıq əməyinin bəhrəsiydi. Tamaşada bütün ifaçılar üçün sevindirici cəhət idi ki, kollektivin hər bir üzvü öz üslubunu, öz yolunu tapmağa, təqlidçiliyə uymamağa çalışırdı.

Tamaşanın quruluşunu Əbülfəz Salahov vermişdi. Tamaşa bugünün mənzərəsini bütün çılpalığı ilə əks etdirmək baxımından təsirliydi. Zaman güzgüsündə özümüzü özümüzlə göstərmək istəyən rejissor cəza və günah fəlsəfəsinə müraciət edir, buna hadisələrin təsviri fonunda nəzər salırdı. Rejissorun tamaşada göstərdiyi klinika günahsızların cəza koloniyası kimi təqdim olunurdu. Düşünən beyinlərin sıxıldığı, xəstələrin sağalmaq ümidindən əllərini üzdükləri iyrənc bir mühitə baxmaq tamaşaçılar üçün də əsl bir “cəza”ya çevrilir, içlərini təlatümə gətirirdi. Bu “cəza”nı çəkdirən klinikanın müdiri (Salman Tahirov) obrazını Hikmət Nəbiyev oynayırdı. Onun jestləri - yerişi, duruşu, mimika və hərəkətləri, patetik çıxışları özündən razı adamların necəliyindən xəbər verirdi. Amiranə həyat tərzinə öyrəşmiş Salman Tahirov (Hikmət Nəbiyev) kinlə yoğrulmuş bir şəxsiyyətdir. Vaxtilə xahişini yerinə yetirmədiyi bir adamın uzun illərdən sonra xəstələnməsindən istifadə edərək, yersiz atmacalarla onu ürək infaktına mübtəla edir, öz əməllərindən həzz alırdı.

Salman Tahirovun bank müdiri işləyən oğlu cinayət edərək həbs olunur. Behcətin qardaşı təftiş komitəsinin sədri olduğu üçün Salman ondan xahiş edir ki, qardaşı bu işi yoluna qoysun, yəni oğlun təmizə çıxarsın. Behcətin qardaşı onun xahişini rədd etdiyi üçün, professor da həmin gündən Behcəti gözümçixdıya salır. Toğrulun kəşf etdiyi preparatdan danışarkən Salman Tahirov deyir: “Mən onu otuz ildir tanıyıram. O, mənə inanmadı... Getdi kənarda müdafiə elədi... Nəticəsi? Buyur. Ali Attestasiya Komissiyasından əsərini veriblər mənə rəy üçün. O, bircə şeyi bilmədi ki, örkən nə qədər uzun

olsa, yenə gəlib doğanaqdan keçəcək... Bəli, bunu hamınız bilməlisiniz...” (129, 80).

Klinikada fəaliyyət göstərən həkimlər daxildə və xaricdə keçirilən elmi sessiyalarda ondan icazəsiz çıxış edə bilməzlər. Gənc həkim Toğrulun sıxışdırılması da məhz onun Londonda yaşayan Nevrologiya İnstitutunun direktoru Con Drayzer ilə simpoiuzumlarda görüşməsi ilə bağlıdır. Salman Tahirov heç bir vicdan əzabı çəkmədən otuz il bircə işlədiyi Behcətin ağır xəstə olmasına baxmayaraq, onu stresə salan iki xəbər çatdırır. Başqasının adı ilə qardaşının işdən qovulduğunu və cinayətə cəlb olunduğunu xəbər verir. Hələ bu azmış kimi Salman Tahirovun dissertasiyaya yazdığı rəyə əsasən Attestasiya Komissiyası Behcətin işini ləğv etməsi haqqında məktubu alan kimi mənəvi zərbəyə dözməyib, dünyasını dəyişir.

Tamaşada Toğrul həkim obrazını rejissor Əbülfət Salahov özü oynayırdı. Toğrul həkimin ixtira etdiyi yeni preparat bədxassəli hipertoniyanı ölüm qorxusu törətməyən adi hipertoniyaya çevirir. Lakin sınaqdan çıxmayan bu preparatı xəstəyə verməyə qorxan Toğrul həkim iki sual qarşısında qalırdı: “bəlkə Aysel haqlıdır? Bəlkə mən bu addımı atmalıyam? Bəlkə insanlıq qanunun aliliyindən yuxarıdır? Amma düzü budur ki, mən bu addımı atmamağımla Behcəti deyil, özümü düşünürəm. Çünki həbsə məhkum olunmaqdan qorxuram. Ölümə məhkum olunmaq dəhşətlidir, yoxsa həbsə məhkum olunmaq? Əgər mən doğrudan da namuslu adamamsa, həbsə məhkum olunmaqdan qorxmayıb, ölümə məhkum olunmuş gözəl bir insanın ölümdən xilas olmaq şansından imtina etməməliyəm. Bəli, əsl söz budur” (129, 69) deyərək qərar verdiyi dəmdə qarşısına Aysel çıxırdı. “Doktor, sənə ehtiyac qalmadı. Sınağı özüm apardım”. Sınağı Ayselin aparmasına baxmayaraq bunu Toğrul həkim öz boynuna çəkir, Behcətin müalicəsi ilə də özü məşğul olur.

Preparatın yaxşı nəticə verdiyini görən Salman Tahirov Behcətin adını bir müəllif kimi qəbul etmir. Salman Tahirovun haqsızlığına və zorakılığına qarşı mübarizə aparan Toğrul həkim özü də gərgin əsəb keçirərək xəstəxanaya düşür. Behcətin ölüm xəbərini eşidən Toğrul həmin preparatdan özü də qəbul edir. Bununla da öz vicdanı qarşısında öz cəzasını özü verir. Lakin Londonda sınaqdan

keçən preparat bəd xassəli hipertoniyanın müalicəsi üçün yararlı hesab olunur. Əbülfət Salahovun yaratdığı obraz bir despot və bir neçə yaltaq həkimin arasında çaş-baş qalan gəncin taleyindən xəbər verirdi. Despot onun ağılına, ixtirasına şərək çıxmaq, həkim həmkarı Qoşqar isə Ayselə eşq elan etməklə onun sevgisinə şərək olmaq istəyir. İnsani duyğuları nəzərə almayan, heysiyyət və şərəfinə qiymət qoyulmayan Toğrul (Əbülfət Salahov) çıxış yolu tapa bilmədiyindən dəlixanaya üz tutur. Əlindəki faksı cırır və qəhqəhəylə gülür. Özünü ələ al deyən Ayselə deyir: “Ələ salınmış özünü necə ələ alsın? İndi deyin görək xəstə kimdir? Xəstəxananın müalicəsindən heç bir xeyir görə bilməyəcəklərini başa düşüb xəstəxanani tərk edən nüsrətlər, qacaylar, onları müalicə etmək vəzifəsini boynuna götürüb, lakin müalicə əvəzinə sağlamları da xəstələndirən professor Salman Tahirov, yoxsa ona qarşı mübarizə aparan mən? O, məni də xəstələndirdi. İndi isə yavaş-yavaş hipertoniya xəstəliyindən ruhi xəstəliyə keçirəm. Dəlixanaya marş!” (129, 115). Qəhqəhə çəkərək səhnəni tərk edən Toğrulun qəlbinin sarsıntıları Əbülfət Salahovun ifasında aydınlığı ilə görünürdü.

