

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ  
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT  
UNİVERSİTETİ**

---

*Əlyazması hüququnda*

**VƏLİYEV ƏDALƏT MƏQSƏD OĞLU**

**XX ƏSRİN II YARISINDA AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNDƏ  
MİLLİ TEATR KONSEPSİYALARININ SOSIAL-FƏLSƏFİ VƏ  
SİYASİ-İDEOLOJİ PARADİQMASI**

**6212.01 – Teatr sənəti**

**Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru elmi dərəcəsinə almaq  
üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın**

**A V T O R E F E R A T I**

**BAKİ – 2015**

Dissertasiya işi Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin “Teatrşünaslıq” kafedrasında yerinə yetirilmişdir.

**Rəsmi opponentlər:** filologiya üzrə elmlər doktoru, professor  
**Əfəndiyev Timuçin İlyas oğlu**

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti,  
professor  
**Nemətov Azər Paşa Zəfər oğlu**

filologiya üzrə elmlər doktoru, professor  
**Şəmsizadə Nizaməddin Şəmsəddin oğlu**

**Aparıcı təşkilat:** AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət  
İnstitutunun “Teatr, kino və televiziya”  
şöbəsi.

Müdafiə 2016-cı il “\_\_01\_\_” ayının “\_18\_”-də saat “\_\_\_\_\_”  
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün Azərbaycan  
Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin nəzdindəki F/D 02.091  
Birdəfəlik Dissertasiya Şurasının iclasında keçiriləcəkdir.

Ünvan: AZ 1100, Bakı ş, Həsən bəy Zərdabi küçəsi 39A.

Dissertasiya ilə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət  
Universitetinin kitabxanasında tanış olmaq olar.

Avtoreferat “\_\_\_\_\_” \_\_\_\_\_ 2015-ci ildə göndərilmişdir.

Birdəfəlik Dissertasiya Şurasının  
elmi katibi, kult. ü.fəl.d., dosent

**F.R.Məmmədova**

## DİSSERTASIYANIN ÜMUMİ SƏCİYYƏSİ

**Mövzunun aktuallığı.** Mövzunun aktuallığını özü üçün dəqiq və aydın təsəvvür edə bilməyən müəllif heç vədə öz elmi-nəzəri tədqiqatının uğuruna bel bağlaya bilməz. Aktuallıq elm, ədəbiyyat və sənət dünyasından ötrü son dərəcə mühüm bir cizgidir. Müəllif hər hansı bir əsərin aktuallığından danışarkən, ilk növbədə, onun müasir bəşər övladına, çağdaş cəmiyyətə lazımlı, gərəkli olmasını, tarixin siyasi, ideoloji, iqtisadi, kulturoloji gündəminin problemləri ilə uyşub-uyşmadığını fikrində tutur. Aktuallıq mövzunun, problemin, dəbin və üslubun müasirimizin maraq dairəsində, düşüncəsində özünə ayırdığı yerlə müəyyənləşir. Əlbəttə, müəllif “aktuallıq” anlamına mövzular və problemlər xaricində yanaşaraq onun fəlsəfi mənalərini konkretləşdirməyə, əyanləşdirməyə çalışacaq. Çünki hər bir maraq bir və ya bir neçə ehtiyacla (sosial-ideoloji, maddi-iqtisadi, mənəvi-əxlaqi, mədəni-kulturoloji) şərtlənə bilər. Deməli, aktuallıq cəmiyyətdə mövcud ehtiyaca birbaşa reaksiyadır.

Mövzunun aktuallığı həm də mövzunun müasirliyi deməkdir. XX əsrin 50-80-ci illər intervalında Rusiyanın ən sayılıb-seçilən rejissorlarından G.A.Tovstonoqov öz çıxışlarının birində deyirdi ki, əgər mən M.Y.Lermontovun “Maskarad” əsərində müasirlik cizgiləri görmürəmsə, ona müraciət etmirəm. Görkəmli rejissor onu da istisna etmirdi ki, başqa bir rejissor bu pyesdə müasirliklə birbaşa əlaqə aşkarlaya bilər və bu xüsusda “Maskarad” əsərini götürüb tamaşaya qoyar. Lakin G.A.Tovstonoqov müasirliklə səsleşməyən hər hansı bir əsərin səhnəyə gətirilməsini uğursuzluğun başlanğıcı sayırdı. Bu fikri eynilə tədqiqat mövzusunun seçilməsinə də aid etmək mümkündür. Əgər araşdırılan mövzunun günün tələbləri ilə, müasir dünya ilə heç bir kəsişmə nöqtəsi yoxdursa, bu bir kimsəyə maraqlı ola bilməz. Bu baxımdan “aktuallıq” və “müasirlik” anlayışlarının semantik mənalrı bir-birinə yaxınlaşır.

Müəllif, məhz dissertasiya mövzusunun aktuallığını, müasirliyini bu sxem üzrə təftiş edib onun elmi-nəzəri, mənəvi-kulturoloji, ruhsal dəyərini ortaya qoymaq istəyib. Əvvəlcə ondan başlayaq ki, “XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyətində milli teatr konsepsiyalarının sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradiqması” mövzusunun araşdırmalar müstəvisinə gətirdikdə, burada “əqidə, ruh və teatr” problemi xüsusi bir əda ilə ön plana çıxır. Əgər fikrimizi başqa cür ifadə etməyə çalışsaq, o zaman mütləq

deməli ki, “əqidə, ruh və teatr” tədqiqatın tarixi və nəzəri kontekstlərə hopdurulmuş mövzusunun publisistik variantıdır. “Sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradiqma” ifadəsi müasir düşüncəmizdə getdikcə köhnələşən və haradasa lap unudulan “əqidə” anlamının iç strukturudur. Lakin, gəlin razılaşaq ki, “əqidə” öz ifadə səciyyəsinə görə “sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradiqma” anlayışının ehtiva etdiyi məna hüdudlarından qat-qat genişdir. Çünki, əqidə əbədiyyətin və dövrün mənəvi-əxlaqi tendensiyalarını daha bariz şəkildə özündə əks etdirməyə qabildir. Belə ki, əqidə fərdi-individual və sosial-ictimai pozisiyadır, fəaliyyət yönüdür: proseslərin canlılığına aktivcəsinə məruz qalan bir anlayışdır. Əqidə insanın bütün konseptual ideyalarının mənəvi-əxlaqi kontekstidir. Bu kontekst olmayanda ideya öz mövcudluq müstəvisini itirir və tükənir. XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyətində milli teatr konsepsiyalarının sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradiqmasını öyrənəndə cəmiyyətdəki əqidələri, insanların ruhsal durumunu da öyrənmiş olur.

Əgər “sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradiqma” anlayışı analitik təfəkkür fəaliyyətini işarələyirsə, əqidə ruh sferasına bağlanır, ruhla aqlın, emosiyanın birgəliyinin verbal bildiricisinə çevrilir. Daha doğrusu, əqidə ruhun sosial sferaya aktiv inteqrasiyasının şərti və vasitəsidir. Ruh əqidənin köməyi ilə sosial dünyada özünü tanıtdırır. Əqidə və ruh birgəliyindən, onların orqanik vəhdətindən, əqidənin fərdin duyğular aləmi ilə harmoniyasından insanın kamilliyi başlayır.

Teatr əqidə və ruhun güzgüləndiyi məkandır. Əbəs demirlər ki, teatr ictimai ekrandır, ictimai güzgüdür. Bu deyim nə qədər adi səslənsə də, razılaşmalıyıq ki, gerçək fikir həqiqətini tam əks etdirir. Cəmiyyət necədirsə, teatr da elədir. Cəmiyyətdə əqidə və ruh özünü necə təqdim edirsə, teatr səhnəsində də özünü elə təqdim edir. Bədii obrazlar teatr səhnəsində cəmiyyətdən kənar da yox, məhz cəmiyyətin içində yaşayırlar. Hər bir obraz bizim cəmiyyətimizin müəyyən bir təzahürünün işarəsidir, simvoludur. Onlar bizim şərti məkan, yəni səhnə çərçivəsində davamımızdır. Cəmiyyətdə gələn əqidələr bir daha teatr səhnəsində yenidən öz tarixcəsini yaşayır. Ona görə ki, bir zamanlar bu əqidələr cəmiyyətdə mövcud olublar və mümkündür ki, cəmiyyətdə indi də mövcuddurlar. Mövzunun aktuallığının kökü məhz burdadır.

**“Mövzunun aktuallığı”** məsələsi elmi araşdırma platformasında ortaya çıxdıqda tədqiqatçı vacib bir sualla təkbətək qalır: “tədqiqatçı niyə məhz bu mövzuya müraciət etmişdir?”. İndi istərdik ki, bu suala konkret və ətraflı şəkildə cavab verək. Mövcud dissertasiyanın aktuallığını diktə

edən amillərdən, səbəblərdən biri də respublikadakı mədəni situasiyanın ümumi mənzərəsidir. Artıq XXI əsrin birinci rübünün ilk on beş ili tamamlanır. Bu müddətdə Azərbaycan böyük siyasi, iqtisadi, sosial inkişaf yolu keçmişdir və bu inkişaf çoxspektrlidir. Müstəqil Azərbaycanın milli mədəniyyətinin dünyaya inteqrasiyası da bu faktorla şərtlənir. Azərbaycanın çağdaş inkişafı mədəniyyətin bütün sferalarına, hətta müasirliyin özünə belə yeni baxışı və yeni münasibəti modullaşdırır. Azərbaycan teatrı da bu gün öz tarixinin tamam fərqli bir səhifəsini yaşamaqdadır. Bu gün Azərbaycan dövləti Azərbaycan teatırının, teatr sənətinin mövcudluğunun, bu sənətin hərtərəfli şəkildə öyrənilməsinin qarantı kimi çıxış edir. Çünki, Azərbaycan dövlətinin, başda Azərbaycan Respublikasının Prezidenti olmaq şərti ilə, Azərbaycan teatr mədəniyyətinə göstərdiyi qayğı çox böyükdür. Bu münasibəti göstərən əsas fakt Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin 2007-ci ildə “Azərbaycanda teatr sənətinin inkişaf etdirilməsi haqqında” qəbul etdiyi qərardır. Bu tarixdən cəmi iki il sonra möhtərəm Prezident “Azərbaycan teatrı 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramını təsdiqləyən sərəncam imzalayır. Bununla da, Azərbaycan teatrı rəsmi olaraq Azərbaycan Prezidentindən dəstək almış olur. Təbii ki, bu dəstək Azərbaycan teatırının inkişafı naminə kompleks işlərin görülməsini, dünya teatr məkanı ilə əlaqələrin intensivləşməsini, Azərbaycan teatırının professional yüksəlişini hədəfləyirdi. Teatr sənəti ilə bağlı tarixi və nəzəri aspektlərdə yeni tədqiqatların aparılması, dissertasiyaların yazılması və çap etdirilməsi də bu istiqamətdə gerçəkləşən layihələr sırasındadır. Məhz tədqiqatın aktuallığı da bu qərar və sərəncamın işığında görünür. Belə ki, bütün bu dediklərimiz, həm Azərbaycan teatr tarixinin bir sıra olayları, həm də Azərbaycanda teatr fikrinin tarixi tamam yeni bir rəkursda aşkarlanır.

Mövzunun zaman həddudlarının seçilməsinə gəldikdə isə deməliyə ki, dissertasiyanın bu aspekti də orqanik şəkildə mövzunun aktuallığı ilə əlaqələnir. XX əsrin II yarısı tarixin ən maraqlı mərhələlərindən biridir. II Cahan savaşının tamamlanmasından sonra dünyanın siyasi mənzərəsi köklü şəkildə dəyişir. Müharibəyə qədər aşkar duyula bilən, gedişatı məntiqli “oxunan”, məntiqli anlaşılan proseslər 50-ci illərdə öz xarakterini tamam dəyişir. Siyasi proseslərin latentliyi, məxfiliyi artır, insan siyasi oyunların canlı girovuna çevrilir. Bu isə öz-özlüyündə mədəniyyət şəbəkəsində ekzistensial problemlərin, teatrdə isə ekzistensial konfliktin önə çıxmasını şərtləndirir.

XX yüzilin II yarısı keçmiş Sovetlər Birliyinin taleyində də tamam yeni bir mərhələnin başlanğıcıdır. II Cahan savaşından qalib çıxmış dövlət əslində son dərəcə çətin bir vəziyyətə düşür, kütləvi yoxsulluqla üz-üzə dayanır. Lakin buna rəğmən Sovet dövləti dünyanın fəvqəldövlətinə, Amerika Prezidenti Ronald Reyqanın dediyi kimi, “şər imperiyası”na çevrilə bilər. Bu kontekstdə məhz “imperiya” sözünü vurğulamaq istərdik. Düzdür, bu imperiya, daha doğrusu “qırmızı imperiya” - tarixən bir çox sahələrdə - iqtisadiyyatda, texnologiyada, kibernetikada, fəlsəfədə digər güclü dövlətlərdən geri qalsa da, hər halda bir fəvqəldövlət kimi formalaşmağa özündə qüvvə tapmışdı. 1953-cü ildə uzun müddət dövlətə və partiya rəhbərlik etmiş, “şər imperiyası”nın təməlini qoymuş, dövlətin idarə olunması mexanizmlərini yaratmış İ.V.Stalinin ölümü Sovetlər Birliyinin tarixində yeni bir dönəmin başlanğıcının müjdəçisi olur. “Millətlər atası”nın yoxluğu Sovet dövləti üçün yeni situasiyadır, yeni sınaqdır, yeni tarixi siyasi mərhələdir. Sovet İttifaqı Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin baş katibi vəzifəsinə N.S.Xruşovun seçilməsi də, onun fəaliyyəti də, 1961-ci ildə kosmosa ilk bəşər övladının Sovetlər Birliyinin Baykonur kosmodromundan pərvazlanması da, partiya daxilində aşkar dövlət çevrilişinin planlaşdırılıb həyata keçirilməsi də, L.İ.Brejnevın hakimiyyətə gəlməsi də, durğunluq (“zastoy”) dövrünün yaşanması da, M.S.Qorbaçovun Sovet İttifaqının siyasi lideri kimi baş katib postunda yenidənqurma (“perestroyka”) siyasəti yürütməsi də, Çernobil atom elektrik stansiyasının partlaması da, sərhədlərin açılması da, SSRİ-nin bir imperiya kimi parçalanması da, Qarabağ konfliktinin çeçen sindromunun bir variantı kimi Azərbaycana sırımması da, etnik konfliktlərin keçmiş SSRİ-i respublikalarında baş alıb çoxalması da, Berlin səddinin uçurulması da, amerikalıların Vyetnamda, rusların Əfqanıstanda apardıqları lokal müharibələr də, XX əsrin sonuna doğru dünyanın yenidən paylaşıdırılması üzrə planın öz gizli və açıq təzahürlərində gerçəkləşdirilməsi də araşdırılan mövzunun zaman hüdudlarının müəyyənləşdirilməsinə böyük təsir göstərmişdir.

Bütün bu tarixi-sosial, politoloji hadisələri vurğulamaqla tədqiqatçı bildirmək istəyir ki, teatr konsepsiyalarının, teatr dəblərinin bir-birini əvəzləməsi dünya miqyasında cərəyan edən olaylarla, onların məntiqi ilə, cəmiyyətdə törətdikləri əks-səda ilə, mass-mediada və xüsusilə, elektron mediada inikası ilə sıx surətdə əlaqəlidir.

Araşdırmanın zaman hüdudlarının təyini şərtləndirən amillərdən biri də XX əsrin II yarısında dünya mədəniyyətində gerçəkləşən ciddi və

sürətli dəyişmələrdir. Ötən yüzilin 50-ci illərindən etibarən mədəniyyətin müxtəlif sahələrində yeni dəblər və üslublar bir-birini sürətlə əvəzləməyə başlayır. Kanonlar və qəliblər xaricində sərbəst özünüifadə aktuallaşır və hər şeyi üstələyir. Daha doğrusu, özünüifadə çərçivəsizləşir. Bu zaman mədəniyyət və incəsənət siyasətə, dövlətə müxalifət funksiyasını Qərb dəyərləri şəbəkəsində özündə ehtiva edir. XX əsrin 50-ci illəri dünya mədəniyyəti tarixində mərhələ xarakterli dönüşün son dərəcə mühüm bir platformasıdır. Ən azı Berlin səddi 1989-cu ildə aşırılanda qədər 50-ci illər mədəniyyətinin akumulyativ energetikaya malik ideyaları işlək oldu. 1958-ci ildə rəssam-filosoflar Otto Pine və Mak Hayntz “Zero-I” jurnalının ilk nəşrini oxuculara təqdim etməklə təsviri sənətdə yeni inqilabın başlanğıcının təməlini qoydular. “Zero” qrupunun postmodernist manifesti, qrupun üzvlərinin təşkil etdikləri sərgilərdə ortaya çıxartdıqları işlər uzun müddət təkə təsviri sənət üçün yox, mədəniyyətin digər sahələri üçün də estetik proqram rolunu oynadı. Qəribəsi budur ki, təqribən “Zero” qrupunun manifestinin işlənilib hazırlandığı dövrlərdə Avropanın teatr mədəniyyətində də ciddi dəyişikliklər yaşanmaqda idi. Deməli, bu proses hardasa kütləvi xarakter daşıyırdı, ümumavropa mədəniyyəti üçün səciyyəviləşirdi.

