T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tiyatro Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenliğin Evrimi

Vagif AZIZOV
2502190637

Tez Danışmanı
Prof. Tufan KARABULUT

İSTANBUL 2023

ÖZ

Vagif Azizov'un “Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenliğin Evrimi” adlı tez çalışması, 19. yüzyılın ortalarından günümüze kadar uzanan süreçte Azerbaycan Tiyatrosunda oyunların seçimi, sahneye hazırlanması ve öncü yönetmenler tarafından sahneye koyuşundaki tarihsel yönelişleri araştırmaktadır. Bu tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır ama dönemsel olarak ele alındığında ise 3 dönem ele alınmıştır. Sovyetler öncesi yani Çar Rusya’sı zamanı Azerbaycan Tiyatrosu, Sovyetler zamanı Azerbaycan Tiyatrosu ve Sovyetler sonrası Azerbaycan Tiyatrosunun oluşum, gelişim ve değişim süreci analiz edilmiştir. İncelemenin başında Azerbaycan'da 19. yüzyılda komedi eserlerinin ortaya çıkışı, dramaturgların girişimi ve öğrenciler tarafından ilk defa sahnelenmesiyle Azerbaycan tiyatro anlayışının bu bağlamda nasıl şekillendirdiği üzerinde durulmuştur. Araştırmada, Bakü'deki ilk sahnelenen eserin dramaturg Mirza Fatali Akhundov'un "Lankaran hanının veziri" komedi eseri olduğu vurgulanmış ve bununla da Azerbaycan Tiyatrosunun temelinin koyulduğu belirtilerek sonraki süreç incelenmiştir. İlk eserin sahnelenmese başarılı ve ilgiyle karşılandığı için yeni sahne eserlerine ihtiyaç duyulduğuna önem verilmiştir. Yeni eserlere ihtiyaç duymakla beraber amatörler tarafından ikinci komedi eseri olan "Hacı Gara" eserinin sahnelenmesi kaynaklarla belirtilmiştir. 19. Yüzyılın sonlarına yakın Azerbaycan tiyatrosunda profesyonelliğe geçişin yeni aşaması bu sanatın geleceğine yön vermiştir. İlk tiyatro toplulukların kuruluşu, amacı, oyun seçimi, sahneye koyma süreci ve sonraki faaliyetleri değerlendirilmiştir. Tiyatro topluluklarının sanat arayışları için irdelemeleri ele alınmıştır. "Nicat", "Safa" ve "Müdüriyet" tiyatro topluluklarının yaranış ve gelişim süreci, temel faktörleri, birbirinden benzer ve farlı yönleri incelenmiştir. Dramaturg Abdurrahim Hagverdiyev'in, oyuncu olan Abulfat Vali ve Hüseyin Arablinski'nin yönetmenlik denemelerinden bahsedilmiştir. Toplulukların maddi ve yeni sanat arayışı üreteme yetersizliğinden dolayı dağılmasıyla Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosunun yaranışına sebep olduğu açıklanmıştır. Azerbaycan Milli Tiyatrosunda Profesyonel Yönetmenliğin İdeolojik ve Estetik Eğilimleriyle birlikte Dönemin Yönetmenlik Sanatındaki Ana Eğilimlere değinilmiştir. Azerbaycan'ın Sovyetler Birliğine katılmasıyla birçok alanda gelişme olduğu gibi sanat alanında özellikle tiyatro alanındaki gelişmeler ele alınmış; bilimsel, sosyal, kültürel, siyasal özellikler değerlendirilmiş; Rusya da yönetmenlik eğitimi alarak Azerbaycan tiyatrosuna önemli katkılar kazandıran ve kendi yönetmenlik tekniğiyle sonra gelen yönetmenlere kapı açan Adil İsgandarov'un tiyatro sanatına bakış açısı incelenmiştir. İkinci bölümde ise Azerbaycan Tiyatrosundaki yönetmenlik sanatının yeni metodolojilerinin ortaya çıkışı ve Mehdi Mammadov'un yönetmenlik sanatının ilkeleri

araştırılmıştır. Üçüncü bölümde dönemin yeni dramaturjisine olan talep ele alınmış; edebi materyalin sahne hayatında ortaya çıkan veriler ve karşılaştırmalar analiz edilmiş; Tofig Kazımov'un yönetmenliğinde Avrupa Klasiklerine önem vermesi açıklanmıştır. Sonuncu bölümde ise Sovyet Dönemi ve Sonrası Azerbaycan'ın öncü tiyatrolarındaki yönetmenlik sanatının biçim, üslup ve estetik arayışları irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan Tiyatrosu, Yönetmenlik, Adil İsgandarov, Mehdi Mammadov, Tofig Kazımov

ABSTRACT

In this thesis study “The evolution of stage directing in the Azeri theatre” by Vagif Azizov, in Azeri theatre, since the 19th century till today the artistic orientations have been searched historically in terms of the selection of spectacles, the preparation of spectacles for stage, and the directed performance on stages by prominent theatre directors. This thesis consists of four sections, but it includes three periods of Azeri theatre. The formation, development, and evolution of Azeri theatre, have been analyzed in Pre-Soviet (Tsarist Russia), Soviet and Post-Soviet periods. In the beginning of the research, the emergence of comedic theatre spectacles in Azeri theatre in the 19th century, the initiative by dramatists and the performance by students on the stage how formed Azeri theatre understandings have been emphasized. In the research, the first theatrical production by dramatist Mirza Fatali Akhundov on the stage in Baku which is called “Lankaran hanının veziri” was emphasized as a comedy and then the other periods were studied by accepting this performance as the groundbreaking of the Azeri theatre. It has been stated that the new theatre productions were needed after the successful and welcomed first performance.Besides of the need of new theatre works, by giving references it has been indicated that the second comedy which is called “Haci Gara” was played by amateurs. Around the end of the 19th century, the new phase in the Azeri theatre for the transit to the professional period shaped the future of the Azeri theatre.The foundation of the first theatre communities, the aim, the selection of the spectacles, the process of staging, and other consequent doings have been evaluated.The probes for the pursuit of art in the theatre communities were discussed. The emergence of “Nicat”, “Safa” and “Müdüriyet” theatre communities, their development processes, their principal factors, their similarities, and their differences were examined. The tryouts for theatre directing by the dramatist Abdurrahim Hagverdiyev, the actors Abulfat Vali and Hüseyin Arablinski were mentioned. It has been explained as the birth of the National Azeri Drama Theatre because the communities had been unsuccessful due to the lack of finances and producing new art pursuits. In the Azerbaijan National Theatre, the professional directing with the idealogic and aesthetic predispositions and the main tendencies of the professional directing in the current period were adverted together. After Azerbaijan entered the Soviet Union, it has developed in many areas as much as arts. The developments especially in the theatre were reviewed by evaluating scientific, social, cultural, and political factors. The perspective of the art of theatre of Adil İsgandarov who studied stage directing in Russia, who made important contributions to the Azeri theatre, and whose authentic directing technique opened new doors for the next generation of stage directors, has been analyzed.In the second section, the arising

of the new methodologies in the art of directing in the Azeri stage, and Mehdi Mammadov's stage directing principles have been researched.In the third section, the demand for the new dramaturgy in the current period was handled, the information and the comparisons occurred in stage durations about the literary material were examined, the emphasis on the European classics in Tofig Kazımov's style of directing was clarified.In the last section, in the Soviet and the post-Soviet periods in Azerbaijan pioneer theatres, the form of directing, the tone of directing and the pursuits of aesthetics were being tried to probe.

Keywords: Azerbaijani theater, Stage director, Adil Isgandarov, Mehdi Mammadov, Tofig Kazimov

ÖNSÖZ

Azerbaycan tiyatrosunun tarihi çok eskidir. Tiyatro sanatının öğeleri, yani müzik çalma, şarkı söyleme, oynama, dans etme, konuşma vb. unsurları bu açıdan Azerbaycan tiyatrosunun üç bin yılı aşkın bir tarihe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Tiyatro sanatının bileşenleri olan dramaturgluk, yönetmenlik, oyunculuk yönleri dahil, "Kosa-kosa", "Garavelli", "Kilimarasi", "Şah Salim'in oyunu" ve diğerleri antik çağlardan beri halk arasında popüler olan meydan oyunlarının yanı sıra "Kosa gelin", "Tapdig çoban", "Maral oyunu", "Kaftar küs" gibi küçük çaplı oyunlarda da yer almıştır. Bu meydan oyunları ve o dönem için belirli bir ahlaki ve eğitimsel öneme sahip olan üç perdelik komedi olan "Tembel Kardeş", Azerbaycan Halk Tiyatrosu'nun bağımsız bir tarihe sahip olduğunu kanıtlıyor.

Azerbaycan'da profesyonel tiyatro diğer birçok ülkeden daha sonra ortaya çıkmıştır. Bunun nedenlerini tarihsel, sosyal ve politik koşullarla ilişkilendirmek daha doğru olacaktır. Bazı kaynaklara göre Azerbaycan profesyonel tiyatro sanatının en az 500 yıllık bir tarihe sahip olduğu ve şabih (meydan) oyunlarından kaynaklandığı görüşü makul kabul edilmeli; Opera bestecisi ve dramaturg olan Üzeyir Hacıbeyov'a göre ise, tüm ulusal tiyatro sanatının başlangıcı din ile bağlantılıydı diye belirtmiştir. Bestecinin opera için M. Fuzuli'nin "Leyli ve Mecnun" eserinden derlediği edebi metin, "Şabih oyunları" geleneği çerçevesinde hazırlanmıştır.

Antik Yunan'da tiyatro bir trajediyle, Azerbaycan tiyatrosu ise komediyle faaliyetine başlamıştır. 19. yüzyılın ortalarında Azerbaycan edebiyatında komedi türünün ortaya çıkışı ve komedi sorunu ilerici estetik düşünce, gerekli kahramanlık açısından açıklamak çok zordu, bu faaliyetin anlamı ve önemi önemli ölçüde arttı. Zorluk sadece komedi türünün teorik yönü değil, aynı zamanda polis ve sansür yönetiminin o zamanlar çok güçlü olmasıydı. Kahkahanın estetik ve sosyal işlevi hakkında konuşmak kolay bir iş değildi. Topluluk liderlerine yöneltilen en yaygın kahkaha, "toplumun huzurunu, düzenini ve güvenliğini bozmak" olarak tanımlanmaktaydı. Bu nedenle M. F. Akhundov ve kendisinden sonra gelen Azerbaycanlı oyun yazarları, komedi ve kahkahanın ana konularına değinirken, bunu ahlakı iyileştirmenin ve kusurları kamçılamanın bir yolu olarak yorumladılar.

"Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenliğin Evrimi" tez çalışmamız, Azerbaycan Profesyonel Tiyatrosunun komedi ile faaliyetine başlandığını belirterek, milli tiyatronun, toplumun yaşamını yansıtmada, Azerbaycan halkının uyanışında büyük rol oynadığını günümüze kadar ulaşan kaynaklarla açıklanarak yazılmaya başlandı.

Çalışmamızda Azerbaycan Tiyatrosunun ortaya çıkmaya başladığı dönem sayılan 19. Yüzyılın ortalarından başlayarak, genellikle Azerbaycan Tiyatrosunun sağlam temelini atan Akhundov'un komedi eserlerinden günümüz milli tiyatrosuna uzanan süreçte, örgütlenme ve profesyonelliğe geçiş süreci, ilke tiyatro toplulukların kurulması, Avrupa ve Rusya'da yetişmiş yerel aydınlar ve eğitimciler sayesinde, Avrupa tiyatro modelini benimsemiş ve eğitim misyonunda profesyonel hale geldiği aşamalar ele alınmıştır.

"Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenliğin Evrimi" araştırmamızın şimdiye kadar akademik alanda dokunulmamış olması ve Azerbaycan Tiyatrosu hakkında dolgun bilgiler verilerek tarihsel süreç anlatılmaya çalışılmıştır.

Gerçekleştirilen bu "Sanatta Yeterlilik" tez çalışmasında bana her daim yol gösteren, yön veren ve tez danışmanlığımı üstlenen sayın hocam Prof. Tufan Karabulut'a, değerli hocalarıma, Türk akademik üslup konusunda bana çok yardımcı olan Ender Korkmaz'a, Mehmed Emin Avanaş'a, sınıf arkadaşlarıma ve sevgili aileme teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

VAGİF AZİZOV

İSTANBUL, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ…… iii

ABSTRACT……v

ÖNSÖZ…….vii

İÇİNDEKİLER…….....ix

KISALTMALAR LİSTESİ…….....xi

GİRİŞ……..1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇARLIK DÖNEMİNDE PROFESYONEL TİYATRONUN KURULUŞU

1.1. 19. Yüzyıl Azerbaycan Tiyatrosu…….....13

1.2. Profesyonelliğe Geçişin Yeni Aşaması (1886-1896) ……...17

1.3. İlk Tiyatro Toplulukları (1897-1905) …….....22

1.4. Dramaturgide Kitlesellik ve Sanat Arayışları (1890-1920) …….27

1.4.1 "Nicat" Tiyatro Topluluğu……...27

1.4.2 "Safa" Tiyatro Topluluğu……34

1.4.3 "Müdüriyet" Tiyatro Topluluğu…….....39

1.4.4 Toplulukların Kurulmasının Temel Faktörleri (1916-1919) …….....42

1.5 Abdurrahim Hagverdiyev…….....47

1.5.1 Abulfat Vali…….48

1.5.2 Hüseyin Arablinski…….....49

1.6 Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu (1921-1931) ……. ……52

1.7 Azerbaycan Milli Tiyatrosunda Profesyonel Yönetmenliğin İdeolojik ve Estetik Eğilimleri……54

1.8 Dönemin Yönetmenlik Sanatındaki Ana Eğilimler……68

İKİNCİ BÖLÜM

Sovyet Dönemi Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenlikte Yeni Metodolojik Yaklaşımlar

2.1. Bir Önceki Yönetmen Metodolojisinin Zamanın Gerekleri Açısından Tutarsızlığı, Dilin Tükenmesi ve İfade Araçları……98

2.2. Romantik-Psikolojik Tiyatro Sanatı- M. Mammadov'un Yönetmenlik Sanatındaki İlkeleri…….....113

2.3. T. Kazımov Yönetmenliğinde Avrupa Klasiklerinin Somutlaştırma Sorunları……...142

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOVYET DÖNEMİ ve SONRASI AZERBAYCAN TİYATROSUNDA YÖNETMENLİK

3.1. Akademik Milli Drama Tiyatrosunun Yönetmenlik Yaratıcılığında Biçim ve Üslup Arayışı (1980'den başlayarak) ……162

3.2. Opera ve Bale Tiyatrosunda Yönetmenlik Sanatı (1925'den başlayarak) ……165

3.2.1. İsmayıl Hidayetzade…….....167

3.3. Azerbaycan Devlet Müzikal Tiyatrosunda Yönetmenlik Sanatı……...168

3.4. Genç Seyirciler Tiyatrosunda Yönetmenlik Sanatı (1929'dan başlayarak) ……..170

SONUÇ……...172

KAYNAKÇA……..189

ÖZGEÇMİŞ……....199

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.: Aynı eser

a.g.e.: Adı geçen eser

a.g.m.: Adı geçen makale

a.g.t.: Adı geçen tez

Bkz.: Bakınız

Çev.: Çeviren

nr.: Numara

s.: Sayfa

vb.: ve benzeri

vd.: ve davamı

ve dğ.: ve diğerleri

vs.: ve saire

GİRİŞ

Azerbaycan Milli Tiyatro kültürünün modern döneminin sosyo-tarihsel, yanı sıra estetik teorik çalışması, özellikle Sovyet dönemindeki tiyatro sürecinin bilimsel ve metodolojik açıdan çarpıtılmış etaplarının objektif değerlendirmesi, bu konulara dair yeni bir yaklaşıma duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır.

Bugün bağımsız bir hayat yaşayan ve kendi milli devletini kuran Azerbaycan halkı, doğal olarak kendi kültürel kaynaklarına sahiptir. Böylelikle milli sahne sanatlarının tarihi-kültürel, sanatsal-estetik değerleri yeni bir bilimsel-teorik düzeye getirilmekte ve yeni bir bakış açısıyla bu birikimin incelenmesi önem kazanmaktadır. Bu durumda, eski bilimsel verilerin yararsızlığının ortaya çıktığına şüphe yoktur, mevcut "beyaz lekeleri" ortadan kaldırmak için temelde farklı bir bilimsel aparatın kullanılması, yeni yönüne yaklaşma ihtiyacı vardır [1].

Azerbaycan çağdaş kültürü, milli tarihin belki de en acı dönemini yaşamıştır ve birtakım acıları barındıran sorunları da başarılı şekilde çözmeye çalışmıştır. Böylesine zor bir zamanda, Azerbaycan milli tiyatro sanatı da dahil olmak üzere ahlaki değerlerine artan ilgi, milli kültürünün bu hassas alanının güçlü canlılığının bir kanıtıdır.

Geçmişin teatral süreci bağlamında hem sahne edebiyatı hem teatral teknikler hem de seyircinin sorunları belli bir bilimsel ve teorik düzeyde incelenmiştir. Bu sorunları sıraladığımızda, tiyatro sanatı alanında daha önemli görülen ve bu sanata özel bir ivme kazandıran yönetmenin yeteneklerinin yanı sıra oyunculuk konularına da değinmek için sebepler vardır. Bunun nedenlerinden biri, diğer bileşenlerden farklı olarak, oyuncunun kişiliğinin her zaman tiyatro mucizesinde kilit bir figür olarak ön planda olması ve çok eski zamanlardan beri performansı hakkında özel bir düşünceyi ifade etme fikrini desteklemesidir [2].

Yüzyıllardır tiyatro kültüründeki hegemonyasını sürdüren oyunculuk sanatı, ancak yirminci yüzyılın başından itibaren konumunu yavaş yavaş yitirmiş, bu nedenle sahne sanatlarındaki hegemonya yönetmenlik sanatının eline geçmiştir. Bugün, yönetmenlik sanatının hegemonyası, yirminci yüzyılın başlarında olduğu gibi kuru bir iddia değil, zamanla ortaya çıkan ve onaylanan sosyo-estetik bir gerçektir. Bu nedenle, bu sanat alanlarını ayrı ayrı ve spesifik olarak vurgulamaya ihtiyaç vardır. Hem oyuncu hem de yönetmen olmak üzere tiyatro sanatını bir

[1] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, Bakı, "İsmayıl" Nəşriyyat evi, 2001, s. 3.

[2] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 5.

bütün olarak oluşturan diğer araçlarla etkileşimin sanat anlamına geldiği ve performans denilen sanatsal ve estetik bir ürünün yaratılmasını şartlandırdığı doğrudur. Fakat aynı zamanda hem koşullu hem de temel olanların yanı sıra ikincil olarak kabul edilenlerin varlığı tartışılmamaktadır [3].

Önemli bir hususa değinmek yerinde olacaktır. Çeşitli çalışmalarda milli yönetmenlik sanatının farklı temsilcilerinin, aralarında H. Arablinski, A. Şarifzade, S. Ruhulla, R. Darablı ve İ. Hidayetzade'nin sahne etkinlikleri basitçe ifade edilse de teatral yönetmenlik sanatının önemli bir bileşeni olarak oluşum ve oluşum dönemi ele alınmakta, kavramsallaştırma bir araştırma konusu olarak değerlendirilmemektedir.

Yönetmenliğin bağımsız bir sanat formu olarak kavramsallaştırma süreci, yönetmen kişiliğini tiyatro sanatında kilit bir figür haline getirmiştir. Yani olayların yönünü kendi lehine belirleyemeyen oyunculuk sanatı, sonunda liderliğini kaybetmiştir.

Bu süreç kendini dünya tiyatro arenasında ilişkilerin kurulması olarak değil, sadece tiyatro kültüründe yeni bir dönemin başlangıcına işaret eden kültürel ve estetik bir gerçek olarak göstermiştir. Bu nedenle, dünyanın farklı ülkelerinde yaratıcılıkta farklı "akımlar"ın eşlik ettiği süreçler, sosyo-politik düzenlerinde ve gelişim düzeylerinde aynı şekilde gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, birbirlerinden habersiz, yaratıcılık talebiyle, belki de kendiliğinden hareket eden çeşitli yönetmenlik okulları, bir iddiada, hegemonya iddiasında aynı pozisyonu almışlardır.

Dünya tiyatro sanatına hâkim olan bu süreçler, Azerbaycan tiyatro kültürünü de es geçmedi. Etki ve seyirci alanını genişletmek için, milli tiyatro yönetmenlik sanatına gittikçe daha fazla güvenmek zorunda kaldı. Bu durum, uzun bir süre yazarların ve oyuncuların kaprislerine katlanmak zorunda kalan yönetmenlik sanatının bağımsız hareket etmesine izin verdi. Yönetmenlik sanatı da bu fırsatı kaçırmadı [4].

Bu noktada şunu belirtmekte fayda bulunmaktadır: Azerbaycan Milli Tiyatro edebiyatında oyuncu yaratıcılığı veya bireysel oyuncuların kişilikleri üzerine kitaplarda yer verilen monografilerin, hatıra içerikli eserler olduğu biliniyorsa da yönetmenlik sanatı ve yönetmenin kişilikleri hakkında hem bilimsel hem de teorik araştırma ve kamusal literatürünün eksikliği açıktır. Bugün dahi, büyük bir tarihe sahip olan tiyatro kültürümüzün, bu kültürü, yaşam enerjileri ve sanatsal yetenekleriyle ortaya çıkaranların mirasının hala yeteri düzeyde keşfedilmediği bir sır değildir.

---

[3] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 4.
[4] **A.e.**, s. 4-5.

Dünyasını değişmiş sanatçılar Alasgar Şarifov'un, Aşraf Guliyev'in, Zafar Neymatov'un, Maharram Haşimov'un, Nasir Sadigzade'nin, Vagif Abbasov'un, ve yakın zamanda vefat etmiş Hüseyinağa Atakişiyev'in, Vagif İbrahimoğlu'un ve diğerlerinin çağdaş yönetmenlerden ise Agakişi Kazımov'un, Cannat Salimova'nın, Azer Paşa Neymatov'un, sahne etkinliği ve bilimsel araştırmalarını bekleyen yaratıcı yol, kapsamlı bir çalışma gerektirmiştir. Bu, sadece milli yönetmenlik tarihini değil, bir bütün olarak Azerbaycan'daki tiyatro sanatının tarihini inceleme meselesidir. Çünkü Azerbaycan milli kültürünün bu alanının incelenmesinde birçok çarpıklık ve boşluk bulunmaktadır.

On yıllarla kamuoyuna aşılanan fikir, tiyatro sanatçılarının Ekim Devrimi'ni kayıtsız şartsız kabul ettiğiydi. Çok daha sonra, yani modern zamanlarda, devrimin gerçekten kayıtsız şartsız kabul edildiği ortaya çıktı, çünkü tiyatro sanatçılarına konuşma fırsatı verilmedi. Onların toplumdaki yeri kararnamelerle belirlendi. Başka bir deyişle, tiyatroya benzersiz bir şekilde yer verildi ve böylece kültür politikası, partinin kararlarına uygun olarak kurulan yönetim ilkesi, tiyatro için gerçek bir duman haline geldi ve ideolojik bir cephede ateşten çekildi.

Geçmiş etkinlik faaliyetlerinden bildiğimiz milli tiyatro sanatının, Sovyet döneminde esasen dayandığı demokratikliği koruyamadığı görülmektedir. Her defasında partinin siyaseti ile ayrılmaz bağlantısını kanıtlamaya çalışan tiyatro, büyük propaganda makinesinin bir parçası haline gelen "komünizm kurma" davasına hizmet etmek zorunda kalmıştır.

Kültürün parti liderliği altında “sanat insanlara aittir” sloganını temel alması, aslında, sanatsal yaratıcılığı yaşamak için şiddetli bir baskı anlamına geliyordu. Çünkü o dönemde sanatın ve sanatçıların yaratıcı özgürlüğü, büyük anlamda fikir ve estetik arayışı söz konusuydu. Burada, repertuar politikasının yürütülmesi aslında tiyatro tarafından değil, konu seçimi ideolojik bir tutumla yukarıdan dikte etme biçimini almıştır. Böylece sahne sanatı, bu sanatın mayasını oluşturan samimiyet ve hümanizm niteliklerini ne kadar kaybetmiş olursa olsun, olabilecek en iyi şekilde yaşatmaya devam etmiştir [5].

Yaratıcı süreçte yıllarca sanatsal samimiyetinden biraz uzak olan tiyatro sanatının eleştirisi, aynı zamanda, diğerini "anlamaya", yıllarca “dil bulmaya" ve işlev görmeye çalıştığı için samimiyetsiz olmaya zorlanmıştır.

Tiyatro nasıl olmalı? Toplum hayatında, manevi ve estetik değerlerin yaratıcısı olan sosyo-kültürel bir kurum olarak ne gibi bir yer kaplar? Soruları cevaplamak için gerekli olan yetkinlik, tiyatro sanatının kendisinde değildi. Çünkü hem faaliyetleri hem de etki alanı belli bir düzen

[5] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 7.

altına alınmıştı. Bu gidişatta tiyatro sanatının hangi yöne döndüğünü söylemek mümkün olmasa da toplumun çehresinin sosyalizme döndüğü sloganlardan belliydi. Proleter kültürüne dayanan ve sosyalist gerçekçilik yöntemine hâkim olan bir tiyatro sanatının yaratıldığı da bilinmekteydi. Başka bir deyişle, devlet ideolojisi, yeni bir tür, yani kolektif çiftlik yapısı ve tiyatro sanatının bir çiftliği yaratma planının kabul edilebilir propagandası olarak kabul edildi. İlginçtir ki, tiyatronun kamu ekonomisi, sahneye bir tarlanın gözünden bakarak, değerlendiren parti liderliği uzun yıllar piyesin (hangi tohumun) sahneye koyuluşunu (ekimini), oyun ve seyirci sayısını belirleyen (dönüm başına kaç tane hasat) başarının, estetik aktivitenin para oranı (emek verimliliği ve iş günü hesaplaması) sorunu özel "beceriler" ile çözüyordu. Sonuç olarak, elde edilen “büyük başarılar” sadece istatistiklerde değil, aynı zamanda bilimsel ve gazetecilik yazılarında da kendini gösteriyordu [6].

O dönemin basınında yer alan süreli yayınlar da şöyle yazılıyordu: “Firgö ve hükümetimizin önderliği ve ciddi yardımı ile Türk tiyatrosu bu hedeflere ulaştı. Tiyatro, sosyalizmi yeni bir yöntemle inşa etmeye yardımcı olan eserleri oynayarak büyük adımlarla ilerledi" [7] ya da Azerbaycan Devlet tiyatrosu, petrol, pamuk, kolektifleştirme ve kültürel yapı gibi önemli meselelerin çözümünde ve Leninist milli politikanın uygulanmasına yönelik mücadelede birçok başarı elde etmeyi başarmıştır. Bu kelimelerin hangi konumdan telaffuz edildiği de açıktır, aynı zamanda hangi samimiyete ve hangi gerçeğe dayandıkları da açıktır.

O dönemin diğer birlik cumhuriyetlerinde olduğu gibi, Azerbaycan'daki tiyatro kültürünün sanatsal ve estetik simgesi Avrupa ve Rus tiyatrosunun, özellikle Moskova ve Leningrad tiyatro ortamının başarılarıydı. O zamanlar Gürcistan, Ukrayna ve Baltık cumhuriyetlerinin tiyatro sanatının bu alandaki başarısıyla ayırt edildiği doğrudur. Ancak Rus Tiyatrosunun başarıları esas olarak kabul edildi ve bu tiyatro, diğer cumhuriyetlerin sahne kültürünün ana düzenleyicisinin görevini üstlendi [8].

Bilimsel ve teorik düşüncenin, Tüm Sovyet tiyatro sürecini inceleyerek, ifade araçlarını sanatsal ve estetik boyutları ile inceleyerek, arayışında yeterince özgür olmadığı bir sır değildir. Ama gerçek şu ki, bazen mevcut çerçevede bile sözünü söyleme fırsatı bulmuş ve aynı zamanda hem yetkin hem de profesyonel bir pozisyon göstermiştir.

Teatral sanatsallığın çalışmaları bazı tartışmalı başarılara sahip olduğunda, bu başarılar bazen sessizlikle karşılanmıştır. Birliğin bilimsel-teorik olduğu kadar yaratıcı sürecinde de dikkat

[6] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 6.
[7] Musayev, **Türk teatrosu haqqında**, Bakı, Yeni yol, 24 Nisan 1933.
[8] Tarixi Bayram, Kommunist, 28 Nisan 1933.

çeken bu tür vakalar, basit ama bir o kadar zorlu bir geçmişi bulunan Azerbaycan'ın kültürel gerçekliği açısından doğal bir görüntü vermektedir.

Tiyatronun sosyal gerçekliğin ve politik durumun ideolojik saldırısı altında çalıştığını kanıtlayan çok sayıda gerçek, tiyatro sanatını bir çalışma nesnesine dönüştürme hakkına sahip değildir. Çünkü bunlar, sosyo-politik süreçlerin ve tarihsel gerçekliğin işlediği eylemlerdir. Bu durumda, geçmişin o kadar da basit olmayan ortamında tiyatro sanatının düzen tarafından işlediği gerçeğini neden saklamamız gerekmiyor [9].

Her şeyden önce, zamanın sosyo-politik manzarasını hesaba katmadan şu veya bu kamusal yaşam alanı hakkında objektif yargılarda bulunmak zor olacaktır. Öte yandan, tiyatro sanatında bir dizi sanatsal ve estetik değerin yanı sıra kültürel ve örgütsel meselelerin çözümü, sahne edebiyatının nicel ve nitel büyümesi, sanatsal ifade araçlarının iyileştirilmesiyle işaretlenen yaratıcı süreçte, kesinlikle yukarıdaki faktör dikkate alınmalıdır [10].

Kültürün gelişiminin genel yasalarının ve özelliklerinin, buluşma sistemindeki bireysel yaratıcı kişiliklerin maneviyatına, yaratıcı biyografilerin mantığına, belirli etik normların taşıyıcıları olan bireylerin yaratıcı uygulamalarına yansıdığı bilinmektedir.

Araştırmamızın kapsadığı dönemin sosyo-politik süreçlerinin, sanatsal ve estetik süreçler üzerinde doğrudan veya dolaylı bir etkisi olduğu, bilimsel ve teorik düşüncenin oluşumu üzerinde olduğu kesindir. Kuşkusuz o dönemin kültürel-sanatsal, felsefi-etik görüşleri, bilimsel-metodolojik yönelimleri önemli bir koşul olarak Marksizm-Leninizm'e dayanmak zorundaydı.

Azerbaycan sahne sanatının ve tiyatro işinin incelenmesi probleminin geniş teorik yönlerinin geliştirilmesi, bu sürecin diyalektiğini araştırmak, bireysel sanat figürlerinin yaratıcılığı bağlamında incelemek, doğal olarak Azerbaycan Milli Tiyatrosunun genel gelişim perspektifindeki en önemli anları ortaya çıkarmak ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Dönemin gelişme hızı, özellikle sosyo-politik süreçlerin değişen ritmi hem sanat hem de bilimsel araştırmalar karşısında bazı zorluklar yaratmakta ve bazı durumlarda kafa karıştırmaktadır. Bir yandan tiyatronun ilerici doğasının gizemleri, garip ve kendine özgü ifade çeşitliliği ve diğer yandan, dönemin bir zamanlar okuduğu sayfalara yeni bir bakış açısının

[9] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 8.
[10] **A.e.,** s. 8-9.

gerekliliği, poetika çalışmasının kendisinin bilimsel ve teorik temellerini yeni bir şekilde değerlendirme ihtiyacını doğurmaktadır.

Bilimin ölçeğini ve çalışmasının metodolojik prensiplerini değiştirmek, doğal olarak, sanatsallığın istilasının anlamını ve kendisini de biraz değiştirmiştir.

Tarihe bunu akılda tutarak bakarsak, poetikanın ilk sistematik açıklamasının, Aristoteles'in edebi türler ve tarzlar hakkındaki öğretisinde verildiği ve Yunan edebî eserinin bazı temel yapısal ilkelerini araştırdığı anlaşılır. Trajedinin yapısına, hareketin, zaman ve mekânın birliğine özel önem veren Aristoteles, ana içeriği yaşayan bir hareket olan sanatın, sanatsal yaratımın ve üslubun temel erdemlerinin olduğunu onaylar ve ortaya koyar.

Zamanla, sanatın özü, gerçeklikle olan ilişkisi, amaçları ve görevleri, felsefe ve estetiğin kurucu parçaları olarak, bu bilimlerin araştırılmasının nesnesi haline gelmiş ve poetika, eserin sanatsal formunu tanımlamakla giderek daha fazla sınırlandırılmıştır.

Aristoteles'in öğretisi bir zamanlar Horatius[11] ve daha sonra Boileau tarafından Avrupa poetikasında geliştirilmiştir.[12] Ayrıca ifade edilmelidir ki, sanat teorisi, bu sanatın algılanmasından doğan gıdanın temel estetik özelliklerinin çalışıldığı Hindistan'da da gelişmiştir.[13] İlginç bir şekilde, eski Hint poetikasının kalbinde, poetika kelimesinin çeşitli işlevlere sahip olduğu, dili yaratıcılığın bir faktörü olarak gören modern Avrupa kavramlarına çok yakın olan bir hüküm vardı. [14]

Rönesans ve klasisizm döneminde kendisinin daha akıcı bir ifadesini bulan Avrupa poetikası, konuşma ve şiirin poetik "güzelleşmesi" yöntemlerine daha fazla önem verir ve tür formlar hakkında bir öğreti oluşturur. Bu arada Bualon'un konsepti daha eski olduğu için her yazar onu takip etmek zorunda kalır. Öte yandan G. E. Lessing'in yaratıcı arayışlarının sanatsal polemiklerde şekillenmesi garip bir durum değildir ve o ilk defa şiirin tarifi sanattan farklı olarak, onu zaman sınırları içinde gelişen bir yaratıcılık olarak nitelendirmiş ve tiyatro sanatının toplumsal sorumluluklarını öğrenmiştir. [15]

---

[11] Гораций, **Искусство поэзии**, М. Гослитиздат, 1957.

[12] Буало, **Поэтическое искусство** М.: Худ. лит. 1957.

[13] Бхарантенду, Собр. Соч. о 3-х том, Бенарес, 1950 Анандавардхэни, **Поэтика сродиовековых литератур Востока**, М. Наследие, 1994.

[14] Гринчер, **А Основные категории классической идийской поэтики**, М., 1987 Гумбольдт Вильгельм Язык и философия культуры, М: Прогресс, 1985.

[15] Лессинг, **Гамбургская драматургия**, М., Л., 1936. Лессинг, **Лаокоон или о границах живописи и поэзии**, М., Л., 1983.

Sanatın temel sorunları, XIX. yüzyılın klasik Alman felsefesinde Hegel, ardından F. Schelling ve Rus edebiyat eleştirisinde Belinsky, Dobrolyubov ve diğerleri tarafından geliştirildi ve sürdürüldü.

Diğer zamanlarda, gerçekçilik deneyimine dayanarak, poetika, kompozisyon ve olay örgüsüyle ilgili bölümlerini önemli ölçüde genişletti ve farklı türdeki edebi eserlerin yapısının bir incelemesi haline geldi. Bu nedenle onu edebi teori ile tanımlama girişimleri mümkün oldu.

Poetikanın görevi, poetik formların tarihsel gelişimini \olay örgüsü, tür\, bilimsel ve teorik gerçeklerden, tarihsel bir poetika haline getirme deneyimini incelemektir.

Tarihsel gelişimin belirli düzenlilikleri tarafından koşullandırılan içeriğin biçimle bütünlük içinde ele alındığı edebiyat çalışmasında, edebiyat teorisinin bir bölümünü özel bir bilim olarak ayırmak imkânsız olarak durmaktadır. Bu nedenle, belirli bir türün (epik poetikası, roman poetikası, şiir poetikası) ya da yazarın, örneğin Nizami'nin poetikası, Shakespeare'in poetikası, Puşkin'in poetikası, Cavid'in poetikası vb. poetikalar gibi türe özgü belirli fikirler ve konular ya da yazarın ustalığı tarafından koşullandırılan bütün bir sanatsal araçlar düzeni (kompozisyon, olay örgüsü, poetik konuşma), bütün bir sistem olarak amaçlanıyor. Bu anlamda herhangi bir akımın veya dönemin sanatsallığından bahsedebiliriz.

Günümüzde poetika alanında yapılan araştırmaların bilimsel ve metodolojik temelinin yanı sıra, elde edilen sonuçlar da kayda değerdir. Burada, dilbilim ve mitoloji ile yakın temas halinde olan poetika çalışmalarının gerçekleri, bilimsel-teorik yaklaşım açısından ayırt edilir. Bu nedenle, sanata bir üslup olarak bakmayı tavsiye eden Rus bilim adamları, fikirlerinde ağırlıklı olarak A. A. Potebnya'ya atıfta bulunurlar [16].

M. M. Bakhti'nin eserlerinde bir dizi başka araştırmanın yanı sıra betimleyici ve tarihsel şiirlerin geliştirildiği bilinmektedir [17]. Güzel sanatlar ve film poetikasının edebi poetika ile karşılaştırmalı çalışması için ünlü film sanatçısı S. M. Ayzenştayn'ın teorisi, teatral figür V. Meyerhold'un teorisinin bazı sınırlamaları olsa da kendi ilgi düzeyi, bilimsel temeller açısından da oldukça önemlidir. [18]

[16] Потебня, **Теоретическая поэтика**, М; Высшая школа, 1990, **Эстетика и поэтика** \сборник\ М: Искусство, 1976.
[17] Бахтин, **Литературно-критические статьи**, М: Худ.литер., 1986, **Эстетика словесного творчества**, М: Искусство, 1979.
[18] Мейерхольд, **Реконструкция театра,** М.: Теакинопечать, 1930.

Azerbaycan edebiyatçılığında, bir zamanlar poetika biçimindeki sorunlar daha fazla incelenmiştir, bazen o poetika ve şiirsel dilin özellikleri çerçevesinde edebi türün bir çalışması olarak ve bazen de belirli bir yazarın ustalığı problemleri olarak görülmüştür. [19]

Bu konuların incelenmesine adanmış makalelerden birinde belirtildiği gibi, "1930'ların ikinci yarısından beri poetik konular gölgede kalmıştır. Edebiyat tarihinde, monografiler ve makaleler, edebi dilin rolü ve betimleme araçları hakkında ağırlıklı olarak parçalı görüşler ifade edilmiştir. Klasikler üzerine monografilerde poetikanın sorunları dil ve üslup kavramlarıyla sınırlandırılmıştır. Monografi yazma ilkesinin uzun süredir devam eden alışkanlıkları, maalesef, 60'larda da yer bulmuş ve daha az da olsa bugüne kadar devam etmiştir."[20] Bu görüşlerin ifade ettiği tablo Azerbaycan tiyatro çalışmalarında da görülmektedir. Tabii ciddi estetik araştırmalar açısından pek çok başarı kayda geçmiştir. Fakat aynı zamanda, milli tiyatro sanatımızın sanatsal bir sisteminin yaratılması, tiyatro çalışmalarımızın karşı karşıya olduğu sorunlardan biri olmaya devam etmektedir.

Azerbaycan tiyatro sanatı kendisini çeşitli biçimlerde Milli Tiyatro düşüncesinin estetik bir gerçeği olarak gösterdi. Milli Tiyatro fikri, profesyonel tiyatronun yaratılmasından önce de vardı. Yani tarihsel ve estetik kökeniyle halkın mitolojik düşünce ve folklor geleneklerinden kaynaklanan teatral düşünce, oyun, tören, şenlik formlarında gösteri unsurları biriktirmiş ve zamanla geliştirmiştir. Bu gösterinin unsurları, o dönemde embriyoda var olan biçimsel tür işaretleri, yas, düğün, bayram, fıkra vb. şeklinde sunulmuştur.

Antik dünyanın sahne sanatı, antik tiyatronun ortaya çıkışı, bir oyun yazarı, yönetmen, aktörün eserinin insan karşısında ortaya çıkmasıyla işaretlenmiştir. Azerbaycan Milli Tiyatrosu önemli bir yapısal koşul olarak oyun yazarları ve sahne edebiyatının ortaya çıkmasıyla dikkat çekmektedir. Bu edebiyatın sanatsal özü, popüler kahkaha kültürüne dayanarak, daha sonra milli tiyatro sanatsallığının ilk enkarnasyonunda baskın estetik koşul haline gelmiş ve tür tanımını sağlamıştır.

Kamuoyunun oluşturduğu ve toplum tarafından kabul edilmek üzere hazırlanan teatral model Avrupa tipi olduğu için sosyo-estetik ilkeleri bu örneklere uymak zorundaydı.

Bu nedenle Batı Avrupa tiyatro modelini benimseyen Azerbaycan Milli Tiyatrosu, sahne mekanının sanatsal çözüm ilkelerini de benimsemiştir. Bu ilkeler ve bunların uygulanması,

[19] Hacıyev**, Şerimiz, nəsrimiz, ədəbi dilimiz**, Bakı, Yazıçı, 1990.
[20] Alışanov, **Tarixi poetika toplusu**, Kitab 1, Bakı, 1989, s. 9-10.

milli estetik düşüncemizde özel bir "teatral düşünce"nin ortaya çıkmasına neden olmuştur [21]. Yeni bir tür sahne estetiğinin oluşumuna yol açan fikir de bu teatral düşünceden kaynaklanmıştır. Son yıllarda, Azerbaycan tiyatro çalışmalarının genç bilimi, milli tiyatro kültürü tarihi, sanatsal ve estetik parametrelerinin incelenmesinde pek çok çalışma yapmıştır.

Sovyet döneminde tiyatronun imkanları, idari, sanatsal ve estetik faaliyetleri oldukça net bir daire içinde sınırlandırıldıysa, daha sonra Birliğin çöküşüyle, yani bağımsız devletlerin oluşumuyla, değer ve kriterlerde önemli değişiklikler gözlemlenmeye başladı. O zaman daha net bir şekilde ortaya çıktı ki, Sovyetler Birliği yalnızca politik, ekonomik, askeri vb. konularda değil, daha az önem atfedilen diğer alanlarda, kültürel birliği ve çıkarları olan cumhuriyetlerden oluşuyordu. Bu genel kültürel birlik kavramı, "tüm Sovyet teatral süreci", "Sovyet tiyatro sanatı" gibi kavram ve ifadeleri içeriyordu. Burada Sovyetler Birliği alanında, kültürel ve sanatsal yaratıcılık alanında meydana gelen süreçler, diğer cumhuriyetlerin sanatsal dünyasında belirgin olan çeşitli eğilimler, Azerbaycan Sahne Sanatları uygulamasında da bir şekilde ortaya çıkmıştır [22].

Drama sanatı tarihini Azerbaycan halkının kültürel gelişiminin sosyo-tarihsel süreçleri bağlamında incelemek açısından "Azerbaycan Devlet Drama Tiyatrosu" çalışmasıyla Prof. C. Cafarov olağanüstü önemli sonuçlara ulaştı. Bilim adamı, profesyonel tiyatro çalışmalarının oluşum ve gelişim aşamalarını, bireysel eğitimcilerin faaliyetlerini, güçlü sahne figürlerinin çalışmaları ile bağlantılı olarak inceleyerek hem dönemin hem de teatral sürecin bir dizi önemli aşamasını vurguladı. İlginçtir ki, yukarıda bahsettiğimiz diğer çalışmalarda, M. Mammadov'a adanmış bir monografi de Prof. C. Cafarov'un dramaturji konularının yanı sıra, oyunculuk çalışmaları milli yönetmenlik sanatının konularına özel bir yer vermiştir.

M. Mammadov, T. Kazımov ve diğerlerinin çalışmalarına yönelik özel araştırma yapan bilim adamının, yazılmamış milli yönetmenlik sanatının tarihinin gelecekteki çalışması için belirli bir bilimsel ve metodolojik ufuklar açtığını söyleyebiliriz. Bu nedenle yönetmenlik sanatının tarihini bir bütün olarak incelemek önemlidir. Bu sanatın poetika sorunları, ifade araçları dahil, sanatın dilini, plastiği, estetik görüşleri ve profesyonelliği incelemek gerekli olmuştur.

Ayrıca Prof. C. Cafarov'dan başlayarak, Prof. M. Mammadov'un yönetmenlik sanatı hem teorik hem de metodolojik açıdan pedagojik yönleri kapsayan bir araştırma olmasının yanı sıra A. Minkevich, Prof. M. Mammadov, Prof. İ. Karimov, Prof. İ. Rahimli, M. Alizade, A. Talıbov

[21] Rəhimli, **Azərbaycan milli teatrının poetikası**, Bakı, 1996, s. 51.
[22] **A.e.,** s. 52.

ve diğerlerinin araştırmaya kendi bilimsel-teorik ve estetik yaklaşımlarının kültürünü, ayrıca analiz kriterleri ile Azerbaycan Milli tiyatro biliminin başarısı olarak kabul edilebilir. Bu noktada, son yıllarda yapılan araştırmaların başarılarına özellikle dikkat edilmesi gerekiyor. Bu çalışmalar arasında İ. Rahimli'nin "Dramaturji ve Tiyatro", "Azerbaycan Tiyatrosunun Poetikası", M. Alizade'nin "Tiyatro: İzle ve Büyü", çalışmaları objektif bilimsel konumları itibariyle özgün estetik vizyonları ve prensipte yeni metodolojik yaklaşımlarıyla dikkat çekiyorlar. Burada, sanatsallığın yapısal unsurları bağlamında, sanatsal yaratım süreci de dahil olmak üzere, poetika bir bütün olarak yeterli düzeyde bilimsel ve teorik açılardan analiz edilir.

Tiyatro sanatının şiirsel konularını ayrı çalışmalarında farklı yönlerden inceleyen Prof. İ. Rahimli, milli sahne sanatımızın estetik oluşumundan başlayarak ideolojik, sosyal, sanatsal oluşum aşamalarını kapsar, dokunduğu sorunları milli-kültürel süreçler bağlamında değerlendirir. [23]

M. Alizade'nin tiyatro alanındaki sanatsal araştırmaları, Azerbaycan Milli Drama sanatında lirik-psikolojik tarzın somutlaşması ile ilgili olsa da giderek daha fazla estetik göstergeler, sahne sanatının oluşum ve gelişim sürecindeki değişim kalıplarını vurgulamaktadır. Önemli olan, farklı zaman dilimlerinde, tiyatronun işlevsel doğasının, çalışmalarının, Tiyatro düşüncesinin, kriterlerinin, vb. değişimlerinin gerçekleri, araştırmacının öznel yargıları tarafından değil, nesnel bilimsel ve teorik düşüncenin sonuçlarının prizmasıyla doğrulanmasıdır. Bu nedenle, M. Alizade'nin sonuçları sadece bazı estetik gerçeklerin doğrulanması değil, aynı zamanda yönetmenlik sanatının poetikası da dahil olmak üzere teatral sürecin çeşitli araçlarının incelenmesi için çok yararlıdır. Bununla birlikte, milli yönetmenlik sanatının yaratıcı yolunun aydınlatılması, yaratıcı aralığın incelenmesi, kendini ifade etme araçları, bireysel sanatçıların sanatsal becerilerinin parametreleri, dünya tiyatro süreci bağlamında incelenmesi, bilimsel ve teorik düşüncenin gündeminde önemli konulardandır [24].

Yönetmen kelimesinin sözcük anlamından kaynaklanan yönetim çalışması, "geçen yüzyılın ortalarında tüm bileşenleri sentezleme" yeteneği sayesinde anlamlı, olgunlaşmış ve "sahne çalışması" kavramını onaylamayı başarmış, oyunun yazarı olmuştur. [25]

M. Alizade'nin yönetmenin yaratıcılığını sanatsal düzenlemede uygun tiplere ayırması, bu sanatın özünü ve işlevsel perspektifini incelemek açısından çok faydalıdır. O, "akademik" veya "geleneksel" olarak adlandırdığı ilk yönetmenlik türünün, esas olarak Sovyet döneminde

[23] Rəhimli, **Dramaturgiya və teatr**. Bakı, İşıq, 1984.
[24] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 10.
[25] **A.g.e.**, s. 10.

işlediğini belirtiyor. M. Alizade'nin görüşüne göre, "ideolojik sanatsal düşüncede, sağlıklı muhafazakarlık, metodoloji yerine, metodolojiyi dikte etmek ve onu birleştirmeye itmek yerine, sanatsallığın somutlaşmasında çeşitli tür ve biçimlere, fikirlere ve çatışmalara hitap etme fırsatlarını hızla sınırlamaktadır" [26].

İkinci tür yönetmenliğin geçen yüzyılın 60'larında doğduğunu, M. Mammadov, T. Kazımov, N. Sadigzade gibi yönetmenlerin çalışmalarında tezahür ettiğini ve aynı yönetmenlik sanatının "daha fazla sihirli seyir" sanatsallığının varoluşsal çatışmasına eğilimli olduğundan sanatsal enkarnasyonu meselesi milli tiyatro düşüncesinin tam teşekküllü problemine dönüştüğü tiyatro sürecine güçlü bir ivme kazandırdığı sonucuna katılmamak olası değildir. Çünkü bilim adamının bu sonucu doğru bir şekilde kültürel-tarihsel gerçeklere yansımıştır. Araştırmamızda yukarıda sözü edilen her iki yönetmenlik türünü de göz önünde bulundurmayı ve değerlendirmeyi amaçlıyoruz [27].

Genel sanat kavramlarından, ilgilendiğimiz yerel uygulama alanına ve oradan yönetmenlik sanatına geçerek çalışmamızın yönünü belirleyebiliriz. Bu durumda yönetmenliğin profesyonelliğindeki artışı seyrederken, şiirselliğin değişen yönlerini tespit ederek teatral sürecin diyalektik hareketini takip etmek mümkün olacaktır. Bu süreç basit değildir. Bu nedenle, gerçekleştireceğimiz gözlemler, oyun öncesi aşamadan ilk oyuna kadar karmaşık yönetmenlik sürecini kapsayacaktır. Burada yönetmen sanatsallığının yapısal kompozisyonu tamamen işlenmeli ve oyunu yaratma sürecinde çalışma mekanizması izlenmelidir [28].

Bir perde arkası ortamında veya bir teatral çevrede hemen herkesin bildiği yukarıdaki süreç, bir anlamda bireyseldir. Yani, metodoloji açısından öğrenci yönetmenler için çok anlaşılır olan süreç, aslında yönetmenin profesyonellik düzeyine bağlı bir yaratıcılık meselesidir. Sanatçının anlayışı, sahne duygusu, estetik kategorilerde düşünme yeteneği, beğeni ve ölçü duygusu, edebi-sanatsal yetkinliği, yönetmenin görüşü, oyunun zaman ve mekân çözümü şiirsel sanat düzeyinde ele alınan önemli etkenlerdir. Oyunun enkarnasyonunun ideolojik ve sanatsal ilkelerinin belirlenmesi, daha yüksek bir amaç bulmak ve ona yönelik bir hikâye çizgisinin etkileyici yanı sıra alaycı sahne mizansenleri oluşturmak, oyunun imajını ve çatışmasını bulmak, türünün tanımlanması, yazarlar ve oyuncular ile yaratıcı çalışma, vb. yönetmen

[26] **A.g.e.**, s. 10-11.
[27] **A.e.**, s. 11.
[28] **A.e.**, s. 12.

sanatsallığının yapısal içeriği olarak yönlendirilmesi, pratik tiyatronun yaratıcı doğasını belirlemektedir [29].

Dünya tiyatro tarihinden itibaren, ilk yönetmenin oyun yazarı olduğu bilinmektedir. Aeschylus, Sophocles ve Euripides şahsında metnin yazarı olarak yer alan yönetmen, sadece metnin görselleştirilmesi olarak değil, bir bütün olarak bir tiyatro oyununun yazarı olarak hareket etmiştir. Başka bir ifadeyle, bu alanda bir ideolog olarak faaliyet göstermiştir. O dönemde kesinlikle etkili olan oyun yazarı daha sonra oyuncuyu sahneye çıkarmış, böylece Marx'ın sözleriyle aslında kendi elleriyle kendi mezar taşını yaratmıştır. Tarihinin sonraki dönemlerinde, tiyatro sanatının öncü gücü bir oyun yazarı değil, bir oyuncu olarak kabul edilmiştir. Yüzyıllar boyunca, bunu şu şekilde ifade etmek gerekirse, bağımsız bir sanatçı olarak kabul edilmeyen ve bir aktörün zihninde dolaşan, aynı zamanda ikinci bir kişilik olarak kabul gören yönetmenin kişiliği, sanki hikâyenin kendisi ona bir şans vermiş gibi, onu tiyatro sanatında ön plana çıkarmıştır. Ancak yönetmenlik sanatının bu bağımsızlığın cennet gibi bir şey olduğunu düşünmesinin saflık olacağı da bir gerçektir. Çünkü genel olarak, teknik çalışmaları gerçekleştiren yönetmenlik sanatının sanatsal amaçlara yönelik başka, daha önemli bir meseleyi ele alması için tarihsel veya estetik bir ihtiyaç ortaya çıkmıştır [30].

Yani, oyunculuk yaratıcılığının giremeyeceği bir sanatsal bölge vardı ve yönetmenlik sanatının ise dahil olması yasaktı. Dolayısıyla asıl mesele yönetmenin sanatının yasağın kaldırılmasında daha özgürce işlemesine izin vermekti. Çok daha sonra, bu "biraz özgür faaliyetin" yönetmenin çalışmalarına büyük ölçekli bir saldırıya yol açtığı anlaşıldı.

[29] **A.e.**, s. 12-13.
[30] Əlizadə, **Teatr: Seyr və sehr**, Bakı, Elm, 1988, s. 26.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇARLIK DÖNEMİNDE PROFESYONEL TİYATRONUN KURULUŞU

1.1. 19. Yüzyıl Azerbaycan Tiyatrosu

Azerbaycan Milli halk oyunlarının tarihi, binlerce yıl öncesine dayansa da profesyonel tiyatronun kuruluşu ve oluşumu XIX. yüzyılın ortalarına rastlamaktadır.