Aktyor oyunu baxımından maraqlı olan bu tamaşada Qoşqar həkim obrazını Akif Yusifov oynayırdı. Qoşqar (Akif Yusifov) Salman Tahirovun müdir olduğu klinikada həkim işləyir. Tamaşanın əvvəlində Qoşqar Salman Tahirovu pisləyərək onun çirkin əməllərindən danışır. Toğrula bildirir ki, öz haqlarını müdafiə etməsələr, Tahirov hamının haqqını yeyəcək və hamını Behcətin gününə salacaq. Əslində isə o, əcnəbilərin qaçqınlara göndərdiyi yardım payını mənimsəməkdə Tahirova yardımçı olur. Bir vaxtlar professora qarşı mübarizə aparan Qoşqar (Akif Yusifov) dissertasiyasını müdafiəyə buraxandan sonra Salman Tahirovla dostlaşır, hətta onu avtoritet adlandırır. Toğrula da təlqin edir ki, respublikada bu sahədə Salman Tahirovdan böyk avtoritet yoxdur, hamının onunla hesablaşdığını bildirir. Professoru eşitməyi məsləhət görür. Aktyor Qoşqarın əyilməzliyini də, mühitə uyğunlaşmağını da, bayağılığını və simasızlığını da dolğunluğu ilə əks etdirə bilirdi.

Aktrisa Sima Şabanovanın ifasında Aysel həkim obrazı gəncliyin, sadəqəlbliyin rəmzi kimi canlanırdı. Loğman obrazında

çıxış edən Çingiz Novruzəliyevin hərəkətlərində xalq müdirikliyi və təmkinini təzahür edirdi.

Hüquqçu rolunu ifa edən Aydın Əlibalayev səhnədə qüvvətli bir obraz yarada bilirdi. Aktyor ciddi, ardıcıl, məqsədəuyğun şəkildə çalışması nəticəsində rolunu məharətlə ifa edirdi. Tamaşa başlayan kimi hüquqçu səhnəyə gələrək özünü təqdim edirdi. Bütün tamaşa boyu hadisələrə müdaxilə edən Hüquqçu hər şeyə qanun çərçivəsində nəzər salırdı. İnsanlıq borcunu isə insanların öz ixtiyarına buraxırdı. Hüquqçunun (Aydın Əlibalayev) faciəsi onda idi ki, o, Salman Tahirovdan aşağıda duran qanunları müdafiə edirdi. Behcətin qəfil ölümü professor Salman Tahirovun əlində Toğrulu yıxmaq üçün dəstəvuza çevrilir. Hüquqçu dərhal preparatı farmakologiya komitəsinə, Behcətin meyidini isə təşrih üçün patoloq-anatoma göndərir. Lakin yenə də Toğrulun preparatının insan orqanizmində hansı dəyişikliklər törətdiyini təyin etmək mümkün olmur. Hüquqçu bütün tamaşa boyu Salman Tahirovun günahlarını açmağa çalışsa da, onun günahını sübut edə bilmir. Tamaşanın sonunda səhnədə tək qalan hüquqçu elə bil boğulurdu. Mündirini çıxarıb atır və səhnənin önünə gələrək deyirdi: “Toğrul günahsız cəzaya, Salman Tahirovsa cəzasız günaha məhkumdur. Cəmiyyətdə günahlar cəzasız qaldıqca günahsız cəzalar da gündəngünə artacaq. Bu ağırlı problemi həll etmək isə mənim səlahiyyətimdən çox yuxarıdır. Burada mən acizəm” (129, 116).

Mətbuatın yazdığına görə, xəstə Qaçay (Xanlar Həşimzadə), xəstə Nüsrət (Əlgüşad Rəhimov), hüquqçu (Aydın Əlibalayev) və digər ifaçıların oyunu da razılıq hissi doğururdu. Vəqif Aslan “Mədəniyyət” qəzetində çap etdirdiyi məqaləsində yazır: “Hamımızın aktyor kimi tanıdığımız Əbülfət Salahov tamaşanın quruluşçu rejissoru kimi özünü doğrultmuşdur. Quruluşçu rəssam Söhrab Ərəbov tamaşanın məzmun və ideyasının qabarıq verilməsinə nail olmuşdur. Musiqi tərtibatçısı İlqar Saatov ayrı-ayrı obrazların əhval-ruhiyyəsini ifadə edən musiqi parçalarından məharətlə istifadə etmişdir” (136). Resenzentə görə, “tamaşa Toğrul həkimin “Dəlixanaya!” ifadəsi ilə sona çatsa da, tamaşaçı «daha səviyyəli bir cəmiyyətə!» fikri ilə salonu tərk edirdi.

Beləliklə, Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin ölkəmizin rayon teatrlarında oynanılan tamaşalarını nəzərdən keçirib belə nəticə hasil edirik ki,

1. Bəxtiyar Vahabzadənin pyesləri Bakı teatrları ilə yanaşı, Azərbaycanın müxtəlif teatrlarında da səhnəyə qoyularaq, milli səhnə sənətinin inkişafına böyük təsir göstərmişdir;

2. Şair-dramaturqun əsərləri Akademik Milli Dram Teatrından başqa, Gəncə Dövlət Dram Teatrında (“Vidən”), Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrında (“Ədalət”, “Yağışdan sonra”), Lənkəran Dövlət Dram Teatrında (“Yağışdan sonra”), Şəki Dövlət Dram Teatrında (“Cəzasız günah”) və xalq teatrında (“Vidən”), Ağdam Dövlət Dram Teatrında (“Vidən”) oynanaraq, ən müxtəlif təfsirlər tapmış, teatr tariximizi zənginləşdirmişdir. Bu, bir yandan dramaturqun böyük səhnəyə yol tapmasına rəvac verərək, teatrla ünsiyyətinə, tədricən təkmilləşməsinə səbəb olmuşsa, digər tərəfdən yetkin dramaturq sözünün (“Yağışdan sonra”, “Cəzasız günah”) geniş auditoriyalara təsir imkanlarını artırmışdır;

3. Əyalət dövlət teatrlarında B. Vahabzadənin dram əsərlərinə (“Ədalət”, “Yağışdan sonra”) Nəsir Sadıqzadə kimi özünəxas üsluba malik, həmçinin Hüseyn Sultanov (“Vidən”), Heydər Şəmsizadə (“Vidən”), Əbülfət Salahov (“Cəzasız günah”) kimi istedadlı rejissorlar səhnə quruluşu vermiş, bir çox istedadlı aktyorların püxtələşməsində, böyük səhnəyə yol tapmasında, məşhurlaşaraq fəxri adlar qazanmasında həmin tamaşaların da payı olmuşdur.