1948-ci ildə öz davranışı və teatr ideyaları ilə Avropanı şok vəziyyətinə salmış fransız Antonen Arto vəfat etdi. Ancaq onun teatr prinsipləri 50-ci illərin absurd teatrında öz inikasını tapdı. Bu, təbii ki, yeni teatr konsepsiyalarının Avropada meydana gəlməsi üçün güclü stimül oldu. Bekketin, İoneskonun, Jenenin, Arrabal və Adamovun zamansız və solum xaricində yaşayan qəhrəmanları ünsiyyət şəbəkəsindən kənar qalmış personajlardır. Absurd dramaturgiyasında dil ünsiyyətin mümkünsüzlüyünə bir işarədir, çoxmənalı bədii mətn isə rejissor improvizələrindən ötrü hüdudsuz imkandır. Antonen Artonun teatr estetikası və absurd dramaturgiyası nümayəndələrinin sənət reformaları teatrda mühüm çevrilişlər üçün zəmin yaratdı. Məhz 50-ci illərdə teatr rejissoru ilk dəfə olaraq tam və ciddi surətdə bədii mətnin əsarətindən xilas ola bildi. Bu absurd dramaturgiyasının bədii-estetik prinsipləri əsasında gerçəkləşdi.

50-ci illər Sovetlər Birliyində də mühüm, taleyüklü hadisələrin gerçəkləşməsi ilə müşayət olunur və sovet incəsənətinə, sovet mədəniyyətinə öz köklü təsirini göstərir.

Ancaq sovet mədəniyyətində, birinci növbədə, sovet teatrında əmələ gələn tendensiyar öz xarakterik əlamətlərinə görə Qərbin mədəniyyət dünyasında yaşanan olaylardan ciddi şəkildə fərqlənir. XX əsrin 50-ci

illərində sovet incəsənəti və sovet teatrı insan və cəmiyyət, fərd və yaşadığı mühit, şəxsiyyət və azadlıq mövzularını gündəmə gətirir. Göründüyü kimi, 50-ci illərdə Avropanın və SSRİ-nin mədəni məkanında tamamilə fərqli dəyərlər axtarılır. 50-ci illər Sovetlər Birliyində altmışıncıların mədəniyyətinin start meydançasıdır. 60-cı illərin sosial-fəlsəfi, mənəvi-əxlaqi, bədii-estetik dəyərləri məhz 50-ci illərdə mədəniyyət aləminə daxil olmuş yeniliklərdən mayalanır. Odur ki, müəllif mövzusunun zaman həddlərinin 50-ci illərdən götürülməsini tamamilə qanunauyğun hesab edir.

Keçən əsrin 50-ci illərindən etibarən poetikaların tez-tez dəyişməsinə köklənmiş teatr sovet məkanında müxtəlif eksperimentlərə məruz qalsa da, cəmiyyət içrə öz missiyasını dəyişmiş, öz simasını, funksiyasını itirmir. Yalnız XX əsrin 90-cı illərindən etibarən teatr öz ictimai mövqelərindən geri çəkilməyə başlayır, cəmiyyətin kənarında yerləşib kameralaşmağa üstünlük verir, kütləvilikdən könüllü surətdə imtina edir. Bu da əbəs deyildi; ictimai-siyasi, sosial-ideoloji proseslər, lokal milli çəkişmələr, iqtisadiyyat, məişət problemləri sanki teatrın mədəniyyətdən danışmaq hüququnu əlindən almışdı. Teatr öz kütləviliyindən, nüfuzundan məhrum olmuşdu. Bunun əksinə olaraq isə 90-cı illərdə siyasi qarşıdurmalar, debatlar, müzakirələr teatrallaşmışdı. 90-cı illər keçmiş sovet məkanında cəmlənmiş respublikalarda teatrın cəmiyyətdə öz yerini bir daha dəqiq müəyyənləşdirməyə cəhd etdiyi dövrdür. Bu, uzun sürən və ağır bir prosesdir.

Azərbaycanda bu prosesin ağırlığı bir də onunla izah olunurdu ki, 90-cı illərdə respublikada bir milyondan çox qaçqın, didərgin məskunlaşmışdı. Şəhər subkültürü üçün bu dağıdıcı bir faktordur. Təbii ki, qlobal çaxnaşmalar dövründə teatr fəal surətdə öz seyrcilərini itirməyə başlayır. Onları yenidən tamaşaçı salonlarına qaytarmaq son dərəcə çətin bir işdir. Yeni seyrci yetişdirmək isə heç bir onilliyə də başa gəlmir. Məhz bu mühüm məsələləri nəzərə alaraq müəllif mövzusunun məhdudiyət nöqtəsi kimi 2000-ci ili götürüb, yəni tam, bütöv bir əlli ili, yarım əsr. Sadəcə, tədqiqatçı istədi ki, Azərbaycan teatrının XX əsrin II yarısında keçdiyi mərhələyə təkə faktlar ardıcılığı kimi yox, cəmiyyətdə baş verən hadisələrə bir reaksiya kimi yanaşsın, milli teatr konsepsiyalarının zamanla əlaqəsinin mühüm parametrləri aşkarlansın. Göründüyü kimi, mövzusunun aktuallığı ilə mövzusunun zaman həddləri qarşılıqlı əlaqə zəncirindədir.



**Mövzunun işlənilmə dərəcəsi.** “XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyətində milli teatr konsepsiyalarının sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradigması”nın çözülməsi, şərh, təhlili bu işə çoxsaylı elmi və hətta publisistik ədəbiyyatın cəlb olunmasını tələb edir. Əlbəttə, keçmiş Sovet Azərbaycanında “dövr və teatr” tandeminin xarakteri bəzəndə, hərtərəfli və çoxplanlı olmasa da, ən dolğun məlumatı C.Cəfərovun 1959-cu ildə nəşr edilmiş “Azərbaycan Dram Teatrı: 1873-1941” adlı kitabından<sup>1</sup> almaq mümkündür. Doğrudur, bu əsər tarixi xronologiya baxımından araşdırılan tədqiqatın başladığı yerdə qurtarır, daha doğrusu, gəlib heç 50-ci illərə də çıxmır. Lakin bu, hələ o demək deyil ki, müəllif bu kitabdən - əsl müfəssəl bir teatrşünas analizindən ibarət unikal bir kitabdən - imtina etməlidir. Əksinə, bu əsər mənə mündəricəsi etibarlı ilə tədqiqatçının araşdırmada qarşısına qoyduğu məqsədlərlə birbaşa şəkildə səsleşir. Çünki C.Cəfərov Azərbaycan Dram Teatrının tarixini elə bir tərzdə qələmə alıb ki, burada zaman və teatr əlaqələri çox aydın görünür. C.Cəfərovun bu kitabı müəllifə bir tramplin, mövzuya giriş kimi son dərəcə vacib idi.

Lakin tədqiqatçı elə güman etmir ki, Azərbaycan teatrşünaslığında bu günə qədər nəşr olunmuş hər bir əsər ətrafında ayrıca danışmaq, onu bir cümlə həcmində olsa belə təhlilə çəkmək gərəkdir. Buna heç fiziki imkanlar da yol vermir. Məsələn ondan ibarətdir ki, müəllif bu tədqiqat işində Azərbaycan teatrşünaslığı hüdudlarında işıq üzü görmüş hər iki əsərin birindən hökmən bəhrələnmişdir. Bu işə ən azı altmış-yetmiş kitab deməkdir. Təbii ki, onların hamısını bircə-bircə bu tədqiqatda xatırlatmağın özü belə kifayət qədər böyük həcm tələb edir. Odur ki, bu dissertasiyada yalnız tədqiqatın mövzusu, məqsəd və vəzifələri ilə birbaşa səsleşən əsərlər, onların müəyyən xüsusiyyətləri qısa şəkildə analiz edilmişdir.

Öz məzmunu qayəsində və cızdığı problemlərə görə bu siyahıda birinci yerdə sənətşünaslıq doktoru, professor M.Əlizadənin 1998-ci ildə çapdan çıxmış “Teatr: seyr və sehr (Milli teatr prosesi problemləri)” adlı elmi monoqrafiyası<sup>2</sup> dayanır. Daha doğrusu, əgər M.Əlizadənin belə bir əsəri olmasaydı, araşdırmanın meydana gəlməsi də bir qədər problematik və müşkül bir məsələ olardı. Əvvəla ona görə ki, M.Əlizadənin tədqiqat işində Azərbaycan teatrının keçdiyi tarixi mərhələlər tamamlanmış və konservasiya olunmuş tərzdə yox, canlı teatr prosesi zəncirinin həlqələri kimi götürülür. Müəllif öz əsərində bəyan edir ki, Azərbaycan teatrının

---

<sup>1</sup>Cəfərov C.H. Azərbaycan dram teatrları: 1873-1941. - B.: Azərənəşr, 1959. - 418 s.

<sup>2</sup>Əlizadə M.Ə. Teatr: seyr və sehr (Milli teatr prosesi problemləri). - B.: Elm, 1998. - 352 s.

tarixi boyu cərəyan edən proseslər bir-biri ilə səbəb və nəticə əlaqəsi ilə bağlanır. Bununla yanaşı, M.Əlizadə Azərbaycan teatrının problemlərinin də varislik prinsipi üzrə ardıcıl düzüldüyünü gündəmə gətirir. Müəllif teatr prosesini əlahiddə götürülmüş unikal bir nəsnə, hər tərəfdən təcrid edilmiş “ada həyatı”nın yaşam tərzini, yaşam ritmi kimi yox, ictimai-sosial hadisələrlə ilişikli şəkildə götürür. M.Əlizadənin əsərinin məhz bu cəhəti müəllifi belə bir mövzuya müraciət etməyə həvəsləndirdi. Lakin müəllif heç də M.Əlizadənin cızdığı problemlər çərçivəsində qapanıb qalmağın fikrində deyil. Əslində isə müəllif M.Əlizadənin tədqiqatında ortaya atılmış məsələləri daha dərinlən, daha fundamental və daha konkret şəkildə təhlilə çəkmək əzmindədir. Çünki, “Teatr: seyr və sehr” kitabının müəllifi bir çox hallarda problemləri yalnız işarələyir, onların müfəssəl təhlilinə keçmir. Digər tərəfdən isə M.Əlizadənin tədqiqatı Azərbaycan teatrının bütün tarixini özündə ehtiva etməyə çalışır. Bu isə tədqiqatı genişləndirməyə yardımçı olsa da, dərinlərə baş vurmağa imkan vermir. Müəllif dissertasiyada M.Əlizadənin işarələdiklərini, gələcək tədqiqatların plan-prospekti kimi ortaya atdıqlarını daha mükəmməl fəlsəfi-nəzəri bir müstəvidə araşdırır.

Dissertasiya üçün fundamental əhəmiyyətə malik olmuş əsərlər sırasında M.Allahverdiyevin tədqiqatları da mühüm yer tutur. Onun “Müasir teatrda ənənə və novatorluq məsələləri”<sup>1</sup>, “Cabbarlı və müasirlik”, “Teatr tənqidi və müasirlik” “Azərbaycan teatri bu gün”<sup>2</sup> kimi əsərləri 60-70-ci illər teatri barəsində kifayət gədr maraqlı məlumatlar verir. “Dövr və teatr” tandemi M.Allahverdiyevin tədqiqatlarından ötrü həmişə aktual olub. Məhz bu mənada onun araşdırmaları dissertasiya işi üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edib.

Təbii ki, tədqiqatın problematikasının çözülməsində İ.Kərimovun və İ.Rəhimlinin Azərbaycan teatr tarixi ilə bağlı apardıqları araşdırmaların da önəmi danılmazdır. Belə ki, bu araşdırmalar teatr tarixi faktlarının konkret, sahmanlı təqdimi ilə fərqlənir və geniş spektrli düşüncələr, mülahizələr üçün əla panoram açıır. Hərçənd ki, tədqiqatçı bu müəlliflərin digər əsərlərinə də dönə-dönə müraciət etmişdir.

Dissertasiyada diqqətlə nəzərdən keçirdiyimiz tədqiqatlar sırasında professor İ.İsrafilovun “Zaman. Rejissor. Poetika”<sup>3</sup>, “Adil İsgəndərovun

---

<sup>1</sup>Allahverdiyev M.Q. Müasir teatrda ənənə və novatorluq məsələləri. - B.: Azərnaşr, 1974. - 100 s.;

<sup>2</sup>Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan teatri bu gün. - B.: Maarif, 1984. - 56 s.

<sup>3</sup>İsrafilov İ.R. Zaman. Rejissor. Poetika. - B.: Mars-Print, 1999. - 273 s.;

teatrı”<sup>1</sup> adlı kitabları da var. Azərbaycanın iki böyük teatr rejissorunun yaradıcılığına həsr olunmuş bu iki iri həcmli tədqiqat öz mahiyyəti etibarlı ilə araşdırılan mövzuya çox yaxındır. Müəllifin yuxarıda adı birinci çəkilən kitabı Azərbaycanın görkəmli rejissoru Tofiq Kazımovun yaradıcılığına həsr olunub. Amma buna baxmayaraq, İ.İsrafilov onun sənətdə yaşadığı həyatı, teatr səhnəsində qoyduğu tamaşaları zamanın, dövrün siyasi-ideoloji kontekstində təhlilə çəkir. Eyni fikri onun ikinci əsəri barədə də söyləmək mümkündür.

Araşdırma çərçivəsində bəhrələndiyimiz müəlliflərdən biri də teatrşünas A.Talıbzadədir. Onun “Ustad və Ayna”<sup>2</sup> kitabında televiziya rejissoru Ramiz Həsənoğlunun yaradıcılığı təhlilə çəkilsə də, Azərbaycan mədəniyyətinin 60-90-cı illəri özünün müxtəlif təzahürlərində panoram edilir; mədəniyyət hadisəsinin ictimai-siyasi, mənəvi-psixoloji konteksti yaradılır. A.Talıbzadənin “Azərbaycan teatr tarixinin konseptual variantı” adlı 2002-ci ildə yazılmış məqaləsi də özünün bir çox parametrlərinə görə tədqiqatın mövzusu ilə həmahəngdir.

Əsərlərindən bəhrələndiyimiz müəlliflərdən biri də xalq yazıçısı, görkəmli tənqidçi və ədəbiyyatşünas-alim Elçindir. Onun “Bu gün də “altmışıncılar”<sup>3</sup> birləşdirən cəhətlər onları ayıran cəhətlərdən çoxdur” məqaləsi, “Azərbaycan ədəbi tənqidinin və ədəbi prosesinin problemləri” monoqrafiyası<sup>4</sup> birbaşa şəkildə tədqiqatımızda təhlilinə çalışdığımız məsələlərlə uzlaşır. Bütün bunlarla yanaşı, müəllif rusdilli ədəbiyyatdan da kifayət gəder yararlanmışdır. N.P.Akimovun “Təkcə teatr haqqında yox”, A.N.Anastasyevin “Teatr və zaman”<sup>5</sup>, A.Q.Bakanovun “Almaniya Demokratik Respublikasının dramaturgiyasında tarixilik və müasirlik”, V.Y.Vulfun “Brodveydən azacıq kənarda”, V.D.Qayevskinin “Hamletin fleytası: müasir teatrın obrazları”, M.İ.Qordeyevanın “Amerika teatrı 80-ci illər astanasında”<sup>6</sup>, N.P. Korniyenkonun “Ukrayna teatrı üçüncü minilliyin

---

<sup>1</sup>İsrafilov İ.R. Adil İsgəndərovun teatrı. - B: Mars-Print, 2001. - 208 s.

<sup>2</sup>Talıbzadə A.Ustad və Ayna: ruhun, çinarın, telefonun ekran estetikası. – B.: Çinar-Çap, 2004. - 289 s

<sup>3</sup>Elçin. Bu gün də “altmışıncılar” birləşdirən cəhətlər onları ayıran cəhətlərdən çoxdur // Qobustan. - 1998. - № 1-2. – S.6-10.

<sup>4</sup>Elçin. Azərbaycan ədəbi tənqidinin və ədəbi prosesin problemləri. – B.: Çinar-Çap, 2003. - 302 s.

<sup>5</sup>Анастасьев А.Н. Театр и время. - М.: Искусство, 1985. - 316 с.;

<sup>6</sup>Гордеева М.И. Театральная Америка в преддверии 80-х. - М.: Знание, 1979. - 48 с.;

astanasında”<sup>1</sup> kimi monoqrafiyaları bu tədqiqatdan ötrü ideya, hadisə, proses, fikir və mülahizələrin tipoloji müqayisəsini aparmaq yolunda mühüm rol oynamışdır. Bu nə deməkdir?

Dissertasiyada bu tip ədəbiyyata ona görə müraciət edilmişdir ki, Azərbaycan teatrı dünya teatr mədəniyyətinin ayrılmaz bir həlqəsi kimi araşdırılsın və teatr prosesləri arasındakı paralelləri aşkarlasın. Teatr və dramaturgiya dünyanın hər yerində ictimai-siyasi, ideoloji, toplumsal, iqtisadi, adi məişət səviyyəsində, həmçinin ruhsal-mənəvi sferalarda baş verən hadisələrlə eyni dərəcədə bağlıdır.

Bu tədqiqatın elmi-nəzəri və fəlsəfi-konseptual müstəvisi S.A.Averintsev, A.A.Anikst<sup>2</sup>, M.M.Baxtin, Y.M.Lotman, D.S.Lixaçev, A.F.Losev və X.Orteqa-i-Qassetin əsərlərinin ideya və fikirləri əsasında formalaşmışdır. Eyni məqsədi güdərək müəllif həm də N.Mehdinin araşdırmalarından<sup>3</sup>, A.X.Mirzəcanzadənin, V.Humboldtın, A.Y.Qureviçin, A.N.Mixeyevanın<sup>4</sup>, V.N.Toporovun kitablarından<sup>5</sup> faydalanmışdır.

**Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri.** Dissertasiya üç magistr al məqsəd güdür. Araşdırmanın birinci məqsədi teatrı dövrün ictimai-siyasi və estetik-kulturoloji parametrləri içrə dəyərləndirmək, müasir cəmiyyətdə onun yerini müəyyənləşdirmək, teatr sənətinin zaman və məkan kontiniumunda yaşamaq imkanlarını saf-çürük etmək, onun gələcək aqibəti ilə bağlı mövcud proqnozları təhlilə çəkməkdir. Bu məqsəd milli teatrsünəşlişimizdə mövcud araşdırma spektrlərini zənginləşdirmək ideyasını da özündə ehtiva edir.