Lamberker'in sirk binası, 1840'larda Şuşa'da faaliyet gösteriyordu. Burada sirk gösterilerinin yanı sıra müzik toplantıları da yapılmaktaydı. 1848'de yayınlanan "Kafkas" gazetesinin 43. sayısında "A.S." imzalı yazar, Şuşa halkının estetik açısından geliştiğini belirterek, "sanatı kavrayabilecek bir zevke sahiptirler", ifadesini kullanmıştır. Halk, iyi bir koreografi ile hazırlanan sahnedeki tiyatro oyunlarını, coşku ve ilgiyle izliyordu. Bunun yanı sıra, o dönem, ayrıca tiyatro salonunda kurulmuş dekoratif localarda oyunlar oynayan, yetenekli olarak nitelendirilen, amatör tiyatrocular vardı.[31] Gazete, bu kadar detay vermesine karşın, makalenin yazarı, oyunun edebi metni, organizatörleri, oyuncuların kimlikleri ve oyunların ne zaman sahnelendiği gibi konularda bilgi vermemiştir. Arşivlerde de bu hususlar hakkında fikir verebilecek tarihi nitelikte bir belgeye rastlanmamıştır.

Azerbaycan'ın ilk tiyatro yapılarından bir diğerinin de XIX. yüzyılda, o zaman vilayet merkezi olarak geçen Şamahı'da yapıldığı eldeki bilgilerdendir.

Kafkas gazetesinin 6 Temmuz 1858 tarihli sayısında, o dönem eğlence evi olarak da nitelendirilen tiyatro binasının inşa edildiği ve burada bir oyun oynandığı bilgisi vardır. Bu bilgilerin ışığında anlaşılmaktadır ki, Şamahı aydınları 6 Aralık 1857'de hayır işleri maksadıyla bir oyun organize etmişler ve arka arkaya beş oyun oynamışlardır. Gösteriden önce dekor için süslemeler çizdikleri ve afiş hazırladıkları da edinilen bilgiler arasındadır. Ancak, bu binanın küçük ve gösterimlere uygun olmamasına kanaat getiren aydınların, sonrasında özel bir tiyatro binası inşa etmeye karar verdikleri bu haberler arasında belirtilmiştir.[32]

Tiyatro binasının yapımı için, öncelikle şehir yetkilisi aracılığıyla validen izin alınmış ve Şamahı'nın ana caddelerinden birinde, o zaman alışveriş merkezi olarak kullanılan bir bina

[31] Qafqaz qəzeti. Tbilisi, 1848, 43-cü buraxılış, s. 5.

[32] Qafqaz qəzeti. Tbilisi, 1858, s. 13.

seçilmiştir. Binanın, tiyatro şekline dönüştürülmesi çalışmalarını, baş mimar yardımcısı Gasım Bey üstlenmiştir. Bir ay içinde gerekli tadilatlar yapılarak bina, tiyatro gösterilerine uygun hale getirilmiş, salonun sağ ve sol taraflarına da 14 loca inşa edilmiştir.[33]

Kafkas gazetesine göre ilk tiyatro gösterisi 17 Nisan 1858'de aynı binada gerçekleştirilmiştir. Gazete ayrıca, halkın yoğun ilgisine de haberlerinde yer vermiş, seyircilerin binanın oyun oynanmasına uygun hale getirilmesinde emeği geçenleri ve oyuncuları coşkuyla alkışladığını yazmıştır.

1840'ta Şuşa'da gösterilen, 6 Aralık 1857'de ya da 17 Nisan 1858'de Şamahı'da sahnelenen oyunların hangi eserler olduğu, kimler tarafından hazırlandığı ve oyuncuların kimliği hakkında elimizde hiçbir belge (afiş, program, bilgi, inceleme vb.) bulunmamaktadır. Bu nedenle, bilimsel bir araştırma ve tarihsel doğruluk açısından, Azerbaycan Milli Profesyonel Tiyatrosu'nun kuruluş tarihini, 1857 veya 1858 tarihlerinden başlatmak eldeki verilerle imkânsız görülmektedir. Şimdi olmasa da belki ilerideki bir tarihte bu oyunların sahnelendiği tarihleri doğrulayan belgeler elde etmek mümkün olabilecektir [34].

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren petrol endüstrisinin gelişmesiyle Bakü'nün kültür hayatı da hareketlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda Rusça okullar, gösteri ve konser salonları açılmıştır. Bu okullardan biri de Azerbaycanlı çocukların eğitimi için açılan, Gerçek Okul (spor salonu) idi. Okulun öğrencileri düzenli olmasa da zaman zaman Rusça oynanan tiyatro oyunlarını izlemekteydiler. Geleceğin önemli oyun yazarı ve dramaturgu olarak nitelendirilen, Bakü Gerçek Okulu'nun son öğrencisi Necef Vazirov, 1873'te bir tiyatro gösterisini izlemiş ve Azerbaycan dilinde bir oyun hazırlamaya karar vermiştir. Bu görüşünü iki yıl sonra Azerbaycan dilinde ilk yayın olan "Çiftçi" gazetesinin (1875) önde gelen aydınlarından, editörlerinden ve yayıncılarından olan Hasan Zerdabi'ye iletmiştir. Zardabi de Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Temsil" ni okuyup değerlendirmesi ve bir komedi seçmesi için Vazirov'a iletmiştir. Necef Vazirov, dramaturg Akhundzade'nin "Lenkeran Han'ın Veziri" komedisini seçmiştir; kısa süre sonra da öğrenciler ile oyunu hazırlamaya başlamıştır. Hasan Zardabi de provalara bir pedagog edasıyla gözetmen olarak katılmış ve hazırlık sürecinin sorumluluğunu üstlenmiştir [35].

[33] **A.e**., s. 13.
[34] **A.e**., s. 13-14.
[35] **A.e**., s. 15.

Nevruz bayramı vesilesiyle "Lenkeran Han'ın Veziri" oyunu hazırlanmış, ilk gösteri 10 Mart tarihinde "Asiller Kulübü" binasında ("Meclis" binası olarak da bilinir) gerçekleşmiştir. Afişte eserin adı "Sergüzeşti-Veziri-Khani Serab" olarak yazılmıştır.[36]

Azerbaycan milli kültüründe yeni bir sayfa açan tiyatro gösterisinde ana rolleri, okulun öğrencileri Alyar (Lenkeran Hanın Veziri), Samed (Vezir Mirze Habib), Necef (Ziba Hanım), Asgar (Nisa Hanım) oynamışlardır. İlk afişte gösterilen "Necef", Necef Vazirov, "Adigözel" ise geleceğin tanınmış kişilerinden ve birkaç oyun yazan Asgar Ağa Hagverdioğlu Adıgözalov Gorani'dir.[37]

Tiflis'te yayınlanan Kavkaz gazetesi, 25 Mart 1873 sayısında ilk milli tiyatro gösterisi olarak kabul edilen oyun hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir. Gazete, öncelikle, tiyatro gösterisinin amacının Müslüman halkı memnun etmek olduğunu yazmıştır. Gösteriden 150 manat toplandığı ve bu paranın hayır işleri için kullanılmasının kararlaştırıldığı ifade edilmiştir.[38] Tiyatro gösterilerinden toplanan paranın o zamandan bu yana, hayır kurumlarına ve dar gelirli öğrencilere harcanması da gelenek haline gelmiştir.

Bu bilgiler de göstermektedir ki, 10 Mart 1873 yılı Azerbaycan Milli Profesyonel Tiyatrosu'nun doğum günü kabul edilmektedir. Bu tarih aynı zamanda Azerbaycan Akademik Milli Drama Tiyatrosu'nun oluşum tarihi olarak da kabul edilmektedir. Çünkü yıllarca süren bağımsız faaliyetlerden sonra, Bakü'deki mevcut tüm amatör topluluklar 1919'da birleşmiş ve Devlet Tiyatrosu (aynı zamanda Hükümet Tiyatrosu olarak da adlandırılır) gibi kurumsal kültürün bir gerçeği haline gelmiştir.

Dönemin sansür kurulu, tiyatro gösterilerinin Azerice sahnelenmesinden ötürü, oyunları takibe almış ve özellikle Mirza Fatali Akhundzadeh'in oyunları daha dikkatli bir şekilde incelemeye tabi tutulmuştur. Hatta bazı komedi temalı oyunlarda senaryoya da müdahale edilerek, uygun bulmadıkları metinleri çıkararak oyunun sahnelenmesine izin vermişlerdir.

"Lenkeran Han'ın Veziri" ve "Hacı Gara" oyunlarından sonra Bakü'de bir süre Azerbaycan Türkçesinde eserler sahnelenememiştir. Bunun temel nedeni Necef Vazirov'in St. Petersburg'a ve daha sonra Moskova'ya eğitim nedeniyle gitmesidir. Hasan Zerdabi ise esas

---

[36] Rəhimli, **Azərbaycan Teatr Tarixi**, Bakı, Çaşıoğlu, 2005, s. 34.

[37] **A.e**., s. 34.

[38] Qafqaz qəzeti. Tbilisi, 1873, s. 17.

enerjisini ve gayretini Azerbaycan dilinde ilk gazetenin yayınlanmasına adamıştır. Asgar Ağa Gorani ise Moskova'da bulunan, Ziraat ve Tarım Akademisi'ne kabul edilmiştir.[39]

Bakü'den yayılan bu tiyatro sevgisi ve girişimciliği, Azerbaycan ve Kafkas şehirlerinde yaşayan kimi aydınlarda da tiyatroya karşı ilgi ve coşku uyanmasına vesile olmuştur. Birbiri ardına oyunlar sahneye taşınmış, sırasıyla, Tiflis (önce 1873'te, sonra 1877'den başlayarak), Şuşa (1874), Guba (1875), Şeki (1879), İrevan (1882) ve Nahçıvan'da (1883) amatör tiyatrocular ve okul çocukları oyunlar oynamaya başlamışlardır.[40]

Stepan Safrazov ve eşi Alma Hanım, başka bir tebaadan olmalarına karşın son derece akıcı bir şekilde konuştukları Azerbaycan Türkçesi ile 1882 yılında ülkenin farklı şehirlerini dolaşarak, yerel tiyatro gruplarına oyunlar oynamışlardır.

Repertuarlarının esasını Mirza Fatali Akhundzadeh'in komedileri ve Vasag Madatov'un Azerbaycan Türkçesiyle yazdığı "Gırt-Gırt" ve "Fatali Şah" vodvilleri oluşturuyordu. Bu süreçte, Necef Vazirov'un küçük komedileri de tiyatro severlerin ilgi odağı olmuştur.

O tarihte sadece amatör oyunlar hazırlayan ve oynayan aydınların temel amacı, insanları eğitmek, eğlendirmek ve sevindirmek olmuştur. Sanatın temel estetik ilkelerinden bahsetmek ise o dönem için çok anlamlı olmayacaktır. Zira ortada henüz profesyonel oyuncular olmadığı gibi, amatör yönetmenlerden de bahsetmek olası değildir. Rol dağılımı yapılan oyunlar, üzerinde ancak bir iki gün çalışıldıktan sonra sahneleniyor, sözleri suflör söylüyor ve oyuncular tarafından tekrar ediliyordu. Oyunlar ağırlıklı olarak Nevruz, Ramazan ve Kurban bayramlarında, okulların düzenlediği törenlerde sahneleniyordu. Ancak tüm bu şartlara rağmen amatör tiyatro oyuncuları, belki o zaman farkında olmadan, tiyatro sanatının profesyonelliğe doğru ilerleyen yolunda özveriyle çalışmaktaydılar [41].

Yaz aylarında aslen Karabağ doğumlu olan aydınlar ile Rusya ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde eğitim alan öğrenciler, Şuşa'da bir araya geliyorlar ve burada konserler ve çeşitli kültürel etkinlikler düzenliyorlardı. Kültürel etkinlikler arasında tiyatro gösterilerinin özel bir yeri vardı. Öğretmenler Yusuf ve Mirza Muhtar Mammadov bu çalışmalarda özel bir çaba sarf ediyorlardı. Bu çabalar neticesinde, Abdurrahim Hagverdiyev'in tiyatroya olan ilgisinin de on

[39] Rəhimli, **Azərbaycan Teatr Tarixi**, Bakı, Çaşıoğlu, 2005, s. 42.

[40] **A.e**., s. 43.
[41] **A.e**., s. 43-44.

dört yaşındayken, Yusuf Bey'in bir tiyatro oyunuyla arttığı kaydedilmiştir. Mirza Muhtar Mammadov da Azerbaycan'ın ilk profesyonel oyuncularından biri sanını almıştır.[42]

Nüfusunun çoğunluğunu Azerbaycanlıların oluşturduğu Tiflis'te, tiyatro gösterilerinin daha düzenli bir şekilde sahnelenmesi, oyunların her ay seyirciyle buluşmasına imkân vermiştir. Bakü'de ise bu çalışmaların öğretmenler ve öğrenciler tarafından yürütüldüğü görülmektedir. Bakü'de tiyatro gösterileri için özel bir bina olmaması önemli bir zorluk teşkil ederken; Hacı Zeynalabdin Tagıyev, bu zorluğun üstesinden gelmek için 1883 yılında bir tahıl deposunun temeli üzerine tiyatro binasını inşa etmiştir.

Profesyonel tiyatronun kuruluşundan sonra yaklaşık on üç veya on dört yıl boyunca genellikle amatör oyuncular çaba içinde bulunmuşlardır. Asıl işleri oyunculuk olmayan bu amatör gruplarda bazıları bir, bazıları iki, bazıları üç veya dört gösteriden sonra oyunculuğu bırakıp kendi mesleklerini yapmaya devam etmişlerdir. Bu nedenle "tiyatro yapmak" tutkusu ile törenden törene ve bayramdan bayrama bir araya gelen gruplardaki oyuncuların kısa aralıklarla değiştiği gözlemlenmiştir.[43]

1873-1886 yılları, Bakü'de profesyonel tiyatronun kuruluşunun ve aşamalı gelişiminin ilk yılları olarak kabul edilir. Bu nedenle Azerbaycan Akademik Milli Drama Tiyatrosu'nun oluşum yılları ele alınırken; Bakü'nün tiyatro süreci ve geçirdiği aşamalardan bahsedilecektir. Tiflis, İrevan, Nahcivan, Gence tiyatroları ve sahne sanatının farklı illerde ortaya çıkış aşamaları ayrı ayrı değerlendirilecektir.

1.2. Profesyonelliğe Geçişin Yeni Aşaması (1886-1896)

1885'teki tiyatronun gelişim süreci, Tiflis ve Şuşa gibi şehirlere nispeten Bakü'de biraz daha yavaş ilerlemektedir. Bunun ana nedenini, tiyatro alanında çalışan aydınların kısa süre faaliyet gösterdikten sonra başka şehirlere gitmeleri oluşturmuştur. Buna rağmen, amatör tiyatro grupları bir yıl boyunca, Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Lenkeran Han'ın Veziri", "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah" komedilerini ve Vasag Madatov'un vodvillerini hazırlayıp, 1886 yılına kadar sahnelemeye devam etmişlerdir. O dönemde Tiflis'teki Aleksandrinsk Öğretmenler Enstitüsünde öğrenim görenler arasında bulunan, Şamahılı Habib Hacı İbrahimkhalil oğlu Mahmudbeyov (1864-1922) ve Sultanmecid Hacı Murtuzali oğlu

[42] **A.e.**, s. 44.

[43] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 35.

Ganizade (1866-1937), kış ve yaz tatillerinde Bakü'yü ziyaret etmişler ve burada tanınmış aydınlarla birlikte tiyatro gösterileri hazırlamışlardır [44].

Tiflis'te hem Gürcü hem Rus ve hem de şehre gelen yabancı tiyatroların, performanslarını izlemişler ve sahne sanatının ana özellikleri konusunda bilgi almaya çalışmışlardır. Habib Bey ve Sultanmacid Bey 1887'de yüksek öğrenimlerini tamamlayarak pedagojik faaliyet için Bakü'ye gönderilmiştir. Burada öğretmenliğe başlamışlar ve kısa sürede şehirde hem eğitimci hem de kültürel faaliyetlerde bulunan kişiler olarak tanınmışlardır. Habib Bey ve Sultanmacid Bey, Bakü'de, "Rus-Müslüman" veya "Rus-Tatar" olarak da adlandırılan, yeni bir "Rus-Türk" okulu açmışlardır.[45]

Habib Mahmudbeyov, Sultanmacid Ganizadeh ve arkadaşları Necefgulu Valiyev tiyatro severleri Bakü'de bir araya getirerek tiyatro sanatının canlanmasında etkili olmuşlar ve gelişmesinde, yukarı yönde ivme kazanmasında söz sahibi olmuşlardır. Ünlü tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Hüseyin Arablinski ve hem oyuncu hem de oyun yazarı Mirmahmud Kazımovski de bu öğretmenlerin amatör gruplarında ilk kez sahneye çıkmışlardır.

1923 yılında Bakü'de yayımlanan "Azerbaycan Türk Tiyatrosunun Kısa Tarihi" adlı kitapta, Türk tiyatrosunun 1887'den sonra Bakü'ye gelişiyle ilerlemeye başladığı belirtilmiştir. Dönemin gençleri Sultanmecid Ganizade, Habibbey Mahmudbeyov ve Necefgulu Valiyev tiyatro severleri toplayarak tiyatro oyunları sahnelemeye başlamışlardır. Bu adı geçen kişiler tiyatronun gelişmesi için birçok acıya, hakarete ve tacize katlanmak zorunda kalmışlardır." Onlar gerçek birer aydın gibi davranarak, tiyatronun güçlenmesi ve tiyatro meraklılarının artması, bunun yanı sıra milli sahne sanatının profesyonel düzeyde gelişip kendine has özellikler kazanmasında önemli rol oynamışlardır [46].

Bu üçlü tarafından hazırlanan ilk gösteriler arasında yer alan, Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah" komedisi büyük bir başarı kazanmıştır. Şehir tiyatrosunda (Tagiyev tiyatrosu) sahnelenen oyunda ana rolleri, S. Seyidov (Derviş Mastali Şah), M. Şakibeyov (Gulamali), S. Gayıbov (Mösyö Jordan), Ş. Mirzayev (Hatamkhan Ağa), Kostapova (Şarafnisa), Rusiyeva (Gulçohra) Cahangir Zeynalov (Şahbaz Bey), Vazirov (Şahrabanu) oynamışlardır. Gösterinin sorumluluğu, S. Seyidov'a verilmiştir [47].

---

[44] **A.e**., s. 35-36.

[45] Rəhimli, **Azərbaycan Teatr Tarixi**, Bakı, Çaşıoğlu, 2005, s. 47.

[46] **A.e**., s. 48.

[47] **A.e**., s. 48-49.

Seyidov, 1920'lere kadar çeşitli topluluklarda ve tiyatro gruplarında performanslardan sorumlu müdür olarak görev almıştır. Yaratıcı ve becerikli kişiliğinden ötürü, tüm idari konuların sorumluluğu kendisine verilmiştir.[48]

Bu yıllardan itibaren ünlü komedi oyuncusu Cahangir Zeynalov ile oyuncu, yönetmen ve idari işlerde de çalışan Abulfat Vali (Valiyev), tiyatro sanatının profesyonelleşmesi yolunda adımlar atmaya başlamışlardır. Onların bu çabasını destekleyen başka sanatçılar da tiyatroyu kendilerine ana sanat ve ana meslek olarak seçmişlerdir. Bu gelişmeler yaşanırken, kimi amatör sanatçıların oyun gelirlerinin çoğunu fakir öğrencilerin giyim ve okul malzemelerine harcadıkları gözlemlenmiştir. Tiyatro sanatında görülen ilerleme nedeniyle, kimi entelektüeller de dünya dramaturglarının eserlerini tercüme etmeye başlamışlardır. 1888'de Tiflis'te yayınlanan Keşkül gazetesi, Alman yazar Friedrich Schiller'in "Hile ve Sevgi" trajedisinin çevirisini "Tanrı ve Aşk" adıyla yayınlamıştır [49].

Azerbaycan ve Rus okullarını desteklemek amacıyla, 1889'da sahnelenen "Lenkeran Han'ın Veziri" ve "Gırt-Gırt" (Vasag Madatov) diğer eserlere göre daha fazla ilgi görmüştür. Ganizade ve Mahmudbeyov, amatör oyunculara bir rol üzerinde çalışmanın alfabesini öğretmişler ve bu sayede istikrarlı bir grup oluşturmaya çalışmışlardır. Öğretmenlerinin harcadıkları emek meyvesini vermiş, bu kişiler şehirde çeşitli müsaderelere katılmışlar vodvil ve piyesler düzenlemişlerdir [50].

1890'ın önemli tiyatro olaylarından birincisi, 10 Mart'ta Tagiyev Tiyatrosu'nda gösterilen komedi ile yaşanmıştır. Gösteriden elde edilecek gelir, oyundan önce de duyurularak, fakir öğrenciler için harcanmıştır. Bir diğer tarihi olay da Milli sahnenin ilk profesyonel sanatçılarından kabul edilen, Mahammad Malikov'un (Alvandi) oyunculuğu seçmesi ve sahne kariyerine başlaması olmuştur.[51]

Tiyatro ile ilgili bir başka önemli olay da yeni bir tiyatro binası ile ilgilidir. Bakü'de, bir petrol girişimcisi ve hayırsever olan milyoner Ağa Musa Nağıyev, "Obşestvennoye sobraniye" ("Toplum Toplantısı", "Asiller Evi") adı verilen binayı inşa ettirmiştir. Ayrıca "Nagiyev

[48] **A.e**., s. 49.
[49] **A.e**., s. 50.
[50] **A.e**., s. 50-51.
[51] **A.e**., s. 51.

Tiyatrosu" adı da verilen bu binada tiyatro gösterileri düzenlenmiş, kültürel etkinlikler yapılmış, elde edilen gelirler ile kültürel faaliyetlere bağış yapılmıştır.[52]

Nariman Narimanov'un 1891'de Bakü'ye gelişi de tiyatro sürecinin gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. Abdurrahim Hagverdiyev'in "Yıkılan Birlik" trajedisinin hazırlık çalışmalarına da katılan Narimanov, oyunda Necef Bey rolünü oynamıştır. Celal Ünsizade de Aleksandr Puşkin'in meşhur trajedisi "Boris Godunov"u Azerbaycan diline çevirmiştir [53].

Tiyatro camiasında görülen bu hareketlilik, 1892 yılında bir o kadar daha artmıştır. Yılın ilk aylarında, Tagıyev Tiyatrosu'nda, Vasag Madatov'un vodvili "Kız ve Erkek Kardeş" (4 Şubat) sahnelenmiştir. Yıl boyunca sergilenen performansların en önemlileri ise Sultanmecid Ganizadeh tarafından Rus oyun yazarı Dyachenko'dan çevrilen "Kurban için Kurban", Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah" (her ikisi de 9 Mart'ta oynanmıştır) ve Necef Vazirov'un "Yağıştan Çıktık, Yağmura Düştük" ("Hacı Gambar", 7 Aralık) adlı eserlerinin sahnelenmeleri olmuştur.[54]

Nariman Narimanov, Bakü'de bir de tiyatro kulübü kurmuştur. Kulübün etrafında toplanan birçok tiyatro sever, aynı zamanda bir repertuar da belirlemişlerdir. Kulübün ömrü çok uzun olmamakla birlikte, ilk çaba olarak ifade edilen bu girişim daha sonraki tiyatro topluluklarının bir araya gelişine temel teşkil etmiştir.

Sultanmacid Ganizade, okuma yazma bilmeyen nüfusun küçük çaplı şakalara ve esprilere daha çok ilgi gösterdiğini göz önüne alarak bazı değişiklikler yapmayı tercih etmiştir. Onun değişiklik yapmasıyla "Khor Khor" komedisi 1893'te yeni bir düzenlemeyle ve yeni bir kadroyla tekrar sahnelenmiştir. Ganizade ayrıca, Yasnaya Polyana'da yaşayan büyük Rus yazarı Leo Tolstoy'a bir mektup yazmış ve Tolstoy'un tek perdelik vodvili "İlk Şarap Üreticisi"nin çevirisini yaparak mayıs ayında oyunu sahnelemiştir. Mirza Fatali'nin "Hacı Gara", komedisi, Tagiyev Tiyatrosu'nda ve "Denizciler Kulübü"nde yılda birkaç kez sahnelenmiştir [55].

1894'te seyircilerin benimsediği tiyatro repertuvarını, Mirza Fatali Ahundzadeh'in komedileri, Necef Vazirov'un temsilleri, Vasag Madatov'un vodvilleri ve Sultanmejid Ganizade'nin tercümeleri ve alıntıları oluşturmaktaydı.[56]

---

[52] **A.e**., s. 51-52.
[53] **A.e**., s. 52.

[54] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 40.

[55] **A.e**., s. 43-44.

[56] **A.e**., s. 44.

Tiflis'te bulunan Kafkasya sansür kurulunun izin vermesi sureti ile Nariman Narimanov'un ilk oyunu olan "Cehalet Komedisi", 1895 yılında Bakü'de sahnelenmiştir. Tagıyev Tiyatro Binası'nda gösterilen oyunda kendisi de "İmran" rolünde oynamıştır. O dönem için bir olay olarak nitelenen tiyatro oyunundan 800 manat para kazanıldığı ve seyirci tarafından oyuna çok ilgi gösterildiği belirtilmiştir. Genel olarak Abdurrahim Hagverdiyev ve Nariman Narimanov'un eserleri çok beğenilmiş ve amatör grupların repertuarlarında da yer edinmiştir [57].

Amatör gruplar tarafından yıl içerisinde ayrıca, "Lenkeran Han'ın Veziri", "Hacı Gara", "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah", "Arkadan Atılan Taş Topuğa Değer", "Hacı Gambar", "Ev Eğitiminin Bir Resmi" (Necef Vazirov), "Khor-khor", "Gırt-Gırt" komedisi, çeviriler ve espriler defalarca sahnelenmiştir.[58]

Nariman Narimanov'un "Şamdan Bey (Dilin Sorunu)" adlı komedisinin ilk gösteriminde, birer kültür tutkunu olan genç tiyatrocular sahne almışlardır. Oyun, 23 Kasım 1896'da Tagiyev Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Bu oyunun ardından, aynı gün ve aynı grup tarafından "Gırt-Gırt" adlı vodvil de sahneye konulan bir diğer eser olmuştur. "Şamdan Bey" komedisini Nariman Narimanov ve Cahangir Zeynalov yönetmişler, aynı zamanda başka idari işleri de üstlenmişlerdir. Oyunda ana roller, Cahangir Zeynalov (Hacı İbrahim), Abulat Veli (Niyaz) ve Malikov (Şamdan Bey) tarafından paylaşılmıştır [59].

Cahangir Zeynalov'un aslında ticaret ile uğraştığı ve kendisinin, Bakü'nün tanınmış tüccarlarından biri olduğu, bunun yanı sıra; ticaretten elde ettiği kazancın büyük bir kısmını amatör oyunculara ve oyunların hazırlanmasına (bina, kıyafet, sahne kirası vb.) harcadığı belirtilmektedir. Hatta provalar için kendi evini açtığı da edinilen bilgiler arasındadır. Gösterdiği tüm çabalar için, Cahangir Zeynalov'a "Şamdan Bey" prömiyerinin ardından seyircilerin de katılımı ile bir altın saat hediye edilmiştir. Nariman Narimanov da tiyatro sanatının gelişmesinde gösterdiği bilinçli ve bir o kadar da etkili katkılarından ötürü, aynı akşam bir elmas yüzük ile ödüllendirilmiştir. Hediyeler ile ilgili masraflar hayırsever iş adamı Ağa Musa Nagiyev tarafından karşılanmıştır [60].

1896'da Hasan Zerdabi (Malikov), Bakü'deki yerel yönetime bir mektup yazarak, tiyatro severlerden oluşan tiyatro topluluğu kurulması için izin istemiş, ancak bu girişiminden bir sonuca ulaşamamıştır. Bu talep daha sonra, Nariman Narimanov tarafından tekrarlanmış ve

[57] **A.e**., s. 44.

[58] **A.e**., s. 44-45.

[59] **A.e**., s. 45.

[60] **A.e**., s. 46.

neticesinde, profesyonel milli tiyatronun yirmi üçüncü yılında ilk kez, birleşik bir tiyatro topluluğu kurulmuş, bu tiyatroya da "İlk Müslüman Topluluğu" adı verilmiştir.[61]

Topluluktan ziyade daha çok küçük grubu anımsatan bu yapıya, Cahangir Zeynalov, Nariman Narimanov, Hasan Zardabi, İsgandar Malikov, Mahammad Malikov (Alvandi), Abulfat Vali (Valiyev) ve diğer tiyatro sever aydınların yanı sıra, sahneye ilgi duyan genç tiyatro meraklıları bu topluluğa katılanlar arasında yer almıştır.[62]

Topluluk kuruluşu yılsonuna rastladığından, ana faaliyetlerine ertesi yıl başlamıştır. Bu, Azerbaycan profesyonel tiyatrosunun gelişimindeki yeni aşamaların tipik bir örneği olarak kabul edilmektedir.[63]

1.3. İlk Tiyatro Toplulukları (1897-1905)

İlk Müslüman Tiyatro Topluluğu'na katıldıktan sonra, tiyatro sevenler, ayda en az iki kez olmak üzere, düzenli bir şekilde performans sergilemek için belirli bir çalışma prensibi oluşturarak çalışmalarını devam ettirmişlerdir. O yıllarda ve sonrasındaki yirmi yılda, belirli yaz ve kış dönemlerinin sezon sonu olduğu kabul edilmiştir. Faaliyetleri "kış sezonu" ve "yaz sezonu" olarak ikiye ayrıldığından, topluluk Mart 1897'de bağımsız olarak kendi oyunlarını sahnelemeye başlamıştır. Yıl boyunca birçok performans sergilenmiştir [64].

Sahneye konulanlar arasında Necef Vazirov'un "Arkadan Atılan Taş Topuğa Gelir", Sultanmecid Ganizadeh'in "Dursunali ve ballıbadı" (ikisi de 1 Mart'ta oynanmış), Mirza Fatali Ahundzadeh'in "Lenkeran Han'ın Veziri" (9 Mart, sahneleyen Sultanmacid Ganizadeh), Nariman Narimanov çevirdiği ve sahneye koyduğu Nikolay Gogolun "Müfettiş"i (15 Ekim ve 28 Kasım) ve Nariman Narimanov'un "Cahillik" (5 Aralık) adlı oyunları özel bir yer tutmuştur [65].

Bütün oyunlar Tagiyev Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. "Müfettiş" oyununun gördüğü ilgi önemli bir olay olarak belirtilmiş ve Milli tiyatronun çeviri eserlere yer vermesinde bu oyunların prömiyerinin ilgiyle karşılanması, tiyatronun yükselişine ve geleceğine doğru sağlam bir zemin ortam hazırlamıştır. Oyunda ana roller, Nariman Narimanov (Belediye Başkanı),

---

[61] Məmmədli, **Azərbaycan teatrının salnaməsi**, (1850- 1920) Bakı, Azərnəşr, 1975, s. 21.

[62] **A.e**., s. 22.

[63] **A.e**., s. 23.

[64] **A.e**., s. 23-24.

[65] **A.e**., s. 24.

Habib Koçarlinski (Osip), Badal Bedelbeyov (Dobchinski), Abulfat Vali (Bobchinski) tarafından paylaşılmıştır [66].

1897'de Bakü'de önemli bir gelişme daha yaşanmış ve ilk "Sanatçılar Birliği" kurulmuştur. 300 üyesi olan birliğe, aynı zamanda birkaç Azerbaycanlı sahne sever de kabul edilmiş ve her birey için üyelik ücreti 6 manat olarak belirlenmiştir [67].

Sultanmacid Ganizadeh'in öğrencileri Hüseyin Khalafov (Arablinski) ve Mirmahmud Kazımovski, o yıl gösterime giren "Lenkeran Han'ın Veziri" komedisinde Mehtar Kerem ve Köylü rollerinde ilk kez sahneye çıkmışlardır. O dönem geleceğin tanınmış, oyun yazarı ve çevirmeni olarak nitelendirilen Mehdi Hacınski de "Cehalet" adlı oyun ile sahneye ilk adımını atmıştır.[68]

Topluluk, 1898 tarihi itibarıyla afişlerde ve gazete haberlerinde "Müslüman Drama Oyuncuları Grubu" (bazen "Müslüman Tiyatro Sanatçıları") adıyla takdim edilmiştir. Oyunları genellikle Sultanmacid Ganizade, Habib Mahmudbeyov ve Nariman Narimanov yönetmiştir. Coşkulu bir şekilde çalışan grup üyelerinin azmi meyvesini vermiş ve ilgi gören eserler ertesi yıl da sahneye koyulmuştur. Trajedi, drama ve komedilerden oluşan bu eserler, Abdurrahim Hagverdiyev'in "Yıkılan Birlik" (1 Mart), İskender Malikovuin "İyiliğe Kötülük" (15 ve 20 Nisan) ve Mirza Fatali'nin "Hacı Gara" (13 Kasım) adlı eserleri olmuştur.[69]

Topluluğun tiyatro performansları 1899 yılında da devam etmiştir. Bir önceki yılın eserlerinin arasına Necef Vazirov'un "Garingulu" ve Haşim Vazirov'un "Evlilik Su İçmek Değil" (her ikisi de 9 Mart'ta oynanmıştır) ve Abdurrahim Hagverdiyev'in "Ye Kaz Etini Bil Lezzetini" adlı komedi türünde oyunları da eklenmiştir. Cahangir Zeynalov, Derviş Mesteli Şah ("Müsyö Jordan ve derviş Mesteli şah", 3 Mart) rolündeki oyunculuğu ile seyircilerin sempatisini kazanmıştır.[70]

Hüseyngulu Rzayev, Nacafgulu Veliyev'in girişimi ve Nariman Narimanov'un desteğiyle sahneye adım atmıştır. Daha sonra "Sarabski" takma adıyla (bazen "Sarabli" olarak da anılmış), drama, trajedi ve opera oyuncusu olarak ünlenmiş, yönetmenlik yaparak birçok oyunu sahnelemiştir.

---

[66] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 57.

[67] **A.e**., s. 57-58.

[68] Şərifov, **Azərbaycan türk teatrı tarixi**, Bakı, "Elm və həyat", 2000, s. 27.

[69] **A.e**., s. 27.

[70] **A.e**., s. 28.

O yıl Tagıyev Tiyatrosu'nda tadilata gidilmiş, bu sayede oyun salonları genişletilmiş, koltuk sayısı önemli ölçüde artırılmıştır. Binanın kiralanmasındaki zorluklar nedeniyle provalar Cahangir Zeynalov'un evinde ve İskender Malikov'un "Kaspi" adlı gazetesinin yazı işleri müdürlüğünde yapılmıştır. Oyunlar iki veya üç gün, bazen bir hafta süreyle hazırlanırken, toplulukta henüz "yönetmen" kavramının oluşmadığı belirtilirken, topluluktaki oyuncuları bir araya getiren ve rolleri dağıtan kişi "yönetmen" olarak nitelendirilmiştir [71].

1900'de tiyatro camiasında yaşanan durgunluğu kırmak için bir dizi girişimde bulunulsa dahi, önemli bir değişiklik veya belirli bir sanatsal başarı gerçekleştirilmemiştir. Hatta topluluk dağılma noktasına gelmiştir. Nariman Narimanov'un grubu yeniden kurma ve liderliği devralma girişimi başarısız olmuştur. Bu olumsuz durum, aynı yılın sonunda Şuşa'dan Bakü'ye gelen ve 1901'de "Bakü Müslüman Topluluğu" nu kuran Abdurrahim Hagverdiyev'in, girişimleri sayesinde ortadan kaldırmıştır. Abdürrahim Bey, başyönetmen olmuş ve milli tiyatronun tarihinde bu görevi büyük bir hassasiyetle yerine getiren ilk entelektüel olmuştur.[72]

Abdurrahim Hagverdiyev, geçmiş yıllarda sahnelenmiş eserlere yeni eserler ekleyerek, Necef Vazirov'un "Trajedi-Fakhraddin" trajedisini, Jean-Baptiste Moliere'nin "Cimri" eserinden esinlendiği "Ağa Kerim Han Ardabili" komedisini, kendisinin yazdığı "Peri Cadı", "Talihsiz Genç Adam" dramalarını repertuara dâhil etmiştir. Ayrıca Gogol'un "Müfettiş" i (Nariman Narimanov tarafından çevrilen) ve seyircilerin en sevdiği vodvili yeniden sahneye uyarlamıştır. Cahangir Zeynalov'un yönetmenliğini yaptığı ve başrol oynadığı "Hacı Gara" adlı oyun büyük bir ilgi karşılanmıştır [73].

Topluluk, 1902 yılında Gogol'un "Bir Evlilik" komedisini Mehdi Cuvarlinski'nin, "Müfettiş"i ise M. Rustambeyov'un çevirisinde, "Ağa Kerim han Ardabili", "Hacı Gambar", "Şamdan Bey" eserlerini yeni düzenlemelerle sahneye koymuştur. Ayrıca repertuara, N. Lokhmanova'nın "Napolyon'un Vefatı" (St. Helen's Adası'ndaki İmparator Napolyon'un Ölümü) draması ve Anton Çehov'un "Ayı" vodvili de eklenmiştir. 1903'te topluluk daha çok "Müslüman Drama Sanatçıları Grubu" ile takdim edilmiştir. Bu arada, Tagiyev Tiyatrosu'nun sorumluları olan Palonsky ve Kruçinin'in Azerbaycanlı oyunculara, kostüm konusunda destek olmadığı ve sahne tasarımında yetersiz kaldıkları görülmüştür. Bu nedenlerden ötürü,

[71] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 59.

[72] Rəhimli, **Azərbaycan Teatr Tarixi**, Bakı, Çaşıoğlu, 2005, s. 51.

[73] **A.e**., s. 51-52.

Azerbaycanlı oyuncular, birkaç yıl boyunca bütün performanslarını tek bir odada gerçekleştirmek zorunda kalmışlardır.[74]

Abdurrahim Hagverdiyev, oyun yazarları ile tiyatro topluluğu arasında iyi ilişkiler kurmaya çalışıyordu. Hatta Abdurrahim'in bu yapıcı tavrı ve tiyatronun bir geleceği olması noktasındaki duruşu, tiyatroya merakı olan birçok kişinin oyunculuğu kendilerine meslek seçmelerine neden olmuştu. Bu çaba 1904 yılına kadar yoğunlaşırken, toplu sahneye daha çok Sanatçılar Kulübü'nde çıkma imkânı bulabilmiştir. Bunların dışında, Bakü'de kimi amatör gruplar da her yıl birkaç eseri sahnelemekteydiler. Köklü trajediler ve komediler defalarca sahneye uyarlanırken, repertuarlarda daha çok, Necef Vazirov ve Sultanmacid Ganizade'nin eserlerinin olduğu gözlemlenmiştir [75].

1905'te isimleri farklı yazılan topluluk kimi zorluklarla karşılaşmıştır. Rusya'daki siyasi huzursuzluk (9 Ocak çatışmaları, grevler vs.) Bakü'nün kültürel hayatını da etkilemiştir. Eserlerin sahnelenmesi için talep edilen izinler haftalarca ertelenmiş, oyunların kontrolü sıkılaştırılmıştır. O yılın şubat ayında Bakü'de sokağa çıkma yasağı ilan edilmiş ve akşam gösterileri yasaklanmıştır. Abdurrahim Hagverdiyev, iş değiştirmek zorunda kaldığından, topluluktan uzaklaşmıştır. Çalışmaların ağırlığını diğer oyuncular (başta Cahangir Zeynalov, Hüseyin Arablinski, Abulfat Veli, Huseyngulu Sarabski) üstlenmiştir.[76]

Repertuarlarda çevirisi yapılmış vodvil ve küçük eserler daha çok yer tutmaktaydı. O senenin sonbaharında Rusya'daki bazı reformların etkisi Bakü'de de hissedilmekteydi. Nariman Narimanov, Dadaş Bunyadzade, Mammad Mammadyarov, Maşadi Azizbeyov, Hamid Sultanov, drama kulüpleri açmışlar, "Evrim" gazetesi altında "Hümmat" adını verdikleri organizasyon ile çalışmalara başlamışlardır. Karaşehir, Sabunçu, Balakhanı, Bayıl ilçesi ve Murtuz Mukhtarov Kulübü'nde oyunlar sahneye koymuşlardır. Aleksandr Nevski Azerbaycan-Rus Kız Okulu'nda öğretmen ve öğrenciler, Mardakan Tagiyev Bahçıvanlık Okulu'nda gönüllü gençler, Ağa Musa Nagiyev Kulubü'nde ("Obşestvennoye sobraniye") aydın gençler, farklı zamanlarda oyunlar hazırlamışlardır [77].

Abdurrahim Hagverdiyev'in, aynı yıl içerisinde, St. Petersburg'a gitmesinin ardından toplulukta sanat anlayışının zayıfladığı görülmüştür. Oyuncular arasında "birincilik" konusunda

---

[74] **A.e.** s. 52
[75] **A.e**., s. 53.
[76] **A.g.e**., s. 54-55.
[77] **A.e**., s. 55.

girilen iddialaşma, kibirli davranışlar takınmak ve repertuarın "kendilerine göre" oluşturulması, toplulukta bölünmeye yol açmıştır.

Oyuncu ve yönetmen Abulfat Vali yeni bir grup organize ederek, Azerbaycan dâhilinde, kısa süreli eserlerden hazırladığı repertuarıyla oyunlar sahnelemiş, ayrıca oyunlarına yerel tiyatro gruplarından da oyuncular dâhil etmiştir.[78]

1897 ve 1905 yılları arasında çeşitli tiyatro topluluklarının faaliyetlerinde aşağıdaki olaylar göze çarpmaktadır.

Repertuarlar tekrarlı ve monotondur.

Aynı drama, trajedi ya da vodvil yıl boyunca farklı şekilde sahnelenerek oynanmaktadır.

Oyunda başrolü oynayan bir oyuncunun değiştirilmesi, eserin düzenlenerek yeniden sahnelenmesi şeklinde sunulmaktadır.

Sanatçılardaki ezberleme tekniğinin eksik olmasından ötürü, diyaloglar suflör aracılığıyla iletiliyordu. Bu durumda bazen yanlış metinlerin ve ifadelerin tekrarlanmasına yol açıyordu.

Bu nedenle, suflörlük tiyatroda önemli bir meslek olarak kabul edilmekteydi.

Oyunlarda müzik ve özel aranjmanlar kullanılmıyordu.

Sanatçıların çoğu evlerinin geçimlerini başka mesleklerde çalışarak sağlıyordu.

Farklı gruplarda oyunculuk yapan amatörler sık sık yerlerini değiştiriyorlardı. Bu durum 1906-1919 yılları arasında ortamın daha da huzursuz bir hal almasına yol açmıştır.

Küçük esprili eserler ve vodviller bazen ikisi, bazen üçü ve bazen de dördü bir yerde olmak üzere aynı gün içinde sahneleniyordu.

Bir yılda birkaç kez sahnelenen oyunların oyuncularının çoğu değişiyordu.

Bazen de sanatçılar kalıyor, ancak rolleri değişiyordu.

Bu yıllarda oyun yazarlarından Nariman Narimanov, Necaf Vazirov, Abdurrahim Hagverdiyev, Süleyman Sani Akhundov; çeşitli alanlarda çalışan aydınlar Badal Badalbeyov, Hacı Akhundov (Şirvanski), Rahim Malikov, Midhat Malikov, Abdulali Valibeyov, Malik Tahirbeyov, Samad Mansur Kazımzade, Habib Koçarlı, Mehdi Cuvarlinski , Sadık Salaşbeyov, Hüseyin Minasazov aynı zamanda oyunlarda oyuncu olarak görev alıyorlardı [79].

---

[78] Şərifov, **Azərbaycan türk teatrı tarixi**, Bakı, "Elm və həyat", 2000, s. 33.
[79] **A.e**., s. 33-34.

Bu sayılan isimler içerinde diğerlerine göre daha deneyimli olan Mirza Mukhtar Mammadov, Cahangir Zeynalov, Mahammad Alvandi, Abulfat Veli; gençlerden Huseynbala Khalafov (Huseyn Arablinski), Murad Muradov, Huseyngulu Sarabski (Rzayev), Mirmahmud Kazımovski, Mirzaga Aliyev, Rüstem Kazımov, Mehdi Hajinski ve Agalar Garaybeyov düzenli olarak oyunculuk yapmaktaydılar [80].

Siyasi konumları ne olursa olsun, süreli yayınlar tiyatro ile ilgili gelişmeleri ve haberleri ön planda tutmaya, oyunlar hakkında bilgi verme eğiliminde olan makaleler yayınlamaya çalışıyorlardı.

1.4. Dramaturjide Kitlesellik ve Sanat Arayışları (1890-1920)

On dokuzuncu yüzyılın sonunda Azerbaycan'da aydınlanmaya dair fikirlerin teşviki daha yaygın hale gelmiştir. Aydınlar, özellikle de öğretmenlik mesleği ile uğraşanlar, toplumu cehalet ve batıl inançlardan kurtarmak için faydalı bir araç olarak gördükleri tiyatroya özel bir önem vermekteydiler. Tiflis Aleksandrinsk Öğretmenler Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra Bakü'ye gelen Habib Mahmudbeyov ve Sultanmacid Ganizade'nin faaliyetleri bu doğrultuda öne çıkmıştır [81].

Dikkate değer bir diğer konu da genellikle tiyatro oyunu hazırlayan öğretmenlerin veya bu konuda eğilimi olan başka meslek sahiplerinin aynı zamanda yabancı yazarların eserlerinden alıntılar veya çeviriler yapmalarıydı. Bu kişiler aynı zamanda küçük ama orijinal oyunlar da alıyordu. Yazılan drama eserleri ise genellikle vodvil (mizah), komedi, fars ve fıkra türünde oluyordu. Burada sergilenen ana amaç, öğretici eserlerle, toplumu aydınlatıp bireyleri eğitmekti.

1.4.1. "Nicat" Tiyatro Topluluğu

Bakü'deki tiyatro süreci 1906 yılında, daha çok teorik konularda getirilen bilgilerle gelişimine devam etmiştir. Sene başında şehirdeki "Müslüman Drama Sanatçıları" topluluğu temelinde "İkinci Tiyatro Grubu" açılmıştır. Grup ayrıca "Tovarişestvo", "Müslüman Sanatçılar Tovarişestvosu" ve "Yeni Müslüman Tiyatro Grubu" isimleri altında çeşitli basın kuruluşlarında yer almıştır. Grubun ana oyuncuları Murad Muradov, İbrahim Rustambeyov,

[80] **A.e.**, s. 35.
[81] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 62.

Mirza Mukhtar Mammadov, Huseyngulu Sarabski, Mehdi Cuvarlinski, Abulfat Veli, Hacı Ahundov (Şirvanski) olmuştur.[82]

Ünlü oyuncular Cahangir Zeynalov, Mirzaga Aliyev, Hüseyin Arablinski, Mirmahmud Kazımovski "Şirkette" (birinci grupta) kalmışlardır.[83]

Yılın ikinci yarısında Mirzağa Aliyev, "Toplum" (Arapça "namus", "onur duygusu" anlamına gelir) adlı bağımsız bir tiyatro grubu kurmuştur. Dönemin aydınlarından Memmedsadig Akhundov bu oluşumda ona yardım etmiştir. Topluluk yaklaşık bir yıl faaliyet göstermiştir.[84]

Azerbaycan'da aydınlanmayı yaygınlaştırmak için 1906 yılında Bakü'de "Nicat" kültür ve eğitim topluluğu kuruldu. Dernek kütüphaneler, okullar ve okuma odaları açmış, gece kursları ayarlamış, çeşitli kültürel etkinlikler düzenlemiş ve oradan toplanan parayı, verilen bağışları, fakir öğrencilerin eğitimine harcamıştır.

Topluluğun faaliyetlerinin başında attığı başarılı adımlardan biri diğeri de tiyatro topluluğu kurmak olmuştur. "Nicat" tiyatro topluluğu 1906 yılından itibaren (6 Kasım. Tağıyev tiyatrosu, Nikolay Gogolun "Müfettiş" komedisinin oyunu ile) çalışmalara başlayarak millî tiyatro sanatının gelişiminde ve oluşumunda, profesyonel oyunculuk sanatının şekillendirilmesinde önemli işler üstlenmiştir. "Nicat", faaliyetleri 1917'de son bulmuştur.

Naşri-Maarif hayır kurumu da Bakü'deki çeşitli tiyatro gruplarına yardım etmiş ve 1908 yılı itibariyle faaliyetlerini "Nicat" grubu ile devam ettirmiştir.

Kısa aralar dışında, "Nicat" grubunun başyönetmenliğini Huseyn Arablinski yürütmüştür. Arablinski dışında bu görevde Abulfat Veli, Huseyngulu Sarabski ve Abbasmirza Şarifzade bulunmuştur.

Topluluğun faaliyetlerine yeni başladığı zaman, yönetmenliği birkaç kez Rus tiyatrosundan davet edilen Saracan Valentinov yapmıştır. 1906 yılında "Nicat" topluluğu, "Çalma Kapımı, Çalarlar Kapını" (Haşim Vazirov) ve "Hacı Gambar" (Necef Vazirov) komedilerini sahnelemiştir.

---

[82] Məmmədli, **Azərbaycan teatrının salnaməsi**, (1850- 1920) Bakı, Azərnəşr, 1975, s. 37.

[83] **A.e**., s. 37

[84] **A.e**., s. 38

1907 yılında "Nicat" başarılı işlere imza atmaya devam etmiş ve bu başarı şu eserlerin sahnelenmesiyle daha da pekişmiştir: Mirza Fatali Ahundzadeh "Hacı Gara" (Yönetmen: Abulfat Veli; Hacı Gara- Cahangir Zeynalov; Haydar Bey- Mahammad Alvandi; Naçalnik- Hüseyn Arablinski), Heinrich Heine'nin "Almansor" (Yönetmen: Hüseyn Arablinski; Almansor- Mammasadiq Akhundov; Don Ganzalo- Hüseyn Arablinski), Friedrich Schiller'in "Haydutlar" ("Haydut". Yönetmen: Hüseyin Arablinski; Yaşlı Moor- Cahangir Zeynalov; Karl Moor- Mehdi Hacinski; Franz Moor- Hüseyin Arablinski; Schweizer- Abulfat Veli ve Huseyngulu Sarabski), Abdurrahim Hagverdiyev'in "Ağa Muhammed Şah Kaçar" (Yönetmen ve Kaçar rolünün oyuncusu Hüseyin Arablinski, Murtazagulu Han- Abulfat Veli, Cafargulu Han- Hüseyngulu Sarabski ve Gulamrza Şarifzade), Namık Kemal'in "Vatan" ("Vatan veya Silistire"), Nariman Narimanov'un "Nadir Şah" (Nadir Şah- Hüseyin Arablinski).[85]

1908 yılının 12 Ocak günü Üzeyir Hacıbeyov'in ilk milli muğam operası olan "Leyla ve Mecnun"nu, Huseyn Arablinski yönetimindeki "Nicat" topluluğu tarafından Tagıyev Tiyatrosu'nda (Mecnun- Hüseyngulu Sarabski, Leyli- Abdurrahman Farajov) sahnelenmiştir.[86]

Topluluk, bu yıl eski eserlerin yanında repertuarına yeni oyunlar da eklemiştir. Bunlar arasında "Emir Ebul Ula" ve "İbrahim Bey" (Hüseyin Badraddin ve Mohammad Rufat. Gulamrza Şarifzade tarafından çevrilmiş), "Sultan Osman" (Eser: François Voltaire; çevirmen: Abdurrahim Hagverdiyev), "Demirci Gava" (Eser: Şemsettin Sami; çevirmen Süleyman Sani Akhundov), "Kazavat" (Eser: S. Lanskoy; çevirmen Abdurrahim Hagverdiyev), "Talihsiz Çocuk" (Eser: Namık Kemal; çevirmen: Sakina Akhundzade), "Doktor" (Eser: Jean-Baptiste Moliere; çevirmen: Ahmed Gamarli) adlı eserler sahnelenmiştir [87].

Hüseyin Arablinski bir grup sanat arkadaşıyla o yılın mart ve nisan aylarında Tiflis'e turneye gitmiştir. Eylül ayında "Nicat" bütün imkanlarını seferber ederek, haftada bir oyun sahneleme kararı almıştır.[88]

Bu yıldan itibaren, Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Hacı Gara", "Lenkeran Han'ın veziri" ve "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah", Necef Vazirov'un "Hacı Gambar", "Ev Eğitiminin Bir Resmi" ve "Trajedi-Fakhraddin", Abdurrahim Hagverdiyev'in "Talihsiz Genç", "Ağa

---

[85] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 55.

[86] **A.e**., s. 56

[87] **A.e**., s. 57.

[88] **A.e**., s. 57-58.

Muhammad Şah Kaçar", "Peri Cadı" ve "Aç Herifler", Nariman Narimanov'un "Dilin Sorunu" ("Şamdan Bey"), "Nadir Şah" komedi ve trajedileri periyodik olarak repertuarda yer almıştır [89].

Hüseyin Arablinski, Khlestakov ("Müfettiş") rolünü başarıyla oynamıştır.

1909 yılında Hüseyin Arablinski'nin de aralarında yer aldığı kimi sanatçılar, "Nicat" yönetim kurulu üyelerinden İsa Aşurbeyli ile yaşanan anlaşmazlık nedeniyle bir süreliğine topluluktan uzaklaştılar. Onların gruba yeniden katılmalarıyla birlikte, repertuarda yeni bir hareketliliğin ve canlanmanın ortaya çıktığı gözlenmiştir.[90]

Hüseyin Arablinski liderliğindeki topluluktan bir grup oyuncu Tiflis'te, İrevan'da, Batum'da ve Nahcivan'da turneye çıkmışlardır.

Repertuarda son on yılda sürekli sahnelenen eserlerin yanı sıra, Çirikov'un "Yahudiler" (çevirmen: Abdurrahim Hagverdiyev), Mirza Fatali Ahundzadeh'in "Mahkeme Avukatları" ("Tebriz Avukatları"), Victor Dukanj'ın "Kumarbazın Otuz Yılı" (çevirmen: Vali Gasımov) Mahammad Ehsan'ın "Cevdet Bey "(çevirmen: Gulamrza Şarifzadeh) drama ve komedileri de sahnelenmiştir. Sultanmacid Ganizade, Necef Vazirov'un tercümeleri ve mizahları, Myasnitsky'nin "Ben öldüm", Lentovsky'nin "Oyuncunun Hayatı", Vasag Madatov'un "Açgözlülük Düşman Kazandırır" vodvili de zaman zaman repertuarda yer bulan eserler arasında olmuştur [91].