4. B. Vahabzadənin dramaturgiyası ötən əsrin ikinci yarısı və əsrimizin əvvəllərində milli teatr hərəkatının genişlənməsində məxsusi rol oynamış, milli mədəniyyətimizin inkişafına xidmət etmişdir;

NƏTİCƏ

1960-cı illər Azərbaycan teatrının tarixinə yeni, müasirlik axtarırları mərhələsi kimi daxil olmuşdur. Teatrın və bədii fikrin bu inkişaf mərhələsində lirik-psixoloji dramın ön plana keçməsi qanunauyğun və məntiqi bir hadisə olub, cəmiyyət həyatında dərin silkinmədən, stalinizmin və totalitarizmin kəskin ifşasından sonra yeni əxlaq normalarının bərqərar olması, həm məişətin, həm də ictimai həyatın bütün sahələrində mənəvi-əxlaqi problemlərin aktuallıq kəsb etməsi, fərdi insan taleyinə marağın artması ilə bilavasitə bağlı idi. Teatrın yeniləşməsində görkəmli səhnə xadimləri, qabaqcıl teatr ideyaları ilə yaşayan rejissorlar, aktyorlarla yanaşı, Azərbaycan dramaturqlarının da böyük rolu vardı. 1960-cı illərin əvvəllərində bir sıra qəti islahatlar keçirmiş Azərbaycan teatrı habelə səhnəni yeni repertuarla zənginləşdirən müasir dramaturgiyaya böyük ehtiyac hiss edirdi.

Lirik-psixoloji təmayülün teatrdə yer almasında bir çox digər dramaturqlarla yanaşı, şair-dramaturq B.Vahabzadənin də məxsusi rolu olmuşdur. Onun yüksək mənəvi-əxlaqi problemlər qaldıran dramaturgiyasının milli teatrın inkişafında əvəzsiz payı var. Ümumən lirik-psixoloji üsluba xas iç konfliktlərini insan fərdində qabartmaqla bəhəm, B.Vahabzadə bu konfliktləri yüksək ictimai qayə, əqidə, amalla, təmiz əxlaqi pafos, fəlsəfi mövqe və çalarlarla zənginləşdirərək təkrarsız üslubunu yaratmışdır. Bütövlükdə şairin dramaturgiyası ümumi yaradıcılığından, XX əsr Azərbaycan şeirində ayrıca bir zirvə təşkil edən yüksək ideallar poeziyasından ayrı olmayıb, yaradıcılığının mühüm hissəsini təşkil edir.

B.Vahabzadənin bütün yaradıcılığı boyu yazdığı pyesləri iki qismə ayrılır. “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”, “Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət” və s. kimi müasir mövzulu lirik-psixoloji dramları və “Fəryad”, “Özümüzü kəsən qılınc”, “Dar ağacı” kimi tarixi dram əsərləri. Dramaturq lirik-psixoloji üslubda yazılmış pyeslərində müasirlərimizin mənəvi aləminə işıq salmaq yolu ilə müasir insanın təbiətinin dərinliyinə nüfuz etməyə, onun xarakterindəki psixoloji dəyişmələri, ziddiyyətləri göstərməyə nail olur, bunu lirik münasibətlər

kontekstində təqdim edir. Tarixi mövzulu əsərlərində isə Azərbaycan xalqının tarixinin qədim dövrlərdən bəri müxtəlif mərhələlərində baş vermiş hadisələr fonunda böyük şəxsiyyətlərin parlaq simaları öz əksini tapmış, bugünlü mövqedən dəyərləndirilmişdir.

Beləliklə, Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə təcəssümünü, onların Bakıda və ölkəmizin müxtəlif rayonlarında qoyulmuş tamaşalarını tədqiqata cəlb edib aşağıdakı qənaətlərə gəlirik

Qənaətlər:

1. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadə bir dramaturq kimi də özünü təsdiq etmişdir. Onun müasir mövzularda qələmə aldığı “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”, “Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət” kimi lirik-psixoloji pyesləri günün aktual problemlərindən, müasirlərimizin daxili dünyasından, daim təzələnən həyat və insan münasibətlərindən söz açmaqla gerçəkliyin ən müxtəlif tərəflərinə diqqət cəlb etmiş, layiqli səhnə təcəssümü taparaq, yarım əsrə yaxın bir müddətdə Azərbaycan səhnəsindən düşməmişdir.

2. B.Vahabzadənin böyük səhnəyə yol açan ilk əsəri “İkinci səs” pyesidir (1969). Lirik-psixoloji üslubda qələmə alınmış pyes realist-psixoloji teatrın tələblərinə tam cavab verməklə uğur qazanmış, milli teatrın repertuarını zənginləşdirmişdir. İdeya-bədii kamilliyi və müasirliyi pyesin bugünəcən bir neçə dəfə səhnə təcəssümünə və teletamaşasının yaranmasına səbəb olmuşdur. Əsərə məşhur rejissorlarımızdan Əşrəf Quliyev, Lütfi Məmmədbəyov və Ağakəşi Kazımov səhnə həlli vermişlər.

3. Şair-dramaturqun “Yağışdan sonra” pyesində (1971) insan mənəviyyətinin ekologiyası, “Yollara iz düşür” pyesində (1977) isə vətəndaşlıq mövqeyi mövzusu daha qabarıqdır. “Yağışdan sonra” novator rejissor Tofiq Kazımovun təfsirində həm də köhnəliyə, daşlaşmış ehkamlara, aşınmış əxlaq və pis adət-ənənələrə qarşı yenilikçi bir tamaşa kimi səslənir, insan mənəviyyəti yolunda əsil mübarizəyə çevrilir. Rejissor Əşrəf Quliyevin təqdimində “Yollara iz düşür” tamaşası yaradıcı insanın xudbinlik və ehkamçılıq üzərində qələbəsini təcəssüm etdirir;

4. “Hara gedir bu dünya?” (1991), “Cəzasız günah” (2000), “Rəqabət” pyesləri (2003) müstəqillik əldə etdikdən sonra milli cəmiyyətdə cərəyan edən mənəvi proseslərdən, milli insanın üzləşdiyi gerçək təzadlardan söz açır. Birinci iki pyesin səhnə həlli rejissor Bəhram Osmanova, sonuncunun təfsiri Ağakışi Kazımova məxsusdur;

5. B.Vahabzadə dramaturgiyaya poeziyadan gəlsə də lirik-psixoloji pyeslərinin hamısını nəslə yazmışdır;

6. B.Vahabzadənin lirik-psixoloji pyesləri öz fəlsəfi dərinliyi, ictimai-sosial yönü və kəskin publisistikası ilə diqqəti cəlb edir. Mürəkkəb ictimai-siyasi şəraitdə səhnəyə gəlməsinə baxmayaraq, bu tamaşalar zaman-insan-cəmiyyət barədə şair-dramaturqun düşüncə və mövqeyini əks etdirə bilir;

7. B.Vahabzadənin müasir mövzulu, lirik-psixoloji pyesləri ədəbiyyatımızı zənginləşdirdiyi kimi, səhnəyə qoyularaq geniş tamaşaçı rəğbəti də qazanmış, bir neçə aktyor nəslə və teatr xadimlərinin yetişməsinə rəvac verməklə Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında, həmçinin, müasir Azərbaycan tamaşaçısının zövqünün formalaşmasında böyük rol oynamışdır;

8. Bəxtiyar Vahabzadə yalnız müasir mövzulu lirik-psixoloji pyeslər müəllifi olmayıb, eyni zamanda tarixi dramlar da qələmə almışdır. Onun tarixi dramlarının qəhrəmanları da, lirik-psixoloji pyeslərində olduğu kimi, öz hərəkətlərində və düşüncələrində psixoloji əsasla malikdirlər;