Dissertasiyanın ikinci məqsədi XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyəti hüdudlarında gerçəkləşmiş, öz mövcudluq parametrlərini qazanmış teatr konsepsiyalarının mahiyyətini və mənasını çözmək, onların ictimai-siyasi vəziyyətlə, mənəvi-əxlaqi mühitlə əlaqəsini aşkarlamaqdır. Tədqiqatçının dissertasiyada güddüyü məqsədlərdən biri də teatr konsepsiyalarının milli mədəniyyətlə, milli düşüncə ilə bağlılığını, milli

---

<sup>1</sup>Корниенко Н.П. Украинский театрв преддверии третьего тысячелетия. Поиск: картина мира; ценностные ориентации; спектакли; прогноз. - Киев: Факт, 2000. - 164 с., 64 ил. (на укр. яз.)

<sup>2</sup>Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М: мысль, 1967. - 455 с.;

<sup>3</sup>Mehdiyev N.M. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. - В.: İşiq, 1986. - 159 s

<sup>4</sup>Михеева А.Н. Когда по сцене ходят носороги - М.: Искусство, 1967. - 176 с..

<sup>5</sup>Топоров В.Н. Несколько соображений о происхождении древне греческой драмы // Текст: семантика и структура. - М., 1983. - С.228-288.

teatr prosesinin gəlişməsindən ötrü son dərəcə önəmli və dəyərli olduğunu açıb göstərməkdir.

Belə ki, Azərbaycan mədəniyyət dünyasında nə və necə reallaşsınsa, bu, ilk növbədə, milli mentallığımızın inikası olur və xalqın, millətin özünüifadəsində təzahür edir.

Araşdırmanın üçüncü məqsədi Azərbaycan teatrının XX əsrin II yarısı üçün xarakterik teatr konsepsiyalarının milli mədəniyyətdə mövcud ənənəsini göstərməkdir, mövzunun dəyərini milli teatr tariximizin inkişaf məntiqi ilə təftiş etməkdir. Bu məqsədin bir istiqaməti də Azərbaycan teatr mədəniyyətində mövcud olmuş konsepsiyaları dünyada baş verən siyasi və mədəni proseslər kontekstində işıqlandırmaqdır.

Tədqiqatın məqsədlərindən doğan **vəzifələri** tədqiqatçı belə konkretləşdirir:

- XX əsrin II yarısında gerçəkləşmiş milli teatr konsepsiyalarının bədii-estetik mündəricəsini, ictimai-sosial kontekstini müəyyənləşdirmək;

- Azərbaycanda teatr konsepsiyalarının tarixi köklərini və ənənəsini aşkar etmək;

- XX əsrin II yarısında siyasi-ideoloji konsepsiyaların sənət konsepsiyalarına təsir dərəcəsini aydınlaşdırmaq;

- Azərbaycan mədəniyyəti müstəvisində reallaşan teatr konsepsiyaları ilə dünya (ilk növbədə, keçmiş Sovetlər Birliyinin) teatrında gedən teatral proseslər arasında paralellər aparmaq, müqayisəli təhlillər vasitəsilə müəyyən oxşar və fərqli cəhətləri müəyyənləşdirmək;

- XX əsrin II yarısında milli mədəniyyətdə teatr konsepsiyalarının milli şüurun oyanışına göstərdiyi təsiri dəyərləndirmək;

- Teatr konsepsiyalarının mədəni mühitlə, milli düşüncə ilə, milli mentalitetlə qarşılıqlı təmas nöqtəsini aşkarlamaq, bu konsepsiyaların mənəvi-əxlaqi ənənələrlə, islam dəyərləri ilə əlaqəsini müəyyənləşdirmək;

- Müasir teatr konsepsiyalarının bədii-estetik tendensiyalarını səciyyələndirmək, onların sosial-fəlsəfi, siyasi-ideoloji qayəsini təhlil edərək konkretləşdirmək.

**Tədqiqatın predmeti və obyektı.** Azərbaycan teatrının mövcudluq tarixinin 1950-ci ildən sonrakı konseptferası dissertasiya işinin predmeti kimi götürülür. Araşdırmanın obyektı isə Azərbaycanda teatr fikrinin konseptual inkişaf tarixidir.

Dissertasiya işinə Azərbaycan teatr tarixini özündə əks etdirən çoxsaylı materiallar cəlb olunmuşdur. Tədqiqat Azərbaycan teatr tarixinə dair faktoloji materiallara istinad edilərək aparılmışdır. Burada 1950-ci

ildən sonra Azərbaycan teatr prosesinin fraqmentlərini özündə əks etdirən, müxtəlif kitabxana və arxivlərdə saxlanılan qəzet, jurnal materiallarından istifadəyə üstünlük verilmişdir.

**Tədqiqatın elmi yeniliyi.** Azərbaycan teatrşünaslığında hələ indiyə qədər belə bir mövzu işlənilməmiş və tədqiqat predmeti kimi götürülməmişdir. Mövzu birmənalı şəkildə yeni və orijinaldır. Milli teatrşünaslıq kontekstində bu işə analoji tədqiqat işi tapmaq mümkün deyil.

Dissertasiyanın elmi yeniliyini şərtləndirən əsas müddəaları aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

-Azərbaycan teatrşünaslığında, ilk dəfə olaraq, teatr konsepsiyalarının bədii-estetik mündəricəsinin parametrləri, onların ictimai-sosial, siyasi-ideoloji paradigması təsnif edilib;

- teatr konsepsiyalarının yeri və əhəmiyyəti milli mədəniyyət kontekstində araşdırılıb, teatr sənətinin inkişafında kəsb etdiyi önəm müəyyənləşdirilib;

- müasir dünya mədəniyyətində mühüm rol oynamış əcnəbi teatr sənəçilərinin nəzəri və fəlsəfi fikirləri ilk dəfə olaraq, milli teatr düşüncəsi kontekstində araşdırılıb;

-teatr konsepsiyalarının bədii-estetik analizi ilə dövrün ictimai-sosial problemləri uzlaşdırılıb;

- teatr konsepsiyalarının yaranma zərurəti aktual problemlərin birbaşa təsir göstərdiyi mədəni mühitlə və əsrin kulturoloji tələbləri ilə əlaqədə göstərilib;

- müasir teatr konsepsiyalarının mədəniyyətdə ənənəvilik prinsipi üzrə yer alması teatrların varislik zəncirinin mövcud olması baxımından ön plana çəkilib;

- teatr konsepsiyalarının intensivliyi və estetik səciyyəsinin mədəniyyətdə varislik prinsipi ilə şərtləndiyi araşdırılıb;

- milli teatr konsepsiyalarının inkişafında xarici təsirlərin mühüm rol oynaması diqqət mərkəzinə gətirilib;

- teatr konsepsiyalarının təzahürünə funksional tipologiya baxımından yanaşılıb və onlar sistem şəklində araşdırılıb;

- milli teatr tarixi mənəvi-əxlaqi, bədii-estetik və kulturoloji proseslərin təzahürü kimi göstərilib;

- Azərbaycan teatrının inkişaf mərhələləri dövrün sosial-ideoloji və siyasi hadisələri fonunda nəzərdən keçirilib;

- Azərbaycan teatrında yeni sənət konsepsiyalarının təzahür xüsusiyyətləri öyrənilib;
- milli teatr mədəniyyətində teatr avanqardının yeri (70-80-ci illər) rejissorlar Azər Paşa Nemətovun, Vaqif İbrahimovun, Hüseynağa Atakişiyevin və başqalarının yaradıcılığı prizmasından təhlilə çəkilib;
- milli özünüdərk prosesi və Azərbaycan teatrının sosial-kulturoloji problemləri Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində araşdırılıb;
- Kürəsəlləşmə dövrünün mədəniyyəti Azərbaycan teatrı kontekstində təsvir edilib.

**Tədqiqatın elmi-nəzəri və metodoloji əsasları.** Dissertasiyanın elmi-nəzəri və metodoloji əsaslarını dünya sənətsünaslığı elminin, fəlsəfə və estetikanın öncül nailiyyətləri təşkil edir. Ancaq hər şeydən öncə müəllif tədqiqat üzərində çalışarkən ilk növbədə tarixilik prinsipinə söykənir. Tədqiqatda tarixi-tipoloji analizə, müqayisələrə daha çox üstünlük verilir. Digər tərəfdən isə tarixi-tipoloji təhlillə yanaşı, sosial-kulturoloji analiz də tədqiqatın metodoloji özülü kimi götürülür. Tədqiqat işi üçün bu, son dərəcə mühümdür. Müəllif dissertasiyada müqayisəli təhlildən də yeri gəldikcə yararlanır. Tədqiqatçı bu elmi işində sənətsünaslığın təsviri metodundan da kifayət qədər faydalanır, lazım gəldikdə isə semioloji araşdırma metodlarına üz tutur, təhlildə hermenevtika istiqamətində aparılan araşdırma üsullarından yararlanır. Beləliklə, tədqiqat işinin əsaslarını bu ardıcılıqla təsnif etmək olar: 1) tarixilik metodu; 2) müqayisəli-tipoloji metod; 3) struktur-analitik yanaşma metodu; 4) təsviri metod; 5) semioloji araşdırma metodu; 6) hermenevtik metod.

**Elmi işin təcrübi əhəmiyyəti** ondan ibarətdir ki, dissertasiyanın yekun və nəticələrindən Azərbaycan teatr tarixinin müasir mərhələsinin tədrisi, habelə teatr tənqidi üzrə seminar dərsləri zamanı istifadə edilə bilər. Dissertasiyanın materialları mühazirə və seminarların hazırlanmasında, onların keçirilməsində yardımçı metodik göstərici funksiyasını yerinə yetirməyə qabildir. Tədqiqat işi bir çox tarixi və nəzəri aspektlərin işıqlandırılması baxımından da gələcək doktorant və dissertantların köməyinə çatmaq iqtidarındadır. Çünki, dissertasiya dəyərli fikirlərlə, öz tədqiqatçısını gözləyən ideyalarla zəngindir. Digər tərəfdən isə bu elmi araşdırma gənc sənətciləri yeni teatr konsepsiyaları ilə sənət meydanına gəlməyə ruhlandırır onlara son dərəcə gərəklilə informasiyalar ötürmək qüvvəsinə malikdir. Bundan əlavə, tədqiqat işi teatr sənəti ilə bağlı yeni elmi informasiyaları özündə ehtiva edir.

**Dissertasiyanın aprobasiyası.** Tədqiqat işi Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin müvafiq kafedralarında müzakirə edilmişdir. Dissertasiyanın tam məzmunu və bir sıra əsas müddəaları müəllifin çap olunmuş “Əqidə, ruh və teatr” monoqrafiyasında, məqalələrində və konfrans materiallarında öz əksini tapmışdır.

**Dissertasiyanın quruluşu.**Dissertasiya Giriş, üç fəsil (hər fəsil üç yarım fəsil olmaqla), Nəticə və istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

## **DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU**

Araşdırmanın **Giriş** bölməsində tədqiq və təhlildən ötrü seçilmiş mövzunun aktuallığından, onun Azərbaycan teatrşünaslığı üçün vacibliyindən və lazımlılıq dərəcəsindən danışılır. Dissertasiyanın Giriş hissəsində mövzunun Azərbaycan humanitar elmi tarixində mənimsənilmə, təhlil olunma və öyrənilmə mənzərəsi panoramlaşdırılır, rus və Azərbaycan dillərində mövzunun tarixi və elmi aspektlərinin tədqiqi ilə bağlı mövcud nəzəri ədəbiyyata geniş miqyasda diqqət yetirilir. Girişdə bundan əlavə tədqiqatın məqsəd və vəzifələri aydınlaşdırılır, mövzuya metodoloji yanaşma yönü konkret olaraq müəyyənləşdirilir, işin elmi yeniliyi, orijinallığı, praktiki əhəmiyyəti araşdırılır, dissertasiyanın aprobasiyasından və strukturundan qısa və sırf informativ bir formada söz açılır.

Dissertasiyanın **birinci fəsl**i “**Milli teatr tarixi mənəvi-əxlaqi, bədii-estetik və kulturoloji proseslərin aynası kimi**” adlanır. Burada Azərbaycan teatr tarixi, teatr fikrinin tarixi üçün çox mühüm sayıla biləcək iki əsas teatr konsepti: “teatr məbəddir” və “teatr məktəbdir” konsepti təhlilə çəkilir. Əslində, Azərbaycan teatr mədəniyyətində bu konseptlər bir-birinə yaxın konseptlər kimi dəyərləndirilib, elmi araşdırmada onlar, sadəcə, bir vergül işarəsilə bir-birindən fərqləndirilib. Faktiki surətdə isə bu iki konsept tamam ayrı ideyaları, məfkurələri özlərində ehtiva ediblər. Tədqiqatın birinci fəsl, məhz bu konseptlərin məna tutumundan, onların Azərbaycanda inkişaf tarixindən, cəmiyyətdə təsdiqlənməsindən bəhs edir.

Dünya miqyasında “teatr məktəbdir”, “teatr məbədgahdır” və ya “teatr məbəddir” fikirləri XVIII əsrin axırlarından etibarən aktuallaşır və maarifçilərin baxışları kontekstində konseptual mahiyyət daşımağa başlayır. Həqiqətən, “teatr məktəbdir” və ya “teatr məbədgahdır” söyləmək müəyyən teatr konsepsiyasının ideoloji-məfkurəvi əsasını bəyan etmək deməkdir.



Bu konseptual əsas Azərbaycan teatrı üçün XIX əsrin II yarısından etibarən işləkdir və birbaşa şəkildə sosial strukturlarla, siyasi dartışmalarla, sosial konyuktura ilə, ideoloji məramnamələrlə əlaqədardır. Azərbaycan teatrşünasları bunu dəfələrlə öz məqalə və tədqiqatlarında qeyd ediblər: “Milləti yaratmaqdan ötrü öncə onun teatrı yaratmaq lazımdır”. XIX əsrin sonunda Azərbaycan maarifçiləri “Faust”un dahi müəllifinin bu tezisini sanki lokal zaman - məkan çərçivəsində sınağa çəkərək onun doğruluğunu yoxlamaq və sübuta yetirmək istəyirdilər ki, millətin formalaşması üçün teatırın mövcudluğu bir nömrəli şərtidir. Onlar teatrı yalnız maarif işığında görüb zənn edirdilər ki, teatr xalqın həyatına birdən-birə nur ələyəcək, onun mənəviyyat memarına çevriləcək. Daha düşünmürdülər ki, milli mədəniyyət kontekstində teatr məsələsinin ısrarla aktuallaşdırılmasında rus siyasətçilərinin də barmağı var. Elə bilirsiniz ki, Azərbaycan maarifçiləri ilə alman ziyalıları arasındakı fikir, niyyət oxşarlığı təsadüfidir? Xeyr. Bu, belə olmalı idi. Çünki XVII əsrdə avropatipli teatr Rusiyaya məhz almanların təfsirində “təşrif buyurub”. Bizim maarifçilər isə rusların təsiri ilə “müsəlman teatrı çıxarmağa” başlayıblar. Və heç vaxt şübhələnməyiblər ki, avropatipli teatr Azərbaycanda rusların qeyri-rəsmi səfiridir, onların məxfi “kültür konsuludur” .

Həqiqətən, bu mülahizələrdə dəmir bir məntiq var. Avropatipli teatırın Azərbaycanda təşəkkül dövründə teatr hələ “məktəbdir”. Lakin az çəkməyəcək ki, teatr XX əsrin 20-30-cu illərindən azərbaycanlılar üçün “məbədğaha”, başqa sözlə, səcdə yerinə çevriləcək. Bu, son dərəcə mühüm konseptlərdir, daha doğrusu, müəyyən teatr konsepsiyalarının mühüm energetik nüvələridir. Bununla belə, şübhə yoxdur ki, Azərbaycanda da teatr ideologiyasının, siyasətin bir hissəsi olub və uzun müddət SSRİ dövlətinə, “şər imperiyası”na xidmət edib. Deməli, vaxtaşırı şəkildə özünü büruzə verən teatr konsepsiyaları da dövlətin siyasəti, ideologiyası ilə bağlı olub, onlara qarşısındakı işarədən asılı olmayaraq reaksiya verir.

Siyasət nəyi və necə diqtə edirsə, sənət də, ədəbiyyat da ona müvafiq olur. Əlbəttə, sənət və ədəbiyyat daha çox cəmiyyət üçündür, nəinki siyasət üçün. Ancaq fakt ondan ibarətdir ki, cəmiyyət siyasətlə idarə edilir. Sənət və ədəbiyyat əslində siyasətin ictimai korrektəsidir. Məhz bolşeviklərin siyasəti onların ilhaq etdiyi xalqlara “teatr məbəddir” ideyasını təlqin edirdi. Bir qədər də dərinlən və məntiqi düşünsək, görəcəyik ki, “teatr məbəddir” fikrinin təlqin olunması tamamilə ağılabatandır və hətta siyasi aksiyadır.

Yarandığı dövrdə milli teatrın başlıca konsepti “teatr məktəbidir” ideyasına refleksiya kimi özünü təqdim edib. Və bu zaman kəsiyində hamı teatrdan yalnız ictimai məktəb olmaq, maarifləndirmək, xalqın gözünü açmaq, onlara progressiv ideyalar aşılamaq missiyasını tələb edib. Maarifçiliyin birinci arqumenti isə sözdür. Maarifçilik sözdən, kitabdan başlayır. Azərbaycanda da peşəkar teatr, ilk növbədə, sözə refleksiya kimi formalaşmış, özünü söz vasitəsilə dərk edib ki, bu da tamamilə anlaşılmalıdır. Məktəbin də təməli sözdür və əgər məktəbdən danışılırsa, orada hər şey sözdən başlamalıdır. Zaman-zaman bəzi tədqiqatçı alimlər Azərbaycan teatrını “söz teatri” kimi tarix müstəvisində təsnif ediblər. Azərbaycan teatrının plastik görünüşünü, aktyorların səhnədə mövcudluq ritmini, onların davranış partiturasını söz (məktəb) diqtə etmişdir. Odur ki, Azərbaycanda aktyor həm də bir müəllim kimi qavranılmışdır. Ola da bilsin ki, bunun kökü yalnız “teatr məktəbidir” konseptinə söykənmir. Məsələ bundan ibarətdir ki, türk xalqlarının dastanlarında aşiq (ozan, akın, manasçı) vergili insan olmaqla yanaşı, eyni zamanda oğuzların hakimiyyət piramidasının zirvəsində duranlardan biridir. Deməli, o özünəməxsus bir müəllimdir və Azərbaycanda aktyora milli teatrın təşəkkül və təşkilatlanma mərhələsində bir müəllim kimi baxıblar.