Eylül ayında "Nicat"ın küçük tiyatro bölümü, daha büyük bir grup oluşturulmak amacıyla kapatılmıştır. Topluluğa şu oyuncular dahil olmuştur: Hüseyin Arablinski, Muhammad Alvandi, Abulfat Veli, Hüseygulu Sarabski, Aliabbas Rzayev (Avarski), Rüstem Kazımov, Mammadhashim Aliyev, Mirmahmud Kazımovski, Huseyn Agayev, Mirzaga Aliyev, Imran Gasımov, Mehdi Hacınskı, Süleyman Salimbeyov, Gulamrza Şarifzade, Murad Muradov, Hacı İbrahim Gasımov, Khalil Huseynov, Murad Muradov, Mammadbagır Alinski, Mahammadhasan Hasanov, Abbasmirza Şarifzade. Bu isimlerin yanı sıra Azerbaycan Türkçesini az da olsa konuşabilen, Mislavskaya, Aleksandra (Şura) Olenskaya, Tamarina-Gruzinskaya, Dogmarova, Stepanova da kadın oyuncu olarak topluluğa kabul edilmişlerdir.[92]

1910 yılında perdelerini açan Azerbaycan Operette Tiyatrosu'nun kuruluşu da "Nicat" tiyatro topluluğu ile bağlantılıdır. Üzeyir Hacıbeyov'un operet türünde yazdığı ilk müzikal

[89] **A.e**., s. 58.

[90] **A.e**., s. 58-59.

[91] **A.e**., s. 59.

[92] **A.e**., s.59.

komedi olan "Karı-Koca" 24 Mayıs'ta sahnelendi. Nikitin'in kardeşlerin sirkindeki performansın yönetmenliğini Huseyn Arablinski yaptı ve başrolleri Mirzaga Aliyev (Karbalai Gubad), Huseyngulu Sarabski (Marjan Bey) ve Ahmad Agdamski (Minnat Hanım) oynadı.[93]

Bu oyunların yanı sıra repertuarda ilk kez yer alan ve sahlenen diğer oyunlar ise şunlardır: İvan Turgenyev'in "Özgürlük"(Ceyhun Hacıbeyli tarafından çevrilmiş), Nikolai Gogol'un "Evlilik" (Çevirmenler: İsa Aşurbeyli ve Mehdi Hacınski), Abdurrahim Hagverdiyev'un "Kim suçludur?", Gulamrza Şarifzade'nin "Molla Nasreddin", Alasgar Kamal'ın "Bahtsız Oğul" Yusuf Talibzadeh'in "Halit İbn Valid" (Suriye'nin Fethi), William Shakespeare'in "Othello" (Çevirmen: Haşim Vazirov; yönetmen: Hüseyin Arablinski. Othello-Huseyn Arablinski, Yago-Muhammad Alvandi), Rudolf Batshalm "Kafkas çiçekleri" (Çevirmen: Abdulla Şaig Talıbzade), Yusuf Talibzade'nin "Mısır'ın Fethi", Ahmed Gamarlı'nın "Gençlerin Hayatı" ve Huseyngulu Sarabski'nin "Cehalet" adlı oyunları o dönem ilk kez sahnelenen eserler arasında yerlerini aldılar [94].

30 Ocak'ta, Kurban Bayramı vesilesiyle düzenlenen bir etkinlikte, Azerbaycan tiyatro camiasında ilk kez, oyuncu ve yönetmen Kerbelai Cahangir Zeynalov'un sanat yaşamının 25. yıldönümü münasebetiyle bir jübile töreni düzenlenmiştir. Tagiyev Tiyatro Binası'nda düzenlenen bayram töreninin resmi bölümünün ardından "Lenkeran Han'ın Veziri" komedisi gösterilmiş, oyunun baş rollerini Cahangir Zeynalov (Bakan Mirza Habib) ve yönetmen Hüseyin Arablinski (Teymur ağa) canlandırmıştır [95].

1911 yılında açılan Mayilov Tiyatrosu'nda (Bugünkü adı ile Opera ve Bale Tiyatrosu) 28 Şubat günü Modem Mussorgsky'nin "Boris Godunov" operası sahnelenmiştir. Önceki yıllarda, tiyatro gösterileri, genellikle Tagiyev Tiyatrosu'nda, Nikitin kardeşlerin sirkinde, Ağa Musa Nagiyev Tiyatrosu'nda, Denizciler Kulübü'nde ve Obschest-vennoye Sobiraniye'de sahnelenmiştir. Mayilov Tiyatrosu'nun açılmasıyla, "Nicat" topluluğu da aynı binada, seans kiralamak suretiyle sahne almaya başlamıştır.[96]

Bu yıldan itibaren toplulukta, Abdulhaq Hamid'in "Tarık ibn Ziyad veya Andalis" (Çevirmenler: Dadash Bunyadzadeh ve Pirgulu Mursalzadeh), Rza Zaki Latifbeyov'un "Eski

[93] **A.e**., s. 59-60.
[94] **A.e**.,s. 60.
[95] **A.e**.,s. 61.
[96] **A.e**., s. 61.

Türkiye", Vahid Lutfi'nin "Naci Bey" ("Naci Bey fedakârlık-özgürlük") eserleri de oynanmaya başlanmıştır.

Grup repertuarına yavaş yavaş müzikli oyunları da almış ve sahnelenmiştir. Basın bu değişikliği protesto etmiş ve bazı gazeteler, Üzeyir Bey ve Zülfügar Hacıbeyov kardeşlere tepki göstermiştir.

Bakü şehir polisinin o dönem, Azerbaycan'da gerçekleştirilen tiyatro faaliyetlerini yakın takibe aldığı gözlemlenmiştir. Özellikle "Nicat" grubunun tüm performanslarında, bir polis memuru, birim ofisine rapor vermek maksadıyla ön sıralardan oyunları izlemiş ve faaliyetleri denetim altında tutmuştur.

1912-1917 yılları arasında, "Nicat" a ek olarak, bu grubun yaratıcı kadrosu temelinde "Safa" tiyatro topluluğu kurulmuştur. Geniş bir coğrafyada turlar düzenleniyor, oyunlar paralel olarak sahneleniyor ve yavaş yavaş, gündüz gösterimlerinin sayısı da artıyordu.[97]

1912 yılının Kasım ayında, Azerbaycan tiyatro tarihinde bir ilk daha yaşanmış, "Nicat" topluluğunun oyuncularından Mirzağa Aliyev, oyun sırasında sahneden hükümet karşıtı sözler söylediği için Hacitarkhan'a sürgün edilmiştir.

“Nicat” tiyatro topluluğu, faaliyet gösterdiği yıllar içinde birçok oyuncunun yetişmesine ve gelişmesine de ortam teşkil etmiştir. Huseyngulu Sarabski (oyuncu, yönetmen ve opera solisti), Sidgi Ruhulla, Abbasmirza Sharifzadeh, Panfiliya Tanailidi (belirli aralıklarla), Eva (Eugenia) Olenskaya, Ahmed Gamarli (oyun yazarı ve oyuncu), Huseynaga Hajibababayov (opera solisti), Abulhasan Anapli, Rza Darabli, Natalia Lizma, Hajiaga Abbasov, Calil Baghdadbeyov, Hajibaba Şarifov, Mir Pasha Sadigov, Mammadhanifa Tanrigulov (Hanifa Teregulov. Oyuncu ve koro), Alakbar Suheyli, Müslüman Magomayev (şef), Alakbar Hüseynzade, Halil Hüseynov, İbrahim Atakişiyev (Azerbaycanlı), Mammadtagi Bagirov, Mahammadhasan Atamalibeyov, Samad Mansur (Kazımzade. Oyun yazarı oyuncu ve yönetmen) Khalilbeyov, Yunis Narimanov gibi onlarca kişi bir okul vazifesi gören toplulukta yer almış ve tiyatro sanatının gelişmesine hizmet etmişlerdir.[98]

"Nicat" topluluğu, sanat hayatının son altı yılında yaklaşık 50 oyun sahnelemiştir. Birçok oyun, seyirciyle ilk kez Nicat topluluğu aracılığıyla buluşmuştur. Üzeyir Hacıbeyov'un "Şah Abbas ve Hurşid Banu", "Aslı ve Karam" operaları ile "Arşın Mal Alan" opereti; Mehdi

---

[97] **A.e**., s. 61-62.

[98] Məmmədli, **Azərbaycan teatrının salnaməsi,** (1850- 1920) Bakı, Azərnəşr, 1975, s. 43.

Hacınski'nin "Zulüm ve Zalimin Sonu" (Sultan Abdülhamid'in Kararı), "Yezid ibn Müaviyya"; Necef Vazirov'un "Geçmişte Kaçaklar"; Celil Mammadguluzade'nin "Ölüler"(Yönetmen: Huseyngulu Sarabski. İskender- Mirzaga Aliyev, Şeyh Nasrulla - Aligulu Gamkusar); Abdurrasul Şerifzade'nin "Anushiravani-adil"; Vano Mchedashvili'nin "Kaçak Kerem"; Mirza Mammad Akhundzadeh'in "Sad ibn Vaqqas"; Hacı İbrahim Gasimov'un "Katil Karıma" (Kızının Katili); Yusuf Talibzade'nin "Amr Halid ibn Velid" (Şam'ın Fethi ve Roma ile Arap Savaşı); Bakhmetov'un "Napolyon Savaşı veya Moskova yangını "(Çevirmen: Hacı İbrahim Gasimov); Samad Mansur'un "Eski ve Yeni Yıl"; Abdullah Şaig Talibzade'nin "Bir Saatlik Halife" ve Sakina Ahundzade'nin çevirdiği "Zulmün Meyveleri" ("Lakme". Yönetmen: Abbasmirza Şerifzade. Nilüfer-Lakme- Gülsabah Hanım, Said Bey- Hüseyn Arablinski, Abbasmirza Şarifzade) adlı eserler ilk kez "Nicat" tiyatro topluluğu tarafından sahnelemiştir.[99]

1916'da Tagiyev Tiyatrosu'nda, Nicat Kültür ve Eğitim Topluluğu'nun kuruluşunun onuncu yıldönümünü vesilesiyle bir kutlama merasimi düzenlenmiştir. Bunun yanı sıra "Nicat" Tiyatro topluluğu ilk kez oyuncularına maaş vermiştir.

"Nicat" tiyatro topluluğu ilk kez, kendi aksesuarlarını (sahne dekorları, sahne aksesuarları, kostüm, kıyafetler vb.) tasarlamış ve yapmıştır.

"Nicat" tiyatro grubu, istikrarlı bir repertuar inşa etme geleneği oluşturmuştur.

"Nicat" sözleşmeyle topluluğa oyuncular almıştır.

"Nicat" topluluğu, dünya drama sanatının önde gelen eserlerini repertuarına kazandırmak için çevirmenler görevlendirmiştir.

"Nicat" tiyatro topluluğu faaliyetlerinin sonuna kadar, repertuarında komedi, mizah, drama ve trajedinin yanı sıra opera ve operetlere de özel ilgi göstermiştir.

"Nicat" tiyatro topluluğu, başta Murtuz Mukhtarov ve Ağa Musa Nagiyev olmak üzere Bakü'nün sanata önem veren milyonerlerinin yardımıyla farklı yıllarda pek çok gösteri düzenlemiştir. Toplanan paralar ve bağışlar "Naşrimaarif"'e, ayrı ayrı okullara, öğrencilerin ders kitaplarına ve bazı oyuncuların tedavilerine harcanmıştır [100].

[99] **A.e**., s. 44
[100] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 62.

1.4.2. "Safa" Tiyatro Topluluğu

Aydınlanma fikri ülkede yayıldıkça, kimi aydınlar da halkın kültürünü geliştirmek için daha çok çalışmışlardır. Özellikle bir kültür ve eğitim topluluğu olarak faaliyet gösteren "Nicat"ın grubunun da etkisiyle yirminci yüzyılın başlarında ortaya yeni topluluklar çıkmaya başlamıştır. Bunlardan en etkili olanlarından biri de "Safa" kültür ve eğitim topluluğudur. Kuruluş şartnamesi ve tüzüğü "Nicat" ile aynı zamana denk gelen "Safa" Topluluğu 1910-1917 yılları arasında faaliyet göstermiştir.

1912 baharında Safa'nın çatısı altında aynı isimde bir tiyatro grubu kuruldu. Topluluk, "Nicat"ın oyuncu kadrosunun teatral deneyimi ve potansiyel yaratıcı gücü ile oluşturuldu. Milli sahne sanatının gelişimine hizmet eden ve hayırsever çalışmaların ilk adımlarını atanların başında Cahangir Zeynalov (oyuncu ve yönetmen) ve Samad Mansur yer almıştır. Başlangıçta, Huseyn Arablinski, Abbasmirza Şarifzade, Rüstem Kazımov, Mirmahmud Kazımovski, Hajiaga Abbasov, Calil Bagdadbeyov, Aliş Hagverdiyev, Mammadbagir Alinski, Ali İslam, Ahmad Gamarli, Mehdi Hajinski, Khalil Huseynov (oyuncu ve yönetmen olarak) ve diğerleri "Nicat" ile birlikte "Safa" grubunda oyuncu olarak çalışmışlardır. Bu gelenek daha sonra da devam etmiştir. Yani, aynı oyuncu her iki grupta da sözleşmeli olarak çalışmıştır. Hatta bazen aynı oyuncu sabahları "Nicat" ile akşamları ise "Safa" topluluğunun oyunlarında oynamışlardır. Ancak ilerleyen yıllarda "Safa" topluluğu ile sahneye çıkan Hilal Bagirov, Aliabbas Rzayev, Agadadaş Hasanov, Dadaş Bunyadzade, Cafar Bunyadzade, Aziz, Mirza Mukhtar Mammadov, Ali Sabri Gasımov, Mircalal Abdinov, Alakbar Aliyev, Bagir Khalilbayov, Ahmad Safarov (Anatollu), Şeyda Kalilbeyov, Aslan Tahirov, Xasmuhammadov, ve Musaxanov birkaç yıl çalıştıktan sonra sahne sanatından uzaklaşmışlardır.[101]

"Safa" grubunun ilk oyunu Necef Vazirov'un, Fransız yazar Jean-Baptiste Moliere'in "Cimri" komedisinden alıntı yaptığı "Ağa Kerim Han Ardabili" adlı komedisi olmuştur. Oyun Cahangir Zeynalov tarafından hazırlanmıştır. Baş rolleri Cahangir Zeynalov (Ağa Kerim Han Ardabili) ve Abbasmirza Şarifzade (Ağa Kerim Hanın Oğlu) oynamıştır. Bu oyun 31 Ağustos 1912'de Tagiyev Tiyatrosu binasında gösterilmiştir.[102]

Tiyatro topluluğu, 1912 ve 1913 yıllarında Cahangir Zeynalov'un yönetmenliğinde Necef Vazirov'un "Hacı Gambar" (Gambar- Cahangir Zeynalov), Şemseddin Sami'nin "Demirci

[101] Allahverdiyev, **Azərbaycan xalq teatrı tarixi**, Bakı, Maarif, 1978. s. 19.

[102] **A.e**., s. 20.

Gava" (çevirmen: Samad Mansur. Farhad- Cahangir Zeynalov, Gava- Samad Mansur, Parviz - Abbasmirza Şarifzade, Zohhak - Mahammadhasan Marandi), Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Lenkeran Han'ın Veziri" (vezir Mirza Habib - Cahangir Zeynalov, Şola Hanım - Şura Olenskaya), "Hacı Gara" (Hacı Gara - Cahangir Zeynalov, Sona - Şura Olenskaya, Asgar bey - Samad Mansur), Zülfugar Hacıbeyov'un "Evliyken Bekar" (operetta), Samad Mansur'un ve Abbasmirza Sharifzadeh'in yönetmenliklerinde Abdulhak Hamid'in "Tarık ibn Ziyad veya İspanya'nın Fethi" (çevirmen: Dadaş Bünyadzade), İsmayil Rüstambeyov'un "Devlet-Bisemeri", Jean-Baptiste Moliere'in "Doktor" (çevirmen: Ahmad Gamarli) eserlerini sahneye koymuşlardır.[103]

"Nicat" ve "Safa" gruplarının oyuncuları birlikte de sahne almışlardır. Bu ortak çalışmalar "Yezid ibn Müaviyye" Mehdi Hacınski), Abdurrahim Hagverdiyev'in "Talihsiz Genç", "Peri Cadı", İvan Turgenev'in "Özgürlük" (Ceyhun Hacıbeyli tarafından çevrilmiştir) oyunları olarak bilinmektedir.[104]

Her iki grubun önde gelen oyuncuları "Safa"nın faaliyet gösterdiği ilk iki yılı boyunca güçlerini tek bir grupta birleştirmek için birkaç defa girişimde bulunmuştur. Ancak topluluğun liderleri ve bazı oyuncuların bireysel tavrı buna engel olmuştur. Ne yazık ki, bu iki grubun oyuncu kadrosu arasında yaşanan rekabet, sanatın yükselişine dair yararlı bir sonuç doğurmamıştır. Aksine bu durumdan ve repertuarların tutarsızlığından ötürü, tiyatro sanatına önem veren özverili aydınların sahne sanatlarını geliştirme potansiyelini yerle bir etmiştir.

Safa Kültür ve Eğitim Topluluğu'nun üyeleri 13 Kasım 1913'te Necef Vazirov'un sanat yaşamının 40. yıldönümü vesilesiyle bir etkinlik organize ederek kutlama yapmışlardır. Etkinliğin resmi bölümünde günün anlam ve önemini belirten konuşmalar yapılmış, Bakü'deki çeşitli kültür ve eğitim kuruluşlarından gelen tebrikler okunmuş ve edebi değeri yüksek hediyeler takdim edilmiştir. Etkinliğin sanatsal bölümünde ise yazarın komedisi olan "Hacı Gambar" (Yağıştan Çıktık, Yağmura Düştük) Cahangir Zeynalov tarafından yönetilmiş ve sahnelenmiştir. Tiyatro severlerin ilgiyle karşıladığı oyunda başrolleri Cahangir Zeynalov (Hacı Gambar), Samad Mansur (Hacı Samad), Mahammadhasan Marandi (Cabi), Abbasmirza Şarifzade (Eşref Bey) oynamıştır. Bu arada o sene kurulan ve aynı yıl faaliyetlerine son veren

[103] **A.e**., s. 20.

[104] **A.e**., s. 21.

"Ziya" ve "Hilal" tiyatro gruplarının oyunlarında "Safa" topluluğunun bazı oyuncuları da yer almıştır [105].

6 Ocak 1914'te, Safa tiyatro topluluğunun kapsamlı bir toplantısı yapılmış ve toplantı kararı ile oyuncular serbest bırakılmıştır. Aynı gün, grubun yeni bir tüzüğü kabul edilmiş ve bu belge temelinde yeni oyuncular işe alınmıştır. Tiyatro bölümü başkanlığına Cahangir Zeynalov, başkan yardımcılığına Mehdi Hacinski, kadroya ise Abbasmirza Şarifzade, Hacıağa Abbasov, Alakbar Aliyev, Hilal Bagirov ve Ali Sabri Gasımov seçilmiştir. Yeni tüzüğe göre, "Safa" oyuncularının opera ve operet sahnelemelerine de izin verilmiştir. Topluluğun bu yöndeki ilk adımı 17 Ocak'ta atılmış, aynı gün Celal Yusufzade'nin "Ferhat ve Şirin" (tar sanatçısı Sasha Oganezashvili'nin bestelediği) operası sahnelenmiştir. Operada Khosrov'un rolünü Celil Bağdatbeyov seslendirmiş ve Şirin rolünü de İstanbul'dan Bakü'ye turneye gelen Marziya Hanım canlandırmıştır. Operayı Cahangir Zeynalov yönetmiş ve Abbasmirza Şarifzade'de yardımcılığını üstlenmiştir.[106]

O yıllarda Üzeyir Hacıbeyov'un "Leyli ve Mecnun", "Aslı ve Kerem", "Şah Abbas ve Hurşid Banu", "Rüstem ve Sohrab" operaları ile "Karı Koca", "Meşedi İbad" ("O Olmasın Bu Olsun"), "Arşın Mal Alan" (1913'ten beri) operetleri çok ilgi görüyordu. Geniş seyirci kitlesi trajedilerden ziyade müzikal eserlere ilgi gösteriyordu. Besteci ile yapılan sözleşmeye göre, bu eserleri oynamak yetkisi doğrudan "Nicat" topluluğundaydı. Bu nedenle seyircilerin "Safa"nın repertuarına ilgisi gün geçtikçe zayıflıyordu.

Hem metni hem de müzikal düzenlemesi tutarsız ve estetik türünün ilkeleri bakımından da zayıf ve sıkıcı olarak nitelendirilen "Ferhat ve Şirin" operasının ardından "Safa" topluluğunun oyuncuları drama ve komedilere yönelmişlerdir. Cahangir Zeynalov ve zaman zaman davet usulü ile yönetmenlik yapan Huseyn Arablinski, Abdurrahim Hagverdiyev'in "Millet Dostları", Jean-Baptiste Moliere'in "Doktor"; Abbasmirza Şarifzade, Şemseddin Sami'nin "Besâ Yâhut Âhde Vefâ" (Samad Mansur tarafından çevrilmiş) ile seyircilerin ilgi gösterdikleri Hüseyn Badreddin ve Muhammed Rufat'ın "Amir Abul Ula" adlı eserlerini sahneye koymuşlardır.

"Safa"nın bir grup oyuncusu da yılın ikinci yarısında Hüseyin Arablinski'nin düzenlediği "Müslüman Drama Sanatçıları Şirketi" tarafından hazırlanan "Othello", "Yazid ibn Muawiya", "Demirci Gava", "Kaçak Kerem" oyunlarında sahne almışlardır.[107]

---

[105] **A.e**., s. 21-22.

[106] **A.e**., s. 22.

[107] **A.e**., s. 23.

Othello oyunundan sonra, Arablinski'nin topluluğu 1914'ün son günlerinde dağılmış, oyuncular "Nicat" ve "Safa" tiyatroları arasında bölünmüşlerdir. Nispeten daha güçlü bir oyuncu topluluğu olan "Safa", 9 Ocak 1915'te Şemseddin Sami'nin "Tarık ibn Ziyad" (Samad Mansur tarafından çevrilmiş ve Cahangir Zeynalov tarafından yönetilmiş) eserini sahneye koymuştur. Oyunda başrolleri Cahangir Zeynalov (Zübeyr), Samad Mansur (Fattah ağa), Sidgi Ruhulla (Racab), Yeva Olenskaya (Valida), Rüstem Kazımov (Demir Bey) canlandırmıştır.[108]

Topluluk, 30 Ocak'ta Abbasmirza Sharifzade'nin yönettiği, Abdulhak Hamid'in bir önceki yılın repertuarında da yer alan "Tarık ibn Ziyad" ("Tarık ibn Ziyad veya Arapların Savaşı") adlı dramını yeniden oynamıştır. Başrolleri Abbasmirza Şarifzade (Tariq ibn Ziyad), Sidgi Ruhulla (Musa ibn Nasir), Mehdi Hacinski (Don Simanos), Yeva Olenskaya (Sahra), Şura Olenskaya (Zahra), Hajibaba Şarifzade (Aziz) paylaşmıştır.

"Safa" topluluğu 20 Şubat'ta, Mayilov Tiyatrosu'nda, Nicat topluluğunun da destekleriyle, "Ağa Muhammed Şah Gajar" trajedisini ve 17 Nisan'da "Müslüman Sahnesinin Kahramanları" oyununu sahneye koymuş, oyuncu kadrosunda Abbasmirza Şarifzadeh ile Şura Olenskaya'ya da yer vermiştir; Şarifzade ilk kez Kaçar rolünü oynamıştır.

Yaklaşık beş aylık bir aradan sonra topluluk, 18 Eylül tarihinde, Tagiyev Tiyatrosu'nda sezonunu açmış, gündüz gösteriminde Ağa Resul Şarifzade'nin "Anuşiravani-adil", akşam gösteriminde ise Şemseddin Sami'nin "Demirci Gava" adlı dramalarını sahnelemiştir. Her iki oyunu da Hüseyin Arablinski yönetmiştir. "Demirci Gava"da başrolleri Hüseyin Arablinski, Huseyngulu Sarabski (Farhad), Kuznetsova (Mehriban), Natalia Lizina (Mehri), Abbasmirza Şarifzade (Parviz), Mirza Mukhtar Mammadov (Mobid), Rüstem Kazımov (Zohhak)ve Calil Baghdadbeyov (Qahtan) oynamışlardır.[109]

Aynı gün içinde vodvil, çeviri ve komedi eserlerden oluşan oyunları sahneleyen topluluk, 23 Ekim'de İsmayil Rustambeyov'un "Devlet-Bisamer" eserini yeniden ve yeni sahneye uygun olarak düzenleyerek (yönetmen Hüseyin Arablinski'nin yaptığı) repertuarına dahil etmiştir. Başroller Hüseyin Arablinski (Agabala), Cahangir Zeynalova (Hacı Sultan), Haciaga Abbasova (Maşadi Cavad), Huseyngulu Sarabski (Vali Bey) ve Mahammadhasan Marandi (Hacı Farac) arasında paylaşılmıştır.

---

[108] **A.e**., s. 23.

[109] **A.e**., s. 24.

Vano Mchedashvili'nin Azerbaycanlı ünlü kaçak Kerem'in hayatıyla ilgili aynı adlı eserinin, çevirisi Hüseyin Mirzajamalov tarafından yapılan oyunu, 11 Aralık'ta Tagiyev Tiyatrosu'nda gösterilmiştir. Sahnede kaçak Kerem, Çinovnik ve Feyzulla rollerinde Hüseyin Arablinski, Cahangir Zeynalov ve Bagir Bagirzadeh yer almıştır.

O dönem geleceğin ünlü oyuncu ve yönetmeni olarak gösterilen Rza Darabli (Huseynov) de, o yıl sahne almış ve "Safa" grubunun çeşitli oyunlarında oynamıştır.

"Safa" topluluğunun yaratıcı ritminin 1916'da düşmeye başladığı gözlemlenmiştir. Yine o dönem, Bakü'de geçici toplulukların sayısı da artmaya başlamıştır. Bununla birlikte Safa Topluluğu'nun yönetmeni Hüseyin Arablinski de yeniden bağımsız bir tiyatro topluluğu kurmaya çalışmaktadır. Üzeyir Hacıbeyov ise müzikal oyunların yanı sıra trajediler ve komediler de oynayacak bir grup kurma kararı almıştır. Bütün bu gelişmeler "Safa" grubunun yaratıcılığı üzerinde olumsuz bir etkiye sebep olmuştur.[110]

Topluluk tüm bu zorluklara rağmen 1916'da Huseyn Arablinski'nin yönettiği "Hacı Gara" komedisini (Haci Gara- Cahangir Zeynalov), "Dursunali ve Ballıbadi" mizahını (Aga Cafar- Hüseyin Arablinski, Dursunali- Cahangir Zeynalov) "Kaçak Kerem" dramasını, Sakina Ahundzadeh'in Namık Kemal'den çevirdiği "Talihsiz Çocuk"u (Ata Bey- Hüseyn Arablinski, Tahira- Gülbahar Hanım) sahne için hazırlamışlardır.

Yılsonunda, "Safa" kültür ve eğitim topluluğunun faaliyetleri yönetimle ilgili anlaşmazlıklar, mali konulardaki usulsüzlüklerin çözülememesi ve Bakü'de daha güçlü tiyatro gruplarının ortaya çıkması sonucunda zora girmiştir. Bu olumsuz nedenlerden ötürü, "Safa" grubu 1917'nin ilk günlerinden itibaren faaliyetlerini resmi olarak askıya almak zorunda kalmıştır. Öte yandan, topluluk son oyununu aslında 1916'da gerçekleştirmiştir.[111]

"Safa" tiyatro topluluğu, Azerbaycan tiyatrosunun gelişiminde gerek oyuncuların ve gerek yönetmenlerin mesleki becerilerinin artmasında önemli bir rol oynamıştır. "Safa" müzik eserlerinin kayıt altına alınmasında önemli bir hizmette bulunmuş ve bu hususta maddi yardım sağlamıştır. "Safa" Topluluğu, tiyatro aksesuarlarını genişletmekle beraber oyun yazarları ve oyuncularla sözleşmeler imzalamak için reformlar gerçekleştirmiştir. "Safa" topluluğu, okullarda ve dernek himayesinde açılan ve desteklenen okuma salonlarında tiyatro sanatını tanıtmayı başarmıştır.

---

[110] **A.e**., s. 25-26.

[111] **A.e**., s. 26.

1.4.3. "Müdüriyet" Tiyatro Topluluğu

Topluluğun tam adı resmî belgelerde: "Zülfügar Bey ve Üzeyir Hacıbeyov Kardeşlerin İdaresi" olarak geçmektedir. Afişlerde ve gazetelerde ise grubun adı "Hacıbeyov Kardeşlerinin İdaresi" olarak yazılmıştır. En sık kullanılan ifade ise "Müdüriyet"tir.

Bakü'nün en güçlü oyuncularını bir araya getiren "Müdüriyet" grubu, ağırlıklı olarak besteci Üzeyir Hacıbeyov'un liderliğinde Ağustos 1916'da kurulmuştur. Topluluğa baş yönetmen olarak Abbasmirza Şarifzade davet edilmiştir. Topluluk kurulduktan kısa bir süre sonra operalar, operetler, trajediler ve komedilerden oluşan saygın bir repertuar ortaya çıkarmıştır. Üzeyir Bey ilk oyunun sahneye koyulmasında oldukça titiz davranmış ve son derece disiplinli bir çalışma programı hazırlamıştır. Bu sistem dahilinde hazırlanan topluluk, küçük vodvil ve mizahi eserleri oynamamıştır [112].

"Müdüriyet" perdelerini, 9 Eylül'de Opera Binası'nda sahnelenen, Zülfüger Hacıbeyov'un "Aşig Garib" operası ile açmıştır. 10 Kasım'da ise Tagiyev tiyatrosunda "Yezid ibn Müaviyye" (Corci Zeydan'ın romanı üzerinde Mehdi Hacınski çalışmıştır) draması sahnelenmiştir. Yılsonunda, "Müdüriyet" dört opera, üç operet ve altı yeni oyunun prömiyerini yapmıştır. Böylece mevcut topluluklar arasında kısa bir sürede öncü olmayı başarmıştır. Müslüman takvimine göre sefer ayının başlaması nedeniyle tiyatro bir süreliğine opera ve operette oynamamıştır. Tüm oyunların yönetmenliğini Abbasmirza Şarifzade, şefliğini ise Üzeyir Hacıbeyov yapmıştır.[113]

Müzikal eserler bu düzende hazırlanmış ve hepsi yılsonuna kadar tekrar tekrar sahnelenmiştir. "Aslı ve Kerem", Üzeyir Hacıbeyov. "Meşedi Ibad", Üzeyir Hacıbeyov. "Şah Abbas ve Hurşidbanu" Üzeyir Hacıbeyov. "Arşın Mal Alan", Üzeyir Hacıbeyov. "Evliyken Bekar", Zülfugar Hacıbeyov. "Leyla ve Mecnun" Üzeyir Hacıbeyov. "Ağa Muhammed Şah Kaçar", Abdurrahim Hagverdiyev. "Tarık ibn Ziyad", Abdulhak Hamid (Çeviri: Dadaş Bunyadzade). "Demirci Gava", Şemseddin Sami (Çeviri: Samet Mansur). "Kara bela" ("Ekber şali Hindu"), Namık Kemal (Çeviri: Celil Baghdadbeyov). "Yıkılan birlik" ("Kumarbazın son günü" adı ile) Abdurrahim Hagverdiyev. "Bahadır ve Sona", Nariman Narimanov [114].

"Müdüriyet" in sahnelediği dramalarda, topluluğun son derece ciddi ve profesyonel bir çalışma sergilemesi, yeni yönetmenin bu konulardaki etkili tutumuyla ilişkilendirilmekteydi.

---

[112] Hacıyev, **Tiflis Azərbaycan Teatrı**, Bakı, İşıq, 1984, s. 12.

[113] **A.e**., s. 12.

[114] **A.e**., s. 12-13.

Topluluğun sahneye koyduğu "Yazid ibn Muawiya" oyununda başrolleri, Abbasmirza Şarifzade (Yazid), Shura Olenskaya (Salma) ve Khalil Huseynov (Shumur) paylaşmışlardır.

1917 sonbaharında, Abbasmirza Şarifzade, bağımsız bir topluluk olan "Müslüman Tiyatro Sanatçıları Birliği"ni ("Sanatçılar Birliği" olarak kısaltılır) kurduğu için "Müdüriyet" ten ayrılmıştır. Bu nedenle topluluğun oyunlarının baş yönetmenliğini bir süre Üzeyir Hacıbeyov yapmıştır. 1918'in ikinci yarısında, Hüseyin Arablinski'yi yönetmenlik için davet edilmiş ve yeni opera ve operetlere yönetmenlik yapmıştır. 1918 yılının sonuna kadar Bakü'deki en aktif tiyatro grubu "Müdüriyet" olmuştur.[115]

"Müdüriyet" topluluğu 1919 yılına gelindiğinde ancak ilk yarısında aktif olabilmiştir. Zira, Tagiyev Tiyatrosu'nun yanması nedeniyle, gösterimlerin çoğu Opera Binası'nda, küçük bir kısmı ise Mikado Tiyatrosu ve Mali Tiyatrosu'nda sergilenmiştir. Bakü'deki profesyonel tiyatro aydınları ağırlıklı olarak Üzeyir Hacıbeyov çevresinde birleşmişlerdir. Devlet tiyatrosunun resmi açılışı da ancak bu yılın Ekim ayında gerçekleşmiştir.[116]

"Müdüriyet"in 1919 yılındaki en başarılı gösterimi yeni bir eser olan Müslüm Magomayev'in "Şah İsmayil" (Mirza Kadir İsmayilzade'nin libretto) operasının sahnelenmesi ile olmuştur. Opera, Hüseyngulu Sarabski'ye (Şah İsmail) ithaf edilmiş ve 7 Mart'ta gösterilmiştir. Bu arada 5 Mart'ta sahnelenmesi gereken oyun, Hüseyin Arablinski'nin öldürülmesinden ötürü iki gün sonraya (7 Mart) ertelenmiştir.[117]

"Müdüriyet" topluluğunun yeni yapılarda sahnelediği eserler, yönetmenleri ve tarihleri ise şu şekildedir: Mehdi Hacı'dan "Aşig Garib"(3 Ocak, yönetmen Huseyn Arablinski; 23 Mayıs, yönetmen Abbasmirza Şarifzade), "Sultan Abdülhamid'in Kaderi veya Zulmün ve Zalimin Sonu"(6 Ocak, yönetmen Rza Darabli); Üzeyir Hacıbeyov'un "Arşin Mal Alan" (10 Ocak), "Karı koca" (3 Şubat), "Şah Abbas ve Hurşidbanu" (7 Şubat), "Aslı ve Kerem" (21 Şubat), "Maşadi İbad" (23 Mart, yönetmen Abbasmirza Şarifzade), "Leyla ve Mecnun" (25 Mart yönetmen Abbasmirza Şarifzade), S. Lanskoy tarafından kaleme alınan "Gazavat" (12 Ocak, yönetmen Huseyn Arablinski), Abdurrahim Hagverdiyev'in "Aga Muhammad Şah Kaçar" (14 Şubat, yönetmen Abbasmirza Şarifzade), İsa Aşurbeyli'den "Cehennem" (21 Mart),

---

[115] **A.e**., s. 13.

[116] **A.e**., s. 13-14.

[117] **A.e**., s. 14.

"Azerbay ve Can" (25 Mart, yönetmen Abbasmirza Şerifzade), Cafer Cabbarlı "Edirne'nin Anvar Bey tarafından Fethi" ("Edirne'nin Fethi", 25 Nisan, yönetmen Abbasmirza Şarifzade).[118]

1919 yılının sonbaharında, sezonunun başlamasıyla birlikte, Bakü'nün tüm irili ufaklı toplulukları Hükümet Tiyatrosu kadrosunda birleştirildi. Tiyatronun resmi açılışı 24 Ekim'de gerçekleştirilmiş olup, topluluk eylül ayından itibaren aynı isim altında ve yeni bir amblemle sahne almıştır. Böylece "Müdüriyet" faaliyetlerine son vermiştir. Tam ve resmi olarak kapatılması Nisan 1920'de gerçekleşmiştir. Hanifa Teregulov, bu topluluğun çoğu opera ve operet performansında yönetmen olarak görev almıştır. Topluluğun baş yönetmenliği Üzeyir ve Müslüm Magomayev tarafından, kimi zaman ise Zülfugar Hacıbeyov tarafından yürütülmüştür.[119]

"Müdüriyet", repertuarların daha düzenli ve anlamlı olması hususlarında bazı ilerlemeler kaydetmiştir. Bununla birlikte "Müdüriyet"in yönetmenlik konumundaki başarımları daha profesyonel bir bakış açısını pekiştirmiş, özellikle oyuncuların karakter oluşturma becerilerinin artmasında etkili olmuştur. "Müdüriyet", profesyonel tiyatro için son derece önemli olan estetik ilkelere hâkim olunması ile ilgili koşulları da cesaretle ortaya koymuştur. "Müdüriyet", Azerbaycan tiyatro sanatının kurumsal kültür olgusuna geçişini profesyonelce sağlamıştır [120].

1.4.4. Toplulukların Kurulmasının Temel Faktörleri (1916-1919)

Bakü'de tiyatro sürecinin canlanması aynı zamanda yeni aşamaları da beraberinde getirmiştir. Bu süreçte pek çok başarı görülmesine rağmen zaman zaman anlaşmazlıklar ve kimi zararlı eğilimler de ortaya çıkmıştır.

1915'te izleyicinin müzikal türlere ilgisi artmış ve repertuarlarda daha çok opera ve operetler yer bulmuştur. Bundan bir fayda sağlamayı uman "Nicat" tiyatro topluluğu, Üzeyir Hacıbeyov ve Zülfugar Hacıbeyov ile yaptıkları sözleşmenin şartlarını eserlerin icrası ve telif ücretlerinin ödenmesi ilkelerinde büyük ölçüde ihlal etmiştir. Hatta konu defalarca mahkemeye taşınmıştır. Öte yandan, Hüseyngulu Sarabski, bağımsız opera sanatçılarından oluşan bir topluluk kurmayı başarmış, ancak daha sonra topluluk dağılmıştır.[121]

---

[118] **A.e**., s. 15.

[119] **A.e**., s. 15.

[120] **A.e**., s. 16.

[121] Kərimov, **Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri**, Bakı, Maarif, 2002, s. 7.

Daha çok "Trajik" olarak bilinen ve üretken bir yönetmen olarak kabul edilen Hüseyin Arablinski, o dönem çeşitli topluluklarda oyunlar sahnelemektedir. Bununla birlikte, sözleşme şartlarından memnun olmamakta, bu nedenle kendi bağımsız tiyatro grubunu kurmayı arzulamaktadır.

Abbasmirza Şarifzade, "Küçük Arablinski" engelini cesurca aşmış ve yetenekli bir trajedi oyuncusu yetkin bir yönetmen olarak ünlenmiştir. O da bağımsız bir topluluk kurmayı isteyenler arasındadır.

Sidgi Ruhulla, Ahmad Gamarli, Calil Baghdadbeyov ve diğerleri ise bireysel hareket etmeyi tercih etmişlerdir. Zaman zaman küçük gruplar oluşturarak Tiflis, İrevan, Batum, Orta Asya ve İran'ın çeşitli şehirlerine turneye gitmişlerdir. Bağımsız hareket eden bu isimlerden Sidgi Ruhulla daha çok Bakü ve köylerinde, Gence, Nahçıvan, Salyan, Şuşa, Şeki başta olmak üzere farklı bölgelerde oyunlar oynamaktadır [122].

"Müslüman Drama Sanatçıları Topluluğu"1915 yılının sonlarında, Hüseyn Arablinski, sanatçı meslektaşı Hüseynqulu Sarabski ile birlikte yeni tiyatro topluluğu kurmak maksadı ile Bakü şehir Belediyesine (Galabeyine) resmi bir mektupla müracaat etmiştir. Şubat 1916'da Bakü Bölgesel Meclisi, Müslüman Drama Sanatçıları Derneği'nin tüzüğünü onaylamış, böylece, Arablinski ve Sarabski'nin topluluk kurma istekleri gerçekleşmiştir.[123]

Gerekli düzenlemelerin ardından 22 Mayıs 1916'da "İsmailiyye" binasının oditoryumunda kuruluş toplantısı yapılmıştır. Böylece, "Müslüman Tiyatro Sanatçıları Derneği" (bazen "Müslüman Tiyatro Topluluğu" veya "Toplum" olarak da anılır) resmi olarak faaliyetlerine başlamıştır. Yeni kurumun başkanlığına Sadık Hacıinski, yardımcılığına Miryagub Mehdiyev getirilmiş, milletvekili Hüseyin Arablinski, Hüseyngulu Sarabski, Bağır Malikov diğer üyeler olarak seçilmişlerdir. Arablinski baş yönetmen ve Sarabski ise yönetmen olarak faaliyet göstermiştir.[124]

Bu etkinlik, sezonun kapanışına denk geldiğinden, 4 Kasım'da gerçekleştirilen "Topluluk"un ilk gösterimi "Emir Abul Ula" (Hüseyin Badraddin ve Mohammad Rufat) olmuştur. Daha önce Arablinski ve Sarabski, seçkin oyuncuların katılımıyla 16 Eylül'de Tagiyev Tiyatrosu'nda Mirza Abdulla Abdullazade'nin "Khosrov Parviz" oyununu oynamışlardır. "İttihad" okulu için hazırlanan oyunu, Huseyn Arablinski yönetmiş ve Khosrov

[122] **A.e**., s. 7.

[123] **A.e**., s. 7-8.

[124] **A.e**., s. 8.

Parviz rolünü oynamıştır. Diğer karakterlerde ise Hüseyngulu Sarabski (Bahram), Abbasmirza Şarifzade (Sarkarda), Natalia Lizma (Şirin), Bagir Cabbarzade (Urmuz) rol almışlardır.[125]

"Emir Ebul Ula" oyunu Gulamrza Şarifzade tarafından çevrilmiştir. Oyun, Hüseyin Arablinski tarafından yönetilmiş ve Ebu Dayyab başrolde oynamıştır.

Topluluk, Abbasmirza Şarifzade'yi üç yıl oyunculuk eğitimi almak üzere Kharkov'a (veya Moskova'ya) gönderme kararı almıştır. Ancak bu istek geçirilememiştir. Yeni kurulan topluluk çalışmalarını etkili bir şekilde organize edememiş ve birkaç gösteriden sonra kapanmıştır.

"Taraggi" (İlerleme)

İran eğitim topluluklarından biri "İlerleme" olmuştur. Ağırlıklı olarak işçi kulüplerinde gerçekleştirilen oyunlarla bilinen bu dernek 1919'da kurulmuştur [126].

"**İttihad" (Birlik)**

İran menşeili bir topluluktur. Bakü ve Tiflis'te okullar ve okuma odaları ve küçük kütüphaneler kurmuştur. Kültür ve eğitim konularında faaliyet göstermiştir. Topluluk tüzüğünde, kolektif hayır işleri için ayda en az bir kez tiyatro gösterisi düzenleme kararına yer verilmiştir [127].

Tiflis ve Bakü'de aynı adı taşıyan grubun ve okulun, tiyatro topluluğu kurulmuştur. Bakü'deki tiyatro bölümü 1916-1919 yılları arasında faaliyette bulunmuştur [128].

İttihad'ın Bakü'de bağımsız bir topluluğu veya daimî oyuncuları olmamıştır. Topluluk esas olarak "Nicat" ve "Safa" ile iş birliği yaparak "Doğu musamira" yı tercih etmiştir. Topluluk, kentin önde gelen sanatçılarını tiyatro gösterileri hazırlamaya davet etmiş; bu şekilde düzenlenen etkinliklerde toplanan paraları eğitim çalışmalarına harcamıştır. Oyunlar kısa bir sürede hazırlanarak "İttihad" amblemi ile kiralanan binalarda sahnelenmiştir [129]

"İttihad", kendi etkinliklerinin sanatsal kısmında daha çok mizah, vodvil ve müzikal komedi türlerinde oyunlar sahnelemeyi tercih etmiştir. Zaman faktörünün burada belirleyici bir unsur olmasından ötürü, topluluk bu tür küçük ölçekli performanslara daha az para harcama yoluna gitmiştir. Ayda bir gerçekleştirilen oyunların arasında Mirmahmud Kazımovski'nin

---

[125] **A.e**., s. 8-9.
[126] **A.e**., s. 9.
[127] **A.e**., s. 9.
[128] **A.e**., s. 9-10.
[129] **A.e**., s. 10.

"Vurhavur" (Vur-ha-vur), "Taşım-Taşım", Ahmed Gamarlı'nın (alıntı yaptığı) "Açgözlü veya Sinsi" müzikal komedileri, M.Alibeyov'un "Mahkemelerde Gözyaşları Döküldü", Sakina Akhundzadeh'in "Bilimin Faydaları", Sultan Muradov'un "Kabla Khudu", Mehdi Hacinski'nin "Aç Bey", Mirzaga Velizade'nin "Kıtlık Kurbanları", Sultanmecid Ganizade'nin "Khor khor", "Dursunali ve Ballibadi", dönüştürülmüş olan "Bizim Kiracımız Kendini Öldürdü", "Ben Öldüm" mizahları ağırlıklı olarak sahnelenen eserler arasındadır.[130]

"Müslüman Tiyatro Sanatçıları Derneği"

Bu dernek 1917'nin son aylarında ve esas olarak 1918'in ilk yarısında Bakü'de varlığını sürdürmüştür.

Dernek üyeleri ağırlıklı olarak Rza Arabski, Hamid Malikov, Ali Azimzade, Mirabdulla Mirinski, Asgar Hüseynzade, Abbas Gubinski, Süleyman Hüseynov, Abulfaz Mecidov, Haydar Malmov, Eyyub Bağirli, Balabey Gubali'den oluşmaktadır. Müslüman Drama Sanatçıları Derneği kısa dramalar, melodramlar, hafif mizahlar, zayıf ve ilkel müzikli komediler hazırlamışlardır. Oyunlarını esas itibariyle şehrin her yerinde, genellikle işçi kulüplerinde sahnelemişlerdir. Dernek performanslarının yönetmenliğini Mirabdulla Mirinski yapmıştır [131].

"Müslüman Tiyatro Sanatçıları Derneği"nde ünlü güreşçi Sali Süleyman da özgün performanslar sergilemiştir.

"Müslüman Sanatçılar Birliği"

Bu drama grubu Abbasmirza Şarifzade yönetiminde faaliyetlerine başlamıştır. Topluluğun adı "Sanatçılar Birliği", "Bakü Müslüman Oyuncular Birliği", "Birlik" olarak da bilinmektedir.

Ekim 1917'de, Abbasmirza Şarifzade önderliğinde tiyatro camiasının ileri gelenleri, topluluğun tüzüğünü ve kirasını tartışmak için bir araya gelmiştir. Bu belgeler basında da yayınlanmıştır.[132]

Önde gelen tiyatro sanatçılarından Huseyn Arablinski ve Huseyngulu Sarabski bu durumu sert bir dille protesto etmiş ve hatta basında makaleler yayınlamışlardır. Ancak Şarifzade geri

---

[130] **A.e**., s. 10-11.
[131] **A.e**., s. 12.

[132] **A.e**., s. 13.

adım atmamış, tanınmış oyuncuları ve yetenekli gençleri de yanına alarak provalara başlamıştır. Abbasmirza Şarifzade aynı zamanda yeni grubun baş yönetmeni olmuştur. Provalar "İsmailiyye" binasında yapılmış ve "Birlik"in yönetim kurulu da buraya yerleşmiştir. Başlangıçta Bakü Gençlik Örgütü'nde etkili olan aydınların da nüfuzlarından yararlanmışlardır [133].

Tiyatro grubu kendilerinin ilk oyunu olan "Nadir Şah" Trajedisi'ni (Nariman Narmanov) 20 Kasım'da sahnelemiştir. Basında oyunun gösteriminin başarılı geçtiğine dair haberler yer almıştır. Abbasmirza Şarifzade, Nadir Şah rolünü oynamıştır. Bu tiyatro topluluğu ilk kez, Nargin adasında esir olarak bulunan askerlere yardım maksadıyla hayır kurum toplumu salonunda ("İsmailiyye"de) "Esirler gecesi" adlı bir sanat kompozisyonu da sergilemiştir.[134]

"Müslüman Sanatçılar Birliği" ağırlıklı olarak "İsmailiyye", "Mali Tiyatrosu" ve Tagiyev Tiyatrosu binalarında sahne almıştır. Repertuarda Üzeyir Hacıbeyov'in "Leyla ve Mecnun", "Aslı ve Kerem", Hacibaba Şarifzadeh'in "Mehr and Mah" operaları, Namık Kemal'ın "Osmanlı Savaşı" ("Vatan"), Nariman Narimanov'un "Şamdan Bey" ("Dilin Bebası"), Abdurrahim Hagverdiyev'un "Talihsiz Genç Adam" dramalarına sık sık yer verilmiştir.

Topluluğun 1917'deki en ilgi çeken eseri, 15 Aralık'taki sahnelenen "Edirne'nin Fethi" (Cafer Cabbarlı) oyunu olmuştur. Oyun, Abbasmirza Şarifzade tarafından yönetilmiştir. Baş rolleri Abbasmirza Şarifzade (Anvar Paşa), Sidgi Ruhulla (Halit), Khalil Huseynov (Rufat), Mehdi Hacinski (Kamal), Şura Olenskaya (Zühre), Rza Darabli (Mustafa Paşa), Natalia Lizma (İnci), Mirza Muhtar Mammadov (Molla Subhan), Abulhasan Anaplı (Hacı İbrahim), Huseynaga Hajibababayov (Bakan), Ahmad Gamarli (Şükrü Pahsa) paylaşmışlardır.[135]

"Müslüman Sanatçılar Birliği", 1918'in ilk üç ayında daha etkili bir çalışma sergilemiştir. Topluluk kısa bir süre içinde Abbasmirza Şarifzade yönetmenliğinde aşağıdaki oyunları oynamıştır.

"Nadir Şah", Nariman Narimanov, Tagiyev Tiyatrosu'nda; "Gazavat", S.Lanskoy ve "Amir Abul Ula", Hüseyin Badraddin ve Muhammad Rufat, Müslüman Yardım Derneği salonunda ("Ismailiyye"); "Peri Cadı" Abdurrahim Hagverdiyev, Tagiyev Tiyatrosu'nda; Müslüman Askerlerin ("dikaya bölümü") Uğruna, "Sultan Abdülhamid'in kararı", Rza Zaki

[133] **A.e**., s. 13.

[134] **A.e**., s. 13-14.

[135] **A.e**., s. 14.

Latifbekov, "İsmailiyye" binasında; "Soluk çiçekler", Cafer Cabbarlı, "İsmailiye" salonunda, Cafar Cabbarlı "Trablus Savaşı" ("Trablus Yıldızı veya Savaşı").[136]

Mart 1918'de Bakü'de yaşanan olaylar nedeniyle topluluk, mart ayının sonunda Azerbaycan'ı terk etmek zorunda kalmıştır. Sidgi Ruhulla, bağımsız ve küçük bir grupla Tiflis'e ve oradan da diğer şehirlere gitmiştir.

Topluluğun bazı oyuncuları, Abbasmirza Şarifzade önderliğinde Hacitarkhan'a uzun bir turneye çıkmıştır. Şehrin "Kış Tiyatrosu", "Volkan Tiyatrosu" ve esasen, "Araadi Bahçesi" Şarifzade'nin yönetmenliğiyle Üzeyir Hacıbeyov'un yaptığı "Arşın Mal Alan" (30 Mayıs, 8, 26 ve 30. Soltan Bey- Abbasmirza Şarifzade). 20 Haziran'da Azerbaycanlı oyuncular Rusça oyunlar oynamıştır), "Aslı ve Kerem" (7 ve 30 Haziran), "Leyla ve Mecnun" (9 Haziran), "Maşadi İbad" (14 ve 27 Haziran), Şemseddin Sami'nin "Demirci Gava" (25 Haziran), Abdullah Şaig tarafından çevrilen "Şeyh Şamil" ("Kafkas Çiçekleri") ve dönüştürülmüş "Birim Kiracımız" (29 Haziran) sahnelenmiştir.[137]

Topluluk, Volga Nehri kıyısındaki Türkçe konuşulan yerleşim yerlerinde de çeşitli oyunlar oynamıştır. 1918 sonbaharında ekip Bakü'ye dönmüştür. Sonrasında grubun yaratıcı kadrosundan önemli isimler "Müdüriyet" topluluğunda birleşmiştir.

1.5. ABDURRAHIM HAGVERDIYEV

Gerçekçi Azerbaycan edebiyatının önde gelen isimlerinden biri de Abdurrahim Hagverdiyev'dir. Kariyerine on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlamıştır. Edebiyat tarihine klasik hikayeler ve trajik eserlerle girmiştir. Tanınmış bir tiyatro organizatörü ve Azerbaycan'daki ilk profesyonel yönetmen olarak kabul edilmektedir. Son derece zengin bir dilbilgisine sahip olmakla birlikte, halk ağzının konuşma özelliklerine ve folklor edebiyatına da yakınlığıyla bilinmektedir. Dramaturg, oyun yazarı, politika yazarı, tiyatro sanatçısı, yönetmen ve çevirmen kimlikleriyle Azerbaycan milli kültürüne değerli katkılarda bulunmuştur. Çok küçük yaşlardan hayatının sonuna kadar aydınlanmanın önde gelen temsilcilerinden olmuş ve etkili pedagojik faaliyetlerin içinde yer almıştır. Azerbaycan Cumhuriyeti Fahri Sanat İşçisi unvanı ile ödüllendirilmiştir (1928) [138].

---

[136] **A.e**., s. 14-15.

[137] **A.e**., s. 16.

[138] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 63.