9. B.Vahabzadə psixoloji dram ölçülərini uğurla tarixi mövzulu dramlarına da gətirə bilir və bununla milli teatrda tarixi dram ənənələrini inkişaf etdirir. Bir şair kimi yaradıcılığında yüksək zirvələr fəth edən B.Vahabzadə dramaturq kimi eyni məqama tarixi dramlarında çatır. Həç təsadüfi deyil ki, tarixi pyeslərini B.Vahabzadə nəslə yanaşı, nəzmlə də yazmış, bununla da milli teatr ənənələrinə sadıq olduğunu nümayiş etdirmişdir;

10. Bəxtiyar Vahabzadə tarixi mövzuda yazılmış üç pyesin: “Fəryad” (24.03.1984), “Özümüzü kəsən qılınc” (10.04.1998), “Dar ağacı” (09.12.2000) əsərlərinin müəllifidir. Onun dramaturgiyasına xas şərtliliklə tarixiliyin üzvi vəhdəti bu tarixi dramlarında da təcəssümünü tapır;

11. “Fəryad” pyesi fəlsəfi dram janrına meyl edir. Dramatik kolliziya əsərdə başlıca olaraq, insanın daxilində, düşüncə və mühakimələrində gedir. Əsərdə saray çirkabına qarşı duranlar həqiqət aşıqləridir. Pyesin səhnə yozumunu vermiş Hüseynağa Atakişiyevin dəqiq, səriştəli quruluşunda, yaxşı seçilmiş aktyor ansamblının oyununda bu qarşıdurma parlaq şəkildə təcəssüm tapır. Tamaşa alçalan və alçaldılan insanlıq fəlsəfəsinə qarşı nəsimiçiliyin qələbəsi ilə bitir. Rejissor təfsiri, aktyor oyunu, bəstəkar musiqisi, rəssam tərtibatı və ümumən teatrın bütün kollektivinin işi vəhdət yaradaraq, uzaq keçmişimizi bu günümüzə bağlayan gözəl bir tamaşanın ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur;

12. Ölkəmiz müstəqillik əldə etdikdən sonra, milli vətəndaşlıq mövqeyi ilə həmişə seçilmiş B.Vahabzadə yaradıcılığında yeni mövzular geniş yer alır. Milli tarixin əvvəllər qadağa qoyulmuş səhifələrinə baş vuran şair-dramaturq Azərbaycan varlığının dərin qatlarına nüfuz edir. İlk tamaşası 1998-ci il aprelin 10-da rejissor Ağakəşi Kazımovun quruluşunda Akademik Milli Dram Teatrında göstərilən “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”) tarixi pyesi məhz bu yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsi kimi meydana gəlmişdir. Tarixi faktlar əsasında yazılan pyesdə tarixi şəxsiyyət olan Gur Şadın Birinci Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda mübarizəsindən söz açılır. A. Kazımovun monumental üslubda quruluş verdiyi tamaşanın əsas ideyası özümüzü kəsən gözəgörünməz qılıncın kimlərin əlində olduğunu üzə çıxarmaqdan ibarətdir;

13. B.Vahabzadə müstəqillik illərində tamaşaya qoyulmuş “Dar ağacı” tarixi faciəsində vaxtilə C.Cabbarlının “Od gəlini” pyesində aktuallaşdırdığı Babək mövzusunu yenidən, daha təfərrüatlı işləməyə imkan tapır. O, xüsusən Aqşinlə bağlı süjetin açılmasına pyesin ideyasında mühüm əhəmiyyət verir. Rejissor A.Kazımov ‘Dar ağacı’nda müəllif fikrinə dəstək olaraq, konkret tarixi şəraitdə insan xarakterlərinin gücü, həqiqəti, ehtiraslı çarpışmalarına diqqət yetirmiş, yaradıcılığına xas monumentallıq nümayiş etdirmişdir. Tamaşa xalq və Vətən amalına xəyanət edənlərə mənəvi dar ağacı qurur, onları məhşər ayağına çəkirdi.

14. B.Vahabzadənin tarixlə müasirliyi sintez edən “Atamın kitabı” pyesi C.Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” əsərinə nəzirə təsiri bağışlayır. Günün aktual ictimai hadisələrindən mövzu alan pyes eyni zamanda sanki təkrarlanan tarixdən ibrət almağa çağırır. Azərbaycan Dövlət Gənclər Teatrında rejissor Hüseynağa Atakişiyev tərəfindən tamaşaya qoyulmuş pyes dramaturq sözünün müasirlərimizə çatdırılması missiyasını yerinə yetirir.

15. B.Vahabzadənin tarixi mövzulu pyeslərinin səhnə həlli teatrımıza yeni, qəhrəmanlıq və mübarizə ruhu ilə nəfəs alan tamaşalar bəxş etmiş, milli rejissor və aktyorluq məktəbinin əsaslı ənənələr üzərində inkişafına daha da rəvac vermişdir.

16. Bəxtiyar Vahabzadənin pyesləri Bakı teatrları ilə yanaşı, Azərbaycanın müxtəlif teatrlarında da səhnəyə qoyularaq, milli səhnə sənətinin inkişafına böyük təsir göstərmişdir;

17. Şair-dramaturqun əsərləri Akademik Milli Dram Teatrından başqa, Gəncə Dövlət Dram Teatrında (“Vəcdan”), Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrında (“Ədalət”, “Yağışdan sonra”), Lənkəran Dövlət Dram Teatrında (“Yağışdan sonra”), Şəki Dövlət Dram Teatrında (“Cəzasız günah”) və xalq teatrında (“Vəcdan”), Ağdam Dövlət Dram Teatrında (“Vəcdan”) oynanaraq, ən müxtəlif təfsirlər tapmış, teatr tariximizi zənginləşdirmişdir. Bu, bir yandan dramaturqun böyük səhnəyə yol tapmasına rəvac verərək, teatrla ünsiyyətinə, tədricən təkmilləşməsinə səbəb olmuşsa, digər tərəfdən yetkin dramaturq sözünün (“Yağışdan sonra”, “Cəzasız günah”) geniş auditoriyalara təsir imkanlarını artırmışdır;

18. Əyalət dövlət teatrlarında B.Vahabzadənin dram əsərlərinə (“Ədalət”, “Yağışdan sonra”) Nəsir Sadiqzadə kimi özünəxas üsluba malik, həmçinin Hüseyn Sultanov (“Vəcdan”), Heydər Şəmsizadə (“Vəcdan”), Əbülfət Salahov (“Cəzasız günah”) kimi istedadlı rejissorlar səhnə quruluşu vermiş, bir çox istedadlı aktyorların püxtələşməsində, böyük səhnəyə yol tapmasında, məşhurlaşaraq fəxri adlar qazanmasında həmin tamaşaların da payı olmuşdur.