Bunun özü də Azərbaycan teatrının tarixi prosesə verdiyi reaksiya kimi dəyərləndirilməlidir. Tarixi prosesdən kənar, ümumiyyətlə, heç bir sənət hadisəsi və ya sənət konsepsiyası mövcud ola bilməz. “Teatr məktəbidir”, “teatr məbəddir” konseptləri də öz növbəsində zamanın və tarixin teatra tələq etdiyi mövcudluq tərzləridir.

Dissertasiyanın **birinci fəslinin birinci yarım fəslə “Ötən əsrin ortalarında milli teatr mədəniyyətində “şəxsiyyət və kollektiv” problemi”** kimi tədqiqat işinin strukturuna daxil edilmişdir.

Birinci fəslin preambulasından görünür ki, Azərbaycan teatri özünü təşəkkül dövründən etibarən əvvəlcə bir məktəb, sonra isə bir məbəd kimi dərk edib. Onun özünü məktəb kimi dərk etməsi, təbii ki, Azərbaycanın maarifpərvər ziyalılarının səyi nəticəsində mümkün olmuşdur. Niyə məhz maarifçilər teatri bu konsept ətrafında formalaşdırıblar? Zaman və mühit onlara digər konseptləri də diqtə edə bilərdimi? Əlbəttə. Lakin Avropa və Rusiyanın müxtəlif tədris ocaqlarında təhsil görmüş maarifçilər vətənə döndükdə Azərbaycanı elə bir vəziyyətdə gördülər ki, bu, heç bir müqayisəyə sığmırdı. Onlar başa düşdülər ki, təkcə məktəb və qəzetlə bu savadsızlığı, cəhəlati ləğv etmək mümkün deyil. Əhəlinin düşüncəsinə,

qavrayışına, dünya görüşünə nüfuz etmək üçün daha kütləvi vasitələrdən istifadə etmək lazımdır. Bu isə teatr ola bilərdi.

“Teatr məktəbdir” konsepti artıq XX əsrin 20-ci illərinin ortalarına yaxın özünü tam tükəndirir. Müəllif elə hesab edir ki, 1924-cü ildə “Akademik” adının teatra verilməsi də elə bu faktorla əlaqədardır. Ona görə də bu dövrdə teatr mütləq özü üçün yeni bir mərhələnin əsası olacaq konsept axtarıb tapmalıydı. Fakt ondan ibarətdir ki, Azərbaycan teatrı özünün bütün inkişaf mərhələlərində həmişə maarifçilərin teatrı olaraq qalmışdır. “Teatr məktəbdir” konseptinin həm sosial, həm ideoloji, həm də fəlsəfi planda özünü tükətməsi ilə əlaqədar Milli teatr öz inkişaf yolunun yeni konseptini qabartmağa başlayır. Bu, “teatr məbəddir” konseptidir. Yeni konsept, təbii ki, “teatr məktəbdir” konseptinin semantikasına daxil olan mənələrdən o qədər də uzaq deyil; lakin razılaşmaq ki, kifayət qədər fərqlidir. Bu konsepti teatra diqtə eləyən təkə teatrın yaradıcılıq axtarışları olmayıb. “Teatr məbəddir” konsepti eyni vaxtda dövrün ideologiyasından irəli gəlirdi. Bu ideologiya bolşeviklərin xalqların əlindən aldığı ənənəvi inaclaın əvəzinə yeni din, yeni ibadət ocaqları verməli idi. Teatr bu sırada birincilər içində mövqelənmişdi.

Teatr sənətimizin 20-ci illərdə konseptual poetikasını “teatr məbəddir” konseptinə əsasən müəyyənləşib. Çünki, təcili surətdə məscidləri, kilsələri, sinaqoqları əllərindən alınmış millətlərə yeni məbədlər bağışlamaq lazım idi. Azərbaycan teatrina “Dövlət Malı teatrı”, “Türk Bədaye Teatrosu” adları da əbəsdən verilmirdi. Moskvanın Malı və Bədaye teatrları 20-30-cu illərdə artıq rus xalqı üçün məbədləşdirilmişdi. İndi isə bu yeni dəbli məbədləri milli respublikalara ixrac etmək, geniş ərazidə yayımlamaq və artırmaq zərurəti yaranmışdı.

Teatrın məbədə çevrilməsinin, məbəd kimi qəbul edilməsinin, qavranılmasının bir nömrəli şərti isə şəxsiyyətdir və şəxsiyyət faktorudur. Tanrı şərafinə ucaldılmış məbədgaha cəmiyyətdə kütləvi axının təminatçısı şəxsiyyət, daha doğrusu, şəxsləndirilmiş tanrı olur. Şəxsiyyətin vasitəçiliyi olmayanda məbədlər adətən boş qalır. Azərbaycan Milli Akademik Dram Teatrının XX əsrin 20-ci illərindən sonrakı inkişafı da, onun məbədə çevrilməsinin məntiqi də bizim söylədiklərimizi təsdiqləyir.

Azərbaycanda maarifçilərin teatrının inkişafı iki mərhələdən ibarətdir. Birinci mərhələdə bu teatr özünü “teatr məktəbdir” konsepti üzrə formalaşdırır və bu mərhələ 1873-1920-ci illəri əhatə edir. İkinci mərhələdə isə maarifçilərin teatrı “teatr məbəddir” konseptinə istiqamətlənmiş yaradıcılıq və təşkilatçılıq işi aparır. Bu mərhələ də şərti olaraq 1920-60-cı

illər arasına sığışır. Həmin 40 ilin 22 ilində isə teatrda baş rejissor Ə.İskəndərov olmuşdur. Daha doğrusu, Ə.İskəndərov teatra bədii rəhbər təyin edilir. Çünki, o zaman hələ “baş rejissor” vəzifəsi təsis olunmamışdı. Lakin teatrşünaslıq ənənəvi olaraq Ə.İskəndərov haqqında danışarkən ona həmişə baş rejissor deyib. Odur ki, tədqiqatçı da bu ənənəni pozmur, baxmayaraq ki, “baş rejissor” sözü Ə.İskəndərova münasibətdə tam şərti xarakter daşıyırdı.

Məhz Ə.İskəndərovun dövründə “teatr məbəddir” konsepti 22 il müddətində tam şəkildə öz mənasını tükəndirir. Bu zaman teatrın qapıları, həqiqətən, məbədgah qapılarına çevrilir. Camaat tamaşalara bilet tapmaq ümidi ilə teatrın qapılarından əl çəkmir. Seyrçilər teatrın aktyorlarını bütlər kimi qavrayırlar. Onlara elə gəlir ki, bu aktyor-bütlər adı insanlar deyil, müqəddəslərdir: Teatr bu müqəddəslik zonasına daxil olmaq üçün uzun yol keçmişdi. 1920-ci ildən etibarən aktyorlar özlərinə az qala vergili adamlar kimi yanaşmağa başlamışdılar. Onlar özlərinin adı yox, seçilmiş insanlar olduqlarına inanmışdılar. Teatrın 1924-cü ildə birinci dəfə “akademikləşməsi” də teatrın yaradıcı personalında bu duyğuları qüvvələndirmişdi. Lakin, aktyorların tam şəkildə məbədgah sakinlərinə çevrilməsindən ötrü teatra fəvqəl uğurlar lazım idi. Bu fəvqəl uğuru teatra Ə.İskəndərov gətirdi və qeyri-rəsmi şəkildə teatrın məbəəd olması haqqında sənəd imzaladı. Bu fəvqəl uğuru teatr 1938-ci ildə Ə.İskəndərovun quruluş verdiyi “Vaqif” (pyesin müəllifi Səməd Vurğundur) tamaşası ilə əldə etdi. Aktyor Ələskər Ələkbərov Vaqif, Sidqi Ruhulla isə Qacar obrazında Azərbaycan cəmiyyətinin canlı əfsanəsinə çevrildilər. Bu tamaşa ilə teatr öz yaşamının mifopoetik dönməsinə qədəm qoydu. “Vaqif” tamaşası ilə teatr bir günə mifləşdi.

Şübhəsiz ki, həmin dövrlərdə Milli Dram Teatrı cəmiyyətin modeli idi. Ancaq bu model gerçəkliyin ideal üzünü, onun məbədgah variantını nümayiş etdirirdi. Və bu məbədgahın baş kahini funksiyasını Ə.İskəndərov yerinə yetirirdi. Ə.İskəndərov teatrının aktyorları öz manera və ədalarına görə məbədlərin tanrı və yarım tanrıları, bir az da yumşaq desək, sovet ideologiyasının prinsipləri, dəyərləri təbliğ olunan səcdəgahın kahinlərini xatırladırdılar. “Teatr məbəddir” maarifçilik konsepti sovet ideologiyasının xeyrinə işləyirdi və hökumət bu konsepti hər bir vəchlə dəstəkləyirdi. Aktyorlar kütlə üçün getdikcə daha çox əlçatmaz olurdular. Mif güclənirdi və bu mif içrə Ə.İskəndərovun teatrı sovet quruluşunun əla təbliğat maşınına çevrilirdi; neqativləri minimallaşdırırdı, pozitivləri məbədgah ovqatının çərçivəsinə salırdı, onlara ilahilik donu geydirirdi, cəmiyyətə

kommunist həyat tərzinin mənəvi-əxlaqi prinsiplərini aşılırdı. Demək lazımdır ki, bu prinsiplərin heç də hamısı pis deyildi. Amma, bununla belə, teatrların məbədgahlar kimi qələmə verildiyi bir ölkədə böyük repressiyalar gedirdi, “teatr məbəddir” konsepti məbədgah-məbədgah oyununa çevrilirdi. Bu oyunu da teatra ictimai-siyasi situasiya diktə edirdi. Zaman ərzində fəci karnaval başlayırdı, zahirlə batin, mənə ilə forma arasında dissonans, aşkar bir uyğunsuzluq əmələ gəlirdi. Təbliğ olunan ideallarla gerçəklikdə işlədilən mexanizmlər bir-birini inkar edirdi. Ancaq bütün bunlarla yanaşı, xalq öz dövlətinə və onun reallaşdırdığı işlərin doğruluğuna inanır, teatrları məbədgah kimi, müqəddəs sənət ocağı kimi qavrayırdı.

Ancaq heç nə əbədi ola bilməz. Bu fikri dövrə də, poetikaya da, konseptə də eyni dərəcədə şamil etmək mümkündür. “Teat məbəddir” konsepti də artıq 50-ci illərdə tamamilə özünü tükətməyə başlayır. Bu da zamanla, dövrlə əlaqədar bir məsələ idi. 1949-cu ildə teatr Ə.İskəndərovun quruluşunda “Otello” tamaşası ilə öz mifinin yeni mərhələsinə qədəm qoydu. Bu tamaşa, fikrimizcə, özünün fenomenal uğuruna baxmayaraq, hardasa sonun başlanğıcı oldu. “Məbəd” adlanan teatr insanların hərisliyinə və paxıllığına, şöhrət arzusuna tab gətirmədi. Lakin teatr daxilində tanrı və yarım tanrı aktyorların ambisiyaları bir-birini gəmirsə də, onlar məbəddə yetişdikləri sakral statusdan əl çəkmədilər. Çünki bilirdilər ki, bu statusu itirmək, faktiki surətdə, hər şeyi itirmək deməkdir.

Teatr orqanizmi cəmiyyətdə baş verən hər hansı bir hadisəyə reaksiya kimi mövcuddur. Bu reaksiya heç də dərk edilmiş reaksiya kimi anlaşılmamalıdır. Dərk edilmiş reaksiya hadisədən həmişə bir qədər sonra zühur edir və özünü bədii-estetik qiyafədə göstərir. Teatr cəmiyyətin hadisələrinə, ictimai-siyasi mühitə, ilk öncə, əgər belə demək mümkünsə, instinktiv reaksiyadır. “İnstinktiv reaksiya” ifadəsini işlətmək teatrı birbaşa şəkildə canlı orqanizmlə eyniləşdirmək deməkdir. Cəmiyyət də canlıdır, çünki insanların canlı münasibətindən formalaşır. Bu münasibətlərsə zəncirvari şəkildə hökmən gəlib teatra bağlanır və onunla qırılmaz bir struktur yaradır. Bu instinktiv reaksiya hər şeydən əvvəl özünü qorumaq, müdafiə etmək, zaman və məkan içində saxlamaq, hifz etmək reaksiyasıdır. Azərbaycan teatrının XX əsrin 50-ci illərində yaşadığı faktlar buna əyani sübutdur. Kollektivin onu bədii və inzibati bir vahid kimi cəmiyyətdə yaratmış, təşkil etmiş şəxsə qarşı çıxması teatrın özünü sığortalamaq cəhdindən başqa bir şey kimi yozulmur. Həqiqətən, maraqlı bir situasiyadır. Dünənə kimi zənn edirdik ki, teatr cəmiyyətdəki bədii bir substansiya kimi zamana və zamanın olaylarına cavab verir. Lakin bu gün görürük ki, teatr

struktur səviyyəsində, təşkilat, müəssisə statusunda hadisələrə qarşı fəal münasibət göstərir. XX əsrin 50-ci illərində Azərbaycan teatrı hələ tam dərk etməmişdi ki, cəmiyyətdəki dəyərlər nə üçün dəyişir, bu dəyişikliklərin mahiyyəti nədir və onlar cəmiyyəti hara istiqamətləndirir. Dünən cəmiyyətdə pərəstiş edilən şəxsiyyətlər bu gün niyə kəskin tənqid atəşinə məruz qalır və ittiham edilir. Bu proses sonra gerçəkləşdi. Lakin Azərbaycan teatrının o dövrdəki ab-havası Ə.İskəndərovun teatr sənətindən uzaqlaşmasını labüd etmişdi. Nəhayət, “kollektiv və şəxsiyyət” qarşındırması onun sənət taleyinin teatr mərhələsinin sonu oldu.

Dissertasiyanın **birinci fəslinin ikinci yarım fəslə “XX yüzilin sosial-siyasi atmosferində yeni estetik tendensiyalar axtarışı”** adı altında təqdim olunur.

Teatr dövr ərzində dəyişən əqidəyə reaksiyadır. Kadr dəyişikliyi isə hakimiyyət uğrunda mübarizədən, qruplaşmadan xəbər verir. Geniş miqyasda götürüldükdə Azərbaycan teatrı 1953-cü ildə Sovet dövlətinin yuxarı eşelonunda gedən proseslərə adekvat olmağa qadir deyildi. Belə ki, 1953-cü il hadisələri və bu hadisələrdən qaynaqlanan zəncirvari prosesin davamı zamanı adi insanlar (o cümlədən ədiblər və sənətçilər də) məsələnin mahiyyətini heç cürə anlaya bilmirdilər. Necə ola bilərdi ki, dünənə qədər büt kimi tapınılan, Böyük Vətən müharibəsi illərində başına and içilən bir insan bir neçə günün içində şeytan, cəllad, iblis kimi qələmə verilsin? Bu, güclü əqidənin ifadəsidir, yoxsa əqidəsizliyin? İndinin özündə belə bu suala birmənalı cavab vermək nəinki teatr yazarı, hətta peşəkar politoloq üçün də müəmmalı və çətindir.

Bu səbəbdən Ə.İskəndərovun teatrda bədii rəhbər postunda 1960-cı ilə qədər qalıb işləməsi zamanın hökmü idi. Nəzərə alsaq ki, Ə.İskəndərov Azərbaycan Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin birinci katibi Mir Cəfər Bağirovla yaxın münasibətdə idi, 1953-56-cı illərdə o, öz vəzifəsindən götürülməliydi. Ancaq bu, nədənsə baş verməmişdi. Tədqiqatçının fikrincə bu məsələnin bir neçə mühüm səbəbləri mövcuddur. Birinci səbəb budur ki, Azərbaycanda insanlar arasındakı ünsiyyət əlaqələri keçmiş SSRİ-nin başqa məkanlarına nisbətən həmişə daha güclü olub. Ə.İskəndərov isə çoxlarının tanıdığı və sevdiyi bir insan idi. İkinci səbəb: Azərbaycan teatrı həmin çağlarda “teatr məbəddir” konseptini axıracan gerçəkləşdirmişdi və bu konsept daxilində gerçəkliyin siqnifikasiyasını, yəni işarə və simvolların üst-üstə yığılması sistemini başa çatdırmışdı. Odur ki, cəmiyyət də teatrı tam şəkildə onun özünü təqdim etdiyi, tanıtdığı kimi qavrayırdı və Ə.İskəndərovla əsl “məbəd kahini” kimi

davranırdı. Üçüncü səbəb birbaşa ikinci səbəbin yaxınlığındadır. 50-ci illərdə teatra qarşı böyük bir xalq məhəbbəti vardı, bu məhəbbətin əsas simvollarından biri Ə.İskəndərov idi. Ona görə də bu hədudsuz sevginin nəticəsi kimi heç kəs teatrın bədii rəhbərinə toxunmaq istəməirdi.