St. Petersburg'taki eğitimini yüksek bir başarı ile tamamladıktan sonra 1899 yılında Şuşa'ya dönmüştür. Burada iki yıl yaşamış, şehirde tiyatro gösterilerinin hazırlanmasına katılmış, halk sanatı örneklerini yakından öğrenmiştir. İki yıl sonra Bakü'ye geçmiş ve burada "Müslüman Sanatçılar Topluluğu"nun baş yönetmeni olarak çalışmıştır. 1904'te Şuşa yönetim kurulu üyeliğine seçilmiş ve oraya gitmiştir. Bir yıl sonra, Gence eyaletinden Rus Duması'nın milletvekili seçilmiş ve St. Petersburg'a gitmiştir. Duma'nın dağılmasından sonra bir süre orada yaşamış, bu süreçte kaleme alacağı "Aga Muhammad Şah Kaçar" trajedisi için materyal toplamıştır. Hagverdiyev, çalışmalarına İran'ın Mazandaran şehrinde devam etmiştir.[139]

1908'den itibaren, hayırsever Hacı Zeynalabdin Tagiyev'in Kur-Hazar denizcilik departmanında "Nicat" kültür ve eğitim toplumunda çalışmıştır. Kafkasya, İran, Volga bölgesi ve Orta Asya'yı gezmiş, 1911'de görevinden istifa ederek Ağdam'a gelmiş, beş yıl burada yaşamıştır. 1916'da Tiflis'te Rusça olarak yayınlanan "Şehirler Birliği Kafkasya Şubesi Haberleri" adlı aylık bültenin direktörlüğüne, bir yıl sonra da Borçalı şehrinin komiserliğine atanmıştır. 1919'da Müsavat hükümeti onu Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti temsilcisi olarak Dağıstan'a göndermiştir.[140]

Abdurrahim Hagverdiyev, 1920 yılının haziran ayında Bakü'de kurulan Sovyet Tiyatrosu'nun komisyon üyeliğine, 1924'te de Rusya Bilimler Akademisi Yerel Bilgi Bürosuna üye muhabir olarak seçilmiştir. 1921-1931 yılları arasında Azerbaycan Devlet Üniversitesi'nde edebiyat dersleri vermiştir.[141]

Hem düzyazı hem de drama etkinliğinin ikinci dönemi olarak nitelendirilen yıllarda, Abdurrahim Hagverdiyev'in eserleri estetik ve sanatsal değerler açısından dikkat çekici olmuştur. Azerbaycan'da profesyonel yönetmenliğin gelişmesinde tiyatroyla gittikçe daha yakından ilgilenen ve benzeri görülmemiş ve görkemli işler yapan Abdurrahim Hagverdiyev, 1905'te "Millet Dostları" adlı hiciv dramını yazmıştır. 1907'de Bakü'de bulunduğu sürede topladığı tarihi verilere dayanarak kaleme aldığı "Ağa Muhammed Şah Kaçar" trajedisini bitirmiştir. Oyun yazarı ve yönetmen Hüseyin Arablinski'nin isteği üzerine, bu trajedide hiçbir kadın karaktere yer vermemiştir [142].

---

[139] Kərimov, **Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və teatr**, Bakı, Elm, 1975, s. 17.

[140] **A.e**., s. 21.

[141] **A.e**., s. 28.

[142] **A.e**., s. 28-29.

1.5.1. ABULFAT VALI

Abulfat Vali (Valiyev), Azerbaycan milli tiyatro sanatının sahne etkinlikleri konusunda göstermiş olduğu yaratıcı çalışmalarıyla, bunu ayrıca bir yaşam biçimi olarak seçen ilk profesyonel oyuncu olmuştur. Abdurrahim Hagverdiyev'in "Aç Herifler" adlı oyununun yazım tarihine dayanarak yaşı ile ve yaşamı ile alakalı en inandırıcı ve referans verici araştırma tiyatro eleştirmeni İngılab Kerimov tarafından yapılmıştır. Abdurrahim Hagverdiyev, "Aç Herifler" komedisinde Hüseyin Arablinski ve Abulfat Vali'nin görsel tasarımlarını hazırlamış, aynı zamanda çalışmalarını onlara adamıştır.

Abulfat Vali 1880'lerin ortalarında sahneye çıkmıştır. Öğretmenleri Habi Mahmudbeyov ve Sultanmejid Ganizade'nin hazırladıkları amatör oyunlarda hem küçük hem yan hem de baş rol oynamıştır. Daha sonra kendisi ve sanatçı arkadaşı Cahangir Zeynalov tarafından sahnelenen performanslarda yer almıştır. Yirminci yüzyılda "Müslüman Sanatçılar Cemiyeti", "Nicat", "Hamiyat", "Safa" tiyatro topluluklarında hem rol almış hem de yönetmenlik yapmıştır. Abulfat Vali, Hüseyin Arablinski'nin sahneye koyduğu oyunların çoğunun sorumlu müdürü olmuştur. Turne düzenlemelerinde ve topluluğu belli gayede birleştirmede özel beceri ve yeteneklere sahip olduğu görülmüştür.[143]

Yönetmen olarak zor oyunlara imza atan Abulfat Veli, oyun yazarlarından Mirza Fatali Ahundzadeh'in "Hacı Gara", Nariman Narimanov'un "Nadir Şah", Necef Vazirov'un "Geriden Atılan Taş Topuğa Değer", "Trajedi-Fakhraddin", "Hacı Gambar", Abdurrahim Hagverdiyev'in "Talihsiz Genç Adam", "Yıkılan Birlik", Gulamrza Şarifzadenin "Molla Nasreddin", Rza Zaki Latifbeyovun "Eski Türkiye", Sultanmejid Ganizadenin "Dursunali ve Ballıbadı", Üzeyir Hacıbeyov'un "Maşadi İbad" oyunlarını sahneye koymuştur [144].

1911'de "Nicat" cemiyetinin tiyatro topluluğundan geçici olarak ayrılan Abulfat Veli, "Mirat" (Ayna) drama derneğini kurmuş, burada da ağırlıklı olarak küçük oyunlar olmak üzere çeşitli eserler hazırlamıştır. Aynı yıl Abulfat Veli içinde bulunduğu şartların zorlaşmasından ötürü, sahne çalışmalarını bırakıp Taşkent'e gitmek istemiş olsa da bu isteğinin gerçekleşmemesi üzerine topluluğu kapatarak Kafkasya'nın Müslüman bölgelerine geziler düzenlemiştir.[145]

---

[143] Kərimov, **Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri**, Bakı, Maarif, 2002, s. 36.
[144] **A.e**., s. 36-37.

[145] **A.e**., s. 38.

1.5.2. HÜSEYİN ARABLİNSKİ

Hüseyin Arablinski, Azerbaycan romantik oyunculuk okulunun kurucusu olarak kabul edilmektedir. Bu arada "Arablinski", güçlü oyuncu ve yönetmenin lakabıdır. Afişlerde bazen "Arabli" yazıldığı da belirtilmiştir. Gerçek adı Huseynbala, soyadı Khalafov olan sanatçı, 1881 yılında Bakü'de doğmuştur.[146]

Hüseyin Arablinski'nin ilk olarak 1897'de sahneye çıktığı kayda geçen bilgiler arasındadır. Aynı zamanda öğretmenlik de yapan ve tiyatronun oluşumuna büyük katkı sağladığı ifade edilen Sultanmajid Ganizadeh, öğrencileriyle birlikte "Lenkeran Khan'ın Veziri" adlı komediyi hazırlamış, Nevruz tatili vesilesiyle sahnelenen oyunda Arablinski (Khalafov) Mehter Kerem rolüyle sahneye çıkmıştır. Agabaşiri, daha sonra oyuncu, yönetmen ve oyun yazarı olarak rol alan okul arkadaşı Mirmahmud Kazımovski tarafından canlandırılmıştır. 1900'den 1905'e kadar amatör oyunlarda göze çarpmayan rollerde görev almıştır. Necef Vazirov'un kendi trajedisine dayanarak hazırladığı "Trajedi-Fahrettin" oyunundaki Hacı Murad' rolü de bunlar arasında yer almaktadır. Tanınmış tiyatro yönetmeni Abulfat Vali'nin 1905'te Lenkeran'da organize ettiği turne sırasında bir oyuncunun rahatsızlanması üzerine, Rüstem Arablinski görev almıştır. Oyuncu bu rolde beklenmedik bir başarı göstermiş, turnenin de başarılı geçmesiyle, tüm bu gelişmeler oyuncunun kariyerinde ciddi bir dönüm noktası olmuştur. Hüseyin Arablinski kısa süre sonra Bakü oyuncuları arasında en çok aranan isimler arasına girmiştir. Esas olarak "trajik" rollerdeki başarılı oyunculuğuyla tanınan sanatçı, kısa süre sonra yönetmen olarak da etkili bir şekilde çalışmaya başlamıştır.[147]

Hüseyn Arablinski, 1906'dan 1919'a kadar "Nicat", "Safa" Kültür ve Eğitim Topluluğu, "Müslüman Sanatçılar Cemiyeti", "Zülfugar ve Üzeyir Hacıbeyov" kardeşlerin tiyatro topluluklarında hem rol aldı ve hem yönetmenlik yapmıştır. Bu toplulukların bazılarında da baş yönetmen olarak görev almıştır.[148]

Hüseyin Arablinski, Azerbaycan milli tiyatrosunun mesleki gelişiminde, diğer ülke ve şehirlerde tanınmasında, bazı bölgelerde tiyatro sanatının oluşumunda büyük katkı sağlamıştır. Kendisinin kurduğu topluluklarla 1906'da Derbent, Tiflis, Gence, Petrovsky (şimdiki Mahaçkale), Temurkhanşura, Nizhny Novgorod, Astrakhan (Hajitarkhan), 1909'da Tiflis,

---

[146] Əliyeva, **Hüseyn Ərəblinski**, Bakı, Elm, 1981, s. 4.

[147] **A.e**., s. 6.

[148] Məmmədov, **Hüseyn Ərəblinski**, Bakı, Azərnəşr, 1973, s. 11.

Erivan, Batum, Vladikavkaz, Moskova, Moskova'da, Şuşa'da 1911'de Krasnavodsk, Aşkabat, 1914'te Tiflis, 1917'de Hacitarkhan ve Tiflis'te turneler düzenlemiştir. Turne repertuvarında, Necef Vazirov, Abdurrahim Hagverdiyev, Nariman Narimanov, Şemseddin Sami, Namık Kemal, Jean-Baptiste Moliere, Heinrich Heine başta olmak üzere vodvil ve mizahlarından, drama ve trajedilerine dair oyunların yer aldığı görülmektedir. Arablinski prensip olarak, bu oyunların yönetmenliğini de üstlenmiştir [149].

12 Ocak 1908'de Azerbaycan'ın ilk milli operası olan ve Üzeyir Hacıbeyov tarafından yazılan "Leyla ve Mecnun" operası "Nicat" topluluğu tarafından sahneye koyulmuş ve yönetmenliğini de Hüseyin Arablinski yapmıştır. Farklı zamanlarda Üzeyir Hacıbeyov'un "Aslı ve Kerem" ile "Şah Abbas ve Hurşid Banu" operalarını, "Arşın Mal Alan", "Er ya Arvad" ile "Meşedi İbad" operetlerini, Zülfugar Hacıbeyov'un "Aşıg Garib", "Evliyken Bekar", "Elli Yaşında Genç" eserlerini birçok kez sahneye koymuştur.[150]

Hüseyin Arablinski yönetmen kimliğiyle, Necef Vazirov'un "Trajedi-Fahreddin", "Ev Eğitiminin Bir Fotoğrafı", "İsmi Var Kendisi Yok", "Hacı Gambar", "Arkadan Atılan Taş Topuğa Değer"; Mirza Fatali Ahundzadeh'in "Hacı" Gara","Lenkeran Han'ın Veziri", "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah ","Mutsuz Genç Adam"; Abdurrahim Hagverdiyev'un, "Yıkılan Birlik", "Ağa Muhammed Şah Kaçar"; Nariman Narimanov'un, "Nadir Şah"; Yusuf Talibzade'nin "Halid ibn Valid"; Namık Kemal'in "Vatan", "Akifbey", "Naci Özverili"; Şemseddin Sami'nin "Demirci Gave"; Hüseyin Bedreddin ve Mohammad Rufat'ın "Amir Abul Ula"; Rus yazar K. Bakhmetov'un "Napoleon", ("1812 veya Moskova Yangını"); Alman Henrich Heine'nin "Al Mansour"; Jean-Baptiste Moliere'in "Doktor"; William Shakespeare'in "Othello"; Nikolai Gogol'un "Müfettiş"; Friedrich Schiller'in "Kaçaklar" adlı eserlerini de ustalıkla sahneye koymuştur. Yukarıda belirtilen trajedilerin çoğu birkaç kez sahneye koyulmuş, bunların yanı sıra birçok küçük vodvil ve tek perdelik eser de sahnelemiştir [151].

Hüseyin Arablinski Azerbaycan tiyatrosunun yönetmenlik alanında Abdurrahim Hagverdiyev'un meydana getirdiği geleneğe uygun olarak hazırlanan eser üzerinde detaylı bir şekilde çalışmıştır. Oyunculara oyunun incelikleri ve yazarın vermek istediği ana fikir hakkında bilgi vermenin her zaman önemli olduğunu düşünmüştür.

[149] **A.e**., s. 14.

[150] **A.e**., s. 25.

[151] **A.e**., s. 26.

28 Nisan 1920'de Sovyet Hükümetinin Azerbaycan'a gelişini takip eden süreçte 1 Haziran tarihi itibariyle bütün tiyatrolar millileştirilmiş ve Abdurrahim Hagverdiyev tiyatro komiseri olarak atanmıştır. Türk Drama Tiyatrosu, bir kez daha Azerbaycanlıların Bakü'deki en güçlü gösteri sanatları topluluğu olmuştur. Yıl içerisinde Alexander İvanov ve Abbasmirza Şarifzade baş yönetmen koltuğunda birbirlerinin yerine geçmiş, bir veya iki oyuncu hariç, tiyatro kadrosunun çekirdeği genellikle eski oyunculardan oluşmuştur.[152]

İdeolojik yaklaşımlar yavaş yavaş baskısını da hissettirerek tiyatronun yaratıcı iklimini etkilemeye başlamıştır. Başlangıçta devlet tarafından desteklenen repertuarda, ciddi aksilikler ve sorunlar görülmüştür.

1920'nin en büyük tiyatro olayı, Hüseyin Cavid'in eserlerinin repertuvara girmesi olmuştur. Abbasmirza Şarifzade tarafından sahnelenen "İblis" trajedisinin galası 21 Aralık'ta gerçekleşmiştir. Baş rolleri Abbasmirza Şarifzade (İblis), Kazım Ziya (Vasıf), Rza Tahmasib Mirseyfaddin Kirmanşahlı (Arif), Rza Darablı (İbn Yamin), Şura Olenskaya (Khaver), Mahammadtagi Bagirzade (İkhtiyar), Rüstem Kazımov (Elkhan), Möhsün Senani (Subay) paylaşmıştır. "İblis" oyunu ile Azerbaycan Milli Tiyatrosunda şiirsel tiyatronun temeli atılmıştır.[153]

1.6. Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu (1921-1931)

Tiyatro, oyunların hazırlanmasında, repertuarın hazırlanmasında, oyuncu yaratıcılığının estetik göstergeler temelinde geliştirilmesi ve yönetmenlik sanatının oluşumunda bazı deneyimlere sahipti. Ancak tiyatronun bir devlet kurumu bakış açısıyla nasıl çalıştığına dair var olan eksiklikler, yeni toplumsal oluşumun siyasi ve ideolojik taleplerinin belirsizlikleri ve hangi estetik ilkelerin sahneye çıkarılacağına dair doğru bir modelin olmaması yaratıcı iklimin yavaşlamasına yol açan sebepler arasında olduğu gözlemlenmiştir [154].

Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'nun yönetmen sorununu çözememesi yaratıcı imajının belirsiz kalmasının ana nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Bu sorunu gidermek adına, kısa zaman dilimlerinde Alexander İvanov ve Abbasmirza Şarifzade sık sık birbirlerinin yerine geçmişlerdir. Buna rağmen tiyatronun kavramsal estetik programı yeterince tanımlanamamış,

---

[152] Şərifov, **Azərbaycan türk teatrı tarixi**, Bakı, "Elm və həyat", 2000, s. 60.

[153] **A.e.**, s. 62.

[154] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 67.

repertuar için hazırlanan eserlerin seçimi keyfi bir şekilde yapılmış, ekibin performansında karışıklık yaşanmıştır. Genel olarak bir yönetmen tarzı ortaya koyulamamıştır [155].

Gösterimlerde oyuncuların ve yönetmenlerin belli başlı başarıları olmasına rağmen, tiyatronun 1921'deki en ilgi çekici eseri, Hüseyin Cavid'in aşk trajedisi "Şeyh Sanan"ın sahneye koyuluşudur. Cavid'in Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'ndaki ikinci sahne eserini Abbasmirza Şarifzadeh yönetmiştir. Oyunun galası 11 Kasım'da yapılmıştır. Oyundaki başrolleri Abbasmirza Şarifzade ve Rza Darabli (Şeyh Sanan), Yeva Olenskaya (Khumar-Tamara), Natalia Lizma (Nina), Mahammadhasan Atamalibeyov (Plato), Kazım Ziya (Divana Derviş), İsmail Hidayetzade (Anton), Alakbar Huseynzade (Sergo), Marziya Davudova (Ezra), Yunis Narimanov (Özdemir) paylaşmışlardır.[156]

Baş yönetmen sorunu 1922, 1923 ve 1924 yazına kadar devam etmiş, yaratıcılık gerektiren bu görevi belli aralıklarla Abbasmirza Şarifzade, Alexander İvanov ve Vladimir Ugryumi (Kasabov) üstlenmiştir. Tam profesyonel beceriler edinemedikleri için hiçbiri tiyatroyu bağımsız ve yaratıcı bir etkinlik sergileyecek konuma getirememişlerdir. Ancak tiyatro, genel durumu ile kıyaslandığında yine de farklılık gösteren performanslar elde etmeyi başardıklarını söylemek mümkündür.[157]

Alexander İvanov 20 Şubat 1924'te baş yönetmenlikten istifa etmiş, topluluk yaklaşık dört ay boyunca yönetmen olmadan çalışmalarını yürütmüştür. Afiş ve programlarda "baş yönetmen" yerine "yönetmen yardımcısı İsmail Hidayetzade"nin adı yazılmıştır. 19 Haziran'da Alexander Tuganov tiyatronun baş yönetmenliğine atanmış ve yılsonunda Mirza Fatali Akhundzadeh'in "Molla İbrahimkhalil Kimyager" ve Fitrat'ın "Kızılderili Asileri" oyunları sahnelenmiştir. Aynı zamanda repertuarda yer verdiği "Jorj Danden","Müfettiş", "Şeyh Sanan", "Aydın", "Kaçaklar", "Nel Kulesinin Sırrı"," Peri Cadı" eserlerini kendi yorumu ile seyirciyle buluşturmuştur. Alexander Tuganov'un tiyatroya gelişi onun yaratıcı yanının da etkisiyle ciddi değişikliklerin yaşanmasına vesile olmuştur. Tiyatronun tarzı şekillenmeye, içerik derinleşmeye, romantik ve gerçekçi oyunculuk okulları bağımsız yönlerde gelişmeye başlamıştır. 1 Haziran 1931'de Alexander Tuganov "Eskici" etiketiyle yönetmenlikten uzaklaştırılmış, bunun sonucu olarak sadece tiyatroyu değil Azerbaycan'ı da terk etmiştir.[158]

---

[155] **A.e**., s. 67-68.

[156] Əliyeva, **Azərbaycan teatrı 100 ildə**, Bakı, Azərnəşr, 1974, s. 54.

[157] **A.e**., s. 59.

[158] Boquslavski, **Zəngin mənəviyyat uğrunda**, Bakı, Yazıçı, 1981, s. 97.

Alexander Tuganov ile birlikte Azerbaycanlı olan kimi yönetmenler de tiyatroda gösteriler hazırlamışlardır. Bu açıdan Mirseyfaddin Kirmanşahlı'nın yönetmenliğinde sahnelenen Carlo Haldoni'nin "Eski Fikirler ya da Okuma Yazma Bilmeyen Öğretmen", Hüseyn Cavid'in "Şeyh Sanan", Yusuf Yıldız'ın yönetmenliğinde sahnelenen Abdurrahim Hagverdiyev'un "Yaşlı Dudman" ve "Dede Yurdunda", Maksim Gorki'nin "Hayatın Dibinde" Jan Batist Molyer'in "Kaplumbağa Kabuğunu Beğenmez", Victor Lyubomirov'un "Talış'ın Kızı", Hüseyin Cavid'in "Knyaz", Alihuseyn Rzayev'in yönetiminde Hüseyin Cavid'in "Şeyh Sanan", Celil Memmedguluzade'nin "Ölüler", Cafer Cabbarlı'nın "Aydın", Şemseddin Sami'nin "Demirci Gave", Alexander Şirvanzade'nin "Namus", Nikolai Gogol'un "Müfettiş", Friedrich Schiller'in, "Kaçaklar", Şemseddin Abbasov'un "Zafer", Aliağa Aliyev'in yönetiminde M. Danilov'un "Kara Su", Abbasmirza Şarifzade ve Esad Tahir'in "Ahir zaman", Cafar Cabbarlı'nın yönetiminde "Sevil" adlı eserlerin oyunları belli sanatsal özellikleriyle dikkat çekmiştir [159].

Yeni yönetmenlerin üslup arayışları deneyimsizliğe rağmen, genel olarak tür ve tarz yönelimlerine ivme kazandırmış, oyuncuların yaratıcı potansiyelini genişletmiş ve ifade araçlarını zenginleştirmiştir.

1.7. Azerbaycan Milli Tiyatrosunda Profesyonel Yönetmenliğin İdeolojik ve Estetik Eğilimleri

Üzerinde çalıştığımız tiyatro sanatı dönemi son derece karmaşık bir dönemi kapsamaktadır. Öyle ki, Sovyet dönemine tekabül eden tiyatro sanatı o yıllarda bazen bir uyanış olarak da değerlendirilmektedir. Çünkü o yıllarda K. S. Stanislavski, V. E. Meyerhold, E. B. Vakhtangov, A. A. Tairov, A. D. Popov, A. M. Gorchakov'dan sonra yönetmenlik sanatına yeni yüzler eklenmektedir. Bu yönetmen kuşağı, kişilik kültünün zulmünü ve zorluklarını gören, savaşın acısını yaşayan, M. Gorky'nin ünlü bir kahramanı olarak çaresizlik karşısında sarsılmayan, kalplerini meşaleye çevirebilen insanlardan oluşmaktadır. Bunların arasında K. Tovstonogov, Y. Miltinis, O. Yefremov, K. İrd, A. Efros, Y. Lyubimov, İ. Goncharov, K. Lordkipanidze, A. Shapiro ve Azerbaycan milli tiyatro sanatının yönetmen simaları olan A. İsgandarov, M. Mammadov ve T. Kazımov da bulunmaktadır. Bu yönetmenler o dönemin tiyatro sanatının ideolojik ve sanatsal fikrini genel olarak kabul etseler de anlatım araçları ve arayış yönleri açısından farklılıklar göstermektedirler. Pratik tiyatronun günlük yaratıcı çalışmasında K. S.

[159] **A.e**., s. 99.

Stanislavski'nin mirasına gösterilen sadakat, onun fikirlerinin uygulanışı ve geliştirilmesi üzerine yapılan tartışmaların tarihsel misyonu, bu tartışmaların bilimsel teorik ve pratik çözümü olarak bu nesil arasında gerçekleşmesi de tesadüf değildir [160].

O zamanlar SSCB'de faaliyet gösteren bireysel tiyatroların yaratıcı ortamının farklı olması ve her bir tiyatronun çözmesi gereken mevcut sorunların temelde birbirinden farklı olması oldukça doğal karşılanmaktadır. Bir ülkede repertuar konusu ana sorun ise bir başka ülkede topluluk oluşumu öne çıkıyor veya bir diğer ülkede maddi ve teknik temelin yoksulluğu bina eksikliği oluyor, başka bir ülkede ise yerel yazarların ve yerli yönetmenlerin eksikliği tiyatronun ana endişesi olarak tartışılıyordu [161].

Azerbaycan tiyatrosunda yukarıda yazılan tüm sorunların hepsi vardı ve bunların ortadan kaldırılması gerçek bir dağ yükü gibi camianın karşısında duruyordu.

Azerbaycan milli tiyatro kültürünün ortaya çıkışı ve kuruluş aşamaları, Avrupa tiyatro sanatı modeline uyum sağlamaya çalışan sahne sanatları, Avrupa'nın ideolojik temellerinden yararlandığı sonucunu doğurmaktadır. Dolayısıyla, tiyatro sanatının kurulması gerçeğini M. F. Akhundov'un millete hizmet etme, onu aydınlatma niyeti olarak değerlendirecek olursak, H. B. Zardabi ve N. B. Vazirov'un sahne işi girişimlerinin bu niyetten kaynaklandığı olasılığını da eklemekte yarar görmekteyiz.[162] Bu alanda emeği geçen A. Hagverdiyev, Ü. Hacıbeyov, N. Narimanov, C. Cabbarlı gibi birçok değerli şahsiyetin tiyatro konusuna, topluma ve millete faydalarına dair bu konumdan meseleye yaklaştıklarını gösteren pek çok örnek bulunmaktadır.

İlerleyen dönemlerde toplum, milli imajından, antik folklorundan ve dini köklerinden yararlanarak kültürel ve estetik olgunluk aşamalarından geçen tiyatro sanatına okul işlevini vermiştir. Tiyatronun kendisi ile birlikte tiyatronun seyircisi de oluşum ve olgunlaşma aşamalarından geçmiştir ve geride kalan dönemlerde her kuşak için tiyatronun "bir okul, bir eğitim merkezi" olduğu gerçeği doğrulanmıştır.[163] Aynı zamanda ele alınan konuların kamusal yönü, sanatsal içerik yönü ve amaçlanan görevin yerine getirilmesi gibi hususlar incelendiğinde yeterli olduğu görülmüştür. "Söz konusu tiyatronun şiirselliği karakterle o kadar

[160] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 72.

[161] **A.e**., s. 72-73.

[162] Hüseynov, **Həsən bəy Zərdabi**, Ədəbiyyat gəzeti, 7 Ağustos 1945.

[163] Allahverdiyev, **Aktyor və obraz**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 24 Şubat 1968.

ilgilenmiyordu, seyirci tiyatrodan ilk başta ilgisini çeken ezici bir komplo talep etti."[164] Bu gereksinimler ilk etapta oyunun yazarlarına hitap etmiştir. Neredeyse köşeye sıkışan yazarlar, halkı aydınlatmaya, toplum hayatında aktif rol almaya çağırarak, "millet için, gençlik için, gelecek nesillere, bir okul için ders" şeklinde eserler yazmak zorunda kalmışlardır.[165]

Toplum uzun süredir tiyatroyu bir okul olarak görüyor ve tiyatro bu işlevi yerine getirmekten memnuniyet duyuyordu. Nüfusun büyük bir kısmının okuma yazma bilmediği toplumlarda insanları eğitmek, toplandıkları yerlerde bir oturma "okuma odası" oluşturmak, toplumu ilgilendiren konularda, bazen insanların kafasını karıştıran ve bazen büyük hedeflere götüren konularda yüksek sesle konuşmak, elbette önemliydi ve tiyatro bunu büyük bir başarıyla yapmaktaydı. Bu anlamda tiyatronun eğitim faaliyeti uzun yıllar hatta on yıllarca sürmüştür [166].

O dönemin tiyatrosu gerçekten bütün bir toplum için bir okul özelliği taşıyordu. Bu okulda cehaletle mücadele ediliyor, hayatın karanlık alanları aydınlatılıyordu. İnsan maneviyatının karanlık köşeleri ışıkla boyanıyordu. Eskinin yeniyle mücadelesi, birey ile toplum arasındaki düşmanca mücadele, fakirlerin inlemeleri, ezilenlerin zulmü, aldatılan ve ayaklar altına alınan sevginin acıları, zalimler karşısında aklın ve algının ezilmesi, zenginlik ve güç gibi her şey izleyiciye aktarılıyordu.

İlk zamanlarda tiyatronun herhangi bir yazara ait eseri ve bir kahramanı vardı. O kahraman "bu tür düşüncelerle yaşar", "bu tür eylemler gösterir" şeklinde yazılıyordu. Tiyatronun bu faaliyeti belli dönemlerinde topluma elbette bir fayda sağlamıştır. Ama özünde her zaman ilerleme gösteren bir sanat alanı olmuştur ve bu ilerlemenin varlığı tiyatronun yasasını, yaşamın uyumunu belirlemiştir [167].

Tiyatronun ayna, büyüteç gibi faaliyetlerinden farklı olarak, aydınlanma çalışması, okuldaki işlevi kuşkusuz daha açık, daha anlamlıydı. Prensip olarak tiyatro canlandırmak istediği gerçekliğin sanatsal bir modelini oluşturmaktaydı. Bir okul olarak faaliyet gösteren tiyatroda daha fazla saflık, daha fazla aydınlanma çağrısı yer almaktaydı. Bu çabanın temelinde, her şeyden önce toplumun arınma kaygısı bulunmaktaydı.

---

[164] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 29.

[165] Rəfili, **Ədəbi xəyanət**, Ədəbiyyat qəzeti, 23 Şubat 1946.
[166] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 73.
[167] **A.e**., s. 73-74.

Gerçek okulda olduğu gibi burada da her şey alfabeyle başlamıştır. Yani "Hayat nedir?", "Vatandaş olarak görevimiz nedir?" "Bizden ne bekleniyor ve bunu nasıl yapacağız?" O okulda bu tür yüzlerce sorunun yanıtlanması gerekiyordu [168].

Azerbaycan Tiyatrosu da dahil olmak üzere kültürün tarihi geçmişini inceleyen eleştirmenlerin belirttiği gibi, "bazı tarihsel süreçler neticesinde Azerbaycan Rusya'nın jeopolitik alanına girdi ve ona bağlandı, Rus kültürünün bir parçası oldu. Geleneksel halk kültürü, şiir ve müzik, kurumsal kültürlerin kanunlarına göre yeni biçimler aldı. Yeni bir sanat türü olan tiyatro ortaya çıktı. Benzerliği yalnızca Rus kültüründe olduğu için, tiyatro ondan bir kriter sistemi benimsedi"[169].

Bu fikirler ışığında bazı noktalar netleşmekle birlikte, dikkatimizi çeken tesadüflerin tarihsel ve kültürel gerçekler ışığında gerçek anlamları belirginleşmektedir.

Azerbaycan Milli Tiyatro sanatı, gelişiminin sancılı yollarında, toplumsal adaletsizlikleri ve ahlaki bozuklukları bir büyüteç gibi göz önüne sermek ve yaşananları bir ayna gibi yansıtmak zorunda kalmıştır. Bu arada tiyatroya kamusal bir ruhani toplum okulu olmaktan ziyade bir tapınak olarak değer verme girişimleri de görülmüştür.[170] Bütün bu yaklaşımlara rağmen tiyatro, ünlü bir masalın alegorik bir kahramanı olarak her aşamada hayatta kalmış, ancak Sovyet döneminde, kitlelerin bir tribünü, bir halk sözcüsü statüsünü kazanmıştır.

Azerbaycan milli sahnesinin, özellikle gelişme döneminde güçlü oyun yazarları ve oyuncular yetiştirdiği, ancak yönetmen sıkıntısından mustarip olduğu ortaya çıkmış, bu yüzden uzun yıllar boyunca Rus tiyatrosunun önde gelen temsilcilerinin yardımına gereksinimi olmuştur. 1906'da kurulan Müslüman tiyatro sanatçılarının eşliğinde yönetmen, ana organizatör ve lider olarak kabul edilmiştir. Azerbaycan Tiyatrosunun oluşum yıllarını incelerken, aralarında H. Arablinski, A. M. Şarifzade, A. Hagverdiyev, C. Cabbarlı, R. Tahmasib, H. Abbasov, S. Ruhulla ve diğerlerinin yönetmenlik yaptıkları gerçeğiyle karşı karşıya kalsak da o yıllarda yönetmenlik sanatının yüksek profesyonellik ve sanatsal estetik açısından hala çok düşük olduğu gerçeği bilinmektedir. Çünkü bu aşamada Azerbaycan oyunculuk sanatının en

[168] **A.e**., s. 74.

[169] Rəhimli, **Azərbaycan milli teatrının poetika problemləri**, 525 ci qəzet, 25 Nisan 2001.

[170] Cabbarlı, **Əsərləri**, 1. cilt. Azərnəşr, Bakı, 1968, s. 238.

önemli başarıları ve genel olarak tiyatronun ideolojik başarısı, zengin bir repertuara sahip olan milli tiyatronun yanı sıra güçlü icracılardan oluşan yaratıcı bir kadroyla elde edilmiştir.[171]

30'lu yılların başında, aralarında İ. Hidayetzade, R. Darablı, R. Tahmasib, S. Ruhulla ve diğerlerinin yönetmenlik yapmaya başlaması ile bu durum yönetmenliğin yavaş yavaş tiyatro sürecinde yerini aldığının da göstergesi olmakla beraber, yönetmenin kişiliğinin tiyatroda gerekli bir figür haline geldiğinin de kanıtı olmuştur. Yönetmenin bu süreçte yerini alırken işin başlangıcında zorlayıcı sorunlarla karşılaştığı, ulaşmak istediği pozisyona erişmek için çok çaba harcadığı da son derece açıktır. Bu dönemde, yönetmenlik sanatı, daha sonra tiyatro sanatı tarihinde yer alacak irili ufaklı bir dizi yeniliğin yaratılmasında öncü bir konuma gelmiştir.[172]

Azerbaycan tiyatrosunda bir sanat formu olarak yönetmenliğin oluşmasının ardından, kendi kimliğini oluşturma çabaları arasında, oyun yazarı C. Cabbarlı'nın kısa sürede yönetmen olarak tanınarak, "1905'te", "Elmas", "Korku" adlı eserleri sahnelemesini ve sonrasında C. Mammadguluzade'nin “Ölüler" adlı oyunu gibi karmaşık bir çalışmayı bir grup yönetmenin toplu olarak sahneye koymasında görüyoruz. Gerek örgütsel konum gerek ise estetik yön arayan yönetmenlik sanatının, hem dikkat çekici bir o kadar da doğal olarak ifade edebileceğimiz bu yollardan geçmek zorunda olduğunu anlıyoruz [173].

Azerbaycan tiyatrosu, profesyonel yönetmen kimliğiyle öne çıkan aynı zamanda oyuncu olarak da bilinen H. Arablinski, İ. Hidayetzade ve R. Tahmasib'i tanımaktadır. Ancak bu yönetmenlik anlayışı henüz gerekli olgunluğa ulaşamamıştır.[174]

1930'ların başında Azerbaycan tiyatrosunun nitelikli yönetmenleri kendilerini göstermeye başlamışlardır. Öncesinde çeşitli tiyatrolarda çalışan oyunculardan bazıları Moskova'da yönetmenlik eğitimi alarak sonrasında tiyatroda önemli görevlerde bulunmuşlardır. Ancak o zamanlar yönetmenliğin çoğu zaman zorluklarla baş edemediğinden ve sonuç olarak güçlü bir iç disiplinin gerekliliğinden, estetiğe dair beklentiler gerçekleştirilememiştir.[175]

Azerbaycan’ın kendi yönetmenlerinin sahaya çıkması dikkate değer ve önemli bir olay olsa da onların bireysel yaratıcılık yollarını ve yeteneklerinin barındırdığı potansiyellerini

---

[171] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 102.

[172] **A.e** s.107.

[173] **A.e**., s. 108.

[174] Azərbaycan teatr tarixindən materiallar. Azərbaycan incəsənəti. 3 cilt. Bakı, 1922, s. 148.

[175] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 110.

gerçekleştirebilmeleri için daha zaman gerekmekteydi. Yönetmenlik yolunda aldıkları yüksek öğrenimlerinin milli tiyatro sanatına liderlik etmeye yetmediği hususu zamanla kendini göstermiştir.

Zamanın tiyatro süreci üzerine yapılan araştırmalar, Azerbaycan tiyatrosunda bir süre yönetmenin kişiliğinin bu sanatın önemli bir yaratıcı gücü olarak değerlendirilmediği, estetik konumu ve profesyonel işlevinin belirsiz bir şekilde algılandığı sonucuna varılmaktadır. Belki de Azerbaycan milli sahne sanatına liderlik edecek değerli bir kişinin uzun süredir bulunamamasının ya da en iyi ihtimalle bu pozisyonun geçici olmasının nedeni bu durumun altında gizlenmektedir. Bu arada o dönem içinde tiyatronun çok sayıda yerli yönetmeninin olduğu ve sayılarının da her şeye rağmen arttığı bilinmektedir. Ali Aliyev, Aliheydar Rzayev, Habib İsmayilov, İsmail Hidayetzade, Yusuf Yıldız'ı Adil İsgandarov, Alasgar Şarifov, Maharram Haşımov, Mehdi Mammadov, Tofig Kazımov ve diğerlerinin bu süreçte adı geçen isimlerdendir. Bu süreçte yer alan yönetmenlerin sanatsal arayışları, estetik ilkeleri ve sahne çalışmalarının yöntemleri farklı olsa da onları birleştiren birçok mesleki yön bulunmaktadır [176].

Milli yönetmenlerin neredeyse tamamı, sahne edebiyatı, tiyatro estetiği ve sanatsal anlatım açısından Rus tiyatrosunun etkisi altında faaliyet göstermiştir. Bu etki, doğrudan olmasa da ideolojik ve estetik konumlarında sahne çalışmalarında ortaya çıkmıştır.

Aslında burada tuhaf karşılanacak bir durum bulunmamaktadır. Çünkü eski tiyatro poetikasına meydan okuyan Moskova Sanat Tiyatrosu ve yaratıcılarının bu alanda bir tür yasama gücü kazandığı ve diğer cumhuriyetlerin tiyatro sanatına örnek olduğu Sovyet dönemi tiyatro tarihinden bilinmektedir. Bu nedenle bu örnek bazen taklit, bazen de ideolojik dikte olarak algılanmıştır.

Kamusal hayata nüfuz etme gücü açısından yararsız hale gelen sahne estetiği, yerini yeni kültürel ve manevi değerlerin teatral bir vizyonuna bırakmak zorunda kalmıştır. O sırada ilke olarak felsefi özden farklı olan yeni bir teoriyi, yeni bir metodolojiyi sahne yaratımına uygulama sürecindedir. Bu sürecin başında K. S. Stanislavski, daha sonra öğrencileri V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, A. Tairov ve diğerleri durmaktadır [177].

Gösteri sanatlarının ideolojik temellerinin yanı sıra gözlemlenen ve giderek daha fazla kültürel etki kazanan estetik süreç, sanatsal ifadenin sınırlarını da belirlemiştir. Bu sürecin ilginç ve önemli bir yönü, tiyatro teorisinin doğrudan tiyatronun günlük yaratıcı yaşamında

[176] **A.e**., s. 112.
[177] **A.e**., s. 112-113.

yaşama hakkı kazanmasıydı. Bir diğer önemli nokta da bu sürecin taşıyıcıları ve yaratıcıları yönetmenlerin olmasıdır. Yani yönettikleri tiyatrolarda yaratılan teoriyi kullananlar, çevrelerindeki benzer düşünen oyuncularla deneyler yaptılar. Hiç şüphe yok ki, söz konusu süreç aslında tiyatro sanatı alanında eski teatral gelenekleri yok eden ve kültür devriminin neredeyse ayrılmaz bir parçası olduğunu iddia eden teatral bir reformdur. Bu reformun teorik temeli, K.S. Stanislavski'nin ünlü "sistemi" olmasına rağmen, aynı zamanda, Meyerhold'un "biyomekanik" adı verilen sahne eğitimi, hayatta kalma ve gösteri okulu olarak bilinen sahne stilinin bir sentezini gerçekleştirme girişimi" de dahil olmak üzere bir dizi başka tiyatro hareketi, Vakhtangov'un teatral dünya görüşü vb. estetik belirtiler gözlenmiştir [178].

Hem o dönemin kültürel süreçleri hem de tiyatro sanatı alanında yapılan reformlar, yoğun tartışmalarla birlikte sancılı geçmektedir. Yukarıda belirtilen pozisyonların etrafında yeterince destekçi ve muhalif yer almaktadır. Ancak, bu sürecin karşı konulamaz olduğu kendini gösterince kısa süre sonra başkentteki reformlar milli tiyatrolarda yerini almıştır. Bu süreç, o dönemde Rus tiyatrosunda çalışan yönetmenlerin ve oyuncuların yeni teoriyi tanıtmak ve uygulamak için görevlendirilmesinin yanı sıra ulusal personelin başkent üniversitelerinde eğitilmesiyle mümkün olmuştur. Bu anlamda Azerbaycan sahnesi de yeni teatral ideolojinin yayıldığı ve uygulandığı alanlardan biri haline gelmiştir. Elbette bu basit bir mesele olarak değerlendirilmemelidir. Zira her şeyden önce "sistemi" anlayamadıkları için, yaratıcı süreçte ortaya çıkan sorular ve sorunlar karşısında çaresiz kalmışlardır [179].

Öte yandan, K. S. Stanislavski'nin teorisinin "Oyuncunun Kendisi Üzerinde Çalışması" ve "Oyuncunun Rolü Üzerinde Çalışması" gibi iki önemli bölümü propaganda edildiği için, canlı yaratıcı süreç için eğitimin faydaları görülememiş, yanlış anlaşılmış ve hatta bazen teorik olarak kavranması imkânsız hale gelmiştir. Milli tiyatro repertuarında "eğitimin çabuk ve kesin zaferi" için gayretli olanların, o dönemde moda olan dramayı tercih ettikleri ve genel olarak milli gösteri sanatları ve milli tiyatro geleneklerine verilen zarar hakkında fazla düşünmedikleri de belirtilmelidir [180].

Azerbaycan tiyatrosunda zaman zaman görülen başarılı performanslar yeni ifade araçlarının sahadaki başarılarının bir kanıtı olsa da ulusal gösteri sanatlarının hem örgütsel hem de sanatsal estetik ile ilgili sorunların, büyük ve küçük zorlukların pençesinde kaldığı da açıktır.

[178] **A.e**., s. 113.
[179] **A.e**., s. 114-115.
[180] **A.e**., s. 116.

Aslında, bu zorlukların bir kısmı, milli tiyatronun ana hedeflerini doğru bir şekilde tanımlayamamaktan kaynaklanmaktadır.

İlk zorluk, Rus dramaturgisine bir kaynak gözüyle başvurulduğunda, tiyatronun ağırlıklı olarak Rus tiyatrosuna, fikirlerine ve estetik görüşlerine atıfta bulunması ve bazı durumlarda bireysel performansların yapı ilkesini yakalayamayacağının farkında olmadan kendi çıkarımlarını Azerbaycan sahnesine aktarmasıydı. Bu operasyonların, yönetmenlerin ve oyuncuların çalışmalarının bozulması gibi zararlı sonuçları doğurmasının yanı sıra, Azerbaycan sahnesinin sanatsal estetiği ve profesyonel imajını iyileştirilememiş, tiyatronun anlam arama sürecinin de ertelenmesine neden olmuştur. Azerbaycan milli tiyatrosunun oluşumuna büyük katkılarda bulunan Rus tiyatro kültürü figürleri D. Gutman, S. Mayorov, N. Tabensky, V. Uchryumi, A. İvanov, A. Urippich, Y. Varshavsky, A. Tuchanov ve diğerlerinin aynı zamanda estetik görüşlerinde ve yaratıcı yöntemlerinde birçok eksiklik de bulunmaktadır [181]

Tiyatro tarihimizin büyük bir dönemini kapsayan o yıllar bugün farklı bir görünüm arz ediyor olsa da çeşitli fikirlerin, estetik görüşlerin, bazen çelişkili izlerin filizlendiği bir deneyim alanı haline gelmiştir. Bu durumda, belirli bir sanatsal biçimde belirli bir oyunun hazırlanmasına gösterilen özen, bize göre, tiyatronun ve dahi milli kültürün gelişme beklentileri de dahil olmak üzere daha önemli faktörlerden daha ağır basıyor ve bir bütün olarak Azerbaycan tiyatrosu kavramını geliştirme amacına hizmet etmediği görülüyor. Tiyatronun eski yönetmenlerinden A. İvanov, romantik bir sahne havası arayışında Rus tiyatro geleneklerini ve oyun tarzını değerlendirmiş ve Stanislavski'nin tiyatro eğitimini kabul etmiş, ancak esas olarak Meyerhold'un deneyimine güvenmiştir. A. Tuganov'a gelince, Rus tiyatrosunun başarısı olarak kabul edilen sanatsal özelliklerini teatral sanatsallığa dahil etmiş ve yaratıcı çalışmalarında o dönemin Rus tiyatrosunun çeşitli gruplarının deneyimlerini açıkça kullanmıştır. Örneğin, M. Gorky'nin "Hayatın Altında" (1927) adlı oyununu sahneleyen A. Tuganov, Moskova Sanat Tiyatrosu performansını örnek olarak almış ve oyuncu kadrosunu bu performansın sanatsal ilkesine göre yönlendirmiştir. A. Pistrovsky'nin sahneye ilişkin yorumunda, Moskova Sanat Tiyatrosu sisteminde, mümkün sayılamayacak şekilde tiyatronun kendi örneklerini aradığı görüşü, aslında o dönemin ilerici eleştirmenlerinin konumunu ifade etmiştir.[182] Tiyatronun başında incelenen bu kafa karıştırıcı durum ilerleyen yıllarda yeni nesil yönetmenlerin önünde yaratıcı gerçeklik, sanatsal ve estetik açılardan ciddi sonuçlara yol açmıştır.

[181] **A.e**., s. 117.

[182] Пистровский, **На спектакле тюркского театра**. Красная звезда, 1930,16 мая.

Tuhaf görünse de tiyatroda çalışan yönetmenlerin nadiren yerel yazarlara müracaat ettiği de bilinmektedir. Bu nedenle, tiyatronun birkaç sezonunun repertuarına bakıldığında, V. Shkvarkin'in "Öteki Çocuk", V. Katayev'in "Çiçekli Yollar", Meterlenkin'in "Mavi Kuş", B. Lavrenyov'un "Saldırı", "Lyubov Yarovaya", A.S. Puşkin'in "Dubrovsky", A. Korneychuk'un "Filonun İmhası" gibi eserler karşımıza çıkmaktadır. Bu gösteriler planlandığı gibi Azerbaycan sahnesinin havasını temizlemekle kalmamış, aynı zamanda ona yabancı eğilimleri, performans tarzını ve çizgisini de getirmiştir. Yani Azerbaycan tiyatrosundan, dönemin yönetmenlik sanatını rahatsız eden romantik dalgaları ve duygusal kargaşayı ortadan kaldırmak, onu "gerçekçi" bir kılıkla giydirmek ve aslında bu metamorfoz iddiası ilke olarak doğrulanmamıştır [183].

Tiyatronun yönetmen güçleri herkes gibi olma arzusuna takıntılı olduklarından tiyatro, milli kültür geleneklerinin sanatsal gereklerini görmezden gelmiş, o dönemin Rus tiyatrosunda bulunan yönetmenlik sanatının ilkelerini uygulamaya ve onu kesinlikle taklit etmeye çalışmıştır.[184]

O zamanın Rus tiyatrosuna gelince, olabildiğince çok yaratıcı arayış, sanatsal açıdan tökezleyen bloklar ve muhafazakâr eğilimler görmek mümkündür. Bununla birlikte mesele şu şekilde kendini göstermektedir ki, Azerbaycan'da son yıllarda görülen yönetmenlik sanatı, bu akımlardan hangisine odaklanmanın daha yararlı olduğunu ya da olacağını kendisi için henüz bir netliğe kavuşturamamıştır. Sanatsal ve estetik konumu ve yönü yeterli olgunlukta değildir. Romantik bir yükseklikten gerçekçi bir düzeye geçme girişimleri yeni ufuklara yön verme sanatını alırken, bu arzu hoş ve anlık bir etkiden başka bir şey vermemiştir. Profesör R. Badalov'a göre Tuganov, Azerbaycan tiyatrosundaki Stanislavski tiyatrosunun tutarlı bir temsilcisi olan Moskova Badaye Tiyatrosu'nun doğuya özgü bir versiyonunu yaratmak ve Azerbaycan tiyatrosunu Stanislavski sistemine alıştırmak için Bakü'ye gönderilmiştir.[185]

Tuganov yeni yönlerde yeni ifade yolları aramak için Azerbaycan tiyatrosuna gönderilmiştir. Buradaki ana bilgelik, merkezdeki sahne sanatlarının sanatsal yönelimini belirlemek ve "dördüncü duvar" poetikasını oluşturmaktır. Bu durumda, sonuç olarak, estetik hedeflerin gerçekleştirilmesi yerine örgütsel sorunların çözümüne öncelik verilmiştir. Tuganov, tiyatronun iç işlerini düzenleme çalışmalarına ek olarak, oyuncunun yaratıcılığı arayışı adına, aslında milli

[183] **A.e**., s. 31.

[184] Минкевич, **Адил Искандеров**, Баку, Аз, ТО, 1964, с. 11.

[185] Bədəlov, **İncəsənətimizi qoruyaq**, Azadlıq, 30 Temmuz 1993.

tiyatro geleneklerini baltalamıştır. Profesör R. Badalov'un sözlerine göre, Azerbaycan tiyatrosunda "dördüncü duvar" sanatsallığının galip gelmediği doğrudur ve başka türlü düşünmek, milli geleneklerden habersiz olmak demektir.[186]

Tuganov'un uygulamak istediği poetikada yer alan kapalı oyun faktörünü tercihi, genel hatlarıyla milli teatral alışkanlıkları ve algıları alt üst etmeyi amaçlıyordu. Ancak Azerbaycan'ın geleneksel tiyatro kültüründe var olan oyuncu-izleyici iletişimi, sahnenin ana unsurlarından biri olan karşılıklı beslenmeyi sağlarken, dördüncü duvar bunu geçersiz kılmıştır.

Öte yandan izleyici faktörü, mevcut çerçeve içerisinde tiyatro sanatının önemsiz bir bileşeni olarak görülüyordu. Tiyatronun yaşamına aktif müdahaleden zaten yoksun olan izleyici, doğu versiyonlarda hazırlanan oyunlara daha sık "davet" ediliyordu. Buradaki amaç, milli tiyatronun geleneklerine bağlılık değil, tam tersine, yavaş yavaş ondan uzaklaşmaktı [187].

Elbette bu, belirli bir oyunun başarısı veya belirli bir yönetmenin çalışmasıyla ilgili değildir. Sadece tiyatro tarihimizde belirli bir zaman diliminde gerçekleşen estetik süreçlere tek taraflı bir yaklaşım olduğu gerçeğine dikkat etmenin gerekliliğini göstermek üzerinedir. Diğer bir deyişle, yöneticiler kadar bireysel kuruluşların da eleştirildiği ve zulüm gördüğü, hatta bir zamanlar "Tuganovizm" e karşı savaşıldığı bilinmektedir. Ancak, bu mücadelelerin sonucu A. Tuganov'un tiyatrodan ayrılışından başka bir sonuç doğurmamıştır. Var olan olumsuz durumu değiştirmemiş, aynı zamanda yaratıcı ortamda daha büyük bir kaosa yol açmıştır. Eleştirmenlere göre Tuganov sonrası dönem oyunlarında bulunan yönetmenlik türü, yabancı doğası gereği tiyatroya zarar vermiştir.[188] Bu nedenle hemen yeni bir yönetmen aramaya başlayan tiyatro, Yusuf Yıldız'ın şahsında aradığını bulmuş ve yeni yönetmen A. Korneychuk'un "Filonun Yıkımı" (1934) oyununu yönetmiştir.

Bugünün verileriyle o dönemi değerlendirdiğimizde, Y. Yıldız'ın milli klasiklere veya modern yazarlara değil de neden A. Korneychuk'a müracaat ettiğinin sebeplerini doğru bir şekilde belirlemekte zorlanıyoruz. Ancak nedenler bu kadar basit bir şekilde yer tutmamış olsaydı, yaklaşık olasılıklardan bahsetmek zorunda kalmazdık.

---

[186] **A.g.e**., s. 62.
[187] **A.e**., s. 62-63.
[188] **A.g.e.**

Elchin'in de yazdığı gibi, 1920'lerden itibaren Sovyetler Birliği'nde benzeri görülmemiş bir edebi atama yaşanmış ve bu atama, mevcut siyasi ve sosyal sistemin ideolojisine sadakat için bir ödül olarak tanımlanmıştır.[189]

A. Korneychuk ile ilgili bu tespitte bulunurken son derece dikkatli ve isabetli davranılmıştır. Görülecektir ki, "merkez"in tavsiyesi üzerine, o zamanki Birliğin hemen hemen tüm tiyatrolarının repertuarında A. Korneychuk'un "Filonun Yıkımı", "Plato Krechet", "Ukrayna bozkırlarında" ve diğer eserleri de yer almıştır [190].

Moskova tiyatro okullarının mezunları olan milli yönetmen adayları, o zaman doğal olarak "Tiyatro Mekke"si olarak görülen Moskova sahnelerinde izledikleri başarılı oyunları, Azerbaycan sahnesinde hazırlamak isteğinde bulunmuşlar, repertuvar planına dahil olan o eserleri, büyük hevesle sahneye koymuşlardır. Dolayısıyla, hem Y. Yıldız'ın "Filonun Yıkımı" oyunu hem de A. İsgandarov'un "Plato Krechet" oyunları hem zamanın gereksinimlerini hem de yönetmenlerin iç isteklerini uygulama olanağı sağlamıştır [191].

Biçim olarak milli ve içerik olarak sosyalist ilkesine dayanan, ideolojik gereksinimleri karşılayan performanslar, nihayetinde pratikte soyut "Sovyet tiyatrosu" kavramını meşrulaştırmayı amaçlıyordu. Bir adım daha ileri giderek, Sovyet döneminin tüm tiyatrolarında katlanacak mesafenin zaten belirlendiğini, tereddüt etmediğini, geri dönüş olmadığını söylemeliyiz. Dolayısıyla hem tiyatrolar hem de bireysel yönetmenler, bu yolun onları nereye götüreceğini umursamadan Stanislavski'nin açtığı yolu takip ediyorlardı. Ancak milli yönetmenlerin görevi, milli gerçekliği daha doğal ve derinlemesine yansıtmaktı [192].