19. B.Vahabzadənin dramaturgiyası ötən əsrin ikinci yarısı və əsrimizin əvvəllərində milli teatr hərəkatının genişlənməsində məxsusi rol oynamış, milli mədəniyyətimizin inkişafına xidmət etmişdir;

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abbaszadə H. Türk özünə qayıdanda. /Ədəbiyyat. Bakı: 24 aprel 1998, № 16 (3089).
2. Abdullayev C. Mənzum dramaturgiya ustalığı. Bakı: Yazıçı, 1986, 318s.
3. Abdullayev Ə. “Vəcdan” pyesi haqqında. /Nuxa fəhləsi. Bakı: 13 mart 1960, № 31.
4. Abdullayev K. Şairin özü, sözü. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 20 mart 1987, № 12 (2251).
5. Abdullayev M. Bəxtiyarı düşünürəm. //Azərbaycan. Bakı: 1975, №10, s.159-164.
6. Ağayev Ə. Yağışdan sonra. /Kommunist. Bakı: 9 iyul 1971, № 160 (14765).
7. Ağayeva M. “Atalar və oğullar problemi”. Teatr dramaturgiyası əsasında. //İncəsənət və mədəniyyət problemləri. Bakı: 2009, № 1 (31), c.338-342.
8. Ağayeva M. Bəxtiyar Vahabzadə yaradıcılığında qəhrəman qadın obrazları. //İncəsənət və mədəniyyət problemləri. Bakı: 2009, № 1-2 (27-28), c.305-308.
9. Ağayeva M. “İkinci səs” pyesinin səhnə təcəssümü. //Dil və ədəbiyyat. Bakı: 2008, № 3 (63), c.245-247.
10. Ağayeva M. Qəhrəmanlığa çağıran tamaşa. //Mədəniyyət dünyası. Bakı: 2009, № XVII, c.114-117.
11. Ağayeva M. Mənəviyyatın və əxlaqi keyfiyyətlərin təcəssümü. //Dil və ədəbiyyat. Bakı: 2009, № 1 (67), c.211-213.
12. Ağayeva M. “Vəcdan” pyesi Gəncə Dövlət Dram Teatrının səhnəsində. //Dil və ədəbiyyat. Bakı: 2010, № 3 (74), c.149-151.
13. Allahverdiyev M. Müasir teatrda ənənə və novatorluq məsələləri. Bakı: Azərnəşr, 1974, 100 s.
14. Allahverdiyev M. Teatr tənqidi və müasirlik. Bakı: Maarif, 1990, 188 s.

15. Atababa İ. Şəxsiyyətin bütövlüyü. /Ədəbiyyat. Bakı: 11 avqust 2000, № 32 (3209).
16. Azərbaycan poeziyasının iftixarı. /Azərbaycan. Bakı: 14 oktyabr 1995, № 196 (1213).
17. Bağirov B. 60 il xalqın xidmətində. Bakı: İşıq, 1981, 150 s.
18. Bayram L. Sevənlərin taleyi və ya kimdir haqlı? /Bakı. Bakı: 29 aprel 1993-cü il, № 46 (10495).
19. Bualo. Poeziya sənəti. Bakı: Azərnəşr, 1969, 184 s.
20. Cəfərov C. Əsərləri. İki cild. Birinci cild. Bakı: Azərnəşr, 1968, 364 s.
21. Cəfərov C. Azərbaycan teatrı (1873-1973). Bakı: Azərnəşr, 1974, 315 s.
22. Cəfərov C. Dramaturgiyada yüksək sənət uğrunda. //Azərbaycan. Bakı: 1962, № 9, s.196-204.
23. Dadaşov A. Dramaturgiya.(dərslik). Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 2004, 319s.
24. Dadaşov A. Müstəqillik döürünün dramaturgiyası. Bakı: Nağıl evi, 2005, 216 s.
25. Əbilov İ. Fəlsəfi məzmunun bədii təsviri. /Azərbaycan müəllimi. Bakı: 2 noyabr 1984, № 89 (4061).
26. Əkbərov T. Mənəvi kamilliyə çağırış. /Azərbaycan gəncləri. Bakı: 14 yanvar 1982, № 5 (9609).
27. Ələkbərli Ə. Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarışları. Bakı: Ağrıdağ, 1997, 120 s.
28. Əkbərzadə Ş. “Kimdir haqlı?”. /Bakı. Bakı: 13 yanvar 1982, № 10 (7387).
29. Əkbərzadə Ş. “Özümüzü kəsən qılınc”min ildən çoxdur ki, korşalmır niyə. /Azərbaycan, Бакы: 12 may 1998, № 107 (2219).
30. Əlibəyov C., Bəxtiyar Vahabzadənin “Dar ağacı”, /Ədəbiyyat. Bakı: 5 yanvar 2001, № 2 (3230).
31. Əlimirzəyev X. Bədii həqiqət uğrunda. Bakı: Yazıçı, 1984, 285 s.
32. Əlimirzəyev X. “Yağışdan sonra”. /Azərbaycan gəncləri. Bakı: 26 iyun 1971, № 75 (7965).

33. Əlizadə M. Dördüncü ölçünün rəngləri. Bakı: "E.L" Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, 2008, 445 s.
34. Əlizadə M. Teatr: seyr və sehr. Bakı: Elm, 1998, 251 s.
35. Əlizadə M. Tofiq Kazımovun son quruluşları. // Qobustan. Bakı: 1972. № 1, səh. 17-20.
36. Əlizadə M. Əsrlərin arxasından eşidilən "Fəryad", /Bakı. Bakı: 23 aprel 1984, № 96 (8073).
37. Ənvər Y. Dramaturji konfliktin həyatiliyi. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 10 yanvar 1959, № 2 (997).
38. Firudin K. İnsan qüdrətinə inam. /Azərbaycan gəncləri. Bakı: 12 may 1984, № 57 (10065).
39. Firuz M. "Dar ağacı" ilə üz-üzə. /Mədəniyyət. Bakı: Dekabr 2000, № 23 (2000).
40. Hacıyev A. Dramaturgiya və bədii nəsrin poeziyası. //Azərbaycan. Bakı: 1977. № 12, səh. 190-194.
41. Hacıyev T. Bəxtiyar Vahabzadənin dil üslubu. // Ulduz. Bakı: 1983. №7, səh. 45-52.
42. Hüseyn R. "Yağışdan sonra". /Şərq qapısı. Bakı: 28 yanvar 1973, № 24 (10338).
43. Xəlilov Q. Həyat və idrak. Bakı: Yazıçı, 1980, 361 s.
44. Xəlilov Q. Kamillik, bütövlük. /Kommunist. Bakı: 11 may 1984, № 110 (18998).
45. Xəlil R. Ədəbi axtarış. /Bakı. Bakı: 9 aprel 1976, № 83 (5654).
46. Xəlilzadə F. "Rəqabət". /Azərbaycan. Bakı: 10 yanvar 2004, № 7 (3622).
47. İbrahimov H. "Ədalət". /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 27 iyun 1959, № 26 (1021).
48. İsmayılov H. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf problemləri. Bakı: Elm, 1988, 226 s.
49. İsmayılov İ.R. Zaman, rejissor, poetika. Bakı: Mars Print, 1999, 276 s.
50. İsmayılov İ.R. Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası. Bakı: Elm, 2001, 286 s.