Digər tərəfdən isə Azərbaycan cəmiyyəti 1953-cü ildən sonrakı koordinat dəyişikliklərə ruhən və mənən hazır deyildi. Bu cəmiyyət hələ sonacən dərk edə bilmirdi ki, dünyada və Sovetlər Birliyi miqyasında real olaraq nə baş verir və hansı proseslər gedir. Məsələ bundan ibarətdir ki, 1945-ci ildən 1953-cü ilə qədər dünyada yaranmış nisbi tarazlıq məhz İ.V.Stalinin ölümü ilə pozuldu. Bu dəyişikliklər dalğası kadr əvəzləmələri şəklində Azərbaycana da çatdı, ancaq yeni siyasi təfəkkürün koqnitiv aspektlərinin milli respublikaya gəlişi özünü çox gözəltdi. Bu da Ə.İskəndərovun öz postunda ləngiməsinin səbəblərindən biridir. Azərbaycan teatrı, başda Ə.İskəndərov olmaqla, Xruşov “mülayimləşmə”sinə cavab vermək iqtidarında deyildi. Ona görə ki, Ə.İskəndərov tərədən dırnağa kimi stalinizm dövrünün yetişdirməsi idi və bu şəxsin fikirləri şəxsiyyətə pərəstiş kultunun parametrləri ilə formalaşmışdı. İkinci: Azərbaycanda çoxları Xruşov “mülayimləşmə”sini heç də yenilik kimi yox, Nikita Sergeyeviçin İosif Vissarionoviçdən intiqamı kimi başa düşürdü. Azərbaycanda hamı bilirdi ki, İ.V.Stalin müharibə zamanı N.S.Xruşovun oğlu ilə bağlı xahişinə mənfi cavab vermişdi. Üçüncü: klassik Şərqi ailəsi dəyərləri güclü olan Azərbaycanda insanlar Xruşov “yenilikləri”nə xofla yanaşırdı. Odur ki, Ə.İskəndərovun bir partiya üzvü kimi dövlətin və partiyanın hakim dairələrində gedən proseslərin cəmiyyətə köçürülməsinə reaksiyası imitasion xarakter daşıyırdı. Bu da həqiqətdir ki, Ə.İskəndərov teatra yeni dramaturqlar cəlb edir, mövzuları müasirliklə birbaşa səsleşən pyeslər əsasında tamaşalar hazırlamağa üstünlük verirdi. Lakin bütün bunlar həmin dövrdə Azərbaycan teatr poetikasının əsas konsepti olan “teatr məbəddir” fikrinin dəyişməsinə səbəb olmurdu. Hətta, 1960-cı ildə Ə.İskəndərovun teatrın bədii rəhbər vəzifəsindən kənarlaşdırılması və həmin vəzifəyə M.Məmmədovun təyin olunması da imitasion xarakter daşıyırdı. Çünki, hər şeydən öncə, teatrın konsepsiyası və bədii-estetik mündəricəsi dəyişməli idi. M.Məmmədovun isə bu proqramı gerçəkləşdirəcək konseptual teatr ideyası yox idi. Digər tərəfdən isə o, düz 11 il ərzində (1945-1956) Ə.İskəndərovun teatrında uğurla rejissorluq edərək 12 maraqlı tamaşa hazırlamışdı. Bu mənada M.Məmmədov Ə.İskəndərova alternativ ola bilməzdi. Yəni, M.Məmmədov bir sənəççi kimi Ə.İskəndərov teatrının

ümdə prinsipərini pozmayacaq, onun estetik qayəsinə, bədii bütövlüyünə xələl gətirməyəcək, həmin teatrın digər variantını, davamını təklif edəcəkdə.

M.Məmmədovun 1960-63-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Milli Akademik Dram Teatrına rəhbərlik etməsi də vəziyyəti dəyişmədi, teatrı müasirləşdirmədi. Bunun mühüm səbəblərindən biri də o idi ki, M.Məmmədov da bir sənətçi, bir rejissor kimi öz teatr düşüncələri müstəvisində “teatr məbəddir” konseptinin semantik mənasından, öz romantik-fəlsəfi teatr aləmindən kənara çıxma bilmirdi. Müasirlikdə nə baş verdiyinin bədii əksi bu böyük rejissoru heç də ilgiləndirmirdi. “Əliqulu evlənir” ( S,Rəhman), “Kəndçi qızı” (M.İbrahimov) kimi müasir əsərlər məhəlli xarakter daşıyırdı və dövrü panoramlaşdırmaq, bu dövrün mahiyyətini açmaq, çözmək, obrazlaşdırmaq baxımından güclü bədii siqlətə malik deyildi. Lakin, bu o demək deyildi ki, M.Məmmədov müasirliklə ayaqlaşmır, çağdaş teatr dəblərindən geri qalırdı. Sadəcə, onun teatr təfəkkürü Ə.İskəndərov teatrında formalaşmışdı, bu teatrın bədii-estetik prinsiplərini, dəyərlərini özünə hopdurmuşdu. Ona görə 1960-63-cü illərdə M.Məmmədov teatra yeni heç nə gətirə bilmədi. “Kəndçi qızı” tamaşası bütövlükdə rejissorun uğurlu işi kimi qəbul edilsə də, onun manifestinə çevrilmədi. Görünür bunu M.Məmmədovun özü də hiss etmişdi. Odur ki, 1963-cü ildə o, teatrda baş rejissor vəzifəsindən uzaqlaşır və elmi fəaliyyətə başlayır.

1964-cü ildə bu vəzifəyə Tofiq Kazımov təyin olunur və teatrın poetikasını mükəmməl şəkildə dəyişdirmək istiqamətində ciddi cəhdlər göstərir. İlk olaraq T.Kazımov “teatr məbəddir” konseptini “teatr həyat modelidir” konsepti ilə əvəzləməyə çalışır. Ə.İskəndərov teatrının bədii-estetik prinsiplərinə qarşı bəyan edilməmiş qiyam T.Kazımovdan start götürür. Əslində, bu qiyam təkcə teatrın köhnəlmiş bədii-estetik dəyərlərinə qarşı yönəlməmişdi. T.Kazımov öz sənətçi üsyanı ilə Ə.İskəndərovun yaşadığı dövrü, bu dövrün yaratdığı psixologiyayı, yaşayış tərzini və siyasi rejimi ittihama çəkirdi.

Bu məqamda yenidən tarixə qısa bir ekskurs etmək istərdik. Bu ekskursun məqsədi “Azərbaycan teatrının tarixi inkişaf müstəvisi”ndə bütün vergül və nöqtələri düzgün paylaşdırmaqdan ötrüdür. Çünki, bir çox mütəxəssislər T.Kazımovun islahatları ilə bağlı danışarkən tarixi yanlışlığa yol verirlər, daha doğrusu, dövrlərin xarakterik əlamətlərini, səciyyələrini qarışdırırlar, tarixi faktlar xaricində ümumi mülahizələrə qapılırlar. 1964-cü il Sovet İttifaqı Kommunist Partiyası Mərkəzi Komitəsinin baş katibi N.S.Xruşovun vəzifəsindən uzaqlaşdırıldığı ildir. Bu o demək idi ki,



“Xruşov ilk baharı” artıq sona çatıb. Azərbaycan teatrı barəsində yazan əksər mütəxəssislər T.Kazımovun fəaliyyətinin pozitivlərini Xruşov dövrünün siyasi mülayimliyi ilə bağlayırlar. Ancaq faktlar bunu göstərir ki, T.Kazımov özünün bütün sənət ideyalarını 1964-cü ildə Sov.İKP MK-nın Baş katibi seçilmiş L. İ. Brejnevin dövründə gerçəkləşdirib. Bu faktı biz əbəs yerə dissertasiyanın bu məqamında xatırlatmırıq. Məsələ göründüyündən daha mürəkkəbdir. 1964-cü ildən sonra, N.S.Xruşov vəzifədən götürülən kimi, onun ölkə daxilində və ölkə xaricində yürütdüyü siyasət kəskin şəkildə pislənilir, iqtisadi islahatları güclü tənqid atəşinə tutulur. Bu da öz növbəsində bütün keçmiş Sovetlər Birliyi miqyasında stalinizmin fəsadlarının tənqidini arxa plana keçirir. Hətta, bu dövrdə bəziləri çalışırlar ki, yenidən İ.V.Stalinə bəraət qazandırsınlar, onun dövləti idarə etməkdən ötrü seçdiyi siyasəti məqbul saysınlar. Bütün bunlarla yanaşı, T.Kazımov yaradıcı xislətinin hüsnü etibarı ilə tam şəkildə 60-cı illər mədəniyyətinin mənzərəsi ilə harmoniyada görünən bir sənətçidir. Ümumiyyətlə, dissidentlik heç vədə Azərbaycan üçün aktual olmayıb. Azərbaycan ziyalıları tarixin heç bir mərhələsində fəal dissidentlik nümayiş etdirməyiblər. T.Kazımovun dissidentliyi isə ilk öncə Ə.İskəndərov teatrına, bu teatrın poetikasına qarşı yönəlmişdi. O, var qüvvəsi ilə çalışırdı ki, “teatr məbəddir” konseptini yenisi ilə əvəzləsin, Azərbaycan teatrını yapma ehtiraslardan, pafoslu, şairanə danışıqdan birdəfəlik qurtarsın. O, istəyirdi ki, teatra ekzistensial yaşantıların həqiqətini gətirsin, teatrı müasir həyatın dinamikası ilə uzlaşdırsın. Odur ki, T.Kazımov səhnədə monumentallıqdan qaçırdı, orada adi ev şəraiti yaratmağa çalışırdı, xislətində kameralılıq olan pyeslərə daha çox müraciət edirdi. T.Kazımov mahircəsinə “teatr məbəddir” konseptini “teatr bizim evimizdir”, “biz səhnədə evimizdəki kimi” konseptləri ilə əvəzləməyə səy göstərirdi. Bu “ev”in divarları arasında yaşayıb dövrü, quruluşu, zamanı mühakimə və ittiham etmək mümkün idi.

T.Kazımovun teatr poetikası ictimai-siyasi proseslərə birbaşa reaksiya kimi anlaşılmalıdır. Onun teatrı “insan azadlığı” ideyasını ön plana çəkirdi. T.Kazımov bu azadlığı deklarativ sosial ideya kimi başa düşmürdü. Bu rejissorun fikrincə, insan öz evində də, fikirlərində də, prinsiplərində də, münasibətlərində də, əməllərində də azad olmalıdır. Onun qəhrəmanları həmişə bu ideyanın daşıyıcıları olublar. Bunu təcrübədə gerçəkləşdirmək üçün yeni ifadələr müstəvisinə yüksəlmək, cəsarətlə teatrın poetikasını dəyişmək lazım idi. Odur ki, Tofiq Kazımov “böyük Ədil teatrı”na çevrilmiş, onun iqamətgahı olmuş maarifçilərin avropatip teatrında

romantik dünya duyumunun təsiri ilə formalaşmış ştamlardan imtina edir, köhnə ifadə vasitələrini yararsız bilir, monumentallıq, pafos, təntənə, patetik qəhrəmanlıq, süni bayram sevinci, statuar poza, ədalar əvəzinə səhnəyə sadəlik, qrafik konkretlik, sükut içində yaşanılan daxili düşüncələrin, hisslərin poeziyasını, həyatı danışıq tərzini, kövrək insan münasibətlərinin cazibəsini, məişət psixologizmini gətirir, cəsəətli eksperimentlər aparır, şərti dekorların köməyi ilə səhnə məkanının özünü obrazlaşdırır, tamaşalarının taleyini gənc aktyorlara tərəddüdsüz tapşırırdı.

Təbii ki, teatrın baş rejissoru T.Kazımova ideya və fikirlərini öz tamaşaçısına dürüst, dəqiq çatdırmaqdan ötrü yeni bədii-estetik tendensiyalar lazım idi. Hər şeydən öncə teatrın qəhrəman tipajı dəyişilməli, o, fəvqəlxəsiyyət yox, müasirləri ilə birgə çoxsaylı ictimai-sosial və məişət problemləri içində yaşayan adi insan olmalı idi. Bu adi insanın qəhrəmanlığı isə indiyədək cəmiyyətdə yasaq olunmuş məsələlərdən açıqcasına, qorxmadan danışmaqla özünü ifadə etməli idi. Nərgilə ilk dəfə idi ki, səhnədə öz sevgisini heç nədən çəkinmədən, yaşca özündən çox-çox böyük olan zavod direktoru Həsənzadəyə bəyan edirdi və bunu teatrda hər axşam yüzlərlə insan görürdü. Kamran ilk dəfə səhnədən Azərbaycanın Araz çayı ilə ikiyə bölünməsindən danışır, Kefli İskəndər isə ilk dəfə səhnədən əlini camaata uzadıb “ölülər, ölülər...” deyərək təəssüflənirdi. “Mahnı dağlarda qaldı” (İ.Əfəndiyev) tamaşasında isə ilk dəfə inqilabın düşməni Böyük bəy mərəd qəhrəman, bolşevik Nicat sevgisini də qoruya bilməyən qorxaq bir qansız kimi təqdim olunurdu. Bu teatrın dissidentliyi deyildisə, onda bəs nə idi? Və bunu ifadə etmək və tamaşaçıya çatdırmaq üçün T.Kazımov ətrafına əla aktyor truppası toplamışdı və truppanın üzvləri səhnədə gəzib hayqıran bütlər deyil, sadə, yeyib-içməyi, sevməyi, sevinməyi xoşlayan adi insanlar idi. Dövr öz qəhrəmanını eposda, dastanda, mifdə, nağılda yox, birbaşa müasirlərinin gəzişdiyi küçədə görmək istəyirdi. Baş rejissor T.Kazımovun səhnəyə çıxardığı aktyorlar bu tələbi gerçəkləşdirməyə müvəffəq olurdular. 1960-cı illərdə T.Kazımovun rəhbərliyi altında “teatr mədəddir” konseptinin yaratdığı miflər getdikcə, yavaş-yavaş da olsa dağılırdı, aktyorların da adi insanlar kimi çoxlu qüsurları olduğu aşkarlanır və cəmiyyət içində yayılırdı. T.Kazımovun Azərbaycanın teatr sənətinə gətirdiyi yeni tendensiyalar, ən başlıcası isə, yeni teatr konsepti 60-cı illərin sonuna kimi özünü tam şəkildə doğruldu.

T.Kazımov “teatra çoxlu istedadlı gənc cəlb etsə” də, “yeni teatr poetikası yaratmaqla, onun estetik səciyyələrini müəyyənləşdirə”də,

“səhnə əsərlərində”, “tamaşanın müəllifi” səviyyəsinə yüksəlsə”də, “köhnə səhnə şərtiliklərini cəsarətlə sındırsa”da, “əsas diqqəti aktyora yönəltmə” də 1970-ci illərin əvvəllərində teatr aşkar tənəzzülə gəldirdi. Bunun səbəbləri nə idi?

Birinci: T.Kazımov 1970-ci ilədək, yəni 6 il ərzində, öz teatr islahatlarını tam şəkildə başa vura bilməmişdi.

İkinci: Ə.İskəndərov zamanındakı dəmir intizamın sütunları laxladılmışdı. Teatr daxili münasibətlərdə bir sərbəstlik təsdiqlənsə də, bu, teatrda cilovlanması mümkünsüz olan intizamsızlıq üçün şərait yaratmışdı.

Üçüncü: T.Kazımovun bir zamanlar səhnəyə gətirdiyi gənclər artıq sənətdə püxtələşmişdilər; elə buna görə də onların teatrın inkişaf etməsinə böyük ehtiyacları vardı. Teatrın inkişafı onların özlərinin inkişafı olacaqdı. Bunun üçün yeni teatr konsepsiyası tələb edilirdi. T.Kazımovun isə teatrın aktyorlarını öz arxasınca aparacaq, onları maraqlandıracaq yeni teatr konsepsiyası hələ formalaşmamışdı.

Dördüncü: bu dövrlərdə teatrda əqidə “qıtlığı”, əqidə “kasadlığı” əmələ gəlmişdi. Sanki teatrda sənətlə, cəmiyyətlə bağlı ideallar “söndürülmüşdü”, hər şey son dərəcə adıləşmişdi.

Beşinci: teatr öz məfkurəsini, azadlığını itirmişdi, iqtisadi məhrumiyyətlərə tab gətirə bilməmişdi.

Altıncı: T.Kazımovun teatr islahatları kollektivin üzvləri arasında bir çoxlarını razı salmamışdı, onların yaradıcılıq ambisiyalarına cavab verməmişdi. Odur ki, T.Kazımov 1970-ci ilə qədər nə iş görmüşdüsə, bu işi ciddi müqavimətlərlə qarşılaşa-qarşılaşa gerçəkləşdirmişdi və bu prosesdə onunla hər addımda mübarizə aparmağa hazır olan sənətçilər ordusu - həmfikirlər hazırlamamışdı..

Deməli, faktiki olaraq Milli Dram Teatrının durğunluq illəri 70-ci illərdən başlayır. Teatr birdən-birə elə bil ki, öz ideallarından məhrum olur. Bunun ən mühüm səbəbi sosial-iqtisadi şəraitdir. Məhz bu məsələ ona gətirib çıxarır ki, teatr “kimlərdən”sə asılı vəziyyətə düşür, yuxarı təşkilatlardan edilən zənglər prinsipi və sistemi teatrda yaradıcı işin xarakterinə mənfi təsir göstərirdi. Hətta müəyyən sənətçilər arasında teatrın dəllalları peyda olurdu. Bu təsadüfdürmü? Xeyr, bu 70-ci illərdə sovet cəmiyyətinin həyat həqiqətidir. Çünki, cəmiyyət bu prinsiplərin içərisində yaşayırdı. Kim bu prinsipləri şəxsiyyətinə, ləyaqətinə yaraşdırmırdısa, onları qəbul etmirdisə, yaşaya bilmirdi. İqtisadi vəziyyət insanları bu cür addımlar atmağa sövq edirdi. Təbii ki, teatr cəmiyyəti öz mənəgənəsinə salmış bu münasibətlərdən kənarda qala bilməzdi. Bir tərəfdən yuxarı

təşkilatlar, partiya direktivləri tələb edirdi ki, sosializm cəmiyyətində təzahür etmiş neqativ hallara teatr biganə qalmasın, onların ifşasında fəallıq göstərsin, digər tərəfdən isə zəng vurub kimləri isə tapşırırdırdılar. Həmin bu dövrdə bir sıra guya ki, teatrın təəssübünü çəkən insanlar yenidən “teatr məbəddir” konseptini aktuallaşdırmağa səy göstərirdilər. Bu konsepti onlar teatrın bir məbəd kimi təmiz, pak cəmiyyət fəvqündə dayanıb, cəmiyyətin neqativini, naqisliklərini özünə hopdurmayan bir mənəviyyat ocağı olduğunu vurğulamaq üçün ortaya atırdılar. Həqiqətdə isə teatr cəmiyyətin bütün neqativ halları ilə son dərəcə qaynayıb qarışmışdı və bu neqativləri, hətta bəzən ən ifrat formalarda özündə yaşadırdı.