Burada önemli bir konuya da dikkat çekilmelidir. Başka bir deyişle, önemli bir konu olarak gördüğümüz şey, Stanislavski'nin metodolojisinin, sanatın özünün, oyunun ilkelerinin özünü araştırmayı içermesidir. Tabi ki asıl faaliyeti oyuncunun işi olan tiyatro sanatı, dürüst gelişimini bu metodolojiye borçludur.

Farklı milletlerin teatral kültüründe olduğu gibi, Azerbaycan'ın tiyatro sanatında da Stanislavski'nin estetiğine gittikçe daha fazla atıfta bulunulmuş ve bu bağlılık her zaman başarılı olmuştur. Diğer bir deyişle, halihazırda işini yapmış olan Stanislavski'nin estetiğinden yola çıkarak, bir açıdan yararlı olmasa da zararsız da olmamıştır. Stanislavski'nin prestijine

---

[189] Elçin, **Ədəbi düşüncələr**, 525 ci qəzet, 28 Ocak 2000.
[190] **A.e**., s. 71.
[191] **A.g.e**., s. 71-72.
[192] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 123.

sığınan sanatçıların onu yıllarca milli tiyatro sanatının bir parçası olarak görmelerinin nedenlerinden biri budur [193].

Ancak haksızlık etmemek adına bu dönemde çok sık olmamakla birlikte sahne gerçekçiliği alanında tiyatronun aranmasının bazen iyimser sonuçlar verdiğini de belirtmek gerekir.

O yıllarda tiyatronun sanat yönetimiyle baş edemeyen Yusuf Yıldız tiyatrodan uzaklaştırılmış ve Kuzey Kafkasya'da görev yapan A. Tuganov tiyatroya dönerek Shakespeare'in Macbeth (1936) oyununu sahnelemiştir. Azerbaycan tiyatrosunu daha gerçekçi hale getirmek amacıyla Shakespeare'in Macbeth oyununu sahneleyen A. Tuganov, ünlü eserin yepyeni bir sahne yorumunu vermeye çalışmıştır. Tabii ki bu hiç kolay olmamıştır. Her şeyden önce, o zamana kadar Azerbaycan sahnesindeki işler ağırlıklı olarak romantik bir tarzda yorumlanıyordu. Başka bir deyişle, bu durumda, izleyicinin ilgisi, bakış açısı ve algısı özellikle önemliydi. Öte yandan başrol oyuncusu A. M. Şarifzade \Magbet\, M. Davudova \Leydi Magbet\ gibi sanatçılar, Azerbaycan gösteri sanatları geleneğinde yetiştikleri için uzun yıllar bu geleneklerden doğan performans tarzını teşvik etmişlerdi [194].

A. Tuganov'un yapısal kültürünün ve sahne sanatsallığının önemli bir yönü, oyunu tam bir stile bastırabilmesiydi. Yani tasarımdan, oyunculuğa kadar her şey kesin bir sahne disiplini ve sanatsal incelikle ele alınıyordu. Beethoven'in müziklerinin kullanıldığı oyunda, eleştirmenler oyuncu performanslarını "canlı ve aktif gerçekçilik, retoriğin önüne geçti" yorumuyla ele alıyordu. [195]

O dönemin görüşüne göre, A. Tuganov'un yönetmenlik başarısı, sahnemizin geleneksel oyunculuk sanatında ana yeri işgal eden romantik duruşun gerçekçi bir çizgi haline gelmesiyle ilgilidir. Ancak bu durum, A. Tuganov'a özgü bir durum da değildir. Örneğin İ. Hidayetzade M. F. Akhundov'un "Aldatılmış Kavakib" öyküsünden hareketle M. Canan'nın yazdığı "Şahnameh" (1936) oyununu hazırlamamıştır. Eseri dilimize çeviren S. Rahman ile çalışan İ. Hidayatzade edebi malzeme üzerinde çok durmuşlar ve olayların tarihsel doğruluğu üzerinde detaylı bir incelemede bulunmuşlardır. Eser fikrinin içeriğinde, geleneksel etik fikirlere yakın olan ancak yönetmenin amacına uymayan noktaların yumuşatıldığı ve o şekilde yorumlandığı belirtilen esere ayrıca milli renk, etnografik folklor unsurları da eklenmiştir.[196]

---

[193] **A.g.e.**

[194] **A.g.e.**

[195] История Советского драматического театра, в $ томах, т. IV. М: Наука, 1968 г, с. 49.

[196] Rəhimli, **Azərbaycan milli teatrşünaslıq poetikası,** Bakı, 1996, s. 37.

Burada mekân ve zamanı (İran-XVII.Yüzyıl) betimlemek için, İran mimarisi, minyatürler ve süs eşyaları, müzikal folklor ve diğer malzemeler kullanılmıştır. Yönetmenin tür tanımına göre, bu trajik kahramanlık dram, işin sosyal doğasından kaynaklanan anıtsal ve iyimser bir gösteri olacaktır.[197]

O dönemin basınının yazdığı gibi, bunlar Azerbaycan tiyatrosunun başarısındaki en iyi sahneler arasındadır. Oyunun kompozisyonunda, İran meydan performansları, R. Darabli, F. Suheyli ve D. Salimov'un atölyelerde söyledikleri tiradlar başarıyla yerleştirilmiştir.[198]

Bu örnekler, o dönemde tiyatroda yeni üslup ve form arayışlarının, farklı yönetmenlerin sanattaki yönünü ve oyunun sanatsal ve estetik içeriğini belirlediğini kanıtlamaktadır. Burada bir anlamda bağımsız bir sanat formu olarak yönetmenlik olgusu dikkat çekmektedir. Yönetmenlik, sanatsal ve hukuki statüsünü korumak için herhangi bir eserin yorumunda bağımsızlığını açıkça kullanabilmektedir. Mevcut durumda, her iki yönetmenin de sahne gerçekçiliği yönündeki arayışı, farklı bir estetiğe atıfta bulunmanın yanı sıra farklı amaçlara hizmet eden ayrı bir sanatsal malzeme üzerinde görülmektedir. Başka bir ifadeyle, eleştirmenlerin yazdığı gibi, bu, romantik ve gerçekçi akımlar arasındaki engelin aşılması değil, sahne gerçekçiliğine götüren çeşitli yönlerde yapılan çalışmaların meselesidir.[199]

Kanımızca bu çalışmaların en değerli olanı sahne tasarımı alanındaki araştırmalar ve elde edilen büyük ve küçük başarılardır. Şu ya da bu performans için hazırlık sürecinde, yorumlama ilkesine hizmet eden sanatsal tasarım ve daha yüksek amaca yönelik daha etkileyici bir ses çalışması, yaratıcı kadronun verimliliğini artırmıştır. Bu çalışmanın sanatçının yeteneği, arayışı ve profesyonelliğinden dolayı gerçekleştiği açıktır.

Azerbaycan milli sahne sanatlarının tiyatro tarihindeki başarısında sanatçıların faaliyetlerine çok az önem verilse de Rüstem Mustafayev, Nusret Fatullayev, Sergei Yefimenko, İsmail Akhundov, Sadig Şarifzade gibi sanatçıların Azerbaycan kültür tarihindeki hizmetleri yadsınmamalıdır [200].

Teatral resim pasif bir tasarım sanatı değil, teatral düşüncenin oluşumunu sağlayan ve sanat yapısının ayrılmaz bir parçası olan önemli bir tasarımdır. Bu alan, sahnede farklı alanların

---

[197] **A.g.e**., s. 37.

[198] Canan, **Şahnamə'nin quruluşu haqqında**, Yeni yol qəzeti, 8 Haziran 1936.

[199] **A.g.e.**

[200] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 124.

bölünmesinden, yeni bir bakış açısının tanımlanmasından, yerinde sanatsal ifade tonlarının profesyonel gelişiminden sorumludur.

Zamanın yönetmenlik sanatı ile birlikte, tiyatro sanatı yavaş yavaş basit tasarım ilkelerinden daha aktif ve karmaşık bir sahne çözümüne doğru gelişim göstermiştir. Yönetmenin bazen profesyonellik düzeyi konusunda cimri fikirlerle iş birliği yaptığı sanatçı, eksikliklerini gizlemesine imkân veren bir yapıyla sadece yönetmene değil oyunculara da yardım edebilmiştir. Böylelikle oyuncunun performansına uygun bir mekânın çözümü, olayların akışını yavaşlatmayan tasarım bulguları tam tersine sahnenin dinamizmini bir bütün olarak artırarak, oyunun sanatsal etkisinin de artmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, R. Mustafayev'in "Şahnameh" oyununa verdiği tasarım çözümü, yukarıdaki fikirlerin açık bir kanıtı olma özelliğini taşımaktadır [201].

Şahnameh'in oyunculuğunun muhafazakâr üslubunun ve yönetmenin yorumundaki kusurların aksine, sanatçının yeni profesyonellik seviyesi ve estetik zevki dikkat çekicidir. R. Mustafayev, sahne tasarımı ve zamanın moda şematizminin damgalarından vazgeçerek burada üç boyutlu mimari manzara yaratmıştır Ana dekor olarak alınan saray, her zaman grafik çerçevelerini korumuş ve dekorun dinamikleri, sarayın bir taş ocağı ve bir çarşıya dönüşmesini sağlamıştır.[202]

Bunlar, o zamanlar tam olarak anlaşılmayan, ancak bir oyunun başarısını onaylamaktan çok, yıllar sonra Tüm-Sovyet teatral sürecinde bir yenilik olarak kabul edilen işlevsel bir teatral tanım olan sanatsallığın ilk örnekleridir. Dönemin diğer sanatçılarının takip etmediği, tiyatro tarihinin sayfalarına taşınan örnekler ise adeta unutulmuştur.

1938'de Moskova'da düzenlenen Azerbaycan Edebiyatı ve Sanatının On Yılı'ndan sonra İ. Hidayetzade tiyatroya liderlik etmeye başlamıştır. Yaratıcı doğası gereği gelenekçi sayılan İ. Hidayetzade'nin performanslarında doğal olarak romantik kahramanlık, çeşitlilik ve anıtsallık ön planda yer almıştır [203].

Sonraki birkaç yıl içinde, tiyatronun sanatsal yönetiminde aşağıdaki değişiklikler meydana gelmiştir: opera tiyatrosundaki faaliyetleriyle bağlantılı olarak, İ. Hidayetzade'nin yerine R.

[201] **A.g.e**., s. 124-125.

[202] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 135.

[203] **A.g.e**., s. 135.

Tahmasib geçmiş, ancak kısa süre sonra o da sahneyi tamamen terk etmiş ve sinemada çalışmaya başlamıştır. Tiyatronun yönetimi ise A. İsgandarov'a teslim edilmiştir.

Tiyatro hayatında istikrarlı, yaratıcı ve kalıcı bir uyumun olması, ulusal sahne kültürünün doğru yönde olduğunu göstermiştir. Bu yönlendirmenin başında, daha sonra Azerbaycan milli tiyatro tarihinin en değerli sayfalarına imza atacak olan şahsiyet A. İsgandarov yer almıştır. A. İsgandarov'un geliştirdiği tiyatro, farklı tarz ve geleneklerin karışımına maruz kalan bir kalede yaşaması nedeniyle, çarpık bir gövde üzerinde gelişim göstermekteydi. Dolayısıyla tiyatro estetiğinde sadece doğu tiyatrosunun unsurlarının ayrıcalıklarla korunduğunu görmek mümkün olsaydı, bunu Azerbaycan milli tiyatro kültürünün bir ifadesi olarak kabul etmek de mümkün olacaktı. Farklı gelişim aşamalarından geçen Azerbaycan tiyatrosu, Rus tiyatro kültürü de dahil olmak üzere uzun yıllar farklı tiyatro kültürlerinden faydalandığı için o dönemde çok şey kaybetmesi garip bir durum olarak şekillenmekteydi. Başka bir deyişle, tiyatro bulmak istediği yenisini kendi yaratıcı arayışlarının bir sonucu olarak değil, dışarıda bir yerde görmeyi umuyordu. Genel itibariyle her şeyde, eskinin egemenliği ve yeninin korkusu hissediliyordu. Tiyatro sanatına yönelen genç yönetmenler de imkân bulduklarında bu durumu protesto ediyorlardı. Çünkü, "milli tiyatro sanatının yenilikçi ve modern yükselişini engelleyen her şeye karşı kararlı bir mücadelenin yönünü seçme konusundaki tarihsel ihtiyaç tamamen olgunlaşmıştı."[204]

Tiyatroda alanında çalışan farklı kuşaklardan yönetmenlerin yaratıcı arayışları, bir bütün olarak tiyatro sanatındaki yenilik özlemini gerçekleştirmeyi amaçlıyordu. Aynı zamanda tiyatronun kendi sanatsal ifade araçlarının genişlemesi, gösteri sanatları ilkelerinin mevcut sınırlarının genişletilmesi de belirli gelişme eğilimleri gösteriyordu. Bu durumda ulusal tiyatronun ortaya koyduğu engeller nedeniyle geniş anlamda başarıdan bahsetmek ise zordu.

Azerbaycan Milli Tiyatro faaliyetlerinin sonraki aşamalarına bakıldığında, A. İsgandarov'un liderliğinin sadece bir baş yönetmenin atanması bakımından değil, daha önemli bir olay olduğu sonucuna varılabilir. Önceki dönemlerden farklı olarak milli tiyatronun oluşum dönemi yeni baş yönetmenin çalışmalarıyla sona ermiş, temelde farklı bir estetiğe ve metodolojiye dayalı yeni bir fikir-sanat yönü hareketi başlamıştır [205].

[204] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 136.

[205] **A.g.e**., s. 137.

1.8. Dönemin Yönetmenlik Sanatındaki Ana Eğilimler

Azerbaycan sahnesinde yönetmenlik sanatı ilgili gözlemlenen eksiklikler, A. İsgandarov'un milli tiyatronun gelişme olasılıklarını belirleme çalışmaları için tarihsel derslerden biri olma özelliğini taşıyordu. Sahne yetkilileri tarafından ayrı ayrı izin verilmiş örgütsel ve fikirsel estetikler ya da tiyatronun içinde yer alan etik kusurlar çok geçmeden ortadan kaldırılmalı ve tiyatronun, kendi yaratıcı yolunda ilerlemesi gerekiyordu. Bu gelişmelerin ışığında baş yönetmen, bir kusuru ortadan kaldırmaya çalıştığında, bir diğerini, belki de daha büyük bir eksikliği bırakabileceğini ve böylece tiyatroyu daha karmaşık bir duruma sokabileceğini açıkça anlamlandırabiliyordu. Öte yandan, dogmatik fikirler ile başlamış olan, yaratıcılığın önünü kapatan sahte geleneklere bağımlılıktan doğmuş, tiyatronun estetik ortamındaki eksiklikler, ilkel fikirler ve performans damgaları kendiliğinden ortadan kalkacak gibi durmuyordu [206].

Yüz yılı aşkın bir süredir devam eden bu süreç, tiyatronun geldiği yol ağzında onu ciddi bir estetik tercih yapmaya mahkûm etmişti. Öyle ki, A. İsgandarov'un yönetmen olarak yetiştirilmesinde büyük rolü olan Moskova Sanat Tiyatrosu ve Vakhtangov Tiyatrosu'nun deneyimi burada eksik kalıyordu. Çünkü sadece milli değerlere, milli bilince dayalı ve sanatsal kriterlere dayalı reformların zamanı gelmişti.

A. İsgandarov, kendisinden önce seyircisini eğitmiş ve aynı zamanda kendi seyircisini kazanmış olan tiyatro sanatının yer etmiş sahne estetiğini değiştirmek ve var olan işleyişi geliştirmek zorundaydı. Bu durumda "nereden başlamalı" sorusu, "nasıl yapılır" sorusundan daha az önem taşımıyordu.

Repertuarda güçlü bir yere sahip olan ve hatta oldukça sevilen ancak büyük sanatsal hedef ve gereksinimleri karşılayamayan performanslardan kurtulmak ise bünyesinde zor bir görevi barındırıyordu. Doğal olarak, bir grup oyuncu yeni bir rol için sırada beklemek ve alıştıkları aynı zamanda oynamayı sevdikleri rollere veda etmek zorunda kalacaktı. Bu da bir iç çekişmenin yanı sıra, hoşnutsuzluk yaşanması için yeterli bir neden olabilirdi. Öte yandan, yaratıcı ortamı iyileştirmenin ve büyük sanatsal görevleri çözmenin tek yolu ise gelişmeyi sağlayacak etkinlikleri gerekli kılmaktı. Bu önlemler nelerdi [207].

Topluluğun birleştirilmesi, farklı kuşak oyuncularının daha büyük ve daha önemli sanatsal ve estetiksel görevlerin çözümüne katılımları, A. İsgandarov'un ana endişelerinden biri haline geldi. Ancak bu durum repertuar ile ilgili olarak baş yönetmenin eski yönteme sadık

[206] **A.g.e**., s. 151.
[207] **A.g.e**., s. 151-152.

kalmayı tercih ettiği anlamına gelmiyordu. Aksine, A. İsgandarov sadece ona kalan mirasla yetinmiyor, aynı zamanda daha sonraki yıllarda da kanıtladığı gibi, milli sahnenin ifadesini baltalayan sözde yeniliklere de savaş ilan etmişti. Verilen bu savaşta, en nihayetinde A. İsgandarov'un savunduğu sanat konumunun başarılı olduğu görülmüştür [208].

Bu sanat konumu neydi?

A. İsgandarov'u diğer yönetmenlerden ayıran özel profesyonelliğin nitelikleri nelerdi? Doğal olarak, bu kritik sorularla ilgili birçok yorum yapılmıştır. Hemen hemen tüm bu değerlendirmelerde, A. İsgandarov'un Azerbaycan'ın tiyatro kültürüne büyük hizmetlerinden bahsediliyor, onun önderliğindeki milli gösteri sanatlarının başarılarına atıfta bulunuluyordu. Nitekim milli tiyatro tarihinin en parlak sayfaları da A. İsgandarov dönemi olarak biliniyor ve o dönem, eski Sovyetler Birliği'nin tiyatro tarihçesinde uzun yıllar gurur verici bir örnek olarak yer buluyordu. Bu arada bahsi edilebilecek pek çok gerçek durumun yanı sıra, inkâr edilememesi gereken durumlardan biri de teatral liderlik alanındaki yüksek eğitimli milli yönetmenlerin başarısızlıklarının A. İsgandarov'un atanmasıyla sona erdiği gerçeğidir. Çünkü ondan önce Leningrad Sahne Sanatları Enstitüsü Drama ve Yönetmenlik Fakültesi'nden mezun olan Y. Yıldız bu göreve atanmış ve kısa süre sonra tiyatro başkanlığından uzaklaştırılmıştır [209].

Bir zamanlar, "Lyubov Yarovaya", "Evsiz insanlar" ve "Filonun imhası" gibi performanslarıyla dikkat çeken ve geleceğe dair büyük beklentiler barındıran Y. Yıldız, önce baş yönetmenlik görevinden sonra genel olarak tiyatro sanatından, idari faaliyet gösterememesi ve kimi oyuncularla çalışma konusunda iletişim kuramaması nedeniyle görevinden kovulmuştur. O dönemde milli yönetmen sanatının olgunluk ateşi ve sahneye dair anlatım arayışı Y. Yıldız'ın performanslarında belirmeye başlamıştır. Başka bir deyişle, A. İsgandarov ve diğer milli yönetmenlerin önünü açan Y. Yıldız olmuştur. Tiyatro eserinin organizasyonuna ilk profesyonel yaklaşım, repertuar seçimi ve yönetmen ile oyuncu arasındaki iletişimin kurulması, Y. Yıldız'ın yaratıcılığı ve çalışması sayesinde karşılık bulmuştur. Performanslarında gözlemlenen ideolojik ve sanatsal yorumlama girişimleri ve özünde yeni sayılabilecek performans ilkeleri, bu yönetmenin tiyatro tarihimizdeki yeri hakkında özel bir görüş belirtmeyi gerekli kılmıştır.[210]

---

[208] **A.g.e**., s. 152.
[209] **A.g.e**., s. 152-153.
[210] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 142.

Öte yandan, A. İsgandarov'un sanatsal ünü, ilk profesyonel yönetmen olan Y. Yıldız'ı gölgede bırakmıştır. Çünkü Gutmanların, Mayorovların, Tuganovların arasında neredeyse görünmez olan Y. Yıldız, A. İsgandarov gibi büyük ve cesur adımlar atamadığı için, faaliyet alanını ve etki alanını sınırlandırmıştır. A. İsgandarov'a gelince, daha sonra ortaya çıktığı gibi, önündeki süreçleri mükemmel bir şekilde incelemiş ve ne yapılacağına dair daima net bir fikri olduğu görülmüştür [211].

Onun faaliyetinin "geldi, gördü ve fethetti" biçiminde olmadığı, karmaşık sosyo-politik, tarihi ve kültürel süreçler içinde gerçekleştiği son derece açıktır. Eldeki veriler ışığında ve geldiğimiz noktada, A. İsgandarov'un kişiliğine olağanüstü ve çok yönlü bir yetenek olarak değer verdiğimizi belirtmek istiyoruz. Ancak bu kişiliğin büyüklüğü ve etkinliğiyle orantılı olarak, A. İsgandarov'un yaratıcılığı ile milli tiyatro sanatının varlığı arasındaki karmaşık ilişkinin incelenmesinde bazı konuları ele alma ihtiyacı gerekli görülmektedir [212].

A. İsgandarov'un faaliyetindeki ana mesele, yeni bir teatral vizyon yaratılmasıydı, dolayısıyla tüm bu çalışmalar bu ilkeye dayanmaktaydı. Bu, büyük ve çok yönlü olaylar kompleksi olduğu için, hangi işin organize edildiğini, hangisinin teorik olduğunu ve hangisinin estetik açıdan hoş olduğunu belirlemek gerekiyordu.

Eleştiride, yalnızca A. İsgandarov tarafından elde edilen sonuçlara dikkat çekilmiş, genel olarak karmaşık ve üzücü bir sürecin tanımlanması aramıştır. Başarıların belirleyici olmasına rağmen, bunun sadece yönetmen A. İsgandarov'un çalışmasıyla bitmediği dikkate alınmamıştır. Aslında, onun yönetmenlik becerilerine, bazı ciddi ve profesyonel araştırmalar dışında, daha açıklayıcı düşüncelerle yer verilmiştir. Bu düşüncelerden biri, "Azerbaycan tiyatrosu hiçbir zaman Adil İsgandarov'un yönetmenlik metodolojisi gibi mükemmel bir metodolojiye sahip olmamıştır, düşüncesidir. Adil İsgandarov'un yönetmenlik metodolojisi, ulusal tiyatronun gelişmesinde, oyuncuların birkaç kuşaktan yetişmesinde, yönetmenlerin gelişiminde tarihsel bir rol oynamıştır."[213]

Başka bir yorumda ise "Adil İsgandarov'un bilgeliğinin bu metodoloji ile bağlantılı olduğu ve kısa bir sürede tiyatronun yaratıcılığına egemen olduğu fikri dile getirilmiştir." [214]

---

[211] **A.e**., s. 143.
[212] **A.g.e**., s. 143.

[213] Təhməzov, **Adil İsgəndərov müdrikliyi və tənhalığı**, 1991, qobustan toplusu, N»-1, s. 16-21.

[214] **A.g.e**., s. 21.

A. İsgandarov'un yönetmenlik sanatı üzerine yukarıda değinilen düşünceler şüphesiz ilgi çekicidir; ancak yazar aynı zamanda, yönetmenlik metodolojisi ile neyin kastedildiği sorusunu hissediyormuş gibi görünüyor ve bir değerlendirmesinde özellikle şu satırların altını çiziyor: yüksek sahne kültürü, bireyselliğin çeşitliliği, sanatın sosyal ve insani ihtişamı, oyunda yazar ve oyuncuyla mükemmel çalışma, halkın ruhunun incelenmesi, izleyici talebini öğrenmek önemli kısım olmuştur. [215]

Konunun spesifik olacağı vaat edilmesine rağmen, A. İsgandarov tarafından ortaya koyulan yönetmenlik metodolojisinin bilinmediği de açıktır. Diğer bir deyişle, bu fikirlerin yazarının metodolojinin bilimsel ve estetik doğasını, kapsamını ve doğrudan eylem mekanizmasını yeterince belirleyemediği izlenimi görülmektedir. Aksi takdirde, türün sınırları oyuncunun çalışmasından silindikçe kişiliği büyütülecek ve insanın kaderi, zamanın rolü ve hayatın acılarıyla zenginleşecekti. Bu bakış, A. İsgandarov'un milli yaratıcılığın psikolojisi ve teatral geleneğiyle bağlantılı yönetmenlik metodolojisinde önemli bir faktör olarak görülmüştür. Bu sözlerde, yakalayamadığımız harika fikirler gizli kalmış olabilir, ancak belli olan bir diğer durum ise A. İsgandarov'un yönetmenlik metodolojisinin özünün, karışık ifadelerinden veya herhangi bir nedenle ortaya çıkmadığıdır. [216]

Bir başka görüşe göre Adil İsgandarov'un yapıtının karakteristik özelliklerinden biri, performanslarının derin bir ideolojik içeriğe sahip olması, fikrin açık ve sanatsal olarak sahne aracılığıyla ortaya çıkarılmasıdır. Ancak bunlar her profesyonel yönetmenin sahip olduğu sanat nitelikleridir. Bu durumda, A. İsgandarov'un özelliği neydi? Onun büyük hizmetleri denilince hangi amellerinden bahsediliyordu? A. İsgandarov'un bu konudaki çalışmalarını belirli dönemlere ayırmak bu soruların yorumlanması açısından faydalı olacaktır. Çünkü A. İsgandarov'un yaşadığı dönem, mesleki becerileri ve karşılaştığı sorunlar zamanla değişiklik göstermiştir. [217]

Döneme bakıldığında, 1938'de bir korku atmosferi yaratan ölüm kâbusu, sak-saka, kişilik kültü ümitsizliğinin izleri kültür dahil her yerde oldukça görünür bir durumdaydı. Azerbaycan tiyatrosunun temel direklerinden C. Cabbarlı hayatını kaybetmiş, diğerleri (Abbas Mirza Şarifzade, Ulvi Rajab, Parfinia Tananlidi) tutuklanarak vurulmuş, kalanların yaratıcı ruhu ise

---

[215] **A.g.e**., s. 22.

[216] **A.g.e.**

[217] Kazımov, **Görkəmli rejissor**, Ədədiyyat və incəsənət, 27 Haziran 1990.

bastırılmıştı. O dönemde, doğası gereği toplumun barometresi olarak kabul edilen tiyatro, toplumun ideolojik sözcüsü olarak görevlendirilmişti [218].

Tiyatronun önde gelen oyun yazarları, çevirmenleri ve sahne figürleri ortadan kaldırılmış, milliyetçilik sadece fikir ve görüş açısından değil, ifade biçimiyle de yasaklanmış, tiyatro profesyonellerinin bu konulardaki rahatsızlıkları tehlikeli bir hale gelmiş ve sahne sanatlarına büyük bir siyasi görev konulmuştu. Tiyatronun bu durumunda, genç bir yönetmen A. İsgandarov baş yönetmen olarak atanmıştı.

Hayat tüm kayıplara, yoksunluklara ve zorluklara rağmen devam ediyordu. Azerbaycan tiyatrosunun da A. İsgandarov önderliğinde bütün bu sancılı döneme rağmen perdelerini açması ve oyuncuların da çalışması gerekiyordu.

O sırada, baş yönetmenin önünde bir takım önemli görevler vardı. Öncelikle yaratıcı ve teknik kadro seçilip bir araya getirilmeli, repertuar belirlenmeli, tiyatro içindeki etik ilişkiler düzenlenmeli, tiyatronun ideolojik ve sanatsal çizgisi dahil olmak üzere estetik görevler çözülmeliydi.

A. İsgandarov, ekibe yeni güçler katarak saflarını güçlendirdi ve sürekli pedagojik eğitim ile yaratıcı potansiyeli artırma hedefini uygulamaya başladı. Azerbaycan tiyatrosunun başında artık ne yaptığını bilen bir yönetmen vardı. Bu tavır kısa sürede kendini gösterdi. Tiyatro hayatında pozisyonları ayarlama ve hedefleri belirleme süreci vardı. A. İsgandarov'a göre, ekibimizin o dönemdeki önemli ve ilkeli sanatsal hedefi, uzun ömürlü anıtsal performanslar yaratmaktı. Ama elbette bu estetik amacın gerçekleşmesi için en azından tiyatronun sosyo-kültürel olduğu kadar yaratıcı amacını da karşılayan repertuar ve dramaturginin yaratılması gerekiyordu. Bu yıllarda A. İsgandarov'un önemli bir başarısı gerçekleşti. O dönemde edebiyatımızın önde gelen temsilcileri de milli tiyatroda yer aldılar: S. Vurgun, M. İbrahimov, A. Mammadkhanlı, S. Rüstem, İ. Efendiyev ve diğerleri. Baş yönetmene göre, Azerbaycan tiyatrosu için yeni ve güncel konular üzerine eserler yazan yazarlar, bir repertuar yaratmada tiyatronun çalışması için güvenilir bir garanti olabilirdi. [219]

Yazar-zaman-kolektif bağlamında sahne yaratımındaki herhangi bir eseri tanımlayan A. İsgandarov, konunun bu yönüne önem verirdi. Çünkü yabancı yönetmenlerin aksine izleyicisini iyi tanıyordu. A. Korneychuk, "Çelik Kartal" oyunu için "Plato Krechet" oyununu hazırladığında ve çalışmaya katılanların isimlerinin değiştirilmesi gerektiğini kanıtladığında

[218] **A.g.e**., s. 48.

[219] İsgəndərov, **Üç bədii rəhbərə dörd sual**, Qobustan toplusu, 1974, N-2, s. 24-25.

bile, Azerbaycan seyircisini kastetmişti. Doğru, bu durumda ilk o değildi. Yeni Azerbaycan sahnesinde W. Shakespeare'in “Hamlet, J. B. Moliere'in "Hastalık hastası" \ Cancur Samet \, "Cimri" \ Miqqi Kerim \, A. Glebov'un "İnga" \ İnce \ ve diğerlerinin eserleri de yerel koşullara ve izleyicinin algısına göre uyarlandı, ancak "Çelik Kartal" da konu teknik bir isim değişikliğiyle bitmiyordu ve bir bütün olarak sanatsal yorum ve estetik ilkelerin koşullarına uyarlanması gerekiyordu. Yönetmen burada, profesyonel aşamaya dayanan bayağılığa, damgalara, yapay mizaca karşı çıktı, uygunsuz ve güzel jestlere karşı yapay acıma ve lükse karşı adeta savaş açtı. Kısa sürede estetik konumu ekibin her üyesi tarafından bilinir hale gelmişti. Yaşı ve konumu ne olursa olsun herkes, A. İsgandarov'un modası geçmiş "ifade etme"yi kabul edilebilir bulmadığını ve yeni, ilerici bir performans kültürünü teşvik ettiğini biliyordu. [220]

Bu yıllarda toplumun tiyatroya olan yönelimi somut olduğundan, A. İsgandarov'un etkinliğinde herhangi bir arama sonucu yoktu. Belirli sorunları çözmeye çalıştı ve yönetmen olarak yaptığı işte ideolojik önerileri dikkate almak zorunda kaldı. Bu nedenle, A. İsgandarov'u yönetme sanatı herhangi bir düzeyde incelendiğinde, teorik düşünceler ifade edildiğinde, meseleyi belirli bir dönemin sosyo-politik, kültürel ve estetik bağlamında incelemek önemli olacaktır. Bu konu önem arz etmektedir; çünkü mevcut araştırmaların bazılarında, A. İsgandarov'un kişiliği o kadar büyütülmüştür ki, ana sorunlar azaltılmış veya görünmez kılınmıştır. Diğer bazı çalışmalarda ise tam tersine sanatçının kişiliği ve hizmetleri haksız yere küçültülmüştür. Her iki tutum da kaçınılmaz olarak yarım kalan sonuçlara yol açmıştır. Gerçek şu ki, baş yönetmen olarak atanan yirmi sekiz yaşındaki A. İsgandarov, sadece Azerbaycan Drama Tiyatrosu'nu değil, Azerbaycan milli tiyatro kültürünü de bir bütün olarak devralmış ve onun geleceğinin sorumluluğunu üstlenmiştir. O zamanlar A. İsgandarov'un bu sorumluluğun ne kadar zor ne kadar büyük ve ağır olduğunu hayal edip etmediği bir sır olarak kalmıştır. Diğer bir gerçek ise A. İsgandarov'un idari, örgütsel ve yaratıcı engellerin üstesinden gelerek yeni bir teatral estetik yaratma çabasıdır ki; bunun sonucu ciltler halinde teorik kavramlar biçiminde değil, yönetmenin sanat düşüncesinde yaşayan bir örnek olarak durmaktadır. [221]

Zamanın zorluklarına değindik, ancak o dönemde, yani A. İsgandarov'un önderliğindeki teatral süreçte Rönesans eğilimleri olduğunu da kabul etmeliyiz. Bu bir paradoks değil mi?

---

[220] Bədəlbəyli, **Unudulmaz sənətkar**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 23 Eylül 1978.

[221] Məmmədov, **Adil İsgəndərov,** Bakı, Azərnəşr, 1949, s. 7.

Bir yandan zulüm ve baskı, kayıplar, oyun eksikliği, psikolojik gerilimler, diğer yandan yeni oyuncuların bir araya gelmesi, sahnede yeni oyun yazarlarının ortaya çıkması, tiyatroya seyirci akını gibi, ilk bakışta ortada açıklanması zor olan süreçler vardı. Bu bir paradoks değil, bir gerçekti. Bazı gizemli konular olmasına rağmen, kafa karıştırıcı sorular cevapsız değildi.

Zamanın ideolojik, maddi, manevi ve psikolojik baskısının büyük olduğu bir doğru olarak önümüzde durmaktadır. Ancak Newton'un dehasının keşfettiği doğa kanunlarının mucizesi ile etki tam tersi olmuş, yani baskı arttıkça tiyatro yeterli bir tutum geliştirmiş ve sonuçta bu da sanat lehine olmuştur. O dönemin "Vagif" adlı efsanesinin yaratılmış olması ve toplumun birkaç kuşaktan izleyicisine onurlu bir şekilde hizmet edebilmesi tesadüf değildir [222].

Ama bu gelişmenin yaşanması için bir süre geçmesi gerekiyordu. Bundan önce, başta A. İsgandarov olmak üzere tiyatro yönetiminin ileri görüşlü önlemleri uygulandı. Bu olayların ana konusu, yeni bir repertuar yaratma girişimiydi. Çünkü yeni estetik hedeflere ulaşmak için yeni bir form ve zengin içerikli bir dramaturji yaratıldı. Bu nedenle A. İsgandarov hem önde gelen şahsiyetleri hem de yeni yazarları tiyatroya çekmek, tiyatro duvarları içinde, toplulukla doğrudan iletişim halinde yaratıcı çalışmalara ilham vermek için bir hedef koydu ve kısa süre sonra bu çalışmanın gerçek sonuçları ortaya çıkmaya başladı [223].

Milli dramanın geliştirilmesinde baş yönetmenin çabaları meyve vermeye başlamış oldu. Basında yaptığı bir konuşmada bu gerçeği açıklayan A. İsgandarov şunları ele almıştır: "Kahramanlık teması, romantizm, bahçedeki aşk duyguları, keskin hiciv Azerbaycan tiyatro ekibinin yaratıcılığının karakteristik özellikleridir. Repertuarımızın drama ve trajedi, komedi ve masal türlerinde yazılmış eserleri içermesi doğaldır. Farklı türler izleyicinin ilgisini çeker, oyuncuların beğenisini besler, yaratıcı gelişimlerini teşvik eder" [224].

Etrafında 15-20 oyun yazarı olan bir tiyatro, her yıl modern temalı ve farklı türlerde yazılmış dört ya da beş yeni oyunu yüksek sanatla icra etmezse bu durum, tiyatronun hayatın gerisinde kaldığı, zamana, zamanın patolojilerine ayak uyduramadığı anlamına gelir ve dönemin belirsizliğiyle bunları yaşamıyor görüntüsü verir. [225]

Bu işin ağırlığı ve sorumluluğu büyüktü. Kuşkusuz dönemin yeni teması, yeni bir kahraman talebi, ulusal tiyatronun ifade araçlarını güncelleme ve oyuncuların oyunculuk

[222] **A.e**., s. 7-8.
[223] **A.e**., s. 8.
[224] **A.g.e**., s. 8.

[225] İsgəndərov, **Yaradıcılıq əməkdaşlığı,** Ədəbiyyat və İncəsənət, 18 Ekim 1958.

becerilerinin estetik sınırlarını genişletme ihtiyacı ulusal tiyatronun aciliyetini ortaya koymaktadır.

Buradaki asıl yük elbette A. İsgandarov'a düşmüştür. Çünkü mevcut durum ve milli tiyatronun geleceği hakkında daha net bir fikri düşüncesinde barındırmaktadır. Tiyatronun oyun yazarları için sadece modern temalı oyunlar sipariş etmemesi gerektiğini, aynı zamanda bu tür oyunların yaratılmasında aktif rol alması gerektiğini çok iyi bilmektedir. Oyun yazarlarıyla çalışamayan tiyatro, repertuarını özgün modern oyunlarla zenginleştirmeyi umut edemez. Bu nedenle tiyatro, zamanın üretken yazarlarının "mutfağına" girmesine izin vermiş ve onlarla yazar-yönetmen ilişkileri kurmaya çalışmıştır. Bu yaratıcı ilişkiler ile yeni bir teatral estetik ortaya çıkarmak amaçlanıyordu. Aynı zamanda S. Vurgun, S. Rüstem, M. İbrahimov, İ. Efendiyev, A. Mammadkhanlı, S. Rahman ve diğerleri dahil olmak üzere çeşitli şair ve yazarları tiyatroya çeken A.İsgandarov'un da var olduğunu unutmamalıyız çünkü yönetmen tiyatronun ideolojik çizgisini de sürdürmeyi amaçlıyordu. Bu doğrultuda, sahne sanatımızın önde gelen isimlerinden M. F. Akhundov, A. Hagverdiyev, H. Cavid, C. Cabbarlı ve C. Mammadguluzadeh'in geleneklerini yaşatmaya dair gerekli özen unutulmamıştır. Eğer A. İsgandarov sanatsal tiyatro estetiği geleneklerini S. Vurgun ve S. Rustam'ın eserleriyle restore etmeyi düşündüyse, M. İbrahimov, İ. Efendiyev, A. Mammadkhanlı, dramatik yetenekleri sayesinde de insanlığın geleneklerini, yenilenmenin acısını, tiyatronun hümanizm ideallerini sürdürmeye kararlı bir tutum sergilediği görülmektedir. M. İbrahimov'un Hayat (1937) adlı oyununun tiyatronun bu yöndeki ilk başarılı adımı olması ve bir zamanlar Almaz oyununda anlatılan olayların ve tarihsel sahnenin devamı olarak C. Cabbarlı'nın kendi ideolojik ve estetik geçmişine sahip olma girişiminin etkisi olması tesadüf değildir. [226]

Dönemin edebiyat ve tiyatro konusundaki sosyo-estetik talepleri, gözlemlediğimiz ve temas ettiğimiz oyun örneği ile karşılanmıştır. Bu durum eleştirmenlerin dikkatinden de kaçmamıştır. Dramaturji de dahil olmak üzere edebiyata ve daha sonra tiyatroya gelen yeni eserler, sahne sanatının, yönetmenin ve oyuncunun çalışmalarına yöneldiği sanatsal ilkenin ve yeni estetik hedeflerin gerçekleştirilmesine doğal olarak başarıyla hizmet etmiştir. Aynı zamanda edebi geleneklerin gözetilmesiyle birlikte tiyatro estetiğinin de zenginleştirilmesi dikkat çekmiştir [227].

[226] Минкевич, **Адил Искандеров**, Баку, Аз, ТО, 1964, с. 77.
[227] **A.e**., s. 79.

Milli Drama Tiyatrosu'nun A. İsgandarov yönetiminde ifade ettiği hayata dair görüşlerimizi bir zamanlar eleştirilen sonuçlarla kanıtlamaya çalışmak doğal olarak değerlendirilmelidir. Başka bir ifadeyle M. İbrahimov'un Hayat oyunu, Cabbarlı okulunun ilk yetenekli mezunu olduğunu düşünüyoruz. Aynı zamanda umut verici bir kıvılcım olmuş ve yeni eserlerin sahneleneceği müjdesini vermiştir. [228]

İlgi çekici bir şekilde, bu konudaki genel fikir birliğine ek olarak, eserin yazarı ve yönetmeni tarafından yönetilen yaratıcı bir ekip bulunmaktaydı. C. Cabbarlı'nın ölümünden sonra ortaya çıkan boşluğu M. Rafili'nin "Hayat" eseri doldurmuş ve oyunun yönetmeni Cabbarlı'dan sonra sahnemizde bir durgunluk olduğu fikrine rastlanmıştır. Burada dramaturji ve teatral sürecimizdeki durumun görünen resmine dikkat çekmenin yanı sıra, sahne kültürümüzde aktif bir yer almaya çalışan yazarların faaliyetlerine alışmış iyimserlik de açıkça okunmuştur. Bir adım daha ileri gidersek, "Hayat" ın başarısının sadece sahne sanatımızda değil, aynı zamanda oyun yazarı M. İbrahimov'un bir oyun yazarı olarak sonraki çalışmalarında da belirleyici olduğunu söylemeliyiz. [229]

Bir yazarın kaleme aldığı eser, yazar ve yönetmenin yaratıcı mutfağında sahne hayatını yaşayabilmek için "saflaştırılır", "süzülür", "içilir" ve ancak bu aşamalardan geçtikten sonra izleyiciye sunulabilmesi bilinen bir gerçekler arasındadır. Kimin çalışmasının belirleyici veya daha önemli olduğunu belirlemek zor olduğu gibi oyunun geleceğinden kimin daha sorumlu olduğunu söylemek de zordur. Aslında bu o kadar önemli değildir, çünkü asıl meseleyi yazar ile yönetmen arasındaki iş birliği süreci oluşturmaktadır. En nihayetinde bu sürecin bir sonucu olarak ya teatral kültür kazanır ya da yenilir ve sarsılır. Bu nedenle, o dönemin basınında gezinirken, "Hayat" oyununun yazarı M. İbrahimov, yönetmen A. İsgandarov'la yaptığı yaratıcı çalışma hakkında şu görüşleri ifade etmiştir: “Yönetmen Adil İsgandarov ve ben çok çalıştık ve mümkün olduğunca işin eksikliklerini giderdik. Eserin edebi metni üzerinde çalışırken yönetmenle aramızda çok samimi bir anlayış oluştu. Oyun yazarı ve yönetmen arasındaki iletişim çalışması, tiyatro ve Sovyet tiyatrosu için büyük bir temel öneme sahiptir”. [230]

Görünüşe göre bu anlaşmanın sahnedeki insanların hayatlarının, tüm renk ve zenginlikleriyle insanların karakterlerinin canlanmasında önemli bir etkisi olduğudur.

---

[228] Arif, **Dramaturq, aktyor, tamaşaçı**, Ədəbiyyat və incəsənət, 30 Mart 1974.

[229] Rəfili, **"Həyat"dan "Madrid"ə**, Ədəbiyyat qəzeti, 5 Aralık 1938.

[230] İsgəndərov, **Mahir dramaturg, gözəl insan**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 26 May 1973.

"Hayat" oyununda A. İsgandarov, "Çelik Kartal"ın yapısında sunduğu kolektif oyunun sanatsallığına bir kez daha vurgu yapmıştır. Bu gerçeğin uzmanların dikkatinden kaçması doğal olduğu gibi, yönetmenin bunu nasıl başarabileceği sorusu da tamamen doğaldır. Bu konuya farklı yaklaşımlar olduğu gibi gündemdeki sorunun cevabı farklı olabilir. Ancak eleştirel ve tiyatro izleyicisinin ilgisini beklemeyen yönetmenin yorumu, diğer cevapları gereksiz kılmıştır. Aslında A. İsgandarov'un düşüncelerinde dünyayı gören uzmanlar için alışılmadık, özgün bir konu yoktur, ancak estetik sürecin özü sıradan bir profesyonel yönetmenin görüşlerinde ortaya çıkmış, pratikte test edilmiş ve gerçek sonuçlara dayandırılmıştır. A. İsgandarov, oyunun yazarı olarak yönetmenin, oyun yazarının sahnede verdiği malzemeyi oyuncular aracılığıyla canlandırması gerektiğini çok iyi biliyordu. "Hayat" oyununun sahnelenmesi üzerinde çalışırken bu ilkeler dikkate alınmış, uygunsuz tiratlara, abartılı dış güzelliğe izin verilmemiştir. Eserin mesajını doğrudan izleyiciye ulaştırılması, oyunculukta hiçbir yapay ve biçimsel performansa izin verilmemesi, yönetmen tarafından dikkatle izlenmiş ve kontrol edilmiştir. [231]

Milli dramaturjimizdeki yeni yazarların faaliyetleri ve sahne edebiyatının yaratılmasındaki başarıları, A. İsgandarov ile yaptıkları yaratıcı çalışmalar sayesinde mümkün olmuştur. Önde gelen yazar ve şairler eserlerinde oyunlar sahnelemiş, drama ve tiyatroda tür çeşitliliğinin sağlanması eleştirmenler tarafından olumlu bir gelişme olarak eleştirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, S. Vurgun'un yaratıcılığı örneğinde milli drama ve tiyatronun sanat oyunu geleneği başarıyla sürdürülmüştür. Eleştirmenlerin haklı olarak inandıkları gibi, Azerbaycan tiyatrosunun hem konu hem de sanat açısından zenginleştirilmesinde tiyatroda ayrı bir üslup oluşması H. Cavid'in yapıtıyla ilişkilendirilmiştir; ancak bu üslup gerçeği açıktır. [232]

Böylece, önce C. Cabbarlı'yı, ardından H. Cavid'i ve diğer yazarları kaybeden tiyatro sanatı, duraksamaya mahkûm edilmiştir. Bu nedenle, yeni yazar bulmak ve yeni bir repertuar konusu tiyatronun ölüm kalım meselesi haline gelmiştir. Bu durum A. İsgandarov'un uzun yıllar gündeminde kalan bir konuyu teşkil etmekle beraber, aynı zamanda bir genel sanat yönetmeni ve yönetmen olarak en önemli görevi de olmaktaydı. Basında yaptığı konuşmalardan birinde şöyle yazmıştır: “Son zamanlarda usta yazarların yanı sıra yetenekli gençleri de tiyatromuza çekmek için çok uğraştık ama oyun yazarları ile tiyatromuzun yaratıcı çalışması henüz istenilen düzeyde değil ve başarılarımızdan memnun olamıyoruz” demiştir. [233]

---

[231] İbrahimov, **Yeni səhnə əsərləri gözləyirik**, Azərbaycan, 1971, № 110, s. 31.

[232] İsgəndorov, Ədəbiyyat qəzeti, 6 Nisan 1973.

[233] Kərimov, **Azərbaycan dram teatrı**, Bakı, İşıq, 1974, s. 24.

A. İsgandarov'un başını çektiği "milli tiyatronun başarılarının modern dramaturjiden ayrı düşünülememesi oldukça doğaldır. Milli dramaturjimiz, tiyatroyla birlikte büyük bir gelişme göstermiş, hayatın ve sanatın sorunlarının çözümünde önemli bir rol oynamıştır. "[234]

Dolayısıyla tiyatro tarihindeki yeri nedeniyle milli dramanın en gözde örneği olan "Vagif" oyunu, dönemin kültürel bir olayıdır.

"Hayat"ın getirdiği başarılar A. İsgandarov'un sanatsal yönünü, estetik konumunu ve dürüstlüğünü haklı çıkarırken, tiyatro personelinin profesyonellik seviyesini de kanıtlamıştır. Performanstan performansa profesyonelliğin artırılması ve zaman zaman oyuncuların becerilerinin yanı sıra bir bütün olarak takımın yaratıcı potansiyelinin de her seferinde doğrulanması gerekiyordu. Bu açıdan bakıldığında "Vagif "(1938), büyük sınavdan yüzü bembeyaz olan yazar, yönetmen ve takımın büyük bir zaferi olarak görülüyordu. Bu başarı, her şeyden önce, daha sonra da ortaya çıktığı üzere, yönetmen A. İsgandarov'un en parlak başarısı olarak duruyordu. Burada dikkat çeken sadece oyunun uzun ömürlü olması meselesi değildi. Bu konuyu ele alırken sayısız ve övgüye değer yazıları temel almak, sayıları az olsa da başka bakış açılarının varlığından ötürü doğru olmayacaktır. Öyle ise şu soruyu sormakta yarar görülmektedir: "neden genç bir aktör A. Alakbarov, S. Ruhulla, diğer oyunculardan özellikle eleştirmenlerin dikkatini çeken başarısı ya da uzmanlardan olumlu görüş alan sanatçı N. Fatullayev'in tasarım başarısı, dönemin popüler şairi S. Vurgun'un ilk sahne çalışmasının başarısı değil, A. İsgandarov'un zaferiydi." [235]

Hiç şüphe yok ki, yukarıda yer verilen hususların bir kısmı detaylı olarak incelenebilir ve her biri hakkında ayrı ve geniş bir görüş ifade edilebilir. Ancak A. İsgandarov hakkındaki görüşlerimiz onun kişiliğiyle sınırlı olmamakla birlikte, bu yönetmenin milli tiyatro sanatına katkısını belirli bir performansla belirlemeyi hedeflemektedir. Ancak "Vagif" performansı ideolojik ve sanatsal hatalarından da yoksun değildir ve o dönemin basınında bununla ilgili eleştirel yazılar da yer almıştır. Örneğin bir makale, büyük ölçekli ve anıtsal performans "Vagif" te bazı sahnelerin yüzeysel ve dışsal çözünürlüğü gibi eksikliklerin dikkat çektiğini belirtmiştir [236].

Bu sadece oyunun eksiklikleriyle değil, aynı zamanda yönetmenin tüm rolleri doğru insan içeriği ile tamamlayamaması, eylemlerini psikolojik açıdan haklı gösterememesiyle de

---

[234] İsgəndərov, **Yaradıcılıq əməkdaşlığı**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 18 Ekim 1958.

[235] Kərimov, **Azərbaycan dram teatrı**, Bakı, İşıq, 1974, s. 24.

[236] **A.e**., s. 25.

açıklanabilir bir durumdur. Başka bir makaleye göre, hem M. Sanani hem de R. Afghanlı, esas olarak ulusal kahramanlığı temsil eden Eldar rolüne hâkim olmuşlardır. Ancak bu rol her iki oyuncunun da performansında yerini alamamıştır. Bunun nedeni, bir yandan Eldar'ın yazar tarafından zayıf bir şekilde tasvir edilmesinden, diğer yandan da bu rolü oynayan oyuncuların yaratıcı güçlerini kullanmamalarından kaynaklanmaktadır. [237]

Oyunda zindan imajını ve sahneye gelenlerin performansını haklı çıkarmak için yönetmen fazla düşünmemiş ve ışık ile ilgili temayüllerde bulunarak savunma yoluna gitmiştir. Ayrıca, Kaçar'ın bazı performanslarda kendini haklı çıkarmayan ikinci performansı, kitle sahnesinde çok az çalışmış ve seyirciyi onları tatmin edecek bir seviyeye yükseltememiştir. Özellikle finaldeki kadar zayıf ve sıkıcı olan "Vagif" oyununun eleştirilerinden biri de tamamlanmış, canlı, ikna edici görüntülerin yanı sıra izleyiciyi düşüncelerinde ve eylemlerinde ikna etmeyen görüntüler olduğunu ele alıyor. Bunun bir örneği olarak Khuraman rolünü öne sürebiliriz. Eserde bunların yanı sıra bir takım başka eksiklikler de tespit edilmiştir. Bazen, diyaloglar arasında bir ilinti kurulamadığı gibi, şu ya da bu görüntünün ilk cümlesiyle ikinci cümlesi arasında hiçbir bağlantıya rastlanmamıştır. Son olarak derin toplumsal trajediler ve gergin anlarla geliştirilen işin finalinin kısmen hafifletildiğine dikkat çekilmelidir. Hem yazarın hem de yönetmenin final kısmında çalışması gerektiği görülmektedir. [238]

Yazarın, aynı makalede yer verdiği yorumlarında sanki daha önce yazdıklarından pişmanlık duyuyormuş gibi bir izlenim bıraktığı da yerinde bir tespit olacaktır. Değerlendirme sonrasında ulaşılan ve son derece ciddiyetle üzerinde durulması gereken sonuca göre: "Vagif" Azerbaycan Sovyet edebiyatının, Sovyet tiyatrosunun ve tiyatro sanatının büyük bir zaferidir. Yüzyılımızın en iyi ve en yüksek eserlerinden biri olmaya devam edecektir. Yazarın oyundaki hataları, yönetmenin eksikliklerinden daha az değildir.

Genel sanat yönetmenin eserin yaratma sürecine en aktif katılımı göz önüne alındığında, gelecekteki oyunun bireysel sahnelerinin veya görüntülerinin yönetmenin tavsiyesi üzerine, genellikle onun ısrarı üzerine yazılmış olması gerçeği, bazı noktalarda netleşecektir. Çünkü o dönemin sahne edebiyatı, doğrudan tiyatroda, sahnede, yazar ve yönetmenin iş birliği ile ortaya çıkarılmıştır. Başka bir deyişle, sahneye koyulacak olan oyun ve yorum ile alakalı değerlendirilecek materyal, belirli bir estetik kaygısı bulunan yönetmenin teatral düşüncesinden

---

[237] История Советского драматического театра, в 6 томах, т. IV. М: Наука, 1968 г, с. 316.