51. Kazımov A. Səhnəmizi monumental əsərlər gözləyir. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 22 may 1971, № 21 (1028).
52. Kərimov İ. Azərbaycan Dram Teatrı. Bakı: Işıq, 1974, 205 s. şəkilli.
53. Kərimov İ. Kirovabad Dövlət Dram Teatrı. Bakı: Azərnəşr, 1974, 85s.
54. Kərimov İ. Azərbaycan Türkiyə teatr əlaqələri. Bakı: Nağıl evi. 2000. 199s.
55. Kərimov İ. Şuşa-Ağdam teatrı. Bakı: Elm, 2001, 138 s.
56. Kərimov İ. Azərbaycan teatrı - 125. Bakı: Qopp-Poliqraf, 2002, 110 s.
57. Kərimov İ. Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri. Bakı: Maarif, 2002, 575 s.
58. Kərimov İ. Heydər Əliyev. Sənət, sənətkarlar və sənətkarlıq haqqında. Bakı: Ulu, 2005, 227 s.
59. Kərimov İ. Göytürk xaqanlığının istiqlal mübarizəsi. /Panorama. Bakı: 9 iyun 1998, № 106 (613).
60. Kərimov İ. Müstəqilliyimizin on ili və milli teatr sənətimiz. /Xalq qəzeti. Bakı: 11 avqust 1998, № 212 (22912).
61. Kərimov İ. Onun aktyor inadı. /Xalq qəzeti. Bakı: 14 avqust 1998. № 216 (22916).
62. Kərimova S. “Yollara iz düşür”. /Bakı. Bakı: 10 fevral 1978, № 35 (6217).
63. Qarayev Y. Fəciə və qəhrəman. Bakı: Azərnəşr, 1965, 192 s.
64. Qarayev Y. Səhnəmiz və müasirlərimiz. Bakı: Azərnəşr, 1972, 251 s.
65. Qarayev Y. Tənqid: problemlər, portretlər. Bakı: Azərnəşr, 1976, 212 s.
66. Qarayev Y. Poeziya və nəsr. Bakı: Yazıçı, 1979, 198 s.
67. Qarayev Y. Salmanov Ş. Poeziyanın kamilliyi. Bakı: Yazıçı, 1985, 193s.
68. Qarayev Y. “İkinci səs”lə söhbət. /Kommunist. Bakı: 29 iyun 1969, № 150 (14146).

69. Qarayev Y. Dramaturgiya axtarırları. //Azərbaycan. Bakı: 1972, № 12, s. 91-96.
70. Qarayev Y. Sənətkarın kamilliyi. //Azərbaycan. Bakı: 1985, № 8. s. 147-150.
71. Qarayev Y. Onun dramaturgiyası. //Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 23 avqust 1985, № 34 (2169).
72. Qarayev Y. Səhnədə ilk görüş ərafəsində. /Bakı. Bakı: 18 fevral 1969, № 41 (3472).
73. Məmməd A. Sənətkar qocalmır. Bakı: Yazıçı, 1980, 287.s.
74. Məmmədov A. Vicdanın səsi. /Kommunist. Bakı: 27 yanvar 1982, № 22 (17956).
75. Məmmədov C. “İkinci səs”. /Bakı. Bakı: 21 iyun 1969, № 111 (3948).
76. Məmmədov C. “Yağışdan sonra”. /Bakı. Bakı: 2 aprel 1971, № 128 (5337).
77. Məmmədov C. Ürəklərdə qalan izlər. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 1 yanvar 1978, № 1 (1772).
78. Məmmədov M. Həyat və sənət yollarında. Bakı: Azərnəşr, 1965, 235 s.
79. Məmmədov M. Teatrlar, aktyorlar, tamaşalar. Bakı: Azərnəşr, 1966, 220s.
80. Məmmədov M. Azərbaycan dramaturgiyasının estetik problemləri. Bakı: Azərnəşr, 1968, 383 s.
81. Məmmədov M. Teatr düşüncələri. Bakı: Işıq, 1977, 231 s.
82. Məmmədov M. Müasir dramaturgiyanın inkişafı məsələləri haqqında. //Azərbaycan. Bakı: 1957, № 6, səh. 190-224.
83. Məmmədov M. Teatr və dramaturgiya. //Azərbaycan. Bakı: 1961, № 6, səh. 216-224.
84. Mənəvi-psixoloji mövzuda dəyərli tamaşa. /Xalq qəzeti. Bakı: 9 noyabr 1997, № 254 (22650).
85. Məsud Ə. “Kimdir haqlı?”. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 29 may 1971, № 22 (1029).
86. Milli birliyi, dövlətçiliyimizi qorumağa səsləyən əsər. /Xalq qəzeti. Bakı: 14 aprel 1998, № 96 (22796).

87. Mustafayev M. "Vicdan". /Nuxa fəhləsi. Bakı: 19 iyul 1965, № 8 (6809).
88. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi, xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadənin xatirəsi heç vaxt unudulmayacaqdır. /Xalq qəzeti. Bakı: 15 fevral 2009, № 36 (26094).
89. Nəbi X. Seçilmiş əsərlər. Bakı: Azərnəşr, 1974, 245 s.
90. Nəbiyev B. Vətən torpağına azadlıq toxumu əkən şair. /525. Bakı: 24 fevral 2009, № 35 (2868).
91. Nizami Ə. Gecikmiş məhəbbət. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 21 iyun 1969, № 25 (1528).
92. Pənahova A. Yaratdığım obrazların ikinci planı. Bakı: Tural-Ə, 2001, 235 s.
93. Pənahova A. Obrazın yaranma prosesində aktyorun ikinci plan duyumu və onun təcəssüm vasitəsi. Bakı: Şirvanəşr, 2005, 327 s.
94. Rəhimli İ. Səhnə, ekran, müasirlik. Bakı: Yazıçı. 1980. 108 s.
95. Rəhimli İ. Dramaturgiya və teatr. Bakı: İşıq, 1984, 148 s.
96. Rəhimli İ. Füzuli meydanında sənət məbədi. Bakı: Sabah, 1996, 165 s.
97. Rəhimli İ. Akademik Milli Dram Teatrı. İki cild. Birinci cild. Bakı: Qapp-poliqraf, 2002, 440 s.
98. Rəhimli İ. Akademik Milli Dram Teatrı. İki cild. İkinci cild. Bakı: Qapp-poliqraf, 2002, 464 s.
99. Rəhimli İ. Azərbaycan Milli teatrının poetikası. Bakı: Qapp-poliqraf, 2002, 224 s.
100. Rəhimli İ. Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri. Bakı: Çarşıoğlu, 2004, 280 s.
101. Rəhimli İ. «İtirilmiş» aktyorun rejissor ömrü. Rejissor Ağakşi Kazımov. Bakı: Çarşıoğlu, 2005, 268 s.
102. Rəhimli İ. Vəzirov C. Naxçıvan teatrı. Bakı. Aspoliqraf, 2008, 349 s.
103. Rəhimli İ. Vicdan və hissin poetikası. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 29 yanvar 1982, № 5 (1984).