Beləliklə, cəmiyyətdə də, sənətdə də ikili oyun siyasəti yeridilirdi. Üzdə teatr bir ayrı dəyərləri təbliğ edirdi, əslində isə bu dəyərlərlə bir araya sığmayan işlər tuturdu. T.Kazımov artıq proseslə bacara bilmirdi. O öz ağrı və acıları ilə təkbaşına qalmışdı. Bu zaman teatrın bir sıra sənətçiləri hər bir vaxtları M.Məmmədovu teatra baş rejissor kimi qaytarmaq istəyirdilər. Belə ki, M.Məmmədovun teatra qayıtması ilə “teatr məbəddir” konseptini daha inandırıcı bir şəkildə təbliğ etmək imkanı yaranacaqdı. Həqiqətən, 1968-ci ildən etibarən, təqribən ikiillik fasilələrlə, Milli Dram Teatrının səhnəsində uğurlu tamaşalar (“Canlı meyit”, “Xəyyam”, “İnsan”, “Meşşanlar”, “Dəli yığıncağı”, “İblis”) hazırlayan M.Məmmədovun buna tam hüququ çatırdı. Hərçənd ki, M.Məmmədovun teatrı Ə.İskəndərovun teatrının bir başqa variantda davamı idi. M.Məmmədovun teatrın baş rejissorluğuna gətirilməsi teatr cəmiyyətdə gedən proseslərdən qoruya bilməzdi. Maddi tələbat hər şeyi üstələmişdi. Aktyorlar aldıqları cüzi maaşla dolana bilmirdilər. Məhz 70-ci illərdə toyların restoranlarda keçirilməsi ilə bağlı aktyorların məclislərə tamada sifətində aparılması praktikası sürətlə yayılır. Bu praktika da, əslində, “teatr məbəddir” konseptinə endirilən sonuncu ağır zərbə idi. Lakin respublikadakı teatr fikri heç cür bununla barışmaq istəmirdi. Hətta hər gün toy məclislərində başını qatan, “başı içkidən ayılmayan aktyorlar” da “teatr məbəddir” konseptinin müasir Azərbaycan teatrı üçün düzgünlüyünü qəbul edirdilər. Bu, artıq Azərbaycanda formalaşmış teatr psixozu kimi bir şeydi. Yəni, 70-ci illərdə və ondan sonra bu konsept milli teatr cəmiyyətinin psixozuna çevrilir. Bu psixozun da səbəbi teatrın onun seyrçisi arasına bir yalan pərdəsinin endirilməsi və teatr prosesinin mimikriyasının başlanması olur.

Dissertasiyanın **ikinci fəsl** “Azərbaycan teatrında yeni sənət konsepsiyalarının təzahür xüsusiyyətləri” adlanır.

Həqiqət bundan ibarətdir ki, Sovet dövlətinin tarixində durğunluq (zastoy) kimi qələmə verilən bu dövr 80-ci illərin ortalarına qədər davam edir. Paradoksal olanı budur ki, homosovetikus iqtisadi mərhumiyyətlərə, dözülməz şəraitə müraciət edilən qaldıqca onun öz milli köklərinə qayıdış prosesi sürətlənirdi. 70-ci illərin sonu üçün artıq dissidentlik Sovetlər İttifaqında qəhrəmanlıq kimi yox, adi bir hal kimi qavranılırdı. Əhalinin əksəriyyəti bu çağlarda latent dissidentə çevrilmişdi. Bu da ayrı-ayrı respublikalarda və o cümlədən Qafqaz regionunda millətlərin özünü dərk etmə prosesinə təkan verirdi. Bunun bir səbəbi də o idi ki, Mərkəzdən nəzarət xeyli zəifləmişdi, daha doğrusu, Mərkəz daha əvvəlki qaydalarla bölgələrə nəzarət edə bilmirdi. Artıq respublikalarda milli kadrlar yüksək vəzifələrə irəli çəkildikcə bölgələr Mərkəzdən qorunmağı, yerli şəraitə uyğunlaşmağı öyrənmişdilər. Belə olan surətdə milli şüurun oyanışına, dirçəlişinə törədilən əngəllər qat-qat azalırdı.

60-cı illərin sonlarında Azərbaycan KP MK-nın birinci katibi olmuş Heydər Əlirza oğlu Əliyev də öz işini elə bir istiqamətdə qurmuşdu ki, partiyanın qərar və vəzifələri, onun ideoloji direktivləri heç cür Azərbaycanda gerçəkləşən milli şüurun oyanışı prosesini əngəlləyə bilmirdi. Heydər Əliyev Azərbaycanda, bir növ, milli oyanışın məxfi qaranlığı idi. O, Azərbaycan ziyalılarına qeyri-rəsmi şəkildə milli şüurun oyanışında dəstək verdiyini, onlara ən yüksək səviyyədə arxa durduğunu bildirirdi. Elə bu çağlarda “Qobustan” adlı möhtəşəm bir toplumun respublikada işıq üzü görməsi də dediklərimizi təsdiqləyir və milli oyanışın qısa müddətli olmayacağını gündəmə gətirir. 70-ci illərdə Azərbaycan musiqisinin, Azərbaycan baletinin uğurları da milli kökə, milli ənənələrə qayıdıqla, onların yenidən, yeni qavrayış və yeni estetik dəblər müstəvisində qavranılması və yozulması ilə bağlı idi.

Təbii ki, əgər 70-ci illərdə Azərbaycan televiziyasında, kinematografiyasında, ədəbiyyatında, rəssamlığında milli şüurun oyanışı ilə bağlı meydana gəlmiş nümunələrin sadəcə adlarını çəksək, onda bu dissertasiyanın səhifələrini xeyli artırmalı olarıq. Məqsədimiz heç də həmin prosesin bütöv panoramını yaratmaq deyil, bu prosesin 60-cı illərdə mövcudluğunu, 70-ci illərdə isə kütləviləşdiyini, hər bir Azərbaycan vətəndaşının bu prosesə öz səviyyəsində reaksiya verdiyini diqqətə çatdırmaqdır. Bunun əsas səbəbi isə Azərbaycanın teatr aləmində yaranan milli teatr konsepsiyalarının milli şüurun oyanışı ilə birbaşa bağlılığını vurğulamaqdır. 70-ci illərin teatr prosesinin ən xarakterik əlaməti milli köklərə, xalqın estetik mədəniyyətinə qayıdıqla səciyyəlidir. Respublika

miqyasında Azərbaycan ziyalıları tərəfindən aparılan iş cəmiyyətin bütün təbəqələrində, mədəniyyətin bütün sahələrində öz əks-sədasını tapır. Teatr bu sahədə istisna deyildi. 70-ci illərdə teatra gəlmiş nəsil hər şeydən öncə, Azərbaycan teatrının əsl mahiyyətini, bədii-estetik qayəsini anlamaq istəyirdi. Onlar çalışırdılar ki, hər şeydən öncə Azərbaycan teatrının milliliyinin nədən ibarət olduğunu, hansı əlamətlərdə təzahür etdiyini özləri üçün aydınlaşdırsınlar. 70-ci illərdə sənətə gələnlər bu sualları günün aktual məsələsi kimi ortaya atmaqda haqlı idilər. Onlar XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərindəki teatr tarixinə kitabların köməyi ilə baxdıqları zaman görürdülər ki, keçmiş Sovetlər Birliyinin müttəfiq respublikalarında teatr sanki oxşar ssenarilər əsasında və təqribən eyni vaxtlarda yaradılıb. Elə məhz bunun nəticəsi idi ki, keçmiş sovet respublikalarında yaradılmış teatrlar bir-birinə bənzəyirdi, çünki bu teatrları hər yerdə “rus resepti” üzrə milli mədəniyyətin kontekstinə daxil edirdilər. Bu, milli mədəniyyətlərə Qərb mədəniyyəti formalarının gətirilmə prosesinin başlanğıcı idi. Ona görə də avropatipli teatrın milli respublikalara “ixracı” onları bir orijinal nümunənin çoxsaylı variantlarına çevirirdi. Türkmənistan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Tacikistan, Tatarıstan, Azərbaycan və digər respublikalarda teatrlar həm repertuar, həm də ifadə tərzində baxımından az qala bir-birini təkrarlayırdılar. Elə bu səbəbdəndir ki, 70-ci illər nəslinin nümayəndələri teatrın milli teatr olması həqiqətini mədəniyyətin gündəminə gətirirdilər. Çox yerlərdə isə bu işin “flaqman”ı rus sənətçiləri olurdu və müəyyən istedadlı milli kadrları ön mövqələrdə saxlayıb onların fəal iştirakı ilə öz ideyalarını gerçəkləşdirirdilər. 70-ci illər mədəniyyəti məxfi şəkildə milli şüurun oyanışı, milli özünüdərək dövrünün mədəniyyətidir. Ona görə də fikrimizcə 90-cı illərin ənənəsi məhz 70-ci illərdən başlayır. Düzdür, bu varisliyi real şəkildə Azərbaycan maarifçilərinə, Azərbaycan Demokratik Respublikasını qurmuş ziyalılarımıza da aparıb çıxara bilərik. Çünki bu, təkzibedilməz bir həqiqətdir: yəni 70-ci illərin kökü, mənəvi şəcərəsi oradan pərvəriş tapır. Lakin 70-ci illərdə onların adını dilə gətirmək belə qorxulu bir iş idi. Əlbəttə ki, sovet ideologiyası maarifçilərlə Azərbaycan Demokratik Respublikasını 19 ay yaşatmış ilk milli siyasi xadimlərimizi eyni bir müstəviyə qoya bilmirdi. Maarifçilərin millətin avamlığına, savadsızlığına qarşı yönəlmiş ifşaedici pafosu kommunist partiyasının ruhuna, bolşevik ideologiyasına daha yaxın və daha tanış idi.

Ancaq hər bir halda bir həqiqət danılmazdır ki, 90-cı illərdə milli emosiyaların coşması, milli özünüdərək prosesinin sürətlənməsi 70-ci illərin atmosferi ilə üzvi şəkildə əlaqələndir.

**Tədqiqat işinin ikinci fəslinin birinci yarımfəslə “Milli teatr mədəniyyətində teatr avanqardının yeri” adlanır.**

Azərbaycan mədəniyyətində teatr avanqardının, özü də teatr eksperimentləri şəklində və müxtəlif istiqamətlərdə meydana gəlməsi faktı 70-ci illərin ortalarına təsadüf edir. Bu avanqardın yaranmasının bir neçə əsas şərti var:

- a) Azərbaycan teatr sənətində yeni fəaliyyətə başlamış gənc rejissor və aktyorlar nəslə özünü təsdiqləməyin yeni imkan və formalarını axtarırdı. Bu nəsil bir zamanlar rejissor T.Kazımov kimi davranaraq köhnə teatrların kollektivləri ilə qaynayıb qarışmaq və orada qalıb işləmək istəmirdi, öz teatr ideyasının, konsepsiyasının bəsitləşdirilməsi, korrektə edilməsi, yəni ideyanın kompromis variantı ilə razılaşırdı, kənardan hər hansı bir müdaxiləni (hətta məsləhəti belə) yaxına buraxmırdı və özünü tam reallaşdırmaq uğrunda mükəmməl çalışırdı. Onlar hər vəchlə öz müstəqilliklərini (bəlkə də burada “suveren” sözü işlədilsə, daha doğru olar) qoruyub saxlamağa səy göstərirdilər. Odur ki, bu nəsil hər cür şəraitlə (teatr binasının uçub və təhlükəli olması ilə belə) barışırdı, tək onların teatr ideyalarının yaşamasına mane olmasınlar, əngəl törətməsinlər, müdaxilə edib “cərrahiyyə əməliyyatı” aparmasınlar;
- b) Azərbaycanda 70-ci illərin ortalarında teatr elə bir vəziyyətə gəlib çatmışdı ki, onun durumu ilə nə yaşlı, nə orta, nə də gənc nəslin nümayəndələri razılaşırdılar. Milli Dram Teatrında artıq fəal yaradıcılıqla yox, sadəcə, növbəti tamaşaları premyeraya hazırlamaqla məşğul idilər. Bu sənət ocağında nəinki teatr ideyaları tükənmişdi, professional işin özü belə yarıtmaz vəziyyətə düşmüşdü. Teatr çağdaş siyasi-ideoloji proseslərə, insanların yaşam tərzinə adekvat deyildi: burada yalnız solğun, rəngsiz imitasiya ilə məşğul olurdular. Yeni nəsil rejissorları bu teatrın qapısını açıb içəriyə girmək istəmirdilər. Digər tərəfdən isə onları bu qapıları açmağa və içəri girməyə də qoymurdular. Yəni, tamamilə yeni bir inqilabi situasiya yaranmışdı: yuxarılar əvvəlki kimi idarə edə bilmirdilər, aşağılar əvvəlki kimi yaşamaq istəmirdilər. Təbii ki, burada teatr nəsilləri arasında gedən mübarizə nəzərdə tutulur. Bir zamanlar T.Kazımovun səhnəyə çox erkən yaşlarında gətirdiyi aktyorların əksəriyyəti özlərini sənətdə “metr” kimi qavrayıb yeni dəyişikliklərə, islahatlara qarşı laqeyd olmuşdular. Ona görə də teatr avanqardının milli mədəniyyət kontekstində peyda olmasını teatr situasiyasının özü şərtləndirmişdi;

- c) 70-ci illər Moskva və Sankt-Petrburq (keçmiş Leninqrad), həmçinin Tiflis, Riqa, Tallinn, Vilnus kimi şəhərlərdə studiyaçılıq hərəkatının geniş yayıldığı bir dövrdür. Bu fikri bir qədər sərt formada desək, XX əsrin 70-ci illərinin zaman kəsiyində studiyaçılıq teatr aləmində bir dəb halını alır. Hətta bir çox teatrlar öz studiyaları olmadan işləməyi təsəvvürlərinə belə gətirmirlər: çünki, onlar studiyalara yeni teatr ideyalarının generatorları kimi baxırlar. Bu dövrdə Bakı ilə Moskva arasındakı teatr əlaqələri kifayət qədər intensiv idi. Odur ki, yeni teatr dəbləri müxtəlif vasitələrlə, ya praktiki, ya da informativ şəkildə çox tez Bakıya da gəlirdi. Bu da Azərbaycanda studiyaçılıq hərəkatına böyük maraq doğurmuşdu. Studiyaçılıq həmişə teatr sənətinin avanqardını təmsil edərək, teatr mədəniyyətində istisna mövqeyə iddialı olub. Elə bu məqamda qeyd etmək lazımdır ki, 60-70-ci illərdə dünya teatr avanqardının təmsilçiləri P.Brukla Y.Qrotovskinin teatr eksperimentləri fəal şəkildə keçmiş SSRİ-nin hər bir yerində, o cümlədən Bakıda da gənc sənətçilər tərəfindən mənimsənilirdi.
- d) Azərbaycan teatr avanqardının meydana gəlməsi və qısa bir zaman içində populyarlaşmasının şərtlərindən biri də milli teatr ənənələrini dirçəltmək, onlarla dünya teatr axtarıqlarının təcrübəsini sintez etmək cəhdi idi. Bununla Azərbaycanın teatr avanqardının təmsilçiləri sanki Azərbaycan milli teatrının özəl əlamət və keyfiyyətlərini aşkarlayıb rəsmən təsdiq etməyə, milli teatr poetikasının aparıcı konseptlərini müəyyənləşdirməyə çalışırdı.
- e) 70-ci illərdə Azərbaycan teatr avanqardının təmsilçiləri özlərinin və milli Azərbaycan teatrının beynəlxalq teatr arenasına inteqrasiya olunmasına (təbii ki, Moskvanın vasitəçiliyi ilə) səy göstərirdilər.
- f) Azərbaycanın teatr avanqardını milli mədəniyyətdə aktuallaşdıran digər vacib şərtlərdən biri də ondan ibarət idi ki, onlar sırf peşəkarlıq məsələlərini son dərəcə üstün tuturdular, rejissurada, aktyor sənətində yüksək səviyyəli professionalizm axtarırdılar.
- g) Və nəhayət, Azərbaycan teatr avanqardı ona görə avanqard olmuşdu ki, kommunist partiyasının ideologiyasına rəğmən azad və ədalətli fikirlər söyləmək, sovet dövlətinin ölkə daxilində yeritdiyi siyasətə, millətləri manqurtlaşdırmaq tendensiyasına qarşı öz tənqidi münasibətini qorxmada bildirmək istəyirdi.

Təsadüfi deyil ki, 70-ci illərin teatr prosesi üçün, həm keçmiş SSRİ-nin, həm də Azərbaycanın teatr məkanında mərkəzdənqaçma cəhdləri xarakterik idi və onlar getdikcə daha da güclənirdi. XX əsrin 70-ci illərində



Azərbaycan teatr avanqardı, əsasən, üç rejissorla təmsil olunur: Azər Paşa Nemət, Hüseynağa Atakişiyev, Vaqif İbrahimov. Əslində, onlar Azərbaycan teatr avanqardının başında dayanırdılar və bu prosesin liderləri kimi çıxış edirdilər.