[238] Faruk, **"Vaqif"**, Ədəbiyyat qəzeti, 18 Ekim 1958.

süzülerek hayata geçirilmiştir. Bu süreç, yazar-yönetmen ve bazı durumlarda tiyatro içinden yazar-yönetmen-oyuncu üçlüsünün yaratıcı çabaları tarafından belli şartlara bağlanmıştır. [239]

O dönemde aktif birer repertuar eseri olarak sahnelenen "Hayat" (1937), "Vagif" (1938), "Cavanşir" (1952), "Düğün" (1939), "Sevinenler" (1941), "İliç körfezi" (1958), "Bahar suları " (1948) ve diğer performanslar doğrudan yönetmenlerin, özellikle A. İsgandarov'un yazarlarla yakın iş birliği sayesinde ortaya çıkarılmıştır. Bu nedenle yönetmen A. İsgandarov'un S. Vurgun ile birlikte "Vagif" in meydana çıkarılmasında büyük katkıları olduğu doğru bir yaklaşımdır. Bu sebeple bir bütün olarak başarılı bir performans olarak değerlendirilen "Vagif" in eksik bulunan yanlarının, yukarıda bahsedilen nedenlerden dolayı A. İsgandarov'a atfedilmesi gerektiği hususunda da şüphe yoktur. [240]

Oyunda, yalnızca tarihsel gerçeklerin çarpıtılmasına değil, aynı zamanda imgelerin mantığına, sanatsal ve sanatsal süslemeye de odaklanıldığından, olayların gidişatındaki yanlışlıklar göz ardı edilmektedir. Şaşırtıcı bir şekilde, bu konunun düzeltilmesine daha sonra ihtiyaç duyulmamış ve yıllarca repertuarda yer bulan oyun izleyiciyi tarafından ilgiyle takip edilmiştir. Hatta "Vagif" adlı eserde yer alan kelimeler kısa sürede bilmeceye dönüşmüş, seyircinin çoğunluğunun ezbere bildiği yazarın metni ve dramatik olaylar performansa olan ilgiyi azaltmamıştır. Burada eylemlerin değil kelimelerin egemenliği, gösteri sanatlarının güncel gerçeklerini neredeyse çürütebilecek bir konum kazanmıştır. [241]

Genel sanat yönetmen A. İsgandarov, bu gerçeği, yani sanatsal kelimeyi bir sahne kelimesine dönüştürme amacını daha eksiksiz ve anlamlı bir şekilde yerine getirebilen aktörler A. Alakbarov ve S. Ruhulla'yı kendisine çekmiş ve oyunun ana fikrinin uygulanma aşamasını onlara emanet etmiştir. Sanatsal sözlerden tasarımın en küçük ayrıntısına ve betimleyici-romantik sanatsallığın ifade gereksinimlerine kadar her şey doğal kılınmıştır. Burada, bireysel ve sanatsal figürler, iki katlı lüks saraylar, sarp kayalık dağlar, savaş alanları, halk müziği ezgileri, dansçılar ve danslar, toplu savaş sahneleri ve romantik bakışın yer aldığı diğer unsurlar, yoğun iç tutkularından ziyade ifade edici tanımlama becerileriyle ilişkilendirilmiş, böylece seyirciye estetik bir keyif yaşatılmasına hizmet edecek bir ortam sağlanmıştır. Seyircisini

[239] Ənvər, **"Vaqif"**, Ədəbiyyat qəzeti, 12 Ekim 1938.

[240] **A.g.e**., s. 41.

[241] Turabov, **"Vaqif"** tamaşası necə yarandı, Ədəbiyyat və İncəsənət, 27 Temmuz 1968.

yeterince tanıyan tiyatro, sahnedeki kahramanlarla özdeşlik iddiasına atıfta bulunmuş ve anlatılan sanatsal durumların gücünü çeşitli ifade araçlarıyla gerçekleştirmiştir. [242]

Sahnedeki olaylar dizisi yoğun bir dramadan sonu belli bir masal gibi olmasına rağmen, oyunun naif yorumu, yönetmeni veya izleyiciyi rahatsız etmemiştir. Bir yandan İbrahim Han'ın zulmüne uğrayan bilge Vagif, diğer yandan ekmeği ve suyu kanlı Kaçar, öte yandan saldırgana karşı kahraman Gürcülerle savaşan Eldar, coşkulu alkışlarla seyirciyi ayağa kaldırmaya yetmiştir. A. İsgandarov'un görmek istediği oyun da budur. Bir peri masalı kadar eski, bir peri masalı kadar saf ve bilge özellikler taşımaktadır. Ancak oyunda olayların mantıksal bağlantısını görebilmek, edebi metnin ve bu hızlı sürecin ortaya çıkardığı olasılıkları düşünmek çok da imkân dahilinde değildir. Zira tiyatro o sıralarda eğitim misyonunu yerine getiriyor ve yönetmeni A. İsgandarov bu misyonun muazzam tezahürünü romantik sanatsallıkta gerçekleştirmeye çalışıyordu. [243]

"Vagif" oyunuyla ilgili eleştirel değerlendirmelerimiz bizi üzerine düşündüğümüz konulardan uzaklaştırmıyor, aynı zamanda daha görünür kılıyor. Diğer bir deyişle, A. İsgandarov'un niyetleri ve sonuçları bazı konulara ışık tutuyor, ilk bakışta göz ardı edilen gerçekleri de ortaya çıkarıyor.

Bu oyunla ilgili yaptığımız temel inceleme sırasında, yönetmenin yazarlarını çoktan bulduğunu ve bu yazarların çalışmalarının tiyatronun içinde ve sahnede yer aldığının ortaya çıktığını görüyoruz. Bu arada A. İsgandarov'un kendi oyuncu grubunu kurmayı başardığı da açıkça görülmektedir ve bu kadro büyük yaratıcı görevleri yerine getirmeye hazır sanatsal özellikler barındıran güçlerden oluşmaktadır. En önemlisi hem yazar hem de oyuncu kadrosunda yer alan isimlerin, onun yaratıcı amacını kabul eden ve benzer düşünen insanlardan oluşmasıdır. Son olarak, A. İsgandarov'un çalışmalarının ulusal tiyatro sanatında ve diğer ulusların teatral kültürlerinde gözlemlendiği, yönetmenin tiyatrodaki belirleyici konumunun doğrulandığı son derece önemli estetik gerçekle ilgili olarak belirtilmelidir [244].

Milli Drama Tiyatrosunun ve ayrıca sahne çalışmalarının oluşum ve gelişim süreçlerinde A. İsgandarov ile birlikte başka birkaç yönetmenin de rol almış olması dikkate değer bir bilgidir. Bu yönetmenlerin her birinin bireysel estetik yönelimi, kendini ifade etme becerileri,

---

[242] Cəfər, **Həyatın romantikası**, Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1968.

[243] Səfərov, Babayev, **Şərəfli yol**, Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1974.

[244] **A.g.e**., s. 18.

profesyonel özellikleri, ilk gösterilerden başlayarak faaliyetin sonraki aşamalarında açıkça ortaya çıkmaktadır.

Kariyerine 30'lu yılların başında profesyonel sahnede yönetmen olarak başlayan A. Şarifov, sanatsal kişiliği ile sahne sanatlarına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Moskova'da, ünlü tiyatro reformcusu V. E. Meyerhold'un deneysel tiyatro atölyesinde olgunlaşan yönetmenin yeteneği, kısa süre sonra A. Şarifov'u ilerici sahne figürleri arasına getirmiştir. Yönetmenin V. E. Meyerhold okulundan yararlanması konusuna değinen M. Mammadov, A. Şarifov'un mesleki niteliklerinin oluşumunda o dönemin önemini bilhassa takdir etmekte ve bu yenilikçi sanatçı ile yüz yüze değil uzaktan tanıştığını, tam hak ve yetki ile öğrencisi olmak için zemin bulduğunu haklı olarak belirtmektedir. Ancak aynı makalede, M. Mammadov ne o zaman ne de sonra meslektaşlarına veya eleştirmenlerine A. Şarifov'u "Meyerholdçu" yönetmen olarak adlandırmaları için gerekçe vermediğini unutmadığını ifade ediyor. Dürüst olmak gerekirse, bugün bu gerçeğin yönetmen A. Şarifov'un lehine olduğunu iddia etmek zor görünüyor. Aslında M. Mammadov'un neyi kastettiği biliniyor [245].

Başka bir deyişle, "Meyerholdçuluğun" bir zamanlar sert bir şekilde eleştirildiğini ve hatta zulüm gördüğünün çok iyi farkında olan M. Mammadov, konunun bir tarafını açıklamış, ancak A. Şarifov'un yönetmenlik sanatsallığında devrimci reformlar olmadığına işaret etmiştir. Ona göre A. Şarifov, Meyerhold ve tiyatrosundan teorik ve pratikte faydası olduğunu düşündüğü birçok şey öğreniyor; ancak kendi tiyatrosunun da gerekli ve güzel geleneklerini unutmuyor. Görünüşe göre A. Şarifov'un yönetmenlik görevi, yenilik iddialarına değil, geleneksel yapı kültürünü sürdürmeye dayanmaktadır. Bu, önce gelenekçiliğe ve sonra muhafazakarlığa yol açabilirdi. Bu sadece A. Şarifov için değil, diğer yönetmenler için de gerçek bir tehdit oluşturuyordu. Zira bunu bir tehdit olarak görmeliyiz; çünkü sonraki süreçlerde herhangi bir şekilde kendini gösteren reformist eğilimler bu muhafazakâr tutum tarafından engellenmiştir. [246]

Konuya ilgilendiğimiz bağlam üzerinden yaklaşırsak, A. Şarifov'un sanatının yönetmenlikte önemli olduğu düşünülen birkaç yönü bulunmaktadır. Toplumun tiyatroya olan sosyo-ideolojik gereksinimleri dikkate alınarak seçilen repertuar, bazen yönetmenin estetik ve düşünsel ihtiyaçlarıyla örtüşmüyordu. Diğer yönetmenler gibi tiyatronun iç ilişkilerinin etkisiyle kazanılan ayrıcalıklar, A. Şarifov'u sanatçının arzu ve başarılarından uzak tutmuştur. Prof.

[245] **A.g.e**., s. 19.

[246] Məmmədov, **Gənclik ehtirası ilə**, Ədəbiyyat və incəsənət, 18 Ocak 1975.

Mammadov, A. Şarifov'un "Azerbaycan milli tiyatrosu zamanında Meyerhold'un yenilikleri, yenilikçi ve devrimci eğilimlerini gördüğünü ve aldığını" belirtse de bu görüşün hangi gerçeklere dayandığını söylemek zor bir durumdur. Çünkü yönetmen A. Şarifov'un araştırmamızla bağlantılı olarak değerlendirdiğimiz sanatsallığı yukarıdaki sonuca dair bir gerekçe vermemektedir. [247]

Her şeyden önce, o dönemde toplumun V. S. Meyerhold'un kişiliğine ve yaratıcılığına karşı tutumunun belirsiz olduğunu belirtmek önemlidir. "Partizanlık ve popülizm" çizgisinden gelen iddialı yeniliği, isyankâr küstahlığı, partinin sanat önündeki görevlerini yerine getirememesi olarak algılanmıştır. Bu tutumun uzun süre cezasız kalamayacağı da açıktır. Bir süre K. S. Stanislavski'nin otoritesine sığınan ve sonunda cezalandırılan V. E. Meyerhold'un kaprislerine katlanmak zorunda kalmışlardır. Bundan sonra "Meyerholdçuluğu" eleştirilmiş ve sadece yaratıcı organizasyonlarda değil, aynı zamanda işçi kulüplerinde, tesislerde ve fabrikalarda da ifşa edilmiştir. [248]

V. E. Meyerhold'un öğrencilerinin, bir zamanlar izledikleri yaratıcı dünya görüşüne devam edemedikleri görülmektedir. Bu nedenle, diğer tiyatrolardaki meslektaşları gibi A. Şarifov, öğrendiklerini denemeyi, hataların üstesinden gelmeyi ve iyileştirmeyi uygulamamıştır. Zulme rağmen, ustalarının öğretilerini her yerde duyurmaya çalışan bazı cesur insanlar olduğu da doğru olmakla birlikte, bu duruş o dönem milli tiyatromuzda mümkün değildir. A. Şarifov'un çalıştığı tiyatronun başında A. İsgandarov'un olduğu da unutulmamalıdır. Baş yönetmen doğal olarak zamanla herhangi bir "yabancı eğilimi" önlemiştir. Mevcut durumda, A. Şarifov'un uygulama alanı bulduğu yönetmenlik çalışmasında izlediği süreç, belirli sanatsal yollarda ilerlediği ve daha geleneksel sahne sanatını tercih ettiği sonucuna varmaktadır. [249]

A. Şarifov'un seçtiği yolun engelsiz ve rahat olduğu söylenebilir, ancak tavizlerin sanatçının yaratıcılığı hususunda her zaman yararlı olmadığı da son derece açıktır. İ. Gasımov'un "Arzu" (1938) ve M. Tahmasib'in "Bahar" (1940) eserlerine dayanan performansları bunun açık bir örneği olabilir. Prof. C. Cafarov'a göre, "zayıf oyunlara yeterince iç direniş gösteremeyen" tiyatronun, bu durumda meydana gelen yenilgisinden en çok zararı gören yönetmenler olmuştur. Ne yazık ki bu gibi olumsuz durumlarda, acı ve baskı ile karşı karşıya kalan kişinin sonuçta cesareti kırılıyor, hatta bu hal bazen sanattan ayrılmasına da yol

---

[247] **A.g.e**., s. 58.

[248] **A.g.e**., s. 58-59.

[249] **A.g.e**., s. 59.

açabiliyordu. A. Şarifov'a gelince, onun cesaretinin kırılmasından ziyade belki daha da güçlü olduğu varsayılabilir. Ne "Arzu" ne de "Bahar" onun yönetmenlik becerilerini ve estetik anlayışını açığa çıkarmamıştır. Ancak bu dahi boşuna değildir [250].

Diğer bir deyişle, A. Şarifov'un yönetmenin işine profesyonellik ve ustalık meselesi açısından yaklaşımı, uzlaşmaya yer olmadığının farkına varmasına zemin teşkil etmiştir. Hiçbir yaratıcı tiyatronun, hiçbir sahne efektinin, hiçbir tasarım unsurunun, hiçbir yönetmen bulgusunun, güçlü bir oyuncu kadrosunun bile böyle bir konudaki faydasız bir çalışmayı, sanatsal içerik açısından başarılı bir performansa dönüştüremeyeceğini açıkça anlamıştı. Kim bilir, belki de bu yüzden çalışmalarının bir sonraki aşamasında A. Şarifov, esas olarak klasik eserlerin sahne düzenlemesini tercih etmeye başlamıştı. Tabii ki A. Şarifov'un klasik drama üzerine çalışmalarının her zaman başarılı olduğuna inanmaktan uzak bir noktadayız. Çünkü "Tufan" (1943), "Çeyizi olmayan Kız" (1940), "Günahsız Suçlular" (1935) ve diğerleri dahil olmak üzere klasik Rus dramaturjisinin başarılarını not etmek gerekirse, aynı zamanda H. Cavid'in "Şeyh Sanan" ı (1957) A. İsgandarov ile birlikte hazırladığını ve eleştirmenlerin de yazdığı gibi "olumlu" sonuçlar vermeyen bağımsız oyun "Sayavuş" u (1963) da unutmamalıyız. [251]

Modern eserlerin performanslarında A. Şarifov'un yönetmenlik hayal gücü, tür tanımındaki belirsizlik, sahne ölçeklerinin ifade edilememesi ve tek tek görüntülerin sahne çözünürlüğünün basitliği açıkken, ulusal klasiklerin, özellikle de H. Cavid'in oyunlarının sahne düzenlemesinde daha ciddi eksiklikler gözlemlenmiştir. Diğer bir deyişle, profesyonel yönetmenin önemli bir niteliği olan edebi malzeme üzerine teknik eğitimden, oyuncularla provaya ve set tasarımına kadar, gelecekteki oyunun türü ve sürecin somutlaşması arasındaki çatışmanın nihai amacını bulmak profesyonel yönetmenin hataları arasında bulunmaktadır. [252]

Edebi malzeme üzerinde yapılan çalışmalarda, yorumlama konularında veya genel olarak yapı kültüründe, yukarıda bahsedilen performansların A. Şarifov'un V. E. Meyerhold'dan öğrendiklerinin en basit işaretleri dahi görülmemiştir.

---

[250] **A.g.e**., s. 60.

[251] Мейерхольд против Мейерхольдошины, Ссаетсхое исхусство, 1936, 17 марта Гус. М. Мейерхольд и формализм а Советсхом театре, Театр, 1938, №-5, с 78 Ростоцхий Б, О режиссерсхом творчестве В. Э. Мейерхольда М. ВТО. 1960, с. 93. История Советсхото драматичесхото театра, в шести томах, т.4.М. Наука, 1968 с. 72-75.

[252] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 119.

Öğretmeni V. E. Meyerhold'un profesyonelliği ve dünya görüşü, A. Şarifov'a pratik tiyatro alanında yardımcı olamamıştır. A. Şarifov, bu eğitimi uygulamanın mümkün olmadığı gerçeğiyle uzlaşmış, "eski pazara yeni bir fiyat" koymaya çalışmamıştır. Ama böyle bir konumun ulusal tiyatro sanatının yaratıcı potansiyelini, yönetmenin profesyonelliğini ve ifade araçlarını sınırlandırdığını söylemek mümkün müdür? Çünkü ulusal performans sanatlarının gelişim uyumu, yönetmenin kişiliğinin şiirsel tezahürleri, bu alanda yeni estetik görüşlerin incelenmesi ve doğrudan uygulanması gerekiyordu. Aynı zamanda böyle bir tavır, sahne sanatlarının yaratıcı doğasından kaynaklanıyordu. [253]

Azerbaycan sahne sanatlarının evrildiği süreçte, belki tiyatro kültürümüze verilen tarihsel fırsat V. E. Meyerhold'un sanatsal yöntemine ve estetik öğretisine hâkim olmak için kullanılsaydı, o zaman ulusal drama tiyatromuz başka yaratıcı imgelerle daha farklı bir yönde ilerleme gösterebilirdi. Lakin aşağı yukarı her durumda fark edilmeyeceğini düşünmek için nedenler bulunmaktaydı. Ancak burada daha önce yaptığımız değerlendirmelere dönersek, A. İsgandarov'un başını çektiği tiyatroda bu işin geleceğinin gerçekten sorgulandığını kabul etmeliyiz [254].

Her şeyden önce altı çizilen konu, o dönemde milli tiyatronun en önemli konularından biri olarak görülmemişti. Burada tiyatronun yapısal organizasyonu, grubun oluşumu, repertuar politikasının oluşturulması, performans hazırlama sürecine yeni yönetmen ve oyuncuların katılımı ve son olarak seyirci sorununun çözümü gibi konular daha önemli kabul edilmişti. Bu nedenle, yeni estetik türü, yeni içerik metodolojisi, K.S. Stanislavski'nin "Sistemine" alternatif olarak hiç kimseye çekici gelmemişti.

Başka bir neden üzerinden de V. E. Meyerhold'un Devrimci Tiyatrosu ile Milli Drama Tiyatrosu arasında bir karşılaştırma yapılması yararlı olacaktır. Zira herhangi bir estetik görüş veya metodolojinin canlılığı, belirli bir mekânda, fikirlerin doğrudan ele alınmasıyla gerçekleştirildiğinde daha etkili bir değere sahip olduğu görülecektir. Bu anlamda, K. S. Stanislavski'nin "Sistemi" Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Leonidov, Kachalov, Knipper, Moskvin, Tarasova ve diğerlerinin yanı sıra aktif katılımıyla oluşturulmuştu. V. E. Meyerhold'un "Biyomekanik"i de Devrim Tiyatrosu'nda İlyinsky, Reich, Gari, Martinson ve diğer sanatçıların fikir birliğiyle hayat bulmuştu. Aynı şey Max Reingardt, A. Tairov, Y. Vakhtangov, Jean Vilar ve diğerleri için de söylenebilir. Konuya bu mantık üzerinden bakarsak,

[253] Təhmasib, **Hüseyn Cavid və teatr**, Bakı, İşıq, 1988, s. 98.
[254] **A.g.e.**

o dönemde Azerbaycan Milli Tiyatrosu'ndaki estetik zevkin ve yaratıcı fırsatların henüz yeterince olgunlaşmadığı ifade edilebilir [255].

Grupta hâlâ okuma yazma bilmeyen, rollerinin sözlerini okuyan aktörler ve evdeki performanslarının ölçeklerini çizip numaralandıran yönetmenler vardı. Hatta bir zamanlar K. S. Stanislavski'nin "Martı"nın sahne ölçeğini bizzat yazdığı ve postayla gönderdiği dahi biliniyor. Ancak bu durum herhangi bir sanatçıyı taklit etme arzusundan ziyade ihtiyat içgüdüsü uyandırmalıdır. Çünkü yaşayan yaratıcı ruhun psikofiziksel alanında, yeni sahnede, çeşitli imgelerle somutlaşan sanatsal amacın estetik tezahürü, şemalar ve vuruşlar çerçevesine sığamaz. Bu gerçeği anlamayanların yaratıcı kaderinin kültürel tarihimizde ortaya çıkması üzücü olmuştur. [256]

A. Şarifov'un yönetmenlik sanatsallığında dikkat çeken noktalar üzerinde bu kadar fazla durmamak daha yerinde bir tavır olacaktır. Ancak burada diğer yönetmenlerle beraber S. Turabov, A. H. Alakbarov, Ş. Badalbeyli, A. Guliyev'in çalışmalarında aynı eksikliklerin varlığı, bizi bu sanatçıların estetik görüş ve konumlarının eleştirilmesinin yeterince talep etmediği sonucuna götürür. Görünüşe göre büyük sanatta pek çok yetenekli yönetmenin hayatını kısaltan sebep, eleştirinin ilgisizliği ve ilkesizliği olmuştur.

Sanat dünyasında herkesin bildiği sıkıcı türler dışında tüm türler iyidir; kutsal kelime, belirli bir tarihsel aşamada gerçekleşen estetik süreçlerin sonucudur. İdeolojik ve sanatsal içeriği ile ayırt edilen herhangi bir eserin şematik yorumu ve sahne düzenlemesi, doğal olarak bir ifade monotonluğu yaratır ve sıkıcı özellikler taşır. Bunun gerçek bir tezahürü olan oyun, sadece yapımı, yönetmeni ya da oyuncuları değil, tiyatronun yaratıcı potansiyelini bir bütün olarak ifade ediyor. Bu nedenle Fatma Gadri'nin A. Şarifov'un yönetmenlik faaliyetinin farklı anlarına ilişkin anıları A. Şarifov'un bireysel sanatından daha çok, ulusal drama tiyatrosunun o zamanki yaratıcı çevre algısıyla ilgileniyor. Örneğin 25 Kasım 1955 anılarında Fatma Gadri, A. Stern'ün kişisel çalışmalarının provalarını hatırlatarak, masa arkasındaki işin çok yavaş ve ilgisiz olduğunu yazıyor ve şu cümleyi ekliyor: İsteksizce provalara geliyordum. [257]

Daha sonra 5 Ocak 1956'da kaleme aldığı anılarının satırlarında Fatma Gadri, eserin bir sonraki aşamasına değiniyor ve "Bugün Alasgar Şarifov sahne skalalarının provasını yapmaya başladı. Ortaya kadar prova yapmayı planlıyoruz. Provalar cansız ve ilgi çekici değil." şeklinde

[255] **A.g.e.**

[256] Станиславский, Собр. соч. Т. Ш. Искусстео, 1953, с. 200-202.

[257] Qədri, **Həyatımdan səhifələr**, Səhnədən keçən yollar kitabında, Bakı, Yazıçı, 1938, s.157.

sürece dair düşüncelerine yer veriyordu. Gözlemler, bu tür sıkıcı egzersizler sonucunda ortaya çıkan performansların ömrünün genellikle kısa olduğunu göstermektedir. Bu anlamda A. Şarifovun sonraki yıllarda sahnelediği C. Mecnunbeyov'un "Sevginin gücü", A. Kapler'in "Fırtınalı Yıl", A. Çehov'un "Vanya Dayı", H. Cavid'in "Sayavuş", M. İbrahimov'un "Yanan ocaklar", S. Dağlı'nın "Mutlu daire", F. Şiller'in "Hile ve Aşk", N. Hikmetin "Aşk efsanesi" gibi sahne eserlerinin kaderi bu görüşlerin açık bir teyidi olabilir. [258]

Yukarıda ele aldığımız yönetmen türü, A. Şarifov örneğinde, A. İsgandarov'un ruhani teatral tarzına sadıktır ve yeni bir estetik arayıştan ziyade daha tutucu olma eğilimindedir. Yönetmenin çalışmasının sözlüğünde soyut gerçekçiliğe gönderme yapma, bazı durumlarda konunun güncelliğinin arkasına saklanma ve sahne dilinin ifade gücünü zayıflatmanın tehlikeli sonuçlarına dikkat çekme girişimleri vardır.

Ancak aynı yıllarda Milli Drama Tiyatrosunun yaratıcı ortamı da temelde yeni yönün temsilcileri tarafından temsil edilmiştir. Bunlardan bazıları, Gence sahnesinde "Vagif" \ S. Vurgun\, "Ateş Gelini" \ C. Cabbarlı \, "O olmasın, bu olsun" \ Ü. Hacıbeyov \, "Düğün" \ S. Rahman ve diğerlerinin performanslarıyla tiyatro camiasının ilgisini çeken M. Mammadov, Bakü sahnesinde öne çıkmayı başarmıştır.

Moskova Devlet Tiyatro Sanatları Enstitüsü'nde N. Gorchakov gibi tanınmış bir sanatçının yönetiminde yönetmenlik fakültesinde okuyan M. Mammadov, K. S. Stanislavski'nin mirasını ulusal sahnemizde uygulamayı umarak, büyük dramaturjinin bir klasik çalışmasını somutlaştırmaya karar vermiş ve Shakespeare'in On İkinci Gecesi'ni (1946) düzenlemişti. Sormakta yarar görüyoruz, neden Shakespeare ve neden komedi? Görünüşe göre, her yetenekli genç ister oyuncu ister yönetmen olsun, klasiklere dair bir açlık, içsel bir özlem ve büyük bir ihtiyaç duyuyor. Zamanı geldiğinde de o rüyayı gerçekleştirmek için uygun koşullar arıyor ve böylesi bir fırsat oyunculara göre yönetmenin önüne daha hızlı bir şekilde çıkıyor [259].

Shakespeare'in On İkinci Gece adlı eseri milli tiyatro sahnesinde daha önce hiç sahnelenmemişti. Azerbaycan seyircisi daha önce Shakespeare'in "Hamlet" (1926), "Romeo ve Juliet" (1932), "Macbeth" (1936), "Kral Lear" (1941) ve diğer oyunlarının sahne düzenlemesiyle tanışmıştı. Bu oyunların bazıları çok başarılı olmuştu. Bu açıdan bakıldığında, "Kral Lear"ın sahne düzenlemesiyle ilgili tartışmalar yaşanmış, bilim çevrelerinin yanı sıra, tiyatro camiası ve aydınlar arasında yapılan değerlendirmeler, oluşan kamuoyu ve incelemeler

[258] **A.g.e.** s. 159.
[259] **A.g.e.**

yoluyla basında yayınlanmıştı. O dönemde Azerbaycan'da Milli Drama Tiyatrosu da dahil olmak üzere bir nevi Shakespeare oyunları geleneği oluşmuştu. "On ikinci Gece" (1946) oyunu Shakespeare'in Azerbaycan milli tiyatro sahnesinin tarihçesinde yeni bir sayfa açmış oldu. Bu oyun, Bakü seyircisi tarafından pek tanınmayan ve kendisiyle alakalı çok az bilgi sahibi olunan bir yönetmenin yeni bir eseri olma özelliğini taşıyordu [260].

M. Mammadov, Shakespeare'in eserlerine daha bir ihtiyatla ve büyük bir saygıyla yaklaşıyordu. Buradaki mesele sadece oyunun somutlaştırılmasıyla ilgili değildi. Yönetmenin zevkini, sahne anlayışını, estetik tarzını ve kültürel arayışını şekillendirme girişimiydi. Moskova tiyatro eğitimi ve Rus tiyatro kültürü, yaratıcı bir kişilik olarak M. Mammadov'un oluşumunda istisnai bir yere sahipti. Bu anlamda, o dönemin tiyatro geleneği, tiyatro teorisi ve teatral eğitimi, M. Mammadov'un yönetmen olarak kişiliğine ve yaratıcı faaliyetine açıkça yansıyordu. Moskova tiyatrosunun sahnelerinde Shakespeare'in farklı yapılarını, bu performansların farklı sahne çözümlerini gören M. Mammadov, Shakespeare'e yaklaşımında edindiği deneyimlerden az çok yararlanılabileceğini düşünüyordu. Milli tiyatro geleneğini yaşatmak için M. Mammadov, onu modern sahne sanatları seviyesine çıkarmayı tahayyül ederken, bu anlamda gelenekten ayrılmanın zararlı olduğunu da öngörüyordu [261]

Burada ilgi çekici bir noktaya temas etmek yararlı olacaktır. A. İsgandarov'un sanatından, teatral estetiğinin temel avantajlarından bahsettiğimizde, yönetmenin sanatsallığının ana unsurlarının hatırlanması çok dikkat çekicidir. Bunlar arasında toplu oyun tercihi, anıtsalcılığın estetiğine dayalı sahne ilkesinin tanıtımı, doğrudan sanatsal değeri olan repertuar oyunlarının seçimindeki yer önem arz etmektedir. Oyuncularla yaptığı çalışmalarda tercih ettiği konular, ilkeler ve üslup, A. İsgandarov'un yönetmenlik sanatsallığının yapısal özünü de incelemeye olanak tanımaktadır.

A. İsgandarov'un yarattığı tiyatro geleneğinden sonraki dönemde, tiyatro ortamının sergilediği performanslar, duygusallıkları ve büyük romantik kapsamları ile anıtsal yapılar arasında ciddi farklılıklar bulunmamaktadır. M. Mammadov bu tarzı sadece kabul etmekle kalmamış, soyuttan çıkarmaya da çalışmıştır. Onun tanıdığı anıtsallık, sahne gerçekçiliği ve Azerbaycan tiyatrosunun genel estetik havasıyla birleştirilmiştir. Bu anıtsallıkta her şey oldukça estetik bir bakış açısıyla şekillenmiştir. Ancak tiyatronun günlük yaratıcı faaliyetlerinde M. Mammadov bilimsel ve teorik bilgisini kullanmayı tercih etmiştir.

[260] **A.g.e**., s. 161.
[261] **A.e**., s. 161-162.

Bazı durumlarda, teorisyen M. Mammadov bile uygulayıcı M. Mammadov'u geçmiş ve ona engel olmuştur. Çünkü sadece oyunda değil, aynı zamanda oyunun sahnesinde de aktörlerden eserin ve rolün analizine yönelik teorik bir yaklaşım talep etmiştir. Rol üzerinde geleneksel bir çalışma tarzına sahip deneyimli sahne ustaları ise "kendi yöntemlerine" bağlılık göstermekte ısrar ettiklerinden, bu gibi durumlarda yönetmen ile oyuncular arasındaki yaratıcı iş birliği gerçekleşemiyordu [262].

Biraz daha ileri gidersek ve M. Azizbayov'un adını taşıyan Milli Drama Tiyatrosunun sahnesinde, M. Mammadov'un ilk sahne çalışması olan W. Shakespeare'in "On İkinci Gece" (1946) komedisinin sahnelenmesi sırasında benzer bir yanlış anlaşılmanın kaydedildiğine dikkat çekilmiştir.

Genel olarak başarı olarak değerlendirilen oyunun eksikliklerinin eleştirisi, yönetmenin asıl hatasını "On İkinci Gece" adlı oyunda rol dağılımında ortaya koymaktadır. Burada M. Mammadov'un kendisinin de itiraf ettiği bu gerçek dikkat çekmektedir. Bu gerçeğe göre, yönetmenin ilk rol dağılımına göre Tobini M. A. Aliyev, Malvolion'u ise A. Garaybeyli ve M. Mardanov oynayacaktır. Ancak oyunla ilgili çalışmanın ilk provalarından itibaren yönetmen ilgili rolün, M. A. Aliyev tarafından yapılamadığı sonucuna varır ve sonrasında onunla diğer oyunlarda çalışan M. Mammadov fikrini değiştirmek zorunda kalır. Oyuncu da yaratıcı doğasını ve rol üzerindeki çalışma yöntemini bilmediğinden pişmanlık duygusu yaşıyor. Bunun sonucunda bir gerçeğin henüz farkına varamadığını, yalnızca bireysel yaratıcılık açısından, M. A. Aliyev gibi aktörlerden rolün teorik analizini talep etmenin doğru bir yol olmadığını anlıyor. Buna karşın M. Mammadov, oyuncularla rol üzerinde çalışma sürecinde, bu ilkeye dayanarak çalışmalarını yürütüyordu. [263]

M. A. Aliyev'in sanatı örneğinde tanıdığımız aktör türü, oynadığı rolü genellikle teorik analizle değil, sezgisel olarak karakteristik özelliklerini belirleyerek, hissederek, hayal gücünün yardımıyla canlandırıyordu.

"On İkinci Gece"nin (1946) sahne hayatı, tiyatromuzdaki "Kaprisli Kızın Yumuşaması" (1929) oyununun başarısızlığından sonra Shakespeare'in komedilerine yönelik soğukluğun üstesinden gelmiştir. Oyunu çevreleyen tartışmalara ek olarak, özgün sahne tasarımı ve sanat yönetmeninin yorumuyla da öne çıktığı kaydedilmiştir.

[262] **A.g.e**., s. 162.

[263] Залесский, Пути к реализму, Театр, 1948, N»-11, с. 71.

Oyunun sanatsal tasarımı hazırlanırken (sanatçı S. Yefimenko), dönemin ruh hali, mimari özellikleri, kostümleri ve bu kostümlerde ve mekânda davranış kabiliyetleri tasarımcı tarafından unutulmamıştır. Toplumun farklı kesimlerine mensup karakterlerin giyimine, tavırlarına ve nezaketine özel önem verilmiştir. Burada, sahne ile oditoryum arasındaki geleneksel iletişim, kompakt sahne öğeleriyle oluşturulmuştur. Böylelikle sahne önü ya Olivia'nın sarayının birinci katı ya da sokak tarafı olarak sunulmuş ve bu bölümlerde tek tek parçalar çalınmıştır [264].

Sahnenin derinliklerinde fon tasarımı, farklı mekanlarla kolayca değiştirilen ve günlük detaylarla işaretlenen bir oyun ortamı sağlamıştır. Yönetmenin yorum ilkelerine uygun bu yapıcı tasarım çözümü, oyuncuyu sahneye sıkıştıran ve kollarını açmasına izin vermeyen geleneksel tasarımların aksine, oyuncunun performansı ve etkileyici sahne ölçekleri için elverişli koşulları ortaya çıkarmıştır. Orkestranın icra ettiği hafif ve melodik müzik / performansın bestecisi, müzisyenlerin, palyaçoların, hizmetkarların gelişini ve performansını farklı şekillerde vurgulayan isim ise T. Guliyev'dir. [265]

Tasarımın sadeliği ve özgüllüğü, sahnenin dekoru ve aydınlatması, oditoryuma bağlantısı, Globe Theatre atmosferine yaklaşmaya çalışıyormuş gibi izlenim vermektedir. Yönetmen ve sanatçı tarafından önerilen alan, amaçlanan düzenleme için yeterince umut verici olmuştur.

Asıl eleştiriye neden olan şey ise oyunun tasarım çözümü değil, görüntülerin yorumlanması ve oyuncunun performansları olmuştur.

"On ikinci Gece"nin edebi kapasitesinin somutlaştırmada basitleştirildiği, eserdeki komik durumların hafif eğlenceli durumlarla zayıflatıldığı ve Shakespeare'in dramaturjisinin zengin karakterlerinin yerini del Arte komedi karakterlerine bıraktığı iddia edilmiştir.

Böylece komedinin doğası ihlal edilmiş ve oyunun sanatsal bütünlüğü bozulmadan bırakılmıştır. Bununla birlikte, On İkinci Gece'nin vücut bulmuş hali, tiyatronun komik yeteneği ile ayırt edilen güçlü bir kadrosunu içeriyordu. Görünüşe göre, komedyenler de dahil olmak üzere, çaresiz bir hastalık olan seyirciyi olabildiğince güldürme girişimleri, ortak nedenin aleyhine çalışmıştı. A. Garaybeyli\ Tobi\, M. Valikhanli \ Endryu\, M. Mardanov\ Malvolio \ gibi usta oyuncular bile seyircinin isteklerinden taviz vermek zorunda kalmışlar ve "On ikinci Gece"nin sanatsal başarılarının yanı sıra eleştirilerde önemli başarısızlıklar da görülmesine zemin hazırlamışlardır. Oyundaki diğer komik kişilerin, neşeli, biraz sinsi Maria \

[264] Qədri, **Həyatımdan səhifələr**, Səhnədən keçən yollar kitabında, Bakı, Yazıçı, 1938, s.161.

[265] Səfərov, **Teatrımız haqqında düşünərkən**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 23 Şubat 1963.

M. Novruzova\, palyaço Festen\ İ. Osmanlı 'nın sanatsal düzenlemesi ve başarılı sahne çözümü ile ayırt edildiği ise doğru bir tespittir [266].

Oyunun ana dramatik çizgisini, lirik ilişkilerin taşıyıcılarını başarıyla temsil eden ve ortaya koyan O. Sultanov \ Orsino \, H. Gurbanova, L. Badirbeyli \ Olivia \, B. Şakinskaya \ Viola \ isimler olmuştur.

Bazı oyuncuların fikrin kurgusal yönünü ve oyunun estetik ruhunu bozan performansları hakkında daha önce yaptığımız yorumların yanı sıra, yönetmenin "günah"ına da dikkat etmek gerekmektedir. M. Mammadov, bir süre önce Gence tiyatrosu için başarıyla hazırladığı Lope de Vega'nın "Yemlikteki Köpek" komedisinin etkisinden kaçamaması nedeniyle Shakespeare'in Rönesans komedisi ve geleneksel İspanyol komedi şiiriyle özdeşleştirilmiştir. Aynı zamanda, yönetmenin ideolojik ve sanatsal amacı, bireysel oyuncuların serbest sahne faaliyetleriyle çarpıtılmıştır. Yönetmen tarafından verilen görevleri kolaylaştırma girişimleri, bazı oyuncuları belirgin bir oyun tarzına dair net bir suçlamaya yöneltmiştir [267].

Peki, " Moskova Sanat Tiyatrosu'nda deneysel bir okuldan geçen ve her zaman ciddi bir analitik yaratıcı üslupla düşünen" M. Mammadov, oyunun üç ana çizgi karakterinin oyuncularının aşırı özgürlüğe sahip olmasına nasıl izin vermiştir? Bu özgürlüğün bir sonucu olarak A. Garaybeyli'nin oyununda, Toby basit bir zevk adamı olarak sunulmuş, Valikhanlı gibi yakışıklı bir oyuncu Endru'nu fakirleştirmiş, sadece sıradan bir aptalı ve bir korkaklığı görmüş bununla birlikte Mardanov, Malvoli'nin şahsında ikiyüzlü Püritenliğin özünü ortaya çıkaramamıştır. Yönetmenin oyuncuların deneyimine ve yeteneğine olan güveninin haklı olmadığı ve oyunun yorumlama ilkelerinin ihlaline yol açtığı ortaya çıkmıştır. [268]

Tiyatro ortamında "rolün gelişimi sanatçının işidir. Yönetmen yön verir, çalışmak ve ifade etmek oyuncunun kişisel meselesidir" şeklinde bir görüş vardır. Öyleyse, oyunun en yüksek hedefi olan ideolojik ve sanatsal eksikliğini, çatışmayı neredeyse yok eden bu sayısız bireysel oyuncunun performansının amacı nedir? [269]

Bu düşüncelerle, tartışmayı gereksiz bulduğumuz için konunun diğer tarafına da değinmenin daha faydalı olduğunu düşünüyoruz. Çünkü yukarıda bahsedilen sahne,

[266] Qədri, **Həyatımdan səhifələr**, Səhnədən keçən yollar kitabında, Bakı, Yazıçı, 1938, s.164.
[267] **A.e.**

[268] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 121.

[269] **A.g.e.** s. 121.

Shakespeare'in dramaturjisinin vücut bulması da dahil olmak üzere, Milli Drama Tiyatrosu'nun farklı yıllardaki sahne çalışmalarında izlenmektedir. [270]

Azerbaycan teatral düşüncesinin ideolojik-felsefi ve etik-estetik uyum süreçlerini inceleyen Prof. İ. Rahimli, Shakespeare ve Schiller gibi oyun yazarlarının eserlerinde, sahne sanatlarımızın farklı dönemlerini somutlaştırma deneyiminde entelektüel konuların gölgede kaldığını, duygusal ve romantik özelliklerin ön plana çıktığını ve bunların ciddi bilimsel argümanlarla doğrulandığını vurgulamaktadır. [271]

Bilim adamının probleme bakışının prizması, farklı yılların teatral süreçlerinde gözlemlenen sorunları doğru bir şekilde değerlendirmeyi kolaylaştırmakta ve bazı noktalar eleştirmenlerin dikkatinden kaçmaktadır.

M. Mammadov'un sonraki eserlerinde daha belirgin olan "On İki Gece"nin (1946) romantik-psikolojik sanatsallığın sahne düzenlemesinde "duygusallık" ve "romantik özellikler" içermesinin hala yönetmenin estetik vizyonuyla ilgili olduğunu belirtmek önemli olup, ters çevrilmiş işaretler olarak kabul edilebilir.

M. Mammadov'un yönetmenliğini yaptığı “On İkinci Gece” performansına yönelik yukarıdaki eleştiriye rağmen, müthiş başarısı olan yönetmenin cesur doğaçlaması, oyunun tüm bileşenlerinin uyumlu bir şekilde bağlandığı önemli bir kültürel etkinlik olarak tiyatromuzun tarihinde özel bir iz bırakmıştır. [272]

O yıllarda tiyatronun repertuarında S. Vurgun'un "İnsan" (1945), S. Rahman'ın "Aşnalar" (1945), Mir Celal'in "Mirza Hayal" (1945), A. Şaig'in "Nuşaba" (1946) ve diğer oyunlar da dahil edilmiş, ancak sahne prodüksiyonları başarılı olamamıştır. Bu durum tiyatroyu seyircisini kaybetmek gibi ciddi bir sonuç ile karşı karşıya bırakabilirdi. [273]

Bu nedenle ciddi bir repertuar oluşturulması, en yüksek ideolojik ve sanatsal gereksinimleri karşılayan eserlerin sahne düzenlemesi acil bir çözüm olarak beklemekteydi. O sırada M. Mammadov, C. Cabbarlı'nın "Yaşar" adlı oyunu (1932) üzerinde durmuş, oyun belli ilkeler doğrultusunda test edilmiş bir repertuar üzerinde çalışmaya başlamıştır [274].

---

[270] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996.

[271] **A.g.e**., s. 84.

[272] Венгер, Судьба мои, театр, Иркута, Восточносибирское книжное иэдатетлтео, 1986, с. 171.

[273] Əliyeva, **Azərbaycan teatrı 100 ildə**, Bakı, Azərnəşr, 1974, s. 73.

[274] **A.g.e.**

O zamana kadar “Yaşar” adlı oyun, milli tiyatro sahnesinde başarılı bir şekilde sahnelenmişti. Oyunun ana fikrini oluşturan gizli düşmanlara karşı mücadele hattı yeterince tamamlanmıştı. Başka bir deyişle, Almas'ta yer alan kolektif çiftlik sisteminin düşmanları, devrimci yenilenmenin düşmanları olarak Yaşar'da ortaya çıkmıştı. Böylece tiyatro, zamanın sosyo-politik havasına uygun temalar ve performanslar ile söz sahibi olabilirdi [275].

M. Mammadov "Yaşar"ın önceki sahnelenmesinde yukarıda bahsedilen sanatsal içeriği bir fikir olarak kabul etse de üzerinde çalıştığı oyunun aciliyetine yapılan vurguyu derinleştirerek ideolojik etkinin ölçeğini genişletmeyi amaçladı. Gelecekteki performansında sosyo-politik yönü güçlendirme eğilimi, olayların arka planına dair belirli bir tarihsel bağlamda gerçekleşmesinden kaynaklanıyordu. Yönetmenin amacı bir veya iki kişiyi uzaklaştırmak olmayıp, maskeli bireylerin kışkırtıcı eylemlerini ortaya çıkarmak değil, toplumda yenilenme sürecini önlemek için çaba sarf etmek, halkın davasına karşı mücadele etmek, düşmanın eylemlerini önlemek için çağrıda bulunmaktı [276].

Aynı zamanda, oyunun dramatik açıdan tükenmesi, bazı karakterlerin şematik doğası ve türün belirsizliği hakkında daha az endişe duyuyordu. Yönetmen asıl meseleyi kendisine göre belirlemiş ve buna göre barikatsız, kan dökülmeden başlayan bir devrimi ele almış, bu devrimin yenilenmesine düşman olanlar ile onu yavaşlatmaya ve milletin işini baltalamaya çalışanların varlığı şeklinde değerlendirmiştir. Bu ideolojik ve estetik amaç, eskinin yeniyle antagonizmi, bir anlamda gelecekteki performansın çatışmasını da şartlandırmıştır [277].

Yönetmen M. Mammadov'a göre, kamusal yaşamın devrimci kapsamı oyunun tasarımında kendini tam olarak göstermiş olmalıydı. Köyde inşa edilen dev santral inşaatı, oyunun finalinde, eser ile aynı adı taşıyan kahramanın Yaşar tabelasına, sahnenin derinliklerinde tasvir edilen köy evlerinde yanan ışıklara, "İlyiç lambaları"nın ışığı ile aydınlanan tüm yerlere temas edilmeliydi. Tüm kışkırtıcı girişimlere rağmen, devrim düşmanlarına karşı zaferin kaçınılmazlığına dair güveni uyandırmayı amaçlayan ve yukarıda bahsedilen sembolik final, yaratıcı kadronun ve en önemlisi yaratıcı yönetmenin ideolojik ve sanatsal hedeflerini ifade edebilmişti [278].

Yönetmenin "Yaşar" oyununun sanatsal sahne çözümü anlayışı, dönemin kamuoyunun enerjisine karşılık gelse de herhangi bir nedenle sahne karakterlerinin ütülenmiş, yumuşatılmış düşünceleri, hayatın amacı ve zamanın kahramanı kavramlarıyla uyumlu görünmekteydi. Bu

[275] **A.g.e**., s. 74-75.
[276] **A.g.e**., s. 75.
[277] **A.e**., s. 75-76.
[278] **A.e**., s. 76.

nedenle M. Mammadov'un bulduğu münferit imgelerin yorumlanma ilkeleri ve sahne eylemleri belirli bir ideolojik ve ahlaki çerçeve içinde ele alınmıştır. Kendilerini ifade etme girişimleri bu çerçevede mümkün olmuştur. Bu da oyunun temel ideolojik yükünü taşıyan görüntülerin, sahne şemalarının ana nedenlerinden biri olarak düşünülebilir. Çünkü eserde yazarın birçok edebi ve sanatsal kusuru bulunmaktadır. Yorumun ideolojik yöneliminden dolayı, kusur olduğunu düşündüğümüz nitelikler, sadece eserin somutlaşması aşamasında ortadan kaldırılmamış, hatta abartılmıştır. Sonuç olarak "Yaşar"ın oyunculuğunda ezberleme eğilimi, mantıksız ölçekler, sloganlar, devrimci sembollere bağımlılık hâkim olmuş ve oyunun sanatsal gücü keskinliğini yitirmiştir [279].

Yönetmenin A. İsgandarov'un milli tiyatro sahnesinde kurduğu anıtsalcılığın ortaya çıkışına olan takıntısı, sanatla hiçbir ilgisi olmayan poster eğilimini artırmıştır. Oyunun ideolojik ve sanatsal taşıyıcıları olan ve yönetmenin estetik hedeflerini gerçekleştiren ana sahne karakterleri Yaşar, Toğrul ve Tanya'nın basit bir şematik etkiye sahip olması, buna karşın küçük karakterler Amirgulu \ M. A. Aliyev \ ve eşi \ A. Mammadova'nın canlı, sanatsal bir bakış açısından daha ikna edici görünmüştür. "Pozitif kavramın şematik, kuru, cansız, trajediyi anlamayan, durdurulamaz yapay bir türle eşanlamlı olduğu" eleştirisi oldukça haklıdır. [280]

Bu arada, başka bir sayıda, C. Cabbarlı'nın yanı sıra kreatif yönetmen M. Mammadov'un sınıf düşmanı olarak sunduğu İmamyar imajının yorumlanmasındaki paradoksal durum ve sanatsal sahnenin çözümü somut sahne deneyimi ile doğrulanmaktadır. Başka bir deyişle, dönemin teatral sanatsallığında yer bulan "uyarlama mekanizmasının" oyunun canlılığını, duygusallığını ve sorunsallığını sağlayan unsurun, olumsuz kahramanda gerçekleştiği gerçeğinin, oyuncunun deneyimine dayandığına şüphe yoktur. [281]

Milli tiyatro geleneğine sadık bir oyun sergileyen M. A. Aliyev, A. Mammadova ile birlikte İmamyar rolünü canlandıran R. Tahmasib ve Kazım Ziya, oyuncunun anlayışının yanı sıra sanatsal deneyiminin de yardımıyla sahne gerçekliği, psikolojik gerekçelendirme, eylem mantığı ve teatral ifade konularında yetkinlik kazanmışlardır. M. Mammadov adı geçen isimlerin bulgularına müdahale etmemiş, türün yasalarını, üslubun dürüstlüğünü takip etmeyi amaçlayan bulgulardan memnun kalmıştır. Oyuncuların bireysel becerileri ve estetik görüşleri, oynadıkları karakterlerin sanatsal yorumunun sahne sunumunu belirlemiştir. Dolayısıyla, R. Tahmasib'in İmamyarı, ikiyüzlülüğü ve kötü doğası gereği derinden düşman olan korkulu bir

[279] **A.g.e**., s. 76.

[280] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996.

[281] **A.g.e**., s. 85.

tipken, K. Ziya'nın sunduğu İmamyar, ölçülü, daha temkinli, maskeli ve bazen basit bir köylü etkisi yaratmıştır. Her iki yorum da sanatsal açıdan geniş ve sahne oyunları açısından etkili görülmüştür. Oyuncuların hünerinden dolayı İmamyar'ın mücadelesinin mantığı ve hayattaki konumu açık bir şekilde sergilenmiştir [282].

"Yaşar" adlı oyunun sahne hayatı “neredeyse” başarılı bir şekilde başlamış ve her şeyden önce M. Mammadov'un Bakü tiyatrosu sahnesinde ilk yönetmenlik eserlerinden biri olarak öne çıkmıştır. Oyunun başarısını kutlarken "neredeyse" kelimesini şans eseri ya da öylesine kullanmadığımızı belirtmek isteriz. Bu ifadeyi kullandık çünkü oyun, genç yönetmenin yeni bir sahne yorumu arayışının yanı sıra ulusal tiyatronun sorunlarını da ortaya koymuştur. Milli tiyatronun ne tür sorunları vardı [283]

Her şeyden önce, tiyatronun repertuar politikasında kaliteye yönelik yapılması düşünülen değişikliklerin hızının yavaş işlediği ve endişe verici olduğu unutulmamalıdır. Yönetmenler, sahnede etkili olan ustalarla bir takım yaratıcı iş birliği söz konusu olduğunda taviz vermek zorunda kalmışlardır. Çünkü oyunun seçilme ve şekillendirme süreçlerinde yeterince özgür değillerdi. Bu tavizler bazen performansların somutlaşmasında etkili olmuştur.

Tiyatronun ana estetik üslup ve sahne sanatsallığı olarak kabul ettiği anıtsalcılık, bazı yönetmenlerin çalışmalarında daha fazla eksiklik bulunduğunu göstermiştir. M. Mammadov'un ilk çalışması olan "On ikinci Gece" ye dair sevincini gizlemeyen, son derece yetenekli ve profesyonelce hazırlanmış bu oyunun Azerbaycan tiyatrosunda ciddi bir estetik yenilenmeye ivme kazandıracağına olan güvenini dile getiren A. Tuganov'un, "Yaşar" oyununa tamamen karşı çıkması tesadüf değildir. Mektuplardan birinde şöyle yazmaktadır: Performanstan memnun kalmadım. Oyuncular sahnede koşuşturuyor ve seyirciyi eğlendiriyorlardı. Cafer'in ruhu yoktu. Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu’nda uzun yıllar çalışmış ve farklı yıllarda yönetmenlik yapmış, deneyimli bir yönetmenin görüşü olduğu için bu değerlendirme ciddiye alınmalı ve önemli bir not olarak kaydedilmelidir. [284]

"Yaşar" oyunun sahne gösterisi ile ilgili kararlarda, tasarım ilkesi de dahil olmak üzere, büyük bir devrimci yenilenme örneği olarak görkemli bir yapı izlenimi vermeye çalıştıklarını, sanatsal amaçlardan uzak bir tiyatronun biraz yabancılaştığını, estetik kayıplara maruz kaldığını belirtmiştik. Şaşırtıcı bir şekilde, bu durumda, tiyatro, esas olarak olumsuz karakterlerin eksik

[282] **A.g.e**., s. 85-86.
[283] **A.e.**

[284] Tuqanov, Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət arxivi, fond 165, siyahı 1, sənəd №-35.

yanlarını yetenekli sanatçıların becerilerinden istifade ederek dengelemeyi umuyordu. Bu esnada daha yüksek bir amaca vurgu yapılıyor, oyun fikrinin yönünde bir değişim göze çarpıyordu. Bu tehlikeyi sezen A. Tuganov, "On İkinci Gece"ye uygulanan ilkelerin bir nevi demir yapılar inşa etmek adına "Yaşar" a uygulanmamasının gerekli olmadığına üzüldüğünü bir şekilde ifade etmiştir. Aynı zamanda adaletli davranmak adına, yukarıda belirtilen bazı eksikliklerin yönetmenin deneyimsizliğine atfedilmiş olduğunu, diğerlerinin ise dönemin tiyatro sanatının ideolojik ve estetik zorluklarıyla ilgili bulunduğunu belirtmek önem arz etmektedir. [285]

O yıllarda tiyatroda çalışan yönetmenler arasında Moskova'da A. Popov liderliğinde yönetmenlik derecesi alan Tofig Kazımov dikkat çeken isimler arasında yer almıştır. Ciddi bir sanatsal başarı ile ayırt edici bir başarısı olmasa da T. Kazımov sezgisel olarak "sıradan" olmayan takımda kabul edilmiştir. Tiyatronun diğer oyunlarının hazırlanmasına engel teşkil etmeyen "Aile Namusu"nun (1952) kısa bir süre içinde, ağırlıklı olarak, o dönemin gençleri tarafından hazırlandığı bilgisi doğrudur. H. Muhtarov \"Komik olay" (1952) \ K. Goldoni'nin performanslarının etkisi de T. Kazımov lehine olmuştur. Tiyatronun bünyesinde, seyircinin görüşünde hem de eleştiri konumunda, performansların kaderi hakkında olumlu geri bildirimler alınmıştır. Yönetmenin zihnini açmak ve sanatsal hedefleri somutlaştırmak için, oyuncu kadrosunun oyunculuk becerilerini seferber etmenin başarılı bir sonucu olan bu performansların organizasyon kültürü, yetenekli bir yönetmenin tiyatroya gelişinin sinyalini vermiştir. Zira Azerbaycan Milli Tiyatro sanatında özgün bir yorumu ve düzenleme tarzı olan bir yönetmene büyük ihtiyaç olduğu açıktır. [286]

T. Kazımov'un tiyatroya yaptığı ziyarette bazı sembolik işaretler de görülebilmiştir. Başka bir deyişle, onun gelişi, gösteri sanatlarında ve toplumun diğer alanlarında yeniliğin kaçınılmaz talepleriyle aynı zamana denk gelmiştir. Bu yenilenmenin o zamanki birliğin tiyatro sanatını kapsadığı doğrudur, ancak Azerbaycan tiyatrosundaki süreçlere olumlu bir tepki gelmemiştir. M. Mammadov ve T. Kazımov gibi yönetmenlerin performansları da dahil olmak üzere sadece bazılarının görüşlerinde veya basında çıkan değerlendirmelerde tiyatro sanatının diyalektik olarak yenilenmesi gereken bir noktaya geldiği özel olarak ifade edilmiştir. [287]

---

[285] **A.g.e**., s. 11.