104. Rəhimli İ. Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyasında üslub problemləri. //Qobustan. Bakı: 1981, № 4, səh. 43-46.
105. Rəhimli İ. Dramaturgiya dili. /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 29 iyun 1984, № 26 (2109).
106. Rəhimova S. Dar ağacına gedən yol. /Bizim əsr. Bakı: 12 dekabr 2000, № 143 (217).
107. Rəsulov Q. "Vidən". /Bakı. Bakı: 11 iyul 1961, № 162 (1138).
108. Salmanov M. Bəxtiyar dünyası. /Azərbaycan gəncləri. Bakı: 29 fevral 1992, № 21 (11870).
109. Seyidov Y. Ədibi tənqid və bədii dil. Bakı: Yazıçı, 1986, 197 s.
110. Səfərov Ş. «Fəryad». /Ədəbiyyat və incəsənət. Bakı: 8 iyun 1984, № 23 (2106).
111. Səfiyeva F. Bəxtiyar Vahabzadə dramaturgiyasında qadın obrazları. //Azərbaycan. Bakı: 1994, № 2, s.29-32.
112. Səfiyeva F. Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyası. Namizədlik dissertasiyası. M.F.Axundov adına kitabxana. 1997.
113. Səfiyeva F. Qılıncımız nə vaxtaca özümüzü kəsəcək. /Xalq qəzeti. Bakı: 13 iyun 1998, № 156 (22856).
114. Süleymanov R. Azərbaycanın xalq şairi. /Bakı. Bakı: 15 avqust 1985, № 189 (8465).
115. Stanislavski K.S. Mənim səhnə həyatım. Bakı: Tədrisnəşr, 1963, 435 s.
116. Şərifov A. «Vidən». /Kirovabad kommunisti. Bakı: 6 yanvar 1959, № 3 (347).
117. Teatr sənətinin yüksək ideyallığı uğrunda. /Bakı. Bakı: 1 iyun 1957, № 154 (1130).
118. Teatrımızın açılışı. /Lenin yolu. Bakı: 27 mart 1969, № 37 (4178).
119. Teatr və dramaturq. /Kommunist. Bakı: 16 oktyabr 1980, № 238 (17574).
120. Vahabzadə B. Səməd Vurğun. Bakı: Azərnəşr, 1968, 348 s.

121. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. I cild. Bakı: Azərnəşr, 1971, 251 s.
122. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. II cild. Bakı: Azərnəşr, 1974, 383 s.
123. Vahabzadə B. Sadəlik, böyüklük. Bakı: Yazıçı, 1978, 338 s.
124. Vahabzadə B. Pyeslər. Bakı: Gənclik, 1980, 355 s.
125. Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1983, 432 s.
126. Vahabzadə B. Fəryad. Bakı: Azərnəşr, 1995, 351 s.
127. Vahabzadə B. Bibloqrafik göstərici. Bakı: Maarif, 1997, 198 s.
128. Vahabzadə B. Ləyaqət. Bakı: Azərnəşr, 1998, 207 s.
129. Vahabzadə B. Pyeslər. Bakı: Azərnəşr, 2001, 348 s.
130. Vahabzadə B. Əsərlər. VIII cild, Bakı: Azərnəşr, 2005, 847 s.
131. Vahabzadə B. Əsərlər. IX cild. Bakı: Azərnəşr, 2005, 783 s.
132. Vahabzadə B. Əsərlər. X cild. Bakı: Azərnəşr, 2005, 687 s.
133. Vahabzadə B. Əsərlər. XI cild. Bakı: Azərnəşr, 2005, 672 s.
134. Vahabzadə B. Vətən nəğməsi. //Azərbaycan qadını. Bakı: 1974, № 3, səh. 117-118.
135. Vahabzadə B. Ana dili. //Azərbaycan. Bakı: 1976, № 9, səh. 10-12.
136. Vaqif A. Cəzanı biz çəkirik. /Mədəniyyət. Bakı: 2 avqust 2003, № 28.
137. Vəfa. Milli Dram Tetrında “Rəqabət” ictimai baxışa çıxarıldı. /525. Bakı: 28 noyabr 2003, № 224 (1583).
138. Vəfa. Milli Dram Tetrında tamam yeni “Rəqabət” oynanıldı. /525. Bakı: 22 oktyabr 2004, № 205 (1810).
139. Zeynalov Ə. Şair qəlbli dramaturq. //Azərbaycan. Bakı: 1975, № 10, səh. 191-195.

Rus dilinda

140. Агаева М. Вера в личности Насими. //Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Москва: 2009, № 11,с.161-163.
141. Александр И.К. Об искусстве. Москва: /Искусство, 1954, 447 с.
142. Античные мыслители об искусстве. Москва: Совет. писатель, 1937, 362 с.
143. Бертолд Б. Поезия. Новелла. Публисистика. Москва: «Искусство», 1956, 639 с.
144. Белинский В.Г. Сборние сочинение. Москва: 1947, 320 с.
145. Белинский В.Г. Произведение. Том 1. Москва: «Искусство», 1962. 268с.
146. Гете И.Б. Об искусстве. Москва: «Искусство», 1975, 623 с.
147. Гертсен А. Об искусстве. Москва: «Искусство», 1954, 248 с.
148. Мамедов Мехти, Театр. Драматургия и современность, Баку: «Ишыг», 1986, 396 с.
149. Ромен Р. Сочинение. Том 14. Москва: «Искусство», 1958, 832 с.
150. Руссо Ж.Ж. Избранные. Москва: «Искусство», 1976, 190 с.
151. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Москва: Избранные, 1938, 576 с.
152. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. Москва: «Искусство», 1953, 640 с.
153. Станиславский К.С. Сборные сочинение. Том 2. Москва: «Искусство», 1954, 442 с.
154. Станиславский К.С. Сценическая реч. Москва: Издательство «Гиттис», 1955, 368 с.
155. Станиславский К.С. Мастерство актера. Москва: Избранные, 1961, 19 с.

156. Станиславский К.С. Об искусстве театра. Москва: Избранные, БТО. 1982, 512 с.
157. Тренев К. Идейность и мастерство. Москва: «Искусство», 1958, 192с.
158. Щепкин М.С. Записки и письма. Москва: «Искусство», 1952, 356с.

Сценическое воплощение пьес Бахтияра Вагабзаде

Резюме

В монографии исследуются проблемы сценического воплощения пьес Б.Вагабзаде, выявляются поэтико-эстетические особенности, а также определяется своеобразие сценического решения и роль драматических произведений поэта-драматурга в Азербайджанском театральном искусстве.

Книга состоит из трех глав, выводов и списка использованной литературы.

В первой главе названной **“Сценическое решение лирико-психологических пьес Бахтияра Вагабзаде”**, исследуется сценическое воплощение пьес поэта-драматурга, посвященных современной тематике. К исследованию привлечены пьесы, нашедшие сценическое решение в Азербайджанском Академическом Национальном Драматическом Театре такие как, “Второй голос”, “После дождя”, “Следы на дорогах”, “Куда катится мир”, “Соперничество”, “Вина без наказания”, прокомментированы художественно-эстетические особенности спектаклей, режиссура и актерская игра, общественный резонанс, а также широко изучена критика и отношение театрального общества.

Вторая глава исследования посвящена **“Сценическому воплощению исторических пьес поэта-драматурга”**. Герои его исторических драм, так же как и в лирико-психологических пьесах, в своих действиях и мыслях опираются на психологическую почву. Исторические пьесы Б.Вагабзаде написанные как в прозе, так и в стихах, демонстрируют его верность традициям национального театра; детально изучены такие пьесы драматурга, как “Крик”, “Меч, секущий нас самих”, “Виселица”.

В третьей главе книги, под названием **“Сценическая география пьес Б.Вагабзаде”**, говорится о произведениях поэта-драматурга поставленных на сценах Государственных Театров Гянджи, Нахичевани, Шеки и нашедших своеобразную интерпретацию их сценического решения. Также рассматривается вклад этих произведений в развитие национального сценического искусства.

В Выводах даны комментарии к научным результатам исследования.