Dissertasiyanın **ikinci fəslinin ikinci yarım fəslini** “**Yeni teatr konsepsiyalarının milli mədəniyyətdə mövcudluq parametrləri**” adı ilə tədqiqat işinin strukturuna daxil edilmişdir.

Azərbaycan teatr avanqardı təkcə öz ictimai-siyasi və milli mövqeyini sərgiləməklə məşğul deyildi. 70-80-ci illərin teatr avanqardı, ilk növbədə, milli teatr müstəvisinə çıxarılmış yeni teatr konseptləri demək idi. Teatr avanqardı bu çağlarda Azərbaycan mədəniyyətində bitkin özünəməxsus bədii-estetik və kulturoloji manifestlə çıxış edirdi. Bu manifestin, proqramın bir variantı, təbii ki, Tədris teatrının bədii rəhbəri V.İbrahimovludan gəlirdi.

V.İbrahimovlunun milli teatr mədəniyyəti müstəvisində özünü avanqardçı bir sənətkar kimi tanıtmasının, öz müstəqil teatrını yaratmaq arzusu ilə yaşamasının və bu arzunu qismən Eksperimental Studiya və Tədris Teatrı formalarında gerçəkləşdirməsinin əsas şərti onun mövcud teatr konseptlərinə münasibətdə barışmaz mövqedə dayanması idi. O, Azərbaycan teatrında mütəmadi şəkildə dominant mövqelər tutmuş “teatr məktəbdir”, “teatr məbəddir” konseptlərini qəbul etmirdi və düşünürdü ki, müasir Azərbaycan teatrında böhranın yaranması həmin bu konseptlərin milli mədəniyyətdə inanılmaz dərəcədə uzunömürlü olmasından asılıdır. Belə ki, məhz bu konseptlər Azərbaycan teatrının canlı bir orqanizm kimi fəaliyyətinə mənfi təsir göstərmiş, aktyorları səhnədə statikaya meyl edib, statuar pozalarda müəyyən fikirlər, ideyalar söyləyən, davranış amplitudası məhdud pafoslu marionetkalarla çevirmişdir. Məhz o, hesab edirdi ki, bu konseptlər müəyyən zaman intervalında öz funksiyalarını yerinə yetirdikdən sonra mənasını itirmiş şuarlar qismində teatr sənətkarlarının təfəkküründə “fiks” ideya, yəni daşlaşmış, bərkimiş, qaçılmaz, adamı dəlilik dərəcəsinə gətirən ideya kimi qalmışdır. Bu isə teatr düşüncəsinin inkişafından ötrü əsl maneə, keçilməz sədd rolunu oynamışdır.

Bunun əvəzində V.İbrahimovlu 70-80-ci illərdə “teatr hoqqadır, karnavaldır, əyləncədir, eyni zamanda ictimai aksiyadır, sosial jestdir” konseptlərlə çıxış etdi. Belə bir konsept heç də gəlişi gözəl ifadə deyildir, V.İbrahimovlunun teatr sənətində tutduğu mövqeyin verbal təzahürüdür. Məhz bu məqamda Tədris teatrının bədii rəhbəri teatrba bağlı öz konseptual ideyalarının bədii-vizual həllini səhnə planşeti üzərində sərgilədi. Onun

teatr konsepsiyası, teatr ideyaları heç də Avropa və Rusiya teatr məkanında meydana gəlmiş ideya və konsepsiyaların imitasiyası kimi qəbul edilmirdi. Çünki V.İbrahimoğlunun həyata keçirmək istədiyi teatr reformalarını Azərbaycan teatr mədəniyyətinin gerçəkliyi diqtə etmişdi. Teatrşünaslar heç də əbəs yerə A.Neməti, H.Atakişiyevi, V.İbrahimoğlunu nəzərdə tutub yazmırdılar ki, ilk dəfə məhz onlar Azərbaycan teatrının bir sıra faktlarının düzgün işıqlandırılmadığını, teatr xadimlərinin haqqında bol-bol danışmağı xoşladıqları qərbi Avropa və rus teatr təcrübəsinin heç on beş faizinin də teatr sənətcilərimiz, teatrşünaslar tərəfindən yaxşı mənimsənilmədiyini, K.S.Stanislavski “sistemi”nin əsl mahiyyətinin dərinədən öyrənilmədiyini söylədilər. V.İbrahimoğlu hələ Tədris teatrında çalışarkən milli mədəniyyətdə mövcud olan oyun-tamaşa elementlərindən yararlanırdı, onları cəsarətlə avropatipli teatrın səhnəsinə çıxarırdı. Düzdür, rejissor V.İbrahimoğlu bu yararlanmanı dəb naminə süni şəkildə öz tamaşalarına daxil etmirdi. Milli oyun mədəniyyətinin elementləri üzvi bir tərzdə bu rejissorun tamaşalarının strukturuna hopdurulurdu və nəticədə, formayaradıcı amilə çevrilirdi. Bu cür faydalanmalarla rejissor milli teatr poetikasının funksionallığını təcrübədə nümayiş etdirirdi. “Tədris teatri” dövrünün tamaşalarında V.İbrahimoğlunun rejissor fəaliyyəti “italyan qutu”sunun səhnəsi ilə əlaqəli olsa da o, hər vəchlə səy göstərirdi ki, bu tamaşaları milli oyun-tamaşa mədəniyyətinin ruhu, ovqatı ilə uzlaşdırsın. Tədris teatrının bədii rəhbəri milli teatr poetikasına tək cə forma və formanın özəlliyini təmin etmək naminə müraciət etmirdi. Xalq oyun-tamaşa mədəniyyətinin poetika xüsusiyyətləri V.İbrahimoğlunun tamaşalarında həm də mənatörədici funksiya daşıyırdı.

Bunları yekunlaşdıraraq demək olar ki, gənc rejissorların yararlandığı yeni teatr konsepsiyaları milli ideya, milli oyun-tamaşa mədəniyyəti, meydan teatri, buffonada, qrotesk, dekonstruksiya, çiyirindirici naturalizm, ekvilibrizm, brutal realizm parametrlərində mövcud idi.

Tədqiqat işinin **üçüncü fəslə “Keçən əsrin sonunda milli özünüdərk prosesi və Azərbaycan teatrının sosial-kulturoloji problemləri”** adlanır.

XX əsrin 90-cı illəri özündən əvvəlki onilliklərlə müqayisəyə gəlmir və onlara bənzəmir. Lakin, buna baxmayaraq, 90-cı illərdə Sovetlər Birliyində və o cümlədən Azərbaycanda yaşanılmış hadisə və problemlərin kökünü 60-cı illərdə axtarmaq lazımdır. Bu fikir, ilk növbədə, siyasi-sosial proseslərə aiddir. Lakin istəməzdik ki, 90-cı illərdə Azərbaycanda yaşanılmış taleyüklü teatr prosesi cəmiyyət hadisələrindən kənar qalsın.

1985-ci ildə keçmiş SSRİ məkanında başlanan yenidənqurma (“perestroyka”) faktiki surətdə heç nəyi yenidən qura bilmədi və göstərdi ki, Sovetlər Birliyi kimi nəhəng bir məmləkətdə bu, praktiki olaraq mümkünsüzdür. Tez bir zamanda hər şey alt-üst oldu, yenidənqurma əvəzinə ölkədə xaos, qanunsuzluq, hərə-mərclik əmələ gəldi. Yenidənqurmanın gətirdiyi ən böyük fəlakət isə millətlərarası nifaq, ədavətin qızıqdırılması idi. Bu, taktiki olaraq mərkəzdən aparılan çox murdar bir siyasətin təzahürü idi. Rus çarizmi həmişə “parçala və hökm sür” şüarını gerçəkləşdirərək xalqları uzun əsrlər boyu əsarətdə saxlamışdır. Odur ki, XX əsrin 90-cı illərində rus siyasətinin murdar xisləti yenidənqurma ilə birgə yenidən üzə çıxdı və aktuallaşdı.

Yenidənqurma Azərbaycanın teatr mədəniyyətinə, konkret olaraqsa, teatrlara nə verdi? İlk növbədə, adamın ağına “təmir” sözü gəlir. Lakin “təmir” situasiyanın yalnız zahiri tərəfini aşkarlayır, çünki yenidənqurma Azərbaycan teatrında illərdən bəri qalmaqda olan problemləri bir az da kəskinləşdirdi. Məlum oldu ki, Azərbaycan teatrında nəsillər arasındakı ziddiyyətlər hələ də gündəmdədir. Bu problemi də yenidənqurmanın boynuna atmaq ən azı ədalətsizlik olardı. Çünki nəsillər arasında ziddiyyətlər hələ 50-ci illərin sonlarında teatr mədəniyyətimizin aktual bir problemi kimi gündəmə gəlmişdi. Bu dövrün teatr problemləri bir neçə istiqamətdə özünü biruzə verirdi. Bunların ən birincisi ondan ibarət idi ki, teatrlar və orada çalışan yaradıcı personal da sürətlə kasıblaşdı, onların maddi-iqtisadi bazası respublikada tüğyan eləyən inflyasiyaya dözə bilmirdi. Bu isə tamaşaların hazırlanmasından ötrü ayrılmış büdcəyə ağır zərbə endirirdi. Nəticə etibarilə bir çox sənət adamları qazanc niyyəti ilə teatr sənətindən uzaqlaşdı. İkinci çox mühüm problem isə teatrlarda yaradıcı səviyyənin, yaradıcı həvəsin aşağı düşməsi ilə müşayiət olunurdu. Üçüncü problem seyrçi məsələsini özündə ehtiva edirdi. 80-ci illərin ortalarından etibarən sürətlə öz seyrçilərini itirən teatrlar 90-cı illərdə tamamilə tamaşaçısız qaldılar. Əlbəttə ki, bu problemi yalnız 90-cı illərdəki ictimai-sosial vəziyyətlə əlaqələndirmək ən azı ədalətsizlikdir.

Amma bununla bərabər yenidənqurma yeni teatrların açılması üçün də kifayət qədər yaxşı şərait yaratdı. Bir sıra teatrlarda təmir gedə-gedə yeni teatrlar açıldı. Düzdür, bu yeni teatrlar üçün yeni binalar tikilmədi. Onlar sadəcə olaraq qeydiyyatdan keçib müxtəlif yerlərdə məskunlaşdılar. “Yuğ” teatri Milli Dram Teatrının nəzdində, onun binasının dördüncü mərtəbəsində özünə yer aldı. V.İbrahimovlu öz studiyası ilə bu məkanda yerləşdi. Aktyor evinin köhnə, təmirə böyük ehtiyacı olan akt zalını yeni

yarlanmış Gənclər teatrına verdilər və 1989-cu ildə Milli Dram teatrında baş rejissor vəzifəsindən azad edilmiş Hüseynağa Atakışiyevi yeni teatra bədii rəhbər təyin edildi. Yenidənqurma, əgər belə ifadə etmək mümkünsə, Azərbaycan teatr mədəniyyətində öz apogeyini yaşadı.

90-cı illər isə Azərbaycanda milli oyanış və milli özünüdərkin onilliyidir. Odur ki, teatr da, qeyri-stabillik içində nə qədər çaşqın vəziyyətdə olsa belə, özünü elə bu məcrada qavramağa istiqamətlənir.

Dissertasiyanın **üçüncü fəslinin birinci yarım fəsl** “**Kürəsəlləşmə dövrünün kontekstində Azərbaycan teatri**” adlanır.

90-cı illər həm də bəşər mədəniyyəti tarixində qloballaşma probleminin aktuallaşdığı bir mərhələdir. Qloballaşma nədir? Türklər bu termini “kürəsəlləşmə” sözü ilə ifadə edirlər və bu kəlmə ilə təzahürün mahiyyətinin daha çox aydınlaşmasına yardımçı olurlar. Belə ki, biz qloballaşma (kürəsəlləşmə) zamanı olduqca böyük sürətlə öz mədəniyyətimizi dünya miqyasına çıxarıyıq. Və bunu təkcə biz etmirik. Başqa xalqlar və millətlər də eyni cür hərəkət edirlər. Təsəvvürünüze gətirin ki, dünya bir qazandır və bu qazana hərə öz milli mədəniyyətini bir inqridiyent şəklində gətirib atır. Hər şey sonda onunla nəticələnir ki, bu mədəniyyətlər bir-biri ilə fəal təmasda olub bir-birindən bəhrələnilrlər. Yəni, dünya mədəniyyətinin qapıları hər bir milli mədəniyyətə açıq olduğundan onlar fəal şəkildə bir-birilərinə təsir göstərə bilirlər. Elə bunun nəticəsində hər bir milli mədəniyyət başqa mədəniyyətlərə öz cizgilərini verdiyi kimi digər mədəniyyətlərdən də nələri isə qəbul edir, özününküləşdirir. Müəyyən dövr keçdikdən sonra mədəniyyətlər bir-biri ilə “qohumlaşır”, onlar arasında aşkar oxşarlıqlar əmələ gəlir.

Məhz 90-cı illərdə Azərbaycan mədəniyyəti özünün ən çətin tarixi mərhələsini yaşamaq məcburiyyətində qalır. İqtisadi vəziyyət ucbatından bu dövrdə mədəniyyət sahələrinin maliyyələşməsində müəyyən maraqlı layihələrə verilən qrantlar sistemi mühüm yer tutur. Hərçənd ki, teatr həmin dövrlərdə bu qrantlardan çox az bəhrələnə bilir. Elə burada önəmli fakta diqqəti çəkək. Məsələ burasındadır ki, 90-cı illərdən üzü bəri yalnız Azərbaycan mədəniyyətinin onurğa sütununu təşkil edən ənənəvi formalar dünya mədəniyyətinə uğurla inteqrasiya oluna bilir (muğam, xalçaçılıq, rəssamlıq və s. ). Yəni, mədəniyyət ənənəvi formaların “dilində” dünya ilə danışıqda dünyaya maraqlı və anlaşıqlı olur. Azərbaycan teatrının isə belə “dili” heç vədə olmayıb, çünki teatr milli mədəniyyət şəbəkəsində elə ilk gündən Avropa teatrının dilində danışır. Bu “dil”də danışanda isə biz

dünyaya maraqlı olmuruq. Daha doğrusu, bu “dil”də danışib avropalıya maraqlı olmaqdan ötrü bu “dil” ən azı muğam qədər bizə doğma olmalıdır.

Düşünürük ki, Azərbaycan teatrının mövcudluq problemlərinin böyük əksəriyyəti elə buradan irəli gəlir. Fikrimizcə, bu “dil” məsələsi və bu “dil”in dünyaya maraqsız olması vacib problemlərin birincisidir. İkinci məsələ budur ki, Azərbaycan teatrı heç bir vəchlə gerçəkliyin diqtə elədiyi qanunları qəbul edib onlarla yaşamaq istəmir. Gəlin, situasiyanı bir qədər dərinədən araşdıraq. 90-cı illər Azərbaycana yeni iqtisadi münasibətlər sistemi gətirdi. Bu iqtisadi münasibətlərə görə hər şeyi bazar həll edirdi. Belə ki, tələbat bazarı tənzimləyən əsas amildir. Bazarı yaradan da, onu idarə edən də tələbatdır. Tələbat təklif formalaşdırır və qiymətləri nizamlayır. Tələbat artdıqca qiymətlər də artır və əksinə. Təklif çoxaldıqca qiymətlər azalır, yəni təklif əmtəənin qiymətini müəyyənləşdirir. Azərbaycan teatrı isə 90-cı illərdə heç cür bu həqiqətlə razılaşmırdı. O, tələbatı nəzərə almırdı. Teatrın təklif etdiyi məhsullar isə satılmırdı. Yalnız indi aydınlaşır ki, niyə həmin dövrdə teatrşünaslar “teatrın ölümü” məsələsini gündəmə gətirmişdilər. Belə ki, teatrda tərəflərdən (aktyor ya seyrçi) biri olmayanda tamaşa alınmır. 90-cı illərdə isə teatrların salonlarında, demək olar ki, tamaşaçı qalmamışdı. Lakin bu da onu bildirmir ki, 90-cı illərdə teatr sənətinin üstündən iki çarpaz xətt çəkildi. Xeyr, bu, belə deyil, çünki 90-cı illərdə, bəlkə də Azərbaycan teatrının ən çətin mövcudluq illərində teatrın yaşamasından ötrü çalışmış insanlar hər vəchlə teatr sənətini problemlər zolağından çıxarmağa səy göstərirdilər.

Beləliklə, biz dissertasiyanın üçüncü fəslinin birinci yarım fəslində 90-cı illərin Azərbaycan mədəniyyəti üçün son dərəcə aktual bir paradoksunu gündəmə gətirdik. Həqiqət isə budur ki, qloballaşma dövrünün mədəniyyəti stilizə olunmuş formalar dövrünün mədəniyyətidir, milli mədəniyyət formalarının unifikasiya təsirinə məruz qaldığı dövrdür. Azərbaycan teatr mədəniyyəti də “Yuğ” teatrının nümunəsində bu proseslərə müəyyən səviyyədə cavab verirdi. Milli teatr formalarının unifikasiyası məhz bu teatrda gerçəkləşirdi. Lakin bu məsələnin yalnız bir tərəfi idi. XX əsrin 90-cı illərində daha çox öz mövcudluğu uğrunda mübarizə aparan Azərbaycan teatrı qloballaşma ilə hesablaşmadan, əslində, öz lokal siyasətini yeridirdi, ənənə ilə müəyyənləşmiş çərçivələrdən uzaqlaşmaq istəmirdi. O, öz xilas yolunu ənənəvi teatr formalarının istismarında görürdü. Və bu prosesin ən ağır və acınacaqlı təzahürü ondadır ki, Azərbaycan teatrı nə tamaşaçılara, nə teatr ictimaiyyətinə, nə teatrın yaradıcı kollektivinin özünə maraqlı idi.