[286] Muxtarov, **Ailə namusu**, pyesi əsasında hazırladığı tamaşa, A. V. Lunaçarski adına Dövlət teatr incəsənəti institutun məzunu, T. Kazımovun diplom işi idi.

[287] Əliyeva, **Azərbaycan teatrı 100 ildə**, Bakı, Azərnəşr, 1974.

Aynı zamanda milli tiyatro sürecinde önemli estetik değişimlerin yaşandığı da belli olmaktadır. Başka bir deyişle, tiyatromuzda profesyonel ulusal yönetmenlerin yetiştirilmesi ve sahne sanatlarında kademeli olarak anahtar konumlar kazanmaları, yönetmenin kişiliğinin ve sanatsal gücünün ciddi başarılarının bir göstergesi olmuştur.

O zamanlar henüz bilimsel ve teorik bir değeri olmamasına rağmen, bu hareketlilik gerçek bir kültürel etkinlik ve gerçek bir yenilik getirmiştir. Bu yenilik esas olarak "oyun artık, bir hedefin parçalarını ve unsurlarını bir araya getiren uyumlu bir bütün haline gelmiş ve yönetmen bu performansın fikir adamı, ilham kaynağı, kurucusu ve düzenleyicisi olmuştur". Konunun estetik tarafı bir yana, bu durumda A. İsgandarov kazanan tarafta yer almış, kendisini uzun süredir engelleyen idari ve yaratıcı engelleri kaldırmayı başarmış ve daha güvenle ilerleyebilme yetkisini de kazanmıştır. [288]

Ancak yönetmenlik faaliyetinde bilinmeyen birçok yaratıcı sır bulunmaktadır. A. İsgandarov'un eserleri uzun ömürlü olan, kendi tiyatro disiplinini yaratabilen, milli kültürel kökenleri bünyesinde barındıran ve performans özellikleriyle öne çıkabilmiş bir nesil oyuncu yetiştiren özellikleriyle, Azerbaycan tiyatro tarihinde hala tek yönetmen olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Son olarak, Azerbaycan'ın milli tiyatro kültüründe, Adil İsgandarov'un yönetmenliğinin ana başarısı bağlamında, gösteri sanatları da dahil olmak üzere, A. İsgandarov'un tiyatro estetiğinin, teatral vizyonun, teatral duygu anlayışının ve terminolojisinin ortaya çıktığı belirtilmelidir. Konuyu genel hatlarıyla kültür tarihimiz içinde biraz daha derinlere taşıdığımızda elimizde, A. İsgandarov tiyatrosunun estetik tezahürünün gerçeği kalmaktadır. [289]

İKİNCİ BÖLÜM

Sovyet Dönemi Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenlikte Yeni Metodolojik Yaklaşımlar

[288] История Советского драматического театра, в 6 томах, т. IV. М: Наука, 1968 г, с. 223.

[289] **A.g.e**., s. 224.

2.1. Bir Önceki Yönetmen Metodolojisinin Zamanın Gerekleri Açısından Tutarsızlığı, Dilin Tükenmesi ve İfade Araçları

50'li yılların başlarında, A. İsgandarov'un Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'ndaki performanslarının sanatsal sahnesi, artık teatral çevrenin ve toplumun teatral sanat için ideolojik ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılayamıyordu. Bu performanslar, estetik etki açısından yeni bir dönemin başlangıcının niteliksel işaretlerinden yoksundu. Asıl mesele, A. İsgandarov yeni bir metodolojinin ortaya çıkmasına dair işaretleri çoktan hissetmiş, ancak önceki metodolojiye sırt çevirmeye gerek görmemiştir. Bu da yeni bir sosyo-kültürel nitelikte yeni bir kılıkta görünememesinden kaynaklanıyordu. Ama her durumda, yenilenmeyi destekleyenler arasında A. İsgandarov'un yeri yoktu [290].

Tiyatronun yapılanma içinde olduğu bilinen bir gerçektir. Burada zamanın sorunları sanatsal konuları baz alarak gerçekleşmektedir. Tiyatronun anlatım yoluyla elde edilen bu sanatsal farkındalığın tüketicileri de modern kamuoyunun sakinleridir. Bu da modern çağın izleyicisine, bu dönemin teatral düşüncesi ve sanatsal ifadesi düzeyinde performanslar sunulması gerektiği anlamına gelir.

O zamanlar, bütün bir estetik kavram biçiminde veya onun bireysel unsurları olarak sunulan gerçekçilik gelenekleri, tiyatronun pratik çalışmasında pek işe yaramıyordu. Başka bir deyişle, tiyatro sanatının geçmişiyle oynayanların aktardığı gerçekçi sanatın başarısı en azından tartışmalıydı. Rus tiyatro sanatı da dahil olmak üzere farklı milletlerin tiyatro kültüründe, Shepkin, Moskvin, Kachalov veya H. Arablinski'nin gerçekçi oyun stilinde, İ. Hidayetzade, M. A. Aliyev'in performans becerilerinde ortaya çıkan gerçekçi oyunculuk kültürünün özünü dürüstçe hayal etmek zordu. Bu konuda ifade edilen görüşlere saygı duymakla birlikte, onların nüfuz edici ve estetik yönlerini incelemenin zor olduğu konusunda hemfikiriz [291].

Sadece K. S. Stanislavski'nin bilimsel-teorik, yaratıcı keşfi olarak kabul edilen "Sistem" de, oyuncunun yaratıcılığının metodolojik temeli, rolün tohumu, arka plan, dönüşüm, sessizlik alanı, psikofiziksel yiyecek ve yukarıda bahsedilen gerçekçi oyunculuktaki diğer unsurlar olduğu için değil, onlara verilen önem de tartışmalıdır. Ayrıca, pratik tiyatronun yaratıcı çalışmasında bu konuların uygulanmasının A. İsgandarov tarafından sistematik ve tutarlı bir şekilde yapılmadığı da bilinmektedir. Kullandığı ve amaçladığı ikna kavramı, realist bir gerçekçilik algısı anlamına geliyordu. Görevini tiyatroya emanet ederek yaşamsal olarak

[290] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 83
[291] **A.g.e**., s. 84.

tanımlamak, onu ideolojik ve estetik yüksek hedeflerden uzaklaştırdı ve bir hizmet alanına dönüştürdü. Tiyatrodaki durum ve gerçek resim buydu [292].

Daha önce yönetmen A. İsgandarov'un çalışmaları üzerine yaptığımız yorumlarımızda, bu önemli sahne figürünün faaliyetlerini bazen uygunsuz bir şekilde azaltma, bazen de abartma konusuna değindik. Bu bağlamda, yönetmenlik metodolojisi hakkında söylenenleri yorumladık. Bununla birlikte, bazı araştırmacıların A. İsgandarov'un yıllarca yaratıcı mirasına takdire değer övgülerinin onun yararına değil, zararına çalıştığı da eklenmelidir.

A. İsgandarov'un yönetmenlik sanatının eleştirisi, bu sanatın değeri ve etkisi, bazen ulusal bir yönetmenlik okulu yarattığını ve hatta bu okulun takipçisi olduğunu belirtmiştir. O zamanlar, yönetmenlik okulunun ne kastettiği belli değildi.

Gerçek nedir?

A. İsgandarov'un bir yönetmenlik okulu var mıydı? Gerçek olduğu için basit ve değerlidir. A. İsgandarov'un özel bir estetik gerçek olarak dikkat çeken bir yönetmenlik okulu yoktu. Çünkü böyle bir iddiada bulunan kişi, mükemmel bir bilimsel ve estetik teoriye dayalı bir öğreti oluşturmalı ve bu öğretinin sanatsal gerçekleştirmesini sağlamalıdır. Ayrıca bu durumda oluşturulan eğitimin uygulanabilirliği kanıtlanmalı ve takipçiler eğitilmelidir. [293]

Elbette, A. İsgandarov'un kendi tarzı, kendi teatral vizyonu vardı. Ancak yönetmenlik sanatının metodolojik ilkelerinde, yukarıda bahsedilen anlamda olağanüstü bir şey gözlenmedi. Diğer bir deyişle, A. İsgandarov Azerbaycan milli sahne sanatlarının yerel sorunlarını çözmeyi başardı. Estetik ifade araçlarına, tiyatroda çalışan diğer yönetmenlerin yaratıcılığa yöneltme tavrına gelince, A. İsgandarov'a ait olan bir sanat yöntemi, yaratıcılık ilkesi vardı.

Azerbaycan Milli Tiyatrosu'nun bir hizmet alanı olarak işleyişi, yönetmenin yaratıcılığını sınırlayamazdı. Burada yönetmenin baş döndürücü fikirlere tutsak olması, kanatlarını hayal gücüne açması ve bir bütün olarak tiyatro eserinin ideoloğu olarak görülmesi imkansızdı. Onun etkili olduğu sahne çalışmaları düzenlendi, ancak hayal gücünün genişliği sınırlıydı. Böyle bir durumla uzlaşan yönetmenlik sanatının yüksek profesyonelliğe ulaşamaması oldukça doğaldır.

O dönemin tiyatro sanatının canlanmasına gelince, unutulmamalıdır ki, kamusal yaşamın ahengi, manevi ortamdaki boşluğu doldurma görevini üstlenmek zorunda kalan tiyatroya karşı tavrı televizyon ve diğer eğlence araçlarının olmayışı belirledi. Tiyatro, sosyal çevrenin estetik

[292] **A.g.e.**

[293] Товстоногов Г.О. профессии режиссёра. М. ВТО. 1965. Акимов Н О театре. Л. Искусство. 1966. Рудницикий К. Режиссёр Мейерхольд М. 1969.

açlığını gidermeye en uygun alan olarak seçildi. Yüzlerce izleyiciyi perde önünde toplayıp, saatlerce bir oyun etrafında çekiciliğini koruyan tiyatro sanatının mucizesiydi. Seyirci hem sirke hem de sinemaya gitti, ancak tiyatro kültürel hayatının en gözde parçası olarak kaldı. Tabii ki, bu süre zarfında tiyatro, bir zamanlar çevresine hapsolmuş olan izleyicilerinin büyüsüne uzun süre dayanmasını sağladı [294].

Başka bir neden daha düşünülebilir. Zira özel bir gayretle toplumun ideolojik kürsüsü olarak hizmet veren tiyatro, işçilerin estetik açıdan eğitilme işini yaptığı gibi, bu durum parti ve devletin himayesi altında olmasından kaynaklanmaktaydı. Bu himayenin gözetiminde işçilerin toplu halde tiyatrolara gitmesine izin verildi ve işyeri yöneticileri, salonların dolmasını ustaca sağladı. Dolayısıyla performansın sanatsal düzeyi ne olursa olsun tiyatro seyircisiz kalmadı, perdelerini açmadı [295].

Ancak bu, o zamanın performanslarının çok zayıf olduğu anlamına gelmiyordu. Yani o yıllarda yetenekli sahne çalışmaları yaratmanın pek çok gerçeği var. Bu performansların başarılı olmasını sağlayan kreatif kadronun ana isimlerinden biri de şüphesiz yönetmenlerdi. A. İsgandarov bu yönetmenlerin öncüsü olarak anılabilir.

O dönemin bilimsel ve teorik düşüncesinde, özellikle A. İsgandarov'un yaratıcılığı hakkındaki görüşlerde sıklıkla kullanılan ifadelerde en çok rastladığımız yönetmenlik koltuğuna bir yorumcunun atanması görüşü kabul edilebilir. Ancak, eleştirinin yönetmenlik sanatı da dahil olmak üzere tiyatroya atıfta bulunup bulunmadığı ya da bir sebepten dolayı yönetmenin kişiliğinin, genellikle bir yorumlayıcı olarak, oyundaki enkarnasyonla bağlantılı olarak faaliyetlerinin yorumlanması olarak yorumlanıp yorumlanmadığı belli değil. [296]

Böyle bir atama yapıldığı sırada, yönetmenlik sanatının ustalığı sınırlıydı ve yaratıcı biri olarak konumu ve faaliyetinin değeri açıkça azalmıştı. Eleştirmenler tarafından kullanılan ifadenin kapsamını eleştirmeyi değil, o dönemde çalışan yöneticilerin mesleki performanslarının değerlendirilmesinin doğruluğunu eleştirmeyi düşünüyoruz. Bir yönetmene yorumcu demenin eleştiri eksikliği olarak değil, yönetmenin verimliliğinin bir belirlenmesi olarak görülmesi gerektiğini düşünüyoruz. Yani yorum yönetmeni, şu veya bu yazar tarafından

[294] **A.g.e**., s. 66.
[295] **A.e**., s. 66-67.

[296] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 149.

yazılan eserin bir sahne yorumunu verir ve bu eserdeki ustaca performansı onun başarısı olarak kabul edilir. Bu açıdan, A. İsgandarov en yetenekli yorumculardan biriydi [297].

Azerbaycan milli yönetmenlik sanatının ölçeğini, yaratıcı özünü sadece yorum yoluyla belirlemede ve bu yönde yapılan çalışmalarda çok sayıda beceriksiz olarak nitelendirilebilecek kişinin olduğu bilinmektedir. Ancak tiyatromuzun tarihine damgasını vuran, verilen zararın yarısı kadar, yorumlamadan dönen yönetmenler de oldu. Örneğin, M. Mammadov'un "Çiçek Açan Düşler" \ M. H. Tahmasib \, "Savcının Kızı" \ Y. Yankovsky \, "Uzak Kıyılarda" İ. Gasımov, H. Seyidbeyli\, A. Şarifov'un "Aşkın Kuralı" \ C. Mecnunbeyov \, "Ateş Gelini" / C. Cabbarlı \, "Sayavuş" \ H. Cavid \, A. Alakbarov'un "Göz Doktoru" \ İ. Safarli \, "Dağlar Kızı" \ A. Babayev \ ve T. Kazımov'un "Kardeşler" \ R. Rza \ performansları gösterilebilir [298].

Zamanımızda hâlihazırda hegemonik konumlar kazanmış olan yönetmenlik sanatı ile yorum yönetmeni türünü karşılaştırmak imkansızdır. Çünkü bugün, herhangi bir yönetmenin kişiliğinde, her şeyden önce bağımsız bir sanat görüşü ve kendini ifade tarzı bulunmaktadır. Dolayısıyla bir yorumcu atanması günümüz sanatçısı için adeta aşağılayıcı bir ifade olarak algılanmaktadır.

Gözlemler, A. İsgandarov'un baş yönetmen olarak faaliyetlerinin son aşamalarının özellikle karmaşık olduğunu kanıtlıyor. Bu dönemde repertuar çalışmasının önemi konusu ihmal edilmiş görünmektedir.

Önceki yıllara kıyasla, o aşamada repertuar, hafif ve dağınıktı, ekibin yaratıcı bakış açıları, ideolojik ve sanatsal hedefler yeterince dikkate alınmamıştı. Dolayısıyla o dönemin repertuarı, tiyatronun yaratıcı gücünün zayıflamasına yol açmıştı.

Baş yönetmen olarak A. İsgandarov, tiyatro sürecinin gelişim eğilimlerini ve genel olarak ulusal tiyatro kültürünü, yönettiği tiyatronun yaratıcı yönünün sanatsal stratejik hedeflerini belirleyemedi. Aksi halde, A. İsgandarov, daha umut verici geleneklere dayanan yenilenme yönünü bulmak için tiyatro sürecinin canlı gelişimini hissetmek zorunda kalacaktı.

O dönemin tüm Sovyet teatral sürecinde tezahür eden eğilimlere kayıtsız kalan A. İsgandarov, hem estetik özünde hem de etki mekanizmasında tükenmiş ve bir anlamda yaratıcı geleneklere bağımlı hale gelmiş, ekibi uzun süre itaat altında tutamamıştır. A. İsgandarov'un zamanın teatral sürecini izlerken sadece bu tarzdan uzaklaşmaya çalışmaması, aynı zamanda özel bir inat göstermesi, tiyatro eleştirmenlerinin "romantik-kahramanlık tarzı" olarak

[297] **A.g.e**., s. 149.
[298] **A.g.e**., s. 149-150.

adlandırılan yaratıcı vizyonun antikliğini hissetmeleri de gariptir. O dönemde, en ünlü sanatçılar bu tür izlenimlerin etkisinden, eski oyun tarzından kurtulamadılar ve başarısızlıklar yaşadılar. Yani M. Davudova, F. Gadri, S. Ruhulla, M. Sanani, A. Alakbarov, R. Afganlı, A. Gurbanov, K. Ziya ve diğer sahne sanatçılarının o yılların yaratıcı çalışmalarına karşı tavrı, "İliç Koyu", "Nişanlı Kız", "Cavanşir", "Şeyh Senan", "Uzak Kıyılarda" ve diğerlerinin performansları ifade ettiklerimizi kanıtlayabilir [299].

Bir yandan, Azerbaycan milli dramaturjisinin zayıf eserlerine karşı koyamayan, kusurlarına gözlerini kapayan ve durumla yüzleşen tiyatro; öte yandan, tiyatro sürecinin eğilimlerine karşı hiçbir duyarlılık göstermeyen ve kaçınılmaz olarak sanatsal görünüşünün, eski ihtişamının kaybına doğru giden başka bir tiyatro. Hükümetin taleplerini karşılamaya çalışan yönetmen, açıkça yaratıcılığa dair talepleri karşılayamıyordu. Önceki dönemlerle karşılaştırıldığında tiyatronun içi belirsizlik ve kafa karışıklığıyla doluydu. Eleştirmenin yazdığı gibi, "nesnel zorluklar öznel doğanın eksiklikleriyle daha da kötüleşti. Kayıpların nedeni ve asıl tehlike, Tiyatro ortamının kendisinde, bu tür eksikliklerin tezahürüne katkıda bulunan kayıtsızlık ve sersemlik içinde ne liderlik ne de kolektif kararlılık ve cesaretin el sanatlarıyla uzlaşmalara karşı tezahür etmediği gerçeğinde yatmaktadır."[300]

Neden böyleydi? Yönetmenin yukarıdaki yürek burkan gerçekliğe kayıtsız kalmasının temelinde ne vardı? Mevcut durumun nedenleri farklı olduğu gibi açıklamaları da farklı olabilir. Araştırmamız sırasında bazılarını netleştirmek mümkün oldu. Sebepleri değerlendirme niyetimiz bizi biraz geriye gitmeye zorluyor ve bu durumda gözden kaçan bazı konulara özellikle dikkat etmemiz gerekiyor.

Mesele şu ki, 1938'de Moskova'daki Milli Drama Tiyatrosu'nda okuyan 28 yaşındaki A. İsgandarov, baş yönetmen ve daha sonra müdür olarak atandı. O yılları hatırlayanların korkusunun daha sonra bile dinleyenlere sıçradığı bir zamandı.

Bu korku ortamının içinde yaşamak zorunda kalan binlerce entelektüel arasında tiyatro sanatçıları da bulunuyordu. Bu süreçte toplumun telaşlı yaşamı tiyatronun iç ikliminde kendine bir yer bulmuş oldu. Baskı ortamının kurbanları arasında sayılan isimlerden A. M. Şarifzade ve U. Racab'ın kokuları prova odalarından henüz çıkmamıştı. Bu arada dönemin başbakanı M. C. Bagırov'un A. İsgandarov ile özel bir ilişkisi olması da küçümsenecek bir bağlantı değildi. Yaratıcı konulara, tiyatronun ideolojik ve politik çizgisine, yönetmenlerin ve oyuncuların

[299] **A.e**., s. 150.

[300] Cafarov, **Azerbaycan Tiyatrosu**, Bakü, Azerneşr, 1974, s. 151.

bireysel çalışmalarına ilişkin görüşlerini ifade etmekte son derece cömert davranıyor, sadece yeni gösterilere değil, bazen kamuya da katılmak için değerli tavsiye ve talimatlar vermekten çekinmiyordu. Bu başlı başına tiyatroya ve liderine büyük bir güven ve destek anlamına geliyordu [301].

Halkın o dönemin şartlarında yaşadığı korku ortamı, A. İsgandarov nazarında kendine açık bir güven sağlamakla birlikte, özellikle yönetimle kurmuş olduğu iyi ilişkiler, mutlak prestij kazanma, karmaşık örgütsel ve yaratıcı sorunları çözme işini büyük ölçüde kolaylaştırmıştı ve A. İsgandarov bunu nasıl ustaca kullanacağını çok iyi biliyordu. Topluluğun bir üyesini veya ailesini istediği zaman takip edilmekten kurtarabilir, istediği zaman cezalandırabilir veya en azından tiyatro sanatından uzak tutabilirdi. Tiyatro ile alakalı herhangi bir sorununu çözmek için herhangi bir organizasyonun başkanına çağrı yapılmak suretiyle çözüm yolları açılabiliyordu. Bu anlamda, A. İsgandarov'un drama sanatının modernleştirilmesi ve repertuarın yenilenmesiyle bağlantılı olarak yazarlara yaptığı çağrılar cevapsız kalamazdı ve kalmadı da [302].

A. İsgandarov bağımsız hareket edebiliyordu ve tüm sorunları çözmekte özgürdü. Kendisine verilen ayrıcalıkları ustalıkla kullanan A. İsgandarov, tiyatro için belirlenen ideolojik işlevin ve gerekliliklerin yerine getirilmesinin büyük önem taşıdığını düşünerek, bunları gerçekleştirmek için büyük bir titizlikle çalışıyordu.

Ancak A. İsgandarov'un yetenekli olduğu, tüm yeteneklerinin ve duyarlılığının yanı sıra gerçeklik duygusunun da ona yol gösterdiği unutulmamalıdır. Tiyatroda ortaya koyduğu demir gibi nitelendirilebilecek disiplinin toplumdaki prestijinden kaynaklandığını ve ayrıcalıklarla kazandığı prestijini her an kaybedebileceğini de açıkça hissediyordu.

Stalin'in ölümünden sonra müttefik cumhuriyetlerde başlayan hükümet değişiklikleri, A. İsgandarov'un itibarı da dahil olmak üzere tiyatro sanatının yanı sıra toplumun tüm alanlarında derin bir etkiye sahipti. O yıllardan itibaren onun faaliyetleri de azalmaya başladı. Tiyatronun faaliyetleri, repertuar politikası ve performans konuları üzerine yapılan gözlemlerden, drama tiyatrosunun yaratıcılık düzeyinin yanı sıra A. İsgandarov'un kolektif ve yönetsel çalışmaları sıklıkla kamuoyunun gündemine dahil edildi. O zaman, "Farhad ve Şirin" de (İsgandarov'un yönettiği) oyunun fikir seviyesinin önemli ölçüde azaldığı ortaya çıktı. [303]

[301] **A.g.e**., s. 151-152.
[302] **A.e**., s. 152.
[303] Ədəbiyyat qəzeti, 25 Nisan 1953.

Bu süreçteki tek olumsuz durum, tek dezavantaj bu değildi. Yakın zamana kadar bir şöhret çelengi taşıyan "Vagif" oyununda bile uyguladığı disiplinin seviyesini düşürmek için ciddi önlemler alma ihtiyacı görmedi. İsgandarov'un yönettiği "Vagif" oyununun seyirci üzerindeki etkisinin çoğunu kaybettiği belirgin bir şekilde kendisini gösterdi. Bu oyunda, Vagif rolünü oynayan oyuncu A. Alakbarov'un melodramsal özellikleri kendinin çok göstermektedir. Oyundaki katılımcıların çoğunun yaratıcı tarzlarında bir ifade ağırlığı, yanlış klasisizm ve görgü kuralları unsurları bulunmakla birlikte, oyunun sahne dekoru çok garip ve sanatsal açıdan düşük bir seviyedeydi. [304]

Bir zamanlar A. İsgandarov'un performanslarını büyük bir yaratıcı zafer olarak öne çıkaran yapıcı eleştirilerin yönü yavaş yavaş değişti. Yönettiği tiyatronun içinde bile hayal edilmeyen protesto ve memnuniyetsizlik çığlıkları yükselmeye başladı. [305]

Kamusal yaşamda meydana gelen süreçler doğal olarak kültürel ve manevi değerlere dair tutumları değiştirdikçe, gerçekleşen süreçlerle yaşanan paralellikten ötürü toplumun barometresi olarak görülen tiyatro içinde yön değişmiştir. Aynı zamanda dikkat çekme eğilimleri artmış, sanatsal pozisyonlar ve yaratıcı ilkeler tanımlanmıştır. Bu süreçler o kadar hızlı ilerledi ki, herhangi bir muhafazakâr konum onları engelleyemedi. Bu nedenle, A. İsgandarov, her türlü kültürel sürece direnmenin ve yeni bir sanat tarzı yaratma arzusunun olmamasının anlamsız olduğunu düşünüyordu [306].

A. İsgandarov, devam eden yenilenme sürecinin yıllar içinde yaydığı ve sözünü ettiği yaratıcı tarzın aniden eskimesinin ana nedeni olduğunu açıkça anlamıştı.

Ayrıca devam eden süreçlerin ulusal tiyatro sanatının sadece dekorasyonuna değil, bütün çalışmaların içeriğinin değişmesine yol açtığını da anladı. Burada, toplumun tiyatroya karşı tutumu, tiyatronun ideolojik ve sanatsal rolü ile birlikte, bir bütün olarak teatral dünya görüşü köklü bir değişim geçiriyordu. Onu bir anlamda sarsan konuysa yönetmenin hayatını yaratıcılık uğruna geçirdiği ve uzun yıllarını adadığı betimleyici-romantik sanatsallığın başarısızlığıydı. Bu nedenle A. İsgandarov, herhangi bir direniş yerine pasif bir gözlemci konumunda kalmayı tercih etti.

Mecazi anlamda ifade etmek gerekirse, yeni bir lokomotife bağlı yüksek hızlı tiyatro sanatının trenindekiler ile meraklı gözlerle onu dışarıdan izleyen izleyiciler vardı. Ne yazık ki,

---

[304] **A.e**., s. 56.

[305] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 155.

[306] **A.g.e.**

A. İsgandarov da yerinin bu seyirciler arasında olduğunu gördü. Onun uzun yıllar sanatın doğasında şekillenen teatral vizyonu, bu kısa sürede doğru bir dönüşüm yaşamasına imkân vermedi. Değişim, yeni teatral düşünce, daha derli toplu, daha etkili sanat araçları arayışı ona göre değildi. Mesele işin dış boyutunda olmadığı için sanatın içerik ilkeleri, bakış açısı, kalite işaretleri değişiyordu. O günün şartlarında, önceki dönemim dramaturji stili, ifade araçları, estetik, sanatsal ölçütler her zaman için yararlı değildi. Önemli bir diğer husus da bir zamanlar, onunla birlikte çalışan oyuncuların önemli bir kısmı vefat etmiş ve bir kısmı ise çeşitli nedenlerden dolayı tiyatrodan ayrılmıştı. Hatta teknik personelin sırası bile seyrekti [307].

A. İsgandarov, çağının bittiğini anladı ve bu acı gerçeği itidalle kabul etti. O dönemde var olan tarihi ve kültürel gerçeklikte ilginç bir estetik gerçek gözlemlendi. Başka bir deyişle, yeni yönetmenin sanatsallığı, işini çoktan yapmış olan betimleyici-romantik sanatsallığın bir türevi olarak büyüdü. Bu yenilenme işaretleri tiyatronun diğer yönetmenleri M. Mammadov ve T. Kazımov'un yaratıcılıklarına da yansıdı [308].

Azerbaycan'ın milli yönetmenlik sanatı hakkındaki argümanlarında, kural olarak A. İsgandarov'un, M. Mammadov'un, T. Kazımov'un kişiliği ve yaratıcılığı özellikle dikkat çekmektedir. Bu çıkarım, tamamen haklı ve doğal bir konum, ayrıca nesnel bir değerlendirme olarak düşünülebilir [309].

Çünkü tiyatro sanatımızın oluşumunun ve gelişiminin diyalektiği, tarihsel ve estetik süreçler bu sanatçıları lider olarak yetiştirmiştir.

Azerbaycan Milli drama tiyatrosunun gelişiminin çeşitli aşamalarında başında bulunan, sahne geleneklerinin, performans sanatlarının, estetik düşüncenin oluşumunda paha biçilmez hizmet veren bu yönetmenler, tiyatro düşüncesinin yönünü belirlemişlerdir. Sanatçının imajı ve yaratıcı inancı hakkındaki fikirlerinde, "Adil İsgandarov'un daha anıtsal olma eğiliminde, kitlesel sahnelerin canlı performanslarına özel ilgi göstermesi, Tofig Kazımov'un oda çalışmalarını tercih etmesi, kahramanların psikolojik dünyasını, Mehdi Mammadov'un anıtsallığını ortaya çıkarması tesadüf değildir ki, kahramanların psikolojik dünyasının keşfi, ana niteliklerden biri olarak kabul edildi." [310]

[307] **A.g.e**., s. 159.
[308] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001.
[309] **A.g.e**., s. 143.

[310] Abbaszadə, **"Portret cizgileri**"den, Azərbaycan, 1987, No. 6, s. 134.

Gerçekler, söz konusu dönemin tüm Sovyet tiyatro sürecinin yenilenme eğiliminde olmasına rağmen, Azerbaycan tiyatrosunun buna hazır olmadığını göstermektedir. Tiyatroda çalışan yönetmenlerin estetik yapılanmasında yenilik anlamında önemli farklılıklar olduğu gibi, dünya görüşlerinde de bir bütün olarak sanatsal ve entelektüel düzeyde belli farklılıklar bulunmaktaydı.

Bazen başarılı performanslar hazırlamayı başaran A. İsgandarov'un çevresindeki bazı yönetmenlerin, sadece yeni tiyatro görüşlerini görmezden gelmekle kalmayıp, bir süre ona direndiklerini de belirtmekte yarar görülmektedir. Üzerinden yıllar geçmiş olsa bile, bu yönde hareket edenlerin tiyatro sanatının diyalektik açıdan yenilenmesi karşısında tabiri caiz ise bir nevi zihinsel engelli gibi davrandıkları ve muktedir olamadıkları ortaya çıkmıştır.

O yıllarda diğer halkların tiyatroları, ideolojik ve sanatsal yönlerini belirlemek için bir arayış içindeydiler. Yazarlar konular ve kahramanlar hakkında sorular soruyorlar, yönetmenler ise sanatsal yönü seçmekte tereddüt ediyorlardı. Teatral sürecin özelliklerini özetleyen bilimsel-teorik araştırmalar o dönemi şöyle yazmaktadır: "1940'ların sonlarında ve 1950'lerin başlarında, birçok tiyatronun uygulamasında, çoğu yapıya periyodik olarak zarar veren yorumlar yeniden ortaya çıkmaya başladı. Klasik performanslar bazen okul çocuklarının edebiyat derslerine eklenen bir müze sergisi olarak görünmeye başladı ve izleyiciyi mevcut sosyal sorunlardan uzaklaştıran bariz sosyolojik, reddedilemez akademik yorumlara bir tepki vardı. " [311]

Bu sahne tüm Sovyet tiyatro sürecinde de bütün gerçekliğiyle gözlemlendi. Bununla birlikte, o dönemde Azerbaycan sahnesinde hem milli hem de Avrupa ve Rus klasiklerinin oldukça başarılı sahne düzenlemelerinin dikkat çektiğini belirtmek ayrıca önemli olacaktır. Yalnızca bir tiyatro sezonunda, K. Goldoni'nin iki oyunu, "Otel Sahibi" (M. Mammadov'un yönettiği), "Komik olay" (T. Kazımov'un yönettiği) S. Rahman tarafından çevrisi yapılarak sahnelendi. Ayrıca, Rus ve Avrupa klasiklerinden N. V. Gogol'un "Müfettiş" \ yönetmen T. Kazımov \, A. P. Çekhov'un "Vanya Dayı" \ yönetmen A. Şarifov\, Lope de Vega'nın "Sevilya Yıldızı" \, yönetmen A. Şarifov \ V. Shakespeare'in "Kış Masalı" \ adlı eserlerinin sahnelenmesi başarılı oldu. O yıllarda Azerbaycan milli dramaturjisinin değerli örnekleri olarak payelendirilen eserlerin sahnede yer bulan uygulamaları M. F. Akhundov'un "Lenkeran Han'ın Veziri" \ yönetmen T. Kazımov \ ve N. Vazirov'un "Yağıştan Çıktık, Yağmura Düştük" \ yönetmen M.

[311] История Советского драматического театра, в 6 томах, т. IV. М: Наука, 1971 г.

Mammadov\, H. Cavid'in "Şeyh Sanan" \ yönetmen A. İsgandarov ve A. Şarifov \ ve diğerlerinden özellikle bahsedilebilir [312].

Açıkçası, örnek olarak ele aldığımız performanslar, genellikle klasik eserlerin sahne enkarnasyonunun problemlerini çözme noktasında çok başarılı olamamışlardır. Ancak her halükârda, bu performanslar tiyatronun estetik hedeflerini, yönetmen ve oyuncunun sanatsal eğilimlerini gözlemlemeye, gelişim veya geri kalmışlık gerçeklerini belirlemeye izin vermiştir.

Önemli olan bir diğer nokta ise, yönetmenin tiyatro sürecindeki klasik eserlere karşı tavrının ve oyuncunun çalışmasındaki belirleyici rolün, doğrudan eylemde bulunulduğu zaman anlaşılması olmuştur ki, repertuar da bu tür çalışmalarla zenginleştirilmiştir.

Bu yıllarda, tiyatronun yaratıcı güçleri olarak kabul edilen M. Mammadov ve T. Kazımov, milli yönetmenin ideolojik-estetik, tarihi-kültürel misyonunu ciddi şekilde düşünerek, belirli performanslarda yeni bir estetik dünya görüşünün izlerini ifade etmeye çalıştılar. Başka bir ifadeyle, yaratıcı metodoloji, sanatsal bakımdan açıkça işe yaramayan kendini ifade ilkeleri, doğal olarak genç sanatçıları ve en önemlisi yönetmenleri endişelendiriyordu. O dönemde bu yönetmenlerin mücadelelerinin etkinliği uzun tartışmalarda değil, performanslarda, özellikle de klasik oyunların sahne düzenlemesinde kendini gösteriyordu. Ancak bu süreç içerisinde aynı zamanda biraz farklı bir tarzda çalışan ve farklı bir pozisyon alan bir yönetmen vardı. O yönetmenin yarattığı performanslar ilerici eğilimleri yansıtmıyordu. Bize göre hazırlanan performansların bazılarını farklı bir bakış açısıyla değerlendirmek yerinde olacaktır [313].

Şimdilerde T. Kazımov'un daha sonra Azerbaycan tiyatrosunun sanatsal yönünü belirlemek zorunda kalan bu yönetmenin "Vassa Zheleznova" oyununu seçmesinin estetik hedefinin tam olarak ne olduğunu söylemek zor olacaktır. T. Kazımov, M. Gorky'nin eserlerindeki "Vassa Zheleznova" gibi nispeten az gelişmiş bir oyunun sahne düzenlemesini çeken, zamanın klasiklerine duyulan özlemi, canlı sesini duyma ihtiyacını tatmin etme arzusuna sahipti. Yönetmen Moskova da dahil olmak üzere bir dizi tiyatroda klasikleri somutlaştırma deneyimine aşınaydı. Ancak 1940'ların sonu ve 1950'lerin başındaki durum onu hiç tatmin etmedi. [314]

Bu dönemin günümüz teatral ortamında, eskinin egemenliği ve yeninin korkusu açıkça hissedildi ve eski Sovyetler Birliği'nin diğer cumhuriyetlerinde olduğu gibi Azerbaycan'a gelen

[312] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001.
[313] **A.g.e**., s. 144.

[314] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 156.

genç yönetmenler, mevcut durumu mümkün olduğunca açıkça protesto ettiler. Çünkü milli tiyatro sanatının yeni, modern yükselişini engelleyen her şeye karşı verilen mücadelenin en belirleyici yönünü seçme noktasında tarihsel ihtiyaç zaten olgunlaşmıştı. [315]

Vassa Zheleznova'nın Gorky'nin daha az popüler oyunlarından biri olduğu bilinen bir gerçekti. Ancak tiyatro muhtemelen Azerbaycan seyircisinin Gorki'yi sevdiğini ve onu zevkle kabul ettiğini biliyordu. Yani tereddüt etmeye bile gerek yoktu. Öte yandan, T. Kazımov, herhangi bir oyunun performansına hazırlanmaya karşı çıktı, sadece repertuarı zenginleştirmek amacıyla, belirli bir yönetmen kavramının sanatsal uygulamasının önemini vurguladı H. Muhtarov'un "Aile Namusu"(1952), K. Goldoni'nin "Komik olay" (1952) oyunlarının sahne enkarnasyonundan başlayarak, bir tür ilan etti. Bu onun olağanüstü sanatsal inancıydı [316].

"Vassa Zheleznova" (1954) oyunu, her şeyden önce güçlü bir oyuncu topluluğu tarafından seçiliyordu. Burada ana roller M. Davudovaya \ Vassa\, A. Alekberova (Prokhor), F. Gadriye\ Raşel ve diğerlerine emanet edildi. Genç yönetmenin o dönemde Azerbaycan sahnesinin güçlü sanatçılarıyla, hatta Rus tiyatrosu için bile böylesine karmaşık bir eser yaratma sorumluluğu vardı. Ayrıca T. Kazımov'un oyunu hazırlama sürecinde kendisinden çok önce tiyatroda oluşturulan bazı kalıpları kırmak zorunda kaldığı da unutulmamalıdır [317].

Tiyatronun yaratıcı yaşamındaki monotonluğun bariz tezahürleri, en azından yeni ifade araçlarının, sahne dilinin ve üslup özelliklerinin geliştirilmesini gerektiriyordu. Bu çalışmanın karmaşıklığı, şimdiye kadar kabul edilebilir olarak kabul edilen metodolojideki değişiklikten ve doğrudan onunla ilgili teatral düşünceden kaynaklanıyordu. Çünkü tiyatronun iç ortamında nesiller arası farklılıklar sadece yaş ve iddialarda değil, sanata yönelik tutumlarda da yatıyordu.

Tiyatronun dürüstlük üzerine kurulu bir ideolojisinin ve estetik yaratıcılık stratejisinin olmayışının, yukarıda bahsedilen sorunu daha da kötüleştirdiği varsayılabilir. Başka bir deyişle, repertuar seçiminde siyasi ve konjonktürel hedeflerin baskınlığı, ulusal tiyatro sanatının gelişme olasılıklarını gölgede bırakmış, böylece ilerleme gerektiren yaratıcı sürecin canlı yaşamı, çeşitli çelişkilere maruz kalmıştır.

Görünüşe göre, T. Kazımov davanın bu yönünün farkındaydı. Yönetmen, "Vassa Zheleznova" üzerinde çalışırken, yazarının doğasında bulunan devrimci romantik nitelikleri görmekte başarısız olmadı. Belki de oyunu bu kalitede beğendi, çünkü bu açıdan M. Gorky'nin

[315] История Советского драматического театра, в 6 томах, т. IV. М: Наука, 1971 г, с. 10.
[316] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 109.
[317] **A.g.e.**

çalışmaları Azerbaycanlı okuyucu ve seyirci için çok yakın ve anlaşılırdı. Öte yandan T. Kazımov, "Vassa Zheleznova" oyununda elde etmek istediği ve "milli kimlik" olarak sunulan yapay oyun tarzında, tutkulu ve retorikle yüklü aşırı duygusallıktan kurtulmanın en acısız yollarını arıyordu. [318]

Az önce de belirttiğimiz gibi T. Kazımov, özünü oluşturan Azerbaycan tiyatrosunun toplumsal estetik ortamında oluşan yüksek tutku ilahilerine karşı değildi, aksine tiyatro estetiğini beğendi. Yönetmenin buradaki temel kaygısı, seçilen malzemenin yardımıyla sahne gerçekçiliğinin bilinen sınırlarını genişletmekti. Ancak günümüz sahnesinin bulgularına yeni estetik kriterlerle yönelen her yaklaşım, uzun yıllar tamamen farklı estetik gereksinimlerle yetiştirilen aktörlerin tepkisini uyandırdı ve aynı zamanda hem sanatsal hem de örgütsel talepler açık bir direnişle karşılaştı ve yaratıcılığın dengesini, aynı zamanda uyumunu da bozdu.

T. Kazımov'u diğer yönetmenlerden ayıran şey, eserin edebi niteliklerine asla takıntılı olmamasıydı. Başka bir deyişle, sanatın hücrelerinde var olan dramatik unsurlar, karakterlerin karmaşıklığı ve zenginliği, tutku ve çatışmaların gücü ile sosyo-tarihsel içerikten daha fazlasını çeken herhangi bir eseri sahnelemeye teşvik eden nedenler arasındaydı. Bu anlamda, "Vassa Zheleznova" bir istisna değildi. Diğer bir deyişle, "Vassa Zheleznova" da yönetmen oyuncuları "sert gerçekçilik ve cesur sadelik doğrultusunda harekete geçirdi." [319]

Özellikle Vassa'nın ölüm sahnesi T. Kazımov tarafından özgün bir şekilde çözüldü. Görüntüye korkunç bir yalnızlık, etrafındakilere de trajik bir kayıtsızlık verildi. Böylece şarkıcı-oyuncu için elverişli bir yaratıcı fırsat doğuran bir atmosfer oluşturuldu.

Oyunun yazarı Vassa'nın ölümünü, terk edilmiş bir yetimin hiçliğin ortasında kaybolduğu bir kompozisyonda anlatıyor. Yönetmen için ise bu oldukça küçük bir çapta algılanıyor ve o, Vassa'nın ölüm anını gürültülü kutlama ortasında sahnenin derinliklerinde sahnelemeyi daha uygun görüyor. Durumun iç mantığından doğan ve yönetmenin estetik amacını görselleştirmeye hizmet eden sınırlı hareket aralığı, tasvir edilen manzarayı doğru bir şekilde ortaya koyuyor. Bu düzenleme içerisinde hayata dair sergilenen zıtlıklar, oyuncunun oyunculuk becerilerini göstermesine de yardım eden kapıyı açmıştır [320].

Burada ayrıca değinmemiz gereken bir diğer husus ise Prokhor imajını yaratan A. Alakbarov'un sahne çalışmasının orijinal ve etkileyici katkısıdır. Oyun tarzının ana niteliği

[318] Qədri, "**Vassa Jeleznova**" ilə bağlı qeydlər, Azərbaycan Dövlət ədəbiyyat və incəsənət arxivi, fond №-265, siyahı 1, sənəd №-19.
[319] Hüseyn, **Vassa Jeleznova**, Kommunist, 3 Mart 1954.
[320] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 113.

olarak romantik-kahramanlık içerikli rollerde ustalık kazanan A. Alakbarov yaratıcılık paletini biraz değiştirmek zorunda kalmıştır. Bu arada belirtmek gerekir ki sonuç yönetmen ve oyuncu tarafından beklendiği gibi olmuştur. Bize göre buradaki asıl mesele şudur ki, A. Alakbarov'un performansı şüphelerden dolayı değil, daha önemli konularda olduğu için önemlidir.

Hiç şüphe yok ki A. Alakbarov harika bir sanatçıydı ve elbette büyük görevlerini yerine getirirken tabiri caizse boyu da uzadı. Bu bağlamda Rohor'un "Vassa Zheleznova" oyunundaki imajıyla, uzun yıllar tiyatro hayatında birçok tartışmaya neden olan oyuncunun yüzyıldaki rolü temasına son verdi. Vagif, Othello, Elkhan, Alkhan, Salamov gibi büyük ölçekli karakterlerden sonra ve daha sonra Prokhor'da, A. Alakbarov belirli bir aktörün yaratıcı potansiyelinin sınırlı olduğu sonucuyla rol kavramını doğruladı.

İlginç bir şekilde genç yönetmen bazı oyuncularla yaptığı işlerde başarılı olabilse de maalesef bu herkese uygulanamadı. Örneğin, yukarıda belirttiğimiz gibi, A. Alakbarov'un performansında Prokhor'un ne kadar canlı ve anlamlı olduğu, sahnenin diğer güçlü ustası F. Gadri'nin yarattığı Rachel'in imgesinin eksik bir etkisi vardı. Yönetmen Rachel'i mesleğine bağlılığı ve inançları yüksek bir vatansever olarak görmek istedi. Bazı noktalarda, oyuncu bunu başardı, ancak C. Cafarov'un kül tablası şeklinde yazdığı gibi, "Bu ifade basitlikten, iç çekicilikten yoksundu. Bu sadece hızı değil, performansı da bir bütün olarak zayıflattı." [321]

Sebeplerden biri, "oyuncunun görüntünün ağızlık olma tehlikesini tamamen ortadan kaldıramaması ve kaçınılmaz olarak önceki oyun izlenimlerinin onu engellediği idi." [322]

Eleştirmenler haklı olarak, "Fatma Gadri'nin güzel pozları Rachel'ı çoğu zaman gururlandırıyor ve seyirciden uzak tutuyor." yorumunda bulunuyorlardı. Elbette, bu sözlere bilimsel açıdan yaklaşım zayıf bir argüman olacaktır. Ancak bir bütün olarak, Fatma Gadri'nin performansında Rachel'ın imgesinin sunumu hakkında az çok bir fikir vermektedir. Gerçi onun sanatsal değerini anlamayı zorlaştırsa da oyunun zayıf yanlarının bu kusurlu performanstan kaynaklandığı ortaya çıkmaktadır. [323]

Ancak "Vassa Zheleznova" oyunu hem Azerbaycan sahnesi hem de genç yönetmen T. Kazımov'un çalışmaları açısından anlamlı ve önemli olduğu için tiyatronun sıradan bir performansı olarak değerlendirilemezdi.

---

[321] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 161.

[322] **A.g.e**

[323] **A.g.e**., s. 163.

T. Kazımov'un hazırladığı "Vassa Zheleznova" performansı, tiyatronun klasikleri somutlaştırma girişimlerinin kapsamını genişletti. O tiyatro sezonunda V. Shakespeare'in “Kış Masalı” \yönetmen A. Şarifov\, N. Vazirov'un “Yağıştan Çıktık, Yağmura Düştük” \yönetmen M. Mammadov\ eserleri sahneye koyuldu.

Bilinen sanat gerçeğine göre klasiğin sanatsal ve felsefi gücü, modernitenin çekici enerjisinin estetik varoluşundaki varlığıdır. Bu göstergelere göre yaşar, farklı dönemlerin kültür ortamında varlığını her zaman tam güçle teyit eder. Bu açıdan bakıldığında, "Kış Masalı" başarılı bir sahne kaderi ile ayırt edilmedi, ancak her halükârda Shakespeare'in oyunları arasında ilgi çekici bir yer tuttu. [324]

Yönetmen A. Şarifov, masal kurgusuna başvurmadan oyunun gerçekçi tarzını tercih etti. Oyuna ilişkin kamuoyunun çeşitliliğini doğal olarak kabul etsek de bir noktayı belirtmenin önemli olduğunu görüyoruz. Mesele şu ki, Shakespeare'in korkusu A. Şarifov'u çevreleyemedi ve yönetmen, klasik repertuarın içerdiği şartlarda özel tavrıyla öne çıkabildi. Böylelikle, bireysel durumları daha görsel ve teatral bir şekilde ortaya çıkarmaya yardımcı olacak yönetmenlik açıklamaları ekleyerek, oyunun türünü tanımlamada tamamen özgür oldu. Örneğin, Paulina'nın en küçük kızını Baba Leontius'a gösterme girişimi bunlardan biri sayılabilir. Böylece Hermiona'yı içsel acılarla ya da Hermione'nin cenazesiyle ilgili bir yas töreninde ellerinde meşaleler bulunan siyah giyimli erkeklerin kalabalığıyla izleyerek kalbini yumuşatmak, Leontius'un sahneye ağır adımlarla ilerlediği, yazarın olmasa da yönetmenlik ekleri olarak yararlı olmuştur [325].

Oyunun sanatsal çözüm ilkelerindeki anıtsalcılığın ana konumu, yönetmenlik sanatsallığını belirledi. Yönetmenin yorumlama koşulları, sanatsal zevki ve ölçüm sorunları bazen sanatçılar tarafından ihlal edildi veya yerel arka plan dikkate alınmadı. Bu açıdan, H. Gurbanova'nın \ Hermione \ Shakespeare'in ideolojik ve sanatsal amaca karşılık gelen yüksek performans becerileriyle karşılaştırıldığında A. Sultanov'un \ Leont \ sahne çalışması eksik bir etkiye sahiptir ve oyuncunun oynadığı rolün doğru bir yorumunu bulamaması talihsiz bir durumdur. [326]

Oyunun yaratıcı kadrosunun genel performansında, sanatsal amaç ve performans kültürü çelişkili bir etkiye sahipti. Yaratıcı yönetmen, ekibin yaratıcı çabalarını daha yüksek bir hedef

[324] Юсуфбейли, Шекспир на сцене театра им. М. Азизбекова, Баку. Аз. ТО. 1964.
[325] İsrafilov**, Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001.
[326] Султанлы, Зимняя сказка, Бакинский рабочий, 1955. 19 ноября.

etrafında harekete geçiremediği için oyunculukta farklı performans tarzları ön plana çıkarak izleyicinin sanatsal bütünü anlamasını zorlaştırdı.

Oyunculukta öne çıkan ve tamamen arkaik tarza dayanan estetik kesinlikle yardımcı olmadı. Zaten sınırlı edebi materyale sahip olan Leont'un imajının icracı A. Sultanov'un, A. Zeynalov'un \ Florizel \, M. Sheykhzamanov'un \ Poliksen \ ve diğerleri oyun tarzındaki retorikten ve tezahürattan da anlaşılacağı üzere sönük bir görüntü vererek oyunun estetik değerini düşürdüler.

"Vassa Zheleznova" oyunu örneğinde tiyatronun estetik sisteminde değişiklikler, dil ve üslup gelişiminde olumlu eğilimler varsa, "Kış Masalı"nda Azerbaycan sahne sanatının prangalarından, zararlı yöntemlerden, monotonluğundan ve durgunluğundan tiyatronun doğasına plastisite ve yavaşlık getiren arkaik estetikten kurtulmak için bir kez ve herkes için bir ihtiyaç ortaya çıktı. Böylece Azerbaycan milli tiyatro sanatı yeni bir gelişme aşamasına girerek estetik değerlerin tercih edildiği noktaya ulaştı. Her şey, zamanın sosyo-politik havası, toplumun kültürel talepleri, sanatın doğasından kaynaklanan gerçekler ve yaratıcı hedefler, yeni bir teatral düşüncenin oluşumunun en yararlı ve umut verici garantörü oldu. Aynı zamanda, milli tiyatro sanatının ideolojik ve felsefi varlığı sert gerçeklerle karşı karşıya kaldı. Bu hakikatlerin başlangıcı toplum algısı tarafından şartlandırılırken, ikincisi yavaş yavaş tiyatro sanatının örgütsel, kültürel ve estetik işlevlerine nüfuz etti. Bu süreçler, yönetme sanatı da dahil olmak üzere tüm sahne yaratma araçları üzerinde ciddi bir etkiye sahipti ve onu temel niteliksel değişikliklere maruz bıraktı [327].

Yukarıda bahsedilen nedenlerden dolayı tiyatronun yanı sıra yönetmenlik sanatsallığı da estetik yönünü değiştirmek zorunda kaldı. Bu nedenle Azerbaycan tiyatrosunun uzun yıllar yaşayan ve hatta bir zamanlar gelişen Barok'u ilelebet varlığını sona erdirdi. Daha doğrusu, bir tiyatro estetiği yerini diğerine bıraktı. Yeni teatral dünya görüşünün ana temsilcisi de yeni yönetmenin şahsında ortaya çıktı.

İlginçtir ki, eski SSCB'de (aslında Avrupa'nın kendisinde) çoğu tiyatro yönetmen isimleriyle biliniyordu. Örneğin, bir zamanlar Moliere Tiyatrosu ve daha sonra Jean Villar Tiyatrosu olarak bilinen Fransız tiyatrosu, Moskova da dahil olmak üzere Rusya'daki tiyatrolar da oyun yazarlarının, daha sonra Stanislavski'nin \ M. Gorky \, Oxlopkov \ Mayakovsky Tiyatrosu \ Y. Lyubimov (Taganka'da tiyatro), A. Efros \ Mali Bronny'de Tiyatro \, St. Petersburg K. Tovstogonov \ M. Gorki Tiyatrosu'nun N. Akimov'un St. Petersburg Komedi Tiyatrosu olarak bilindiği bir gerçektir. Ve kimseye garip gelmeyen bu gerçekler, bir yandan

[327] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 114.

yönetmenin kişiliğinin mutlak bir konum olarak kabul edildiğini kanıtlarken, diğer yandan yönetmenlik sanatının teatral süreçte belirleyici yaratıcı potansiyele sahip olduğu anlamına geliyordu. Bu açıdan bakıldığında, milli kültürümüzün tarihinde Adil İsgandarov tiyatrosunun milli tiyatro anlamına geldiği bilinmesine rağmen, M. Mammadov veya T. Kazımov olarak bilinen tiyatro maalesef kayda alınmadı [328].