В заключении обобщаются выводы, полученные в результате исследования.

Stage impersonation of Bakhtiyar Vahabzade's plays Summary

In the monograph there are standied problems of stage impersonation of B.Vahabzade's plays, revealed poetic-aesthetic peculiarities, as well as determined the originality of stage solution and the role of dramatic works of the poet-playwright in Azerbaijan theatre art.

The monograph consists of three chapters, the conclusion and the list of literature.

In the introduction there is grounded the actuality of the theme, the subject, the aim and tasks, scientific innovation and practical significance of the research.

In the first chapter called "Stage solution of lyrico-psychological plays by B.Vahabzade" there is studied the stage impersonation of the poet-playwright's plays with modern themes. The plays which found their stage solution in Azerbaijan Academic National Theatre such as "The second voice", "After rain", "Traces on the roads", "Where is the world going", "Rivalry", "Guilt without punishment" there are commented artistic – aesthetic peculiarities of performances, producing and acting, the critics and attitude of theatrical society is widely studied as well.

The second chapter of the monograph is dedicated to "Stage impersonation of historical plays of the poet-playwright". Heroes of his historical plays as well as lyrico-psychological ones are based upon psychological ground. B.Vahabzade's historical plays written in prose as well as in poems demonstrate his loyalty to traditions of national theatre. Such plays of the playwright as "Scream", "The sword cutting us", "Gibbet" are studied in details in the thesis.

In the third chapter of the monograph called "Stage geography of B.Vahabzade's plays" there is spoken about the works of the poet-playwright which found the stage solution in regional theatres. Besides the Academic National Theatre the poet-playwright's works are performed on the stage of the State Theatre of Ganja, State Musical Dramatic Theatre of Nakhchyvan, State Dramatic Theatre of Shaki where they found original interpretation and promoted the development of the national stage art.

Commentaries on scientific results of the research are given in the conclusion.

MÜNDƏRİCAT

Bəxtiyar Vahabzadə əsərlərinə bir baxış.....	3
GİRİŞ	6

I FƏSİL. Bəxtiyar Vahabzadənin lirik-psixoloji pyeslərinin səhnə həlli.....	16
--	-----------

1.1. “İkinci səs”-idealla keçəklik arasında konfliktin təzahürü kimi.....	16
1.2.Mənəviyyatın ekologiyası mövzusunun səhnə həlli.....	35
1.3.Məhəbbət və mənəvi paklıq, atalar və oğullar problemi vətəndaşlıq kontekstində.....	49
1.4. Vətəndaş-dramaturqun bəşəri narahatlığının səhnə təcəssümü.....	59
1.5.İnsani dəyərlərin müasirlik kontekstində həlli.....	66

II FƏSİL. Sair-dramaturqun tarixi pyeslərinin səhnə təcəssümü.....	72
---	-----------

2.1. Tarixə fəlsəfi-psixoloji baxış.....	72
2.2.Tarixi keçmişimizin anatomiyasını əks etdirən əsər.....	87
2.3.Qəhrəmanlıq tariximiz mənəvi dəyərlər müstəvisində.....	101
2.4.Təkrarlanan tarixin müasir bədii yozumu.....	111

III FƏSİL. Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə coğrafiyası.....	114
3.1.Şair-dramaturqun ilk dram əsərinin Gəncə Teatrında səhnə təcəssümü.....	114
3.2.Bəşəri ideyaları əks etdirən pyeslər Naxçıvan səhnəsində.....	124
3.3.B.Vahabzadə pyeslərinin Şəki Dövlət Dram Teatrında səhnə taleyi.....	130
NƏTİCƏ.....	139
ƏDƏBİYYAT.....	144
PEZIOME.....	154
SUMMARY.....	155

MƏLAHƏT AĞAYEVA
BƏXTİYAR VAHABZADƏ PYESLƏRİNİN
SƏHNƏ TALEYİ
Bakı - 2013

Texniki redaktor: **Azər RƏSULOĞ**

Dizayner: **Azad QASIMLI**

Kitab «AFPoligrAF» mətbəəsində çap olunmuşdur

Yığılmağa verilmişdir: 30.05.2013

Çapa imzalanmışdır: 18.06.2013

Kağız formatı: 60x84 1/16

Həcmi: 10 ç.v.

Sayı: 200



Məlahət Rəfail qızı Ağayeva 1977-ci il aprelin 9-da Lacin şəhərində anadan olub. 2000-ci ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin bakalavr pilləsini, 2003-cü ildə isə həmin Universitetin magistr pilləsini teatrşünaslıq ixtisası üzrə fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir.

1994-1997-ci illər ərzində Ə.Haqqverdiyev adına Ağdam Dövlət Dram Teatrında ədəbi hissə müdiri vəzifəsində işləmişdir. 1997-ci ildən AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “Teatr, kino və televiziya” şöbəsində laborant vəzifəsində işə başlayan M.R.Ağayeva 2000-ci ildən 2012-ci ilə kimi kiçik elmi işçi, 2012-ci ildən isə elmi işçi vəzifəsində çalışır.

M.R.Ağayeva 2011-ci ildə “Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə təcəssümü” mövzusunda dissertasiya müdafiə edib, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktorudur. Müxtəlif beynəlxalq və respublika elmi konfranslarının iştirakçısı və məruzəçisi olub.

M.R.Ağayeva 1997-ci ildən dövrü mətbuatda çap olunur. O, mədəniyyət və incəsənətin, xüsusən də teatrın problemlərinə dair, yerli və xarici mətbuatda dərc edilmiş məqalə və resenziyaların, həmçinin elmi məqalələrin müəllifidir.

M.R.Ağayeva 2013-cü ildən Azərbaycan Teatr Xadimləri İttifaqının üzvüdür.

Ailəlidir, bir övladı var.

Ar 2013.
834



Məlahət Rəfail qızı Ağayeva 1977-ci il aprelin 9-da Ləcin şəhərində anadan olub. 2000-ci ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin bakalavr pilləsini, 2003-cü ildə isə həmin Universitetin magistr pilləsini teatrşünaslıq ixtisası üzrə fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir.

1994-1997-ci illər ərzində Ə.Haqqverdiyev adına Ağdam Dövlət Dram Teatrında ədəbi hissə müdiri vəzifəsində işləmişdir. 1997-ci ildən AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun "Teatr, kino və televiziya" şöbəsində laborant vəzifəsində işə başlayan M.R.Ağayeva 2000-ci ildən 2012-ci ilə kimi kiçik elmi işçi, 2012-ci ildən isə elmi işçi vəzifəsində çalışır.

M.R.Ağayeva 2011-ci ildə "Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə təcəssümü" mövzusunda dissertasiya müdafiə edib, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktorudur. Müxtəlif beynəlxalq və respublika elmi konfranslarının iştirakçısı və məruzəçisi olub.

M.R.Ağayeva 1997-ci ildən dövrü mətbuatda çap olunur. O, mədəniyyət və incəsənətin, xüsusən də teatrın problemlərinə dair, yerli və xarici mətbuatda dərc edilmiş məqalə və resenziyaların, həmçinin elmi məqalələrin müəllifidir.

M.R.Ağayeva 2013-cü ildən Azərbaycan Teatr Xadimləri İttifaqının üzvüdür.

Ailəlidir, bir övladı var.