Tədqiqat işinin **üçüncü fəslinin ikinci yarımfəsl** “Azərbaycan teatrında postmodernist tendensiyaların təzahürü” adı ilə dissertasiyaya daxil edilmişdir.

Məlum məsələdir ki, XX əsrin sonralarında bütün proseslər intensivləşir və bu intensivləşmə elə bir sürət qazanır ki, bu sürət elmin müəyyən konflikt zonalarının üstünü açır, yüzillik boyunca üst-üstə laylanmış bilgiləri, daha tutarlı desək, elmin özünü şübhə altına alır. Bu o deməkdir ki, dəyərlər və düşüncə tərzı dəyişir. Elmdə də bunu müşahidə etmək mümkündür. Xaos nəzəriyyəsi elmin müasir dövrə qədər qazandığı uğurlara duyulası bir zərbə endirdi. Müəllif bu kontekstdə fikirlərni sonsuzluğa qədər uzatmaq istəməzdi. Bütün yuxarıda dediklərimiz sonda gəlib metodologiya probleminə söykənir.

Bu gün mədəniyyət sistemləri yetərincə mürəkkəb işarə modellərini nümayiş etdirir. 90-cı illərdə “Yuğ” teatrı da Azərbaycan mədəniyyətində özünə yer alanda mürəkkəb bildiricilərlə süslənmiş modellər sərgilədi və teatrın anlayışlar sistemini yeniləşdirdi. V.İbrahimoğlu öz “Yuğ” teatrı ilə Azərbaycan teatr mədəniyyətində yalnız interpretativ şüura söykənən qapalı bir sistem yaratdı. Təbii ki, 90-cı illərin kontekstində bu, inqilabi bir jest idi, həmin jest teatrın qapılarından çıxıb ictimai gerçəkliyin fəlsəfəsinə və ideologiyasına güclü təsir göstərirdi. 90-cı illərdə və sonralar da, onun teatrı nəinki seyrcilər, hətta teatr xadimləri tərəfindən də adekvat qavranılmadı. Lakin “Yuğ” teatrı Azərbaycan mədəniyyətinə daxil olmaqla teatr fikrində bir çevriliş imza atdı, alternativliyi öz yaradıcı fəaliyyətinə leytmotiv götürdü. İlk dəfə məhz “Yuğ” teatrı bəyan etdi ki, pyes onun üçün bədii material deyil, sadəcə, müəyyən işarələrdən ibarət sistemdir, interpretativ prosesə açıq sistemdir, canlı sistemdir, bir sözlə, bədii dəyərini özündə saxlayan mətdir. “Yuğ” teatrı Azərbaycan mədəniyyətində heç də Tədris teatrının davamı kimi yozulmamalıdır. Belə ki, “Yuğ” teatrı mövcud olduğu gündən müəyyən konseptlər fəvqündə dayanaraq “mətn və onun interpretasiyası” istiqamətində işləyəcəyini qeyri-rəsmi şəkildə öz ilk tamaşaları ilə bildirmişdi.

Bununla yanaşı “Yuğ” teatrı iki mədəniyyət sisteminə, iki dəyərlər sisteminə (Şərq və Qərb) tamam açıq bir teatr olduğunu da ortaya qoymuşdu. XX əsrin sonlarında, daha dəqiq desək, əsrin axırncı onilliyinin əvvəllərində Azərbaycanda siyasi-ideoloji, sosial-iqtisadi vəziyyətin bütün ağırlığına baxmayaraq bir sənət hadisəsi yaşanırdı. Bu hadisə öz bədii-estetik parametrlərinə görə dünya mədəniyyətinin çağdaş standartları ilə bir sırada dururdu. Lakin “Yuğ” teatrı artıq bir

tək öz adıyla bəyan edirdi ki, o, milli teatr formalarının mədəniyyət şəbəkəsində təsdiqlənmiş ənənələrinə söykənir. 90-cı illərin ortalarına doğru Azərbaycan ədəbiyyatında və incəsənətində postmodernist meyillər özünü biruzə verməyə başlayır. Milli teatr mədəniyyətində isə bu sayaq tendensiyaların daşıyıcısı 90-cı illərdə “Yuğ” teatrı olur. Bu qəbildən olan tendensiyalar həmin dövrdə müstəqil Dövlətlər Birliyi məkanında olan köhnə sovet respublikaları üçün son dərəcə xarakterikdir. Uzun müddət sənətdə yalnız Moskvada baş verənləri özlərinə istiqamət götürən insanlar yenidən müstəqillik qazandıqdan sonra dünyaya sanki yenidən göz açıb baxmışdılar və buradakı meyarlara doğru üz tutmuşdular. “Yuğ” teatrı da bu siyahıda istisna deyildi. Artıq 90-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq “Yuğ” teatrı postmodernizmi ən gözlənilməz formalarda Azərbaycana gətirmişdi. Və nəinki gətirmişdi: “Yuğ” teatrı postmodernizmi məhz etnomədəniyyət müstəvisində qavramağa, mənimsəməyə, özünü küləşdirməyə çalışırdı. Lakin bununla yanaşı postmodernizm “Yuğ” teatırında heç də dəb xatirinə özünə yer tapmamışdı. Bu, “Yuğ” teatırının yaradıcısının, kollektivinin yaşadığı ovqatın və onların daxili tələbatlarının nəticəsi idi. Əlbəttə, “Yuğ” teatırının etnomədəniyyətə bir sitat kimi müraciəti, onun postmodernizmin şokediciorijinallığından faydalanması mexaniki şəkildə kimlər tərəfindənsə təkrarlanırdı. Bu isə sonucda ona gətirib çıxarırdı ki, 90-cı illərin teatr mədəniyyətində postmodernizm və etnomədəniyyəttəndemi bir-birinin içinə nüfuz edərək mövcudiyət tapırdılar.

Tədqiqat əsərinin **Nəticəsində** dissertasiyanın işlənilmə prosesində əldə edilmiş yekun qənaətlər verilir.

Birinci və başlıca qənaət ondan ibarət oldu ki, Azərbaycan teatrı 90-cı illərdə, əlbəttə ki, 1873-1918-ci illər arasındakı mərhələni çıxmaq şərti ilə, heç vaxt tam müstəqil olmayıb. Sadəcə, müstəqillik imitasiya edilib ki, guya teatr yaradıcılıq baxımından tam müstəqildir. 90-cı illərdə Azərbaycan teatrı partiyalı teatr olaraq yaşayıb. Bu isə o deməkdir ki, teatrın dünyaya, cəmiyyətə, hadisələrə baxım bucağı əvvəlcədən bir norma kimi təqdim edilib.

İkinci mühüm nəticə budur ki, Azərbaycan teatrı sovet dönəmində nəinki öz müstəqilliyini, azadlığını imitasiya edib, həmçinin burada cərəyan edən yaradıcılığın özü də imitasion xarakter daşıyıb. Məsələ bundadır ki, mənimsənilməyən, dərk edilməyən hadisə, proses imitasion təzahürlərdə gerçəkləşir. Milli teatrın dünya mədəniyyəti səviyyəsinə

60-90-cı illərdə yüksələ bilməməsinin vacib şərtlərindən biri elə onun imitasion xarakterli olması ilə izah edilir.

Üçüncü qənaətimiz belədir ki, Azərbaycan teatrı dünya teatr kontekstindən kənarında mövcud olmamışdır. Amma bununla yanaşı o da təkzibedilməz bir həqiqətdir ki, Azərbaycan teatrı dünya teatr mədəniyyəti şəbəkəsində lokal-məhəlli teatr xarakteri daşımışdır.

Dördüncü nəticə isə bundan ibarətdir ki, Azərbaycan teatrı imitasion xislətli olsa da, onun seyrçiləri olmuşdur. Elə bu kontekstdə artıq biz seyrçini imitasion adlandıra bilmərik. Seyrçi tamaşanın varlığının şərtidir. Tamaşanın iki mühüm yaradıcısından biri seyrçidir. Deməli, bu faktor Azərbaycan teatırının xislətinə pərçimlənmiş imitasion payı minimallaşdırır. Çünki teatr və seyrçi münasibətləri heç vədə imitasion ola bilməz. Bu, teatırın təbiətinə, onun mayasına, strukturuna ziddir. Deyilənlərdən belə çıxır ki, Azərbaycan teatrı metodologiyani imitasiya etsə də əqidə və ruh məsələsində hər zaman özü olmağa çalışmışdır. Amma burada da o, partiyanın tapşırıqlarını yerinə yetirməyə, öz təbliğatçı funksiyasında nümunə olmağa çalışmışdır.

Beşinci əsas nəticə odur ki, XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyətində milli teatr konsepsiyalarının sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradıqması da bu müstəvidə düzənlənir. Məhz sosial-ideoloji və siyasi-ideoloji paradıqma teatra mövcud sənət konseptlərini diktə etmiş və onlara heç bir seçim saxlamamışdır. Lakin bütün bunlarla yanaşı Azərbaycan teatrı artıq 70-ci illərin ortalarında gənc sənətçilərin ortaya qoyduqları sənət konsepsiyaları ilə müəyyən qədər imitasiyadan qurtulmağa çalışmış, yeni teatr tendensiyaları yaratmağa meyl göstərmişdir.

### **Dissertasiyanın məzmununa uyğun olaraq müəllifin aşağıdakı elmi məqalələri çap olunmuşdur:**

1. Əqidə, Ruh və Teatr: XX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyətində milli teatr konsepsiyalarının sosial-fəlsəfi və siyasi-ideoloji paradıqması. Bakı, İstanbul, Stil Mətbəəçilik, 2009, 240 s.
2. Teatr: olum və ya ölüm // “Musiqi dünyası” jurnalı, №3-4 (37), 2008, s.118-120.



3. “Teatr məbəddir” konseptini çözümləyən // “Qobustan” toplusu, № 4, 2008, s.16-18.
4. “Teatr məbəddir” və “teatr məktəbdir” konseptlərindən duyulan mənalər // “Mədəniyyət dünyası” toplusu, № XVI, 2008, s.121-124.
5. XX əsrin sonunda milli özünüdərk prosesi və “Azərbaycan cəmiyyətində teatrın yeri” probleminin aktuallaşması – birinci məqalə // “Xəzər-xəbər” elmi-kütləvi, bədii-publisistik toplusu, № 253, 15 sentyabr, 2008, s.22-25.
6. XX əsrin sonunda milli özünüdərk prosesi və “Azərbaycan cəmiyyətində teatrın yeri” probleminin aktuallaşması – ikinci məqalə // “Xəzər-xəbər” elmi-kütləvi, bədii-publisistik toplusu, № 254, 30 sentyabr, 2008, s.26-27.
7. XX əsrin sonunda milli özünüdərk prosesi və “Azərbaycan cəmiyyətində teatrın yeri” probleminin aktuallaşması – üçüncü məqalə // “Xəzər-xəbər” elmi-kütləvi, bədii-publisistik toplusu, № 255, 15 oktyabr, 2008, s.26-29.
8. Maarifçilərin teatr ideyalarını araşdırarkən // “Elmi xəbərlər”, № 5, 2008, s.306-309.
9. Azərbaycan teatri tarixi prosesə mənəvi-əxlaqi, bədii-estetik və kulturoloji reaksiya kimi // “Elmi xəbərlər”, № 6, 2008, s.337-440.
10. Azərbaycan teatrının 20-ci illərinə dekonstruktiv münasibət // “Elmi xəbərlər”, № 7, 2008, s.292-296.
11. Yeni milli teatr konsepsiyaları və onların sosial-fəlsəfi, siyasi-ideoloji konteksti // “Filologiya məsələləri”, Ədəbiyyatşünaslıq, № 5, 2008, s. 209-218.
12. XX əsrin 70-80-ci illərində teatr avangardının milli mədəniyyət üçün əhəmiyyəti // “Filologiya məsələləri”, Ədəbiyyatşünaslıq, № 6, 2008, s. 164-172.
13. Bir daha milli teatrın poetikası haqqında // “Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri” məcmuəsi, № 5, 2008, s. 146-149.
14. Azərbaycan teatri və imitasiya problemi // “Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri” məcmuəsi, № 6, 2008, s. 397-400.
15. “Teatr məbəddir” və “teatr məktəbdir” konseptləri və Azərbaycan maarifçiliyi // “Yeni mədəni-maarif” jurnalı, № 9, 2008, s.22-28.
16. Yeni milli teatr konsepsiyalarının bədii-estetik və kulturoloji xisləti // “Yeni mədəni-maarif” jurnalı, № 10, 2008, s. 29-36.
17. Tədris teatrında avangard ruhu // “Yeni mədəni-maarif” jurnalı, № 11, 2008, s.11-22.

18. Azərbaycan teatr mədəniyyətində “şəxsiyyət və kollektiv” qarşıdurumunun yaradıcı atmosferə təsiri problemi // “Yeni mədəni-maarif” jurnalı, № 12, 2008, s.18-26.
19. Milli teatr konsepsiyalarının sosial-ideoloji paradıqması yaxud əqidə, ruh, teatr // “Yeni mədəni-maarif” jurnalı, № 1-2, 2009, s.37-38.
20. Azərbaycan teatr avanqardı // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 1 (46), 2011, s.68-71.
21. Tədris teatrının sənət konsepsiyası // “Musiqi dünyası” jurnalı, № 2 (47), 2011, s.87-91.
22. Zaman Azərbaycan teatrının xeyrinə işləyir // “Mədəniyyət” qəzeti, № 794, 10 dekabr 2010, s.8-9.
23. Художественно-эстетические тенденции экспериментов в азербайджанском театре в 1970-1980-х гг. // “ISR” jurnalı, Moskva, № 3 (51), 2011, s.30-33.
24. 1970-1980 yıllarında Azərbaycanda teatr araşdırmalarının önemi // “Sahne” jurnalı, Türkiyə, № 7, 2011, s.74-79.
25. XX əsrin 60-cı illərində teatr axtarıqlarının məzmun və qayəsi // “Təsviri və dekorativ sənət məsələləri”, № 1 (7), 2010, s.10-14.
26. Azərbaycanda teatr eksperimentlərinin tarixi kökləri və ənənələri // “Təsviri və dekorativ sənət məsələləri”, № 2-3 (4-5), 2010, s.153-159.
27. Авангардные театральные реформы режиссёра Тофика Кязимова // Современные гуманитарные исследования, Москва, № 1, 2012, s.81-87.
28. Роль театральных исследований 90-х годов XX века // Современные гуманитарные исследования, Москва, № 1, 2012, s.88-94.

**СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ И ПОЛИТИКО-  
ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА КОНЦЕПЦИЙ  
НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В КУЛЬТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ**

**РЕЗЮМЕ**

Данная диссертация репрезентирует Введение, три главы (каждая из которых объемлет в себе две подглавы), Заключение и Список используемой литературы.

Предметом исследования выступает концептосфера истории азербайджанского национального театра, объектом же диссертации является исторические периоды развития театральной мысли в Азербайджане. Напрямую связанная с когнитивистикой, концептосфера, в театральном искусстве расшифровывается в зависимости от сиюминутного контекста и культурного наследия, накопленного историей развития мирового, и в частности, национального театра. Концепт в данном исследовании представлен как, концентрат культуры театра нации. Его отражающие ментальные и интеллектуальные свойства напрямую связаны с мышлением и языковым богатством народа.

В данной диссертации рассматриваются и анализируются с использованием герменевтического анализа и типологизации такие концепты истории азербайджанского театра как:

1. Театр-храм;
2. Театр-школа;
3. Театр-трибуна;
4. Театр-игра;
5. Театр-развлечение и др.

В этой диссертации всесторонне исследуется взаимосвязь концептосферы азербайджанского театра с социальными, ментальными структурами общества. Также рассматривается роль личности в утверждении какого-либо театрального концепта в определённом историческом периоде. На примере творчества отдельных режиссёров и актёров представляется апробация художественно-эмоциональная реализация разных концептов как концентратов опыта местной театральной культуры.

**SOCIO-PHILOSOPHICAL AND POLITICO-IDEOLOGICAL  
PARADIGM OF THE NATIONAL THEATRE'S CONCEPTS IN  
AZERBAIJAN CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE XX  
CENTURY**

**SUMMARY**

This dissertation represents three chapters containing two subchapters each. This research also includes Contents, Introduction, Conclusion and List of Literature.

The subject of this research is the concept sphere of the history of the Azerbaijan theatre, and its object covers historical period of development of the theatrical thought in Azerbaijan. The concept sphere directly bound to cognitivism has been decoded in the theatrical art with the dependence to the momentary context and cultural experience, gained throughout the history of development of the world and – in particular – national theatre. A concept is a concentrate of the nation's theatre culture, reflecting its mental and intellectual features, as long as it is bound directly to the thought and linguistic treasures of the nation.

The following Azerbaijan historical concepts have been reviewed and analyzed in this dissertation with the use of hermeneutic approach, such as:

1. Theatre as a temple;
2. Theatre as a school;
3. Theatre as a tribune;
4. Theatre as a game;
5. Theatre as an entertainment, among others.

This dissertation reviews in a thorough way the mutual relation of the concept sphere of the Azerbaijan theatre with the social and mental structures of the society, as well as the role of an individual in assertion of whatsoever concept in particular historic period. Basing on the samples of creative works of a number of directors and actors the artistic and emotional realization of various concepts as the concentrates of the local theatre culture's experience has been verified in this research.



Kağız formatı: 60x84 1/16  
Tiraj:100

---

AMEA-nın mətbəsinə çap olunmuşdur.



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ  
РЕСПУБЛИКИ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

---

*На правах рукописи*

**ВЕЛИЕВ АДАЛЯТ МАГСАД ОГЛЫ**

**СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ И ПОЛИТИКО-  
ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА КОНЦЕПЦИЙ  
НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В КУЛЬТУРЕ  
АЗЕРБАЙДЖАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ**

**6212.01 – Театральное искусство**

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

**диссертации на соискание ученой степени  
доктора наук по искусствоведению**



**БАКУ - 2015**