2.2. Romantik-Psikolojik Tiyatro Sanatı- M. Mammadov'un Yönetmenlik Sanatındaki İlkeleri.

Önceki bölümde, A. Şarifov'un yönetmenliğinin sanatsal yönü hakkında bazı açıklamalarda bulunmuştuk. Azerbaycan'ın tiyatro sanatında yeni bir teatral anlatımın ve estetik formun, sanatsal süreçleri etkilediğine inanıyoruz. Bu doğrultuda A. Şarifov'un çalışmalarının başarılarını ve eksikliklerini göstermeyi başardık. Ancak yeni bir dönemin başlangıcında, yani 50'li yıllarda iki yönetmen M. Mammadov ve T. Kazımov'un çalışmaları tiyatro tarihinde özel bir iz bıraktı. Aynı zamanda, A. İsgandarov'un tiyatrodan ayrılması ile ortaya çıkan boşlukta M. Mammadov'un, A. Şarifov'un, T. Kazımov'un yönetmenlik faaliyetleri sayesinde Azerbaycan tiyatro tarihine dahil olan başarılı performanslar da bulunmaktaydı. O dönemde ister istemez klasik ve modern eserlerin sahne deneyimi ilgi çekici bir görüntü sergiledi, bunun yanı sıra bu performanslarda çeşitli ideolojik ve sanatsal hedeflerin de ortaya çıktığı görüldü.

A. İsgandarov'u milli tiyatro olarak kabul eden ve 60'ların sahne sanatını, yani ılımlılık dönemini ilerletmeye çalışan yönetmenin sanatsal inancı, kısa sürede tiyatro camiasında somut performanslar şeklinde görünmeye başladı. O yıllara, M. Mammadov'un yeni bir tiyatro sürecinin başlangıcında lider olma şansı verilmiş olması damgasını vurdu. M. Mammadov da yetenekli bir yönetmen olduğunu kanıtladı. O dönemler, M. Mammadov'un oyunculuğu, yönetmenlikteki başarısı, bir tiyatro kuramcısı olarak bilimsel ve teorik faaliyetleri tiyatro camiası tarafından iyi biliniyordu. Onun Gence Tiyatrosu sahnesindeki performansları, yetenekli bir yönetmenin tiyatro tarihimize girmesi için başarılı bir başlangıç olarak kabul edilebilir. Yönetmen M. Mammadov'un sanatsallığını karakterize eden bazı özelliklerden hareketle A. İsgandarov'un estetik geleneğini, sanatındaki bazı ilkeleri kabul ettiği söylenebilir. Daha sonraki yönetmenlik faaliyetinde, A. İsgandarov'un topluluk oyun stilini ve yönetmenliğinin tipik kitle sahnelerini tercih etme girişimleri açıktı. M. Mammadov, kitlesel sahneler yaratma çalışmalarını yönetmenlik becerisi, yönetmenlik yaratıcılığı için önemli bir

[328] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 93.

mesele olarak görüyordu. Ancak M. Mammadov'u A. İsgandarov'un teatral geleneğinin bir takipçisi olarak görmek doğru değildir. Çünkü A. İsgandarov'dan gelen bu geleneği kabul etmesine rağmen, biraz daha farklı bir temaya yöneldi [329].

M. Mammadov'un Azerbaycan tiyatro tarihinde yeni bir repertuar yaratma çabaları, S. Rahman'ın "Aligulu Evleniyor" (1961), M. Huseyn'in "Alev" (1961), M. İbrahimov'un "Köylü Kızı" (1962) adlı eserlerini sanatsal manada hayata geçirmesiyle hatırlanır. Her üç oyun da hem tür hem de sahne düzenlemeleri açısından farklıdır. Bu arada, M. Mammadov'un daha sonraki yaşamında modern bir konuya tekrar değinmediğini belirtmek gerekir. Sonraki yıllarda, klasik eserlerin M. Mammadov'a daha çok hitap ettiği görülmektedir. Bu bağlamda, L. Tolstoy'un "Yaşayan ceset" (1968), H. Cavid "Hayyam "(1970)," İblis " (1983), daha sonra S. Vurgun'un 'İnsan" (1945) adlı oyunları M. Mammadovun, yönetmenlik sanatının hâkim olduğu bireysel tonlarının uygulanmasını, sanatsal anlamını ve yükselişini kanıtlamayı başardı. Bununla birlikte, Azerbaycan sahnesindeki milli klasiklerin sanatsal form açısından üst düzey bir örneği, C. Mammadguluzadeh'in dramaturjisinin sahne düzenlemesinde doğrulandı. C. Mammadguluzadeh'in "Ölüler" (1966) adlı eserinin büyük sahne başarısından sonra, M. Mammadov bu yazarın "Deli Toplantısı" adlı eserinin oyununu hazırladı [330].

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Hayyam'dan İnsan'a uzanan performanslarda seyirci, M. Mammadov'un şahsında büyük bir sahne figürünün sanatsal gelişimini gözlemledi. Bu arada M. Mammadov'un belirli bir eser üzerindeki çalışması bu eserle sınırlı değildir, bu yazarın M. Mammadov'un yorumunda somutlaşan çalışması onun tam bir resmini oluşturabilir. Burada, şüphesiz, M. Mammadov liderliğindeki yaratıcı ekibin de büyük bir hizmeti bulunmaktaydı.

Yönetmenin sahne arayışı, tiyatronun anlatım araçlarını daha doğru ve kararlılıkla kullanabilme yeteneği her şeyde kendini gösteriyordu. Oyunun seçimi, oyun üzerindeki çalışma, tasarımın ilkelerinin belirlenmesi, gelecekteki performansın sanatsal imajı, çatışma noktalarının belirlenmesi, rollerin dağılımı, ilk alıştırmaların uygulanması, ilk mizansen ve ilk diyaloglar M. Mammadov'un ana endişelerini oluşturmaktaydı. Burada her şey onun tarafından birinci ve ikinci aşama, birinci ve ikinci derece konular olarak değil, sanatsal bir bütün olarak algılanıyordu. M. Mammadov basit gibi görünen bir detaya dahi özel bir özen ve hassasiyetle yaklaşıyordu. Çalışmalarını ışık yapımı ve tasarımına, kıyafetlerin yapımına ve birinin diğeriyle uyumlu bir şekilde düzenlenmesine kadar odaklanıyor, bütün detayları ele alıyordu. Bu

[329] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 131.
[330] **A.g.e.**

hassasiyet yönetmenin titiz tutumu muydu, yoksa ilgisi mi, ciddiyeti mi, sorumluluğu mu? Kuşkusuz, ikinci kalite üstün geldi. Çünkü bu profesyonelliğin bir göstergesiydi [331].

Her yetenekli sanatçı gibi M. Mammadov da yeniliğe sempati duydu. Herhangi bir performansın inşasında, kültürel kodlarında ve tasarımının prensiplerinde bile yenilikçi kalitesi ortaya çıkabilirdi. Ancak, kulağa çelişki gibi gelse de muhafazakâr bir M. Mammadov'da bu yenilikçinin içinde yaşadı. O yenilik meselesinde orantı duygusunu kaybetmemekten yanaydı.

Bir diğer önemli konu ise yeni bir repertuarın oluşturulmasıydı. Dünya, Avrupa, Rus ve milli klasiklerden oluşan bir repertuar oluşturulması ve oyuncunun eserin yönü ile birlikte çağdaş yönetmenlik sanatının ilkelerini belirlemesi gerektiğiydi. Burada tabii ki görüşler, tutumlar ve pozisyonlar farklıydı. Diğer bir deyişle, M. Mammadov'un tiyatro sanatının geleceği ve milli sahne kültürü hakkındaki düşünceleri, T. Kazımov'un düşünceleriyle örtüşmedi. Buradaki fikir alışverişi milli sahne sanatlarının geleceğiyle ilgiliydi. Bu nedenle, mevcut kutuplaşma faydaya değil, aleyhe çalıştı.

Yaratıcı başarılarında anıtsallık ilkesini profesyonelce gerçekleştiren, başarılı performanslar hazırlayan ve ulusal tiyatronun var olan geleneklerini açıkça yaşatmaya çalışan M. Mammadov, tiyatronun yenilenme eğilimlerini de gözden kaçırmadı. O zamanlar, gelenek adına sunulan sanatsal ifade ve bireysel yaratıcılık konuları hala ana konum olarak kaldı. Öte yandan, birliğin bütün teatral süreci, farklı cumhuriyetlerin sahne kültürünün kazanımları incelenmeli ve uygulanmalıydı. Baş yönetmen olarak M. Mammadov kaçınılmaz olarak ideolojik talimatlara da uymak zorunda kaldı; çünkü tiyatronun genel faaliyetleri ilgili kuruluşlar tarafından kontrol ediliyordu. Bu nedenle, tiyatronun demokrasisini ne ölçüde sürdürdüğü ayrıca sorgulanabilirdi [332].

Bariz gerçek şu ki, Azerbaycan Tiyatrosu, modern dramaturji ile birlikte klasiklere hitap etti. Zaman zaman yönetmenlik ve oyunculuk, klasiklerin somutlaşması sayesinde, ilerlemesini buldu ve olgunlaştı. Her nesil sahne sanatları, bu eşsiz kaynaktan yararlanarak tiyatroya ve izleyicisine onurlu bir şekilde hizmet edebildi.

Ayrıca, 60'ların yönetmeni ve oyuncunun başarılarının, kural olarak, klasiğin sahne düzenlemesiyle mümkün kıldığı da doğrudur. Aynı başarılar çoğunlukla yönetmenlerin repertuar seçimi ile bağlantılı olarak, ebedi sahne edebiyatının enkarnasyonunun olanaklarını da ortaya çıkardı.

---

[331] **A.g.e**., s. 132.
[332] **A.e**., s. 132-133.

Önemli bulduğumuz bir gerçek de sanatsal arayışlarında tiyatronun yeni bir tiyatro estetiği, dramaturji ile birlikte yeni bir sahne kahramanı aramasıdır. Diğer bir deyişle, oyun yazarlarıyla doğrudan tiyatronun duvarları içinde iş birliği geleneği sadece unutulmakla kalmadı daha da yaratıcı bir kararlılıkla devam etti. Bu noktada edebiyat ve sanat aynı konumdan dönemin kahramanı arayışını sürdürdü.

Tiyatronun sahne kahramanı probleminin yıllarca çözülememiş olduğu düşünülse de bu alandaki çalışmalar sonuçsuz değildir. Yeni sahne sanatları tükenmiş ve kahramanları şematik olmaktan uzaklaşmıştı. Toplumun sosyal ve ahlaki özelliklerini pratik olarak aktif, romantik sanatsal görüntüleri yansıtıyordu. Toplumun entelektüel ve ahlaki yaşamını ifade eden bu görüntüler, yönetmenlik ve oyunculuk da dahil olmak üzere gösteri sanatlarına uyumlu bir yaratıcılığa ilham verdi. Gelenek ve yeniliğin birliği içinde dönemin romantizmini gören M. Mammadov, bedenlenme sürecinde bu romantizmin estetik ve psikolojik temellerini inceledi [333].

Bilimsel ve teorik düşüncede doğrulanan gerçeklere atıfta bulunursak, cesurca ifade edebiliriz ki kahramanlık ruhu, romantizm, sanatsal ruhun, uzun yıllardır sanatla sınanmış bir içerik meselesidir. Duygular, ahlaki nitelikler, estetik algı, sanatsal sunum şeklinde çeşitli çalışmalarda kendini gösterir ve farklı bir kompozisyon ile izleyici tarafından olumlu algılanır. Bunun sebebini milli zihniyette veya genetik psikolojide saramaya gerek yok. Çünkü bizim için önemli olan kültürel süreçlerin gözlemlenmesi sırasında elde edilen sonuçlardır. Bu bulgular, okuyucunun veya izleyicinin algısının romantizmle daha çok ilgilendiğinin kanıtı olarak değerlidir [334].

Dolayısıyla, milli tiyatronun romantik ruh hali ve yaratıcı yönelimi, esas olarak çevrenin kendisine verdiği yetiştirme ile ilgili olsa da tiyatro seyircisi için kesinlikle istenen bir gereklilikti. Bu nedenle, Azerbaycan milli yönetmeni bu faktörü belirleyici bulmalı ve ciddiye almalıydı.

Azerbaycan tiyatro tarihinin deneyimi ve bireysel performansların başarısızlığı da yapılan hataları incelemeyi ve onlardan sonuç çıkarmayı önemli buldu. Bu nedenle tiyatronun yıllarca repertuar politikası romantik performanslara dayalı olsa da herhangi bir başarıdan bahsetmek için bir neden yoktu. Aksine tiyatronun yaratıcı başarısızlıklarının eleştirisi, kural olarak, yaratıcı kadronun romantik gürültüye, ucuz romantizme ve aşıkların güdülerine olan

[333] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 140.
[334] **A.g.e.**

bağımlılığını çekmiş ve ona eksikliklerinden ders almasını tavsiye etmiştir. Burada konunun romantizmini açıklığa kavuşturmak gerekmektedir [335].

Anıtsallık düşüncelerinde, A. İsgandarov'un sanat tarzından bahsederken, temelde mimari durgunluktan farklı olan işlevsel anıtsalcılığı takdir etmiş ve bu tarzın yararlı özelliklerini not almıştık. Aynı şey sanatsal yaratımın estetik tarzı ve kendini ifade etme ilkesi olarak kendini gösteren romantizm için de söylenebilir. Bu durumda milli tiyatronun sanatsal özü olarak bir yönetmenin enkarnasyon çizgisi şeklinde ortaya çıkan romantizm, doğal olarak biçim ve içerik bütünlüğünde özel bir anlam bulur. Böyle bir romantizm sanat için yararlı ve gereklidir. Görünüşe göre bu sorunlar M. Mammadov'un teatral görüşlerini ve yönünü rahat bırakmamıştır [336].

Ancak M. Mammadov'un seçtiği romantik tarz tek kanatlı değildi. Bu romantizmin mayasında güçlü bir psikoloji aşısı bulunuyordu. Onun yönetmenlik tarzı, doğası gereği, romantik-psikolojik sanatsallığı uyandırdı ve pratik tiyatroda kendini gösterdi.

Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu'nda görev yaptığı süre boyunca, M. Mammadov'un "Alev" (M. Hüseyin) adlı oyununa çağdaş tiyatro örneği olarak ihtiyaç duyuldu. Olayların akışı, çatışmanın temeli, türün sunduğu olanaklar ve daha yüksek amaç, yönetmenin kollarını ardına kadar açması için yeterli değildi. Aslında o yıllarda tiyatroya gelen oyunların çoğunun yönetmenler tarafından başarısızlıktan kurtarılması gerekiyordu. Başka bir deyişle böyle anlarda yetenekli yönetmen derine inmekle değil, durumdan en uygun çıkış yolunu bulmakla ilgileniyordu [337].

"Alev" oyununun teması yeni olsa da buradaki karakterlerin karakteristik nitelikleri tanıdıktı. Yetenekli müfettiş Farhad Kamalov, sosyalist mülkü tahrip eden bir grup insanın suç eylemini kanıtlamalı, Asmar'ın temiz ismi Celal Gaşgay adlı masum bir adamın itibarını geri kazanmaya çalışmalıdır. Böylece Farhad Camal, oyunun sonunda suçu tamamen ispatlanan Emin Bakhtiyarov tarafından öldürülür. Ama baştan söyleyelim oyunda trajik motifler yok. Yazarın güçlü dramatik çatışma çabası, yönetmen tarafından daha da yoğunlaştırılmış, olayların hızlı mantıksal akışı, oyunu az önce bahsettiğimiz finale getirmiş [338].

[335] **A.g.e**., s. 145.
[336] **A.e**., s. 145.
[337] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 59.
[338] **A.g.e**., s. 59-60.

Oyunun genel havasında romantik ruh bariz olsa da bizce yönetmen psikolojik etki araçlarına esas yeri vermiş görünmektedir. Burada romantik aşk çizgisi, keskin çatışmalar, yanlış anlamalar ve hatta komik durumlar birbirinin yerini almıştır [339].

Gösterinin sahnelenmesinde M. Mammadov hem sahneyi hem de oditoryumu işlemiştir. Öncelikle oditoryuma giren seyircinin önünde perdesi açık bir sahne olduğunu belirtelim. Genellikle perdenin kapandığını gören ve oyunun bölümlerinin sonunu açıp kapayarak işaret eden seyirci, teoriyi, bu gerçeği ve karşılaştığı sahneyi anlamaya çalışmıştır.

M. Mammadov için bu yöntem yeni modaları tekrarlamak değildi. O gerçekleşmek üzere olan olayların bir noktada durdurulduğuna işaret ediyordu. Açık sahnede Karim Rahimli'nin sade bir dairesi görülebilir. Zaman durmuştur. Bir süre sonra oditoryumda ışıklar sönecek ve zaman tekrar başlayacak ve devam edecek, olaylar da yönetmenin iradesiyle gerçekleşecek. Burada oyunun zaman ve mekân koşullarının oyun ilkelerinin yerine değinmemek yanlış olur. Çünkü performans sırasında yaşanan bir suçu bir zamanlar izleyen Farhad Kamalov, seyirciyi geçmişe, yaşanan olaylara, o olayların yaşandığı anlara geri döndürmektedir. Hem dramatik oyun hem de teknik teatral olanaklar açısından bu olay akışının büyük bir hassasiyetle gerçekleştirildiğine dikkat edilmektedir [340].

"Alev" performansının sosyo-ahlaki, ideolojik ve estetik kapasitesi büyük bir sanatsal etki yarattı. Yönetmenin yapısal kültürü yorumlaması, oyuncuların sahne becerileri ciddi bir yaratıcı başarının işaretiydi. Bununla birlikte, oyun yazarının şemaları ve bazı görüntülerin sadeliği, bireysel durumların olmaması ile karakterize edildi. Böylece yönetmenin en başarılı keşifleri, hatta oyuncuların performans kültürü bile bazen gün yüzüne çıkmadı [341].

Oyunun en yüksek amacında özel bir yer, insanın kamusal yaşamdaki yeri ve topluma olan görevi ile ilgiliydi. Oyun, Farhad Kamalov'un dilinden hafızada yaşayan Samandar kuşunun eski bir efsanesini anlatıyor. Bu efsane, mitolojik bir kaynağa dayanan daha yüksek bir amacın ifadesidir. Oyunun sonunda Emin Bakhtiyarov'un mermileri Farhad Kamalov'un sözlerini kesintiye uğratır ve yaşamına son verilir. Yazarın olay örgüsündeki iradesine saygı duyan yapım yönetmeni, finali olduğu gibi korurken, oyunda cereyen eden olaylar, oyunun çizgisine ve yorumlanış mantığına dair yanlış anlamalar yaşanmasına neden oldu. Çünkü Farhad

[339] **A.g.e**., s. 60.
[340] **A.e**., s. 61.
[341] **A.g.e**., s. 61-62.

Kamalov'un imajının trajik bir şekilde sona ermesi için oyunda ya da performansta kanıtlanmış bir gerekçe yoktu.

Oyunun dramatik çizgisinin böyle bir finale yol açmaması ve oyunun sanatsal mantığıyla örtüşmemesi eleştirmenlerin dikkatinden kaçmayan bu kusur olarak, oyunu derin psikoloji ve trajik gerilimden çıkarıp melodram düzeyinde sundu. Zaten bir anlamda yazar tarafından kuru, sahne malzemesi olarak sınırlandırılmış olan Farhad Kamalov imgesinin sahne yorumundaki bu tür anlar, oyuncuyu uygunsuz aktivasyona motive ediyor, usta diksiyonunda tezahürat tonlamaları daha çok duyuluyordu. [342]

Burada dikkat edilmesi gereken temel nokta, yeni tiyatro estetiğinin bir gerçeği olarak, yapımcının sahne sunumu sürecinde bir bütün olarak oyunun tasarım çözümünde açık koşulluluğu kullanmasıdır. Geleneksel gerçekçilik yöntemi ve bireysel tiyatroların deneyimlerinden elde edilen veriler hakkında fikirler olsa da o zamanlar Azerbaycan Tiyatrosu'nda sahne koşullarının uygulanması esas olarak M. Mammadov'un yönetmenlik sanatında tezahür buluyordu. Burada ilginç olan şey, sahnelemenin konvansiyonunun esas olarak klasik repertuarda yetişen oyunculardan kaynaklanmasıdır. Örneğin A. Alakbarov gibi sanatçılar doğal olarak bu durumdan memnun değildi.

"Alev"in yazarı M. Huseyn'in Farhad Kamalov'u A. Alakbarov için yazdığı açık olsa da bu görüntü oyuncunun kendisi için yeni ve kolay değildi. Bir başka zorluk da onun için tasarımın koşulluluğuydu. Ama yaratıcı yönetmen, tasarımcı İ. Akhundov ile birlikte A. Alakbarov'u ikna etmeyi başarmışlardır. İlk provalarda ciddi endişe yaratan geleneksel dekorlarla çevrili sahnenin yüksekliğindeki ölçekler başarılı oyunculuğa yardımcı olmuştur. Provalar sırasında özel çaba gösteren A. Alakbarov da kendisine rahatlık vermeyen psikolojik engelleri aşmayı başarmıştır. M. Mammadov'un yönetmen zihninde canlandırdığı açık soruşturma sürecinin amacının iç ve dış görüntüsü, fikir-estetik yorumunda tam bir resimle oyunun genel görünümüne çekilmiştir [343].

M. Mammadov'un sanatsal kaderi ve yönetmenliği üzerine yapılan çalışmalarda ilginç bir gözlem ortaya çıkmaktadır. Mammadov, tesadüfen veya başka bir nedenden ötürü kendini klasik eserlerin hayata geçirilmesinde daha net ve daha fazla ifade edebilmektedir. Peki bu durumun sebebi ne olabilir? Belki de çağdaş drama, romantik-psikolojik sanatsallığın vücut bulduğu düzeyde değildir? Belki bunun bir realitesi olabilir, ancak gerçek şu ki ve klasik

[342] Набиев, "Алов" Бакинский рабочий, 1962, 9 февраля.
[343] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 77.

eserlerin sahnelenmesinde, M. Mammadov'un yönetmenliği güçlü bir şekilde gözlemlenmiş ve ustalıkla hizmet etmiştir [344].

Bu yönetmenlik gerek edebi-felsefi ve gerek sanatsal-estetik analiz bakımlarından derin bir teatral düşünceye dayanıyordu. Onun sahne arayışı, oyunun imajını bulmaktan sanatsal sahnelerin yorumlanmasına ve sanatsal tanımlamanın doğru araçlarını bulmaya kadar yaratıcı bir özen barındırıyordu.

Tiyatro bilimimizin M. Mammadov yönündeki gelenek ve yeniliğin sentezi üzerine yaptığı araştırmalar ve sonuçlar, bu etkinliğin başarılı yaratıcı örneklerinin bir doğrulaması olarak hatırlanmaktadır. Özellikle, "klasik eserlerin sahneye uyarlamaları, sanatsal ve estetik teatral düşüncenin sistemiyle var olan organik bağlantısı" romantik-psikolojik sanatsallığın büyük yaratıcı gücünün açık bir ifadesiydi. Bu birliktelik M. Mammadov'un yönetmenliğinin de doğasını oluşturdu. [345]

Azerbaycan milli yönetmenlik sanatının sanatsallık yönünün takip edilmesi gerektiğinde, M. Mammadov'un o yıllardaki sahne çalışmalarının dikkat çektiği görülmektedir. Tiyatro kültürümüz, sanat buluşmaları, sanatsal ve estetik ilkelerimizdeki konumu itibariyle meslektaşlarından farklılaşan ve "iki alanda en yüksek noktaya ulaşmayı başaran" M. Mammadov, evrensel kişiliğinde, önde gelen bir tiyatro bilginini, yetenekli bir sahne uzmanını, bunların yanı sıra bir oyuncu ve bir yönetmeni birleştirebilmiştir. Azerbaycan Tiyatrosu ortamında kabul edilen kritere yaklaşmasına karşın, onu tam anlamıyla bir yenilikçi olarak düşünmek ise yanlış olur; ayrıca onu tamamen gelenekçi olarak kabul etmek de doğru değildir. Aslında çalışmaları açısından M. Mammadov, her iki anlamı da birleştiren sanatsal bir estetik ilkeye bağlı kalarak, organik bağlantılarına dayalı bir sahne dünyası yaratmayı başarmıştır. [346]

Azerbaycan milli klasiklerinin incelenmesi ve somutlaştırılması, Azerbaycan tiyatrosunun yalnızca repertuarın geliştirilmesini değil, aynı zamanda yaratıcı açıdan bir mükemmelliği de sağlayan ana yaşam kaynağıydı. Kuşkusuz böyle bir yaşamın kaynaklarından biri H. Cavid'in dramaturjisidir. M. Mammadov'un yönetmenlik sanatı her zaman bu dramaturjinin cazibesini hissetmiş, ancak içsel psikolojik hazırlık açısından ona yaklaşamamıştır. Kim bilir, belki "İblis", "Sayavuş", "Şeyh Sanan" anısına sahnelenen oyunlar onu korkutmuştu? Veya H. Cavid'in dramatik sanatsallığı henüz bir sahne eşdeğeri bulamadığı için cesaret edememişti? Ne

[344] **A.g.e**., s. 77-78.
[345] Əlizadə, **Teatr: Seyr və sehr**, Bakı, Elm, 1998.
[346] Əlibəyli, **Düşünən dünyamız**, Bakı: Elm, 1998, s.135.

olursa olsun, H. Cavid'in dramaturjisi yıllarca M. Mammadov'un sadece uzaktan bakabileceği bir cennet bahçesi gibiydi.

20. yüzyılın 60'larının Azerbaycan Milli Tiyatro sürecinin tiyatro sezonu, bir dizi başarılı sahne çalışması ile kutlandı. Çağdaş dramaturjinin ve klasiklerin değerli örneklerine dayanan bu performanslar, milli yönetmenliğin profesyonel seviyesinin arttığını ve yeni bir oyunculuk tarzının ortaya çıktığını kanıtladı. Aynı zamanda estetik düşünce ve teatral düşüncenin kültürel bir gerçek olarak kabul ettiği "Sen Hep Yanımdasın" \İ. Efendiyev \, "Anthony ve Kleopatra" \ V. Shakespeare\, "Ölüler" \C. Memmedguluzade\ oyunlarından sonra "Hayyam"ın \H. Cavid \ sahnelemeleri milli sahnemizin değerli bir sanat olayı haline geldi. Buraya kadar ifade ettiklerimizin doğrultusunda bazı sorunları vurgulamanın gerekli olduğu bir noktaya gelmiş bulunuyoruz [347].

Bu sorunlar, H. Cavid'in eserlerini Azerbaycan milli sahnesinde somutlaştırma pratiğinde, bir kural olarak, ortada iki çelişkili tutumun olmasıdır. Bu oyunların sahnelenmesinde ya romantik-duygusal isimli aşırı mistik unsurlar ana yer tutmuş ya da romantik yorumun kuru, şematik versiyonu esas alınmıştır. Aynı zamanda, oyuncunun bireysel performanslardaki yaratıcılığının, performans tarzının şu ya da bu yorum ilkesine tabi kılınması altında gerçekleştirilmesi gerekiyordu. Önceki tüm sahnelemelerde, H. Cavid'in sanatsal dramatik üslubuna, edebi kurgusuna, romantik-felsefi görüşlerine ve sanatsal özelliklerinin düzenlenmesine karşılık gelen hiçbir plastik sahne çözümü bulunamamıştır. Bununla birlikte, H. Cavid'in oyunları kavramsal dramaturjinin bir örneğidir ve kendi içlerinde insan, toplum, iyi ve kötü, zekâ ve şiddet hakkında olup yazarın felsefi görüşleri şeklinde perdelere ayrılmış, diyaloglar ve monologlardan oluşan okuma için yazılmış bir eser değildir.

Aslında, durum böyle olsa bile, bu eserler kapsamından çok az şey kaybedecekti. Çünkü o dönemde okuyucu, H. Cavid'in eserleri örneğinde yeryüzündeki göklere bağlı olarak insanlığın kaderi hakkında geniş çaplı bilgeliği öğrenecek ve Tao, Konfüçyüs, Sokrates, Nizami ve Schopenhauer'in felsefi görüşlerinin yanı sıra sanatsal incelemelerden de yararlanacaktı. Ancak tiyatro bu eserleri kendi sanatsal anlatım araçlarıyla gerçekleştirmeye çalışıyorsa, o zaman H. Cavid'in dramaturjisinin estetik rahminde doğması gerekir ve hızla yükselen yorumlara da gerek yoktur. Shakespeare'in kahramanının sözleriyle, meselenin zor kısmı budur. Yani, yönetmenliğin karmaşık estetik görevi, H. Cavid'in sanatsallığını somutlaşmasının ilkelerini

[347] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974. s. 142.

belirlemek ve sahne gerçekleşmesini sağlamaktır. Bu nedenle M. Mammadov bu niyetten yola çıkarak tüm yaratıcı çabalarını sanatsal hedefine ulaşmak için seferber etmiştir [348].

Bizim görüşümüze göre, romantik-psikolojik sanatsallığın somutlaşma sürecinde M. Mammadov tarafında ulusal klasiklerin ana yeri özel bir önem taşımaktadır. Bu yönetmenliğin pratik tiyatrodaki faaliyeti, doğrudan düzenleme çalışması örneğinde olduğu gibi "Müfettiş" \N. V. Gogol\, "Kaçaklar" \Schiller\ ve "Yaşayan Ceset" \L. Tolstoy\ oyunlarının yer aldığı bilinen bir gerçektir. Ancak milli klasikler dahil, "Hayyam" \ H. Cavid \, "İblis" \ H. Cavid \, "Deli toplantısı" \ C. Memmedguluzade\ eserlerinin sahne hayatı ve aynı oyunların sahne estetiği son derece önemli bir sanatsal olaydır. Bu sadece Azerbaycan milli drama tiyatrosunun repertuar başarısı olarak değil, aynı zamanda Azerbaycan tarihinin sanatsal bir başarısı ve milli yönetmenlik sanatı olarak da değerlendirilmelidir. Çünkü söz konusu oyunlar, sahne kültürümüzde romantik-psikolojik sanatsallığın canlılığını doğruluyor ve milli yönetmenliği daha geniş ölçekli estetik hedeflere doğru itiyordu [349].

Yönetmenliğin ve oyunculuğun sanatsal olanaklarının vücut bulurken kendini tam anlamıyla ortaya koyması, klasik eserlerin edebi ve sanatsal zenginliğinin olgunluğunu, yani profesyonelliğini, aynı zamanda sanatçının neler yapabileceğini ortaya koymasıdır ve ortaya çıkarması hiç kimseye sır değildir. Bu bağlamda, H. Cavid dramaturjisi sadece büyük bir okul değil, aynı zamanda karmaşık bir deney alanıdır. Ancak kendisinde yeterli sabrı gören M. Mammadov, yönetmen olarak profesyonelliğini H. Cavid'in "Hayyam" ve daha sonra "İblis" oyunlarının vücut bulması sırasında göstermiştir. Böylece "Hayyam"ın sahne hayatı başlamıştır. [350]

Gelecekteki performansın tür işaretleri üzerinde çalışan M. Mammadov, onu romantik bir trajedi olarak tanımlıyordu. Yazarın kendisi, türün böyle bir sayaç algısında ısrar etmese de sahne yönetmeni, bu sayaç beslemesini kabul edilebilir olarak kabul etmiş, oyunun koşullarını bu istikamette yönlendirmiştir.

"Hayyam" oyununu romantik-psikolojik sanatsallıkta somutlaştıran M. Mammadov, oyunun hem türü hem de yorumu hakkındaki görüşünü şu şekilde doğruluyor: "Hayyam" bir trajedidir. Cavid ve Hayyam'ın yaşam sevgisi, trajik bir ortamda daha yüce, daha sanatsal bir

[348] **A.g.e**., s. 142.
[349] **A.g.e**., s. 142-143.
[350] Cavid, **Azər** əsərləri, 4 cilddə Bakı, Yazıçı, 1982, s. 148.

etkiye sahiptir. Hayyam bu dünyadan o dünyaya tutku ve yaşam sevgisi duygusuyla göçüp gider. O trajik, ölümlü bir dünyada ölümün üstesinden gelir. [351]

Yönetmenin yukarıda bahsedilen fikirleri, yalnızca gelecekteki oyunların bir tür özelliği olarak değil, aynı zamanda daha yüksek amacın bir açıklaması olan sahne düzenlemesinin felsefi ve estetik bir kapasitesi olarak da alınabilir.

Ancak gerçek şu ki, yönetmenin türün tanımına ilişkin özel notuna rağmen, oyunda bu kadar onaylanmadı. Buradaki yoğun dramın güçlü tutku ve şoklarla dolu olduğu doğrudur, ancak trajik bir sona götüren dramatik çarpışmaların varlığını iddia etmek zordur. Başka bir nedenden dolayı, yani kahraman Hayyam'ın suçluluğunu belirlemek imkansızdır, çünkü o yoktur [352].

"Hayyam"ın tür tanımı konusundaki düşüncelerimiz bizi M. Alioğlu'nun bu konudaki görüşlerine götürdü. Eleştirmene göre, “Trajedi kavramı sadece dramanın türünü tanımlamak için kullanılmadı. Pozitif güçlerin karmaşık güçlerinin yönü, geniş anlamda saf ve asil insanlar farklı olmakla birlikte, trajedilere neden olan etkenler besinlerini aynı kaynaktan almıştır. Trajedi tüm hayatını aldı. Trajedi, tüm çevreyi, toplumun farklı katmanlarının varlığını sardı." [353]

Bu kelimelerin bilimsel ve teorik gerçekliği iyi bilinmektedir, ancak araştırmamızın amacı "Hayyam" oyunu değil. "Hayyam" oyununun, türün edebi bir drama kategorisi olarak tanımlanması tek başına pek işe yaramaz. Çünkü oyunun tür tanımı estetik bir yönelim, sanatsal çeviri olarak hizmet eder, oyunculuk koşulu olarak estetik bir kategori haline gelir. Bu nedenle, tür ve çatışmasının doğru tanımlanması koşuluyla, herhangi bir performansın analizi yapıldığında herhangi bir sonuca ulaşmak mümkündür. Bu açıdan Hayyam'ın yazarı ile sahne yönetmeninin niyetinin aynı ideolojik ve sanatsal konumdan kaynaklanması önemlidir. En azından oyunun yorumlanmasının etkinliği bu dayanışmaya bağlı olduğu içindir [354].

Yönetmen, oyunun bir bütün olarak bireysel görüntülerinin yorumlanmasında sadece yazarın fikrine dikkat etmekle kalmadı, neredeyse tamamen ona güvendi ve sonuçta da seçimlerinde yanlış olmadığını kanıtladı.

---

[351] Məmmədov, **Cavidanə sənətkar**, Azərbaycan jurnalı, 1983, s. 175.

[352] **A.g.e.**

[353] Əlioğlu, **H. Cavidin Seçilmiş əsərlərinin 1 cildində yazılmış on söz**, Bakı, Azərnəşr, 1968, s. 13.

[354] **A.g.e.**

Bir süre önce biz M. Mammadov'un yönetmenliğinde, milli klasiklerin eserleri de dahil olmak üzere, H. Cavid'in dramaturjisinin somutlaşmasının özel bir önemi olduğunu belirttik. Bu gerçekten de böyledir. Çünkü bir şeyleri hayata geçirme sürecinde, M. Mammadov'un önünde bir takım ciddi ve önemli mesleki gelişim işaretleri görüyoruz.

Eğer soruyu cevaplamak zorunda kalırsak, her şeyden önce, M. Mammadov'un bir oyun sahneleme çalışmasında, doğrudan, bir sahne çalışması, şimdiye kadar karşılaşmadığımız ilkelere, yani onun yönetmenliği için yeni olan ana ilkelere yer verdiği gerçeğiyle karşı karşıya kalırız. Usta yönetmen olarak gördüğümüz M. Mammadov için bu gerçeği bir tesadüf değil, bir üslup koşulu olarak görüyoruz. Eğer "Aligulu Evleniyor" \ S. Rahman \, "Neşe Arayışında" \ V. Rozov \, "Alev" \ M. Hüseyin \, "Köylü Kızı" \ M. İbrahimov \ oyunlarının sahne düzenlemesi başyönetmen M. Mammadov'un repertuvarı zenginleştirme çabaları olarak algılanırken, "Hayyam" veya "İblis" performansları, belirli sahnelemelere davet edilen yönetmen M. Mammadov'un girişimleri olarak değerlendirilebilirdi. İlginçtir ki, milli tiyatronun varlığı sırasında, bu işi sadece o görebiliyordu. Bunların yanında ancak yukarıdaki soruya yanıt olarak, M. Mammadov'un sahnenin anıtsallığını inkâr etmediğini ve bu arada ona çalışmalarında önemli bir yer verdiğini belirtmek gerekir. En başından beri, "Hayyam" sahnelemesinin sadece bir istisna olmadığı, aynı zamanda modern teatral süreçte sahne anıtsalcılığının ana tezahürü haline geldiğine dikkat edildi. [355]

Oyunun sahne tasarımı E. Aslanov tarafından yapılmıştır. Bu, sahnenin geleneksel dekorasyonu değildi. Gerçek bir estetik yenilikti. Bir güzel sanat biçimi olarak tiyatro sanatının tiyatrodaki yerini belirlemek, sanatsal estetik ve uygulama işlevinin kapsamının genişlemesi oldu. O zamanlar Azerbaycan tiyatrosunun kaliteli özellikleriyle karakterize edilen, kare tiyatronun estetiğinin sanatsal ve oyun gereksinimlerini karşılayabilecek mekânsal bir çözüm olan işlevsel bir sahne anlamına geliyordu [356].

M. Mammadov'un Elçin Aslanov'u "Hayyam"ın aşamalı çözümüne dahil etmesini tesadüfi olarak görmüyoruz. Çünkü Elçin Aslanov'un tiyatro çalışmalarına olan bağlılığı ve yüksek profesyonel nitelikleri "Ölüler" oyununda "keşfedildi". Bazı insanlar Azerbaycan folklorundaki halk oyunlarının estetiğine dair bilgisine aşina olmasa da M. Mammadov iyi biliyordu. Bu özelliklerin, sahne aynasından başlayarak, derinliklerinin mükemmel bilgisi, teknik alanı, halter ekonomisi, sahne mekanının işlevsel kullanımı, zengin renk tonlarının ustaca kullanılması

[355] İbrahimov, **Şairanə tamaşa**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 11 Nisan 1970.

[356] **A.g.e**., s. 39.

yönetmeni memnun etti. Öte yandan, E. Aslanov'u M. Mammadov gibi bir yönetmenle çalışmaya teşvik etmek için birçok neden vardı. Bu nedenlerden en önemlisi, M. Mammadov ile çalışmanın kolay olmasıydı; çünkü ne istediğini biliyordu, yaratıcı kadroya özel görevler koyuyordu, bu görevleri çözme yönünü doğru bir şekilde belirleyebiliyordu [357].

E. Aslanov, performans sırasında meydana gelen olayları yapılandırmak için sahnenin teknik alanını farklı yerlere ayırdı. Bu bölme, sahnenin portallarından başlayarak birinci, ikinci ve üçüncü planlar arasındaki ayrı mesafelerle sınırlıydı. Sahne aynasının üstüne ve yanlarına çeşitli içerikler, savaş ve devlet sembolleri içeren plaketler yerleştirildi. Gösteri sırasında mekân değişikliği izleyiciye parmaklıklardan sarkan perdelerle veya özel araçlarla aktarıldı. Bu şekilde, olaylar sırasında bir yer diğerinin yerini aldı.

H. Cavid'in çalışmalarının usta isimlerinden M. Cafar'ın yazdığı gibi, "Cavid, bir sanatçı ve oyun yazarı olarak, genel olarak etkileyici bir sergi yaratma konusunda çok yetenekliydi. "Hayyam" dramasının anlatımı daha anlamlı, çekici ve temayla daha alakalıydı." [358]

Bununla birlikte, M. Mammadov, oyun yazarının remarkına bazı eklemeler yaparak daha yüksek bir hedefin, daha dürüst bir şekilde algılanması için aksanları değiştirmenin önemli olduğunu düşünüyordu. Ayrıca, yönetmen-yazarın tasarımına ve metnine özel bir saygı duyduğunu da belirtmiştik. Bu gerçekten de öyleydi. Ancak bazen prova sürecinde oyunun lehine ortaya çıkan fikirler estetik açıdan etkileyici sahnelerin yaratılmasına yol açtı. Böyle etkileyici bir sahne olarak, oyunun önsözünü not etmek uygun olacaktır.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki "Alev" performansında olduğu gibi "Hayyam" da salona giren seyirci açık sahne ve bu sahnenin tasarımı ile karşı karşıya kalmıştır. Zilin sesleri oyunun başlangıcını işaret ediyor ve ancak o zaman ışıklar yavaş yavaş söndürülüyordu. Bu esnada, sahnenin derinliklerinde, elinde bir lamba bulunan Hayyam görünür ve rubai'nin ünlü sözlerini söyler: "Tanrının yazdıklarını kırabilirsem, onu arzuyla, sevgiyle yeniden yazardım".

Hayyam'ın sahneye ilk çıkışından itibaren M. Mammadov, anlamlı ve zor bir kaderi olan bir kişinin yaşam öyküsünü izleyeceğini seyircilere işaret ediyordu.

Bir başlangıç olarak maruz kalma bilgisinin bir araya getirilmesinin, bir sahne çalışmasında, bir oyunda düşünceyi etkilediği bilinirken, düzyazıda ise metnin ilk kelimesiyle başladığı bilinmektedir. Ancak "Hayyam" oyunuyla, tasarım kavramının sadece dekor açısından değil,

[357] Məmmədov, **Cavidanə sənətkar**, Azərbaycan jurnalı, 1983, s. 179.

[358] Cəfər, **Hüseyn Cavid**, Bakı, Azərnəşr, 1960, s. 220.

ışık ve müzik açısından da dikkate alınması gerektiğine dikkat edilmelidir. Çünkü bu unsurlar, özellikle müzik, oyunun sanatsal anlatımının belirleyici araçlarıydı. Bu açıdan bakıldığında, C. Cahangirov'un eserini besteci olarak adlandırmak imkansızdı, çünkü o, kelimenin tam anlamıyla oyunun yazarlarından biriydi.

"Hayyam"ı müzikal bir performans olarak görme hakkına sahibiz. Sadece müzikal sayılarının sayısı bunu açıkça ortaya koyabilir. Her bir müzik parçası, yönetmenin sahne ölçekleriyle ifade edemediği karmaşık durumları, uyum mucizesini izleyiciye aktarabilmiştir. M. Mammadov'un, H. Cavid'in melodik rüyasının ruhunu kesmek için müziğin her gerçeğini özel bir beceriyle kontrol etmesi de ilginç bir gerçektir. Bir zamanlar Azerbaycan tiyatrosunun bir geleneği olarak kabul edilen müzik, şarkı ve dans bolluğu "Hayyam" da görülse de M. Mammadov eklektizmle suçlansa da bu tavır, oyunun genel algısının aleyhine olmadı [359].

M. Mammadov'un metin üzerinde çalışmaya nasıl dikkat ettiğini yazdık. Edebi dilin sahne diline dönüşüm sürecini, doğru telaffuz kurallarına uymayı, sanatsal özelliklerle bağlantılı olarak sanatın profesyonel sunumunu ve yetkin bir somut imgenin yorumlanmasını ana konu olarak değerlendiriyordu. O dönemde M. Mammadov'un oyunculuk becerileri büyük önem taşıyordu. Özellikle Hayyam'ın rolünün oyuncularından biri olduğu ve hem Hayyam üzerinde hem de ötesinde yaptıkları çalışmalardan dolayı, diyaloglar oluşturmak son derece önemli bir yaratıcı soruydu. M. Mammadov, antik tiyatronun koro unsuruna benzer bir performans tarzı içeren oyunda yanılmadı. Bu tarz, belirli bir dramatik durumun sanatsal ifadesinin daha dürüst bir şekilde iletilmesine izin verdi. [360]

"Hayyam" oyunu üzerine yazdığı yazılarda "halkın niteliğinin yeterince derin olmadığını" belirten M. Mammadov, "insanlarla bağlantı, daha belirgin bir görsel tema, olay örgüsü bağlantısı" arayışına girmiş görünüyor. Doğrudur ki, performans üzerinde çalışırken, buna dikkat etmedi. Ancak dikkat etmediği bir nokta daha vardı. Bu, H. Cavid'in "Hayyam" oyununun edebi ve sanatsal özüne ilişkin M. Cafar'ın notlarında da yansıtıldı. Eleştirmene göre, "Hayyam" ve Cavid romantik drama yolundan ayrıldı ve gerçekçi bir (drama-Shakespeare) drama yoluna girdiler." Oyunla dikkatli bir şekilde tanışmak, yukarıdaki sonucun geçerliliğini onaylar. Gerçek şu ki, M. Mammadov "Hayyam"ı romantik bir trajedi olarak gördü, tüm yapı ve eylem ilkesi için çalıştı. Bazen oyunun içeriğinde ifade edilen yazarın iradesi yönetmenin

[359] Məmmədov, **Cavidanə sənətkar**, Azərbaycan jurnalı, 1983, s. 182.
[360] Məmmədov, **Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri**, Bakı. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı. 1968.

çabalarına açıkça dirense de yapım yönetmeni kararında ısrar etti. O anıtsal bir gösteri hazırlıyordu. Bu oyunda ana mekân kolektif oyun tarzına verildi. [361]

Genellikle çağdaş dönemin yönetmenleri kalabalık sahnelerden kaçınırlar ve bu sahneleri mümkün olduğunca azaltmanın bir yolunu seçerler; böylece işleri daha da kolaylaştırırlar. M. Mammadova'ya gelince, sadece toplu sahneleri sevmekle kalmadı, aynı zamanda sabırla ve ustaca bu tür sahneler kurdu. Bazen aynı sahneyi on kez prova yaptırırdı, bir repliğin yanlış telaffuz edilmesi durumunda veya küçük bir yanlış adım atıldığında sahne oyuncularına defalarca prova yaptırırdı. [362]

"Hayyam" oyununun en ilginç ve dokunaklı sahnelerinden biri, köylü ayaklanmasının lideri Alp Arslan ve Yusuf'un buluştuğu sahnedir. M. Mammadov burada, oyuncunun performansının önemli bir koşulu olarak dramatik gerilim yaratan sahne araçları, grafik sahne dengesi, ritim ve esneklik gibi özel bir beceriyle çalıştı. Burada despot ve asi yüz yüze geliyor. Biri gururlu, diğeri zincirlenmiş. Bakışlar çakışıyor ve Yusuf'un (oyuncu A. Gadirov'un) nefret dolu sözleri duyuluyor. [363]

Oldukça dikkatli bir izleyici, doğal olarak, bu çizgilerin, eşleştikleri zamanın sosyo-politik gerçeklerine ne kadar uyduğunu kolayca anlayabilirdi. Bu, H. Cavid'in zamanında başlayan ve hatta oyunun sahnesine ulaşan sanatsal isyanının protesto sesiydi. Bu protestonun biraz ölçülü ifadesi, Hayyam'ın eylem çizgisinde de görülebilir. Performans boyunca M. Mammadov, Hayyam'ın romantik dünya görüşünün çizgisiyle birlikte, estetik kabartma ile insan kişiliğine baskı yapan toplum yasalarına ilişkin çeşitli düşüncelerinin tezahürünü gerçekleştirmeye çalıştı [364].

Azerbaycan Milli Tiyatrosu'nun sahneleme alanındaki başarısı, M. Mammadov'un başka bir çalışmasının örneğinde tam olarak ortaya çıktı. Profesyonel sahne tasarımı bir zamanlar Elçin Aslanov'un "Ölüler" adlı oyununda Azerbaycan sahnesine çıksa da bu kez Azerbaycan tiyatro sanatında sahne tasarımının yeni bir temsilcisi olarak E. Mammadov'un şahsında ortaya çıkmıştır.

Elçin Mammadov, sahne sanatı alanında biraz farklı tasarım öğeleri ortaya çıkardı. Onun doğrudan uygulamasını, Mehdi Mammadov'un yönettiği, Hüseyin Cavid'in dramaturjisinde

---

[361] Qarayev, **Tarix yaxından və uzaqdan**, Bakı, Sabah, 1996. s. 332.

[362] Cəfər, **Hüseyn Cavid**, Bakı, Azərnəşr, 1960, s. 220.
[363] Cavid, **Dram əsərləri**, Bakı, Azərnəşr, 1975, s. 470.
[364] **A.g.e.**

somutlaştırmayı başardı. Bu sahne tasarımının tiyatro çalışmasındaki yeri istisnai idi. Sahnedeki tasarım sanatının güzel sanatların sınırlarından zaten biraz farklı olması anlamında, doğrudan teatral içerik teatral bir ortam biçiminde ortaya çıktı. Bu sahne tasarımında ses, ritim, armoni ve renk zaten tiyatronun oyun prensibi olarak algılanmasını etkileyecek bir ilkeydi. Kuşkusuz, yönetmen ve sanatçının ortak çalışması, ortak düşünce tarzı ve kavramsal çözümün konumu işe yaradı [365].

"İblis" oyununda bu yaratıcı iş birliğinin bir takım önemli özelliklerine odaklanmaya ihtiyaç görülmektedir. Her şeyden önce "İblis" konusu Azerbaycan tiyatro sanatında yeni bir konuydu. Bu nedenle, sahne düzenlemesi tamamen yeni bir estetik yaklaşım gerektiriyordu. Görünüşe göre Mehdi Mammadov, bu oyunun hazırlanmasında çeşitli bilimsel ve teorik araştırmalardan yararlanmıştır. Dolayısıyla oyunda bunun etkisi de açıktır.

"İblis" konusu genel olarak geniş bir konudur. Bu konu Avrupa Rönesans edebiyatının ve estetik görüşlerin de ana konusuydu. "Şeytan" imgesi, mistik-dinsel fikirlerden insan düşüncesine kadar geniş bir yelpazeye yayılmış, farklı açılardan yaklaşılmış, analiz edilmiş ve sonuç olarak bu imge hakkında bilimsel-teorik düşüncede, sanatsal ve estetik düşüncede, yaratılışının ve gelişiminin boyutları hakkında çok sayıda sonuç çıkarılmıştır. H. Cavid'in dramaturjisinin "İblis" e çekilmesini tesadüfi olarak değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü H. Cavid'in "İblis"i, hem içeriği hem de sunum ilkesi açısından, edebi eseri ve sahnenin doğrudan somutlaştırılmasına yönelik teatral sunumu açısından ayırt edildi. M. Mammadov için "İblis" oyunu romantik-psikolojik sanatsallığın vücut bulması olarak ilginçti. O zamanlar tiyatro grubunun, oyunun sanatsal yükünü kaldırabilecek ve kendi düzenlemesinde yaratıcı "ben"ini doğrulayabilecek oyunculara zaten sahip olduğu gerçeği de vardı. Tabii ki M. Mammadov bu sebebi önemsiz görmedi. Ayrıca, somutlaştırma metodolojisinin bir takım önemli hususlara odaklandığı da not edilmelidir [366].

Öncelikle 60'lı ve 70'li yıllarda Azerbaycan tiyatrosunun bir takım önemli göstergeler açısından bir büyüme dönemi yaşadığını belirtmek gerekir. Bu yıllarda, Shakespeare, Shaw, Schiller, Tolstoy gibi yazarların dramaturji örnekleri tiyatroda birer birer sahnelendi. Tiyatro zaten olgun dramaturji üzerine çalışmaya alışmış, klasiklerin somutlaşmasında belirli bir deneyim kazanmıştır. Burada önemli olan bir diğer konu da Mehdi Mammadov'un bilimsel teoride Cavid dramaturjisine yönelik hala belirsiz bir tutum sergilemek istemesidir. "Hayyam" oyununun başarılı kaderinden sonra, bir zamanlar tartışma konusu olan sanatsallığı, Cavid

[365] Cəfər, **Hüseyn Cavid**, Bakı, Azərnəşr, 1960, s. 226.
[366] **A.g.e.**

tiyatrosunun sanatsallığını kurdu. Bu sanat, derin bir sanatsallık ruh hali, sosyo-felsefi içerik, ilham verici bir romantizm ile güçlü, derin, geniş ölçekli bir teatral psikoloji bağlantısında kendini gösterdi. M. Mammadov bunu belki de herkesten daha belirgin bir şekilde hissetti. Bu sanatsallığın somut örneğini bulmak, kendini onaylamak ve kendini ifade etmek onun için nispeten kolaydı [367].

Eğer "Hayyam" da M. Mammadov bir şairin acı kaderini, tarihi şahsiyeti, yaratıcı zorlukları, dünya ve toplumla savaşı, uzlaşmazlığı ve çaresizliği göstermişse, "İblis" de hem sorunların ortamı hem de estetik ifadeleri yönetmen tarafından bir trajedi olarak kabul edildi. Bu trajedi bir insanlık trajedisiydi. Oyunun çatışması, nihai hedefini, eylem çizgisini, sanatsal gerçekçiliğini öğreten oyun ilkesini belirleyecek dramatik bir kategori bulmalıydı; en nihayetinde de bulundu. M. Mammadov, oyunun çatışmasını insan ve "ego" arasındaki çelişkide gördü. Ona göre bu çelişki, insanın varlığında ortaya çıkan ve trajediye yol açan bir komplikasyondur. Bu da yozlaşma içeren felaketlere neden olabilir. Başka bir deyişle, insan kendi kurtuluşunu veya felaketini seçer. [368]

M. Mammadov'un güçlü bir analitik zihniyete sahip bir adam olduğu bilinmektedir. Bir bilim insanı olarak teorik teatral görüşlerini, onu düşündüren her noktayı, sahnenin her noktasını, doğrudan oyun materyalinde test etti. Bu açıdan, "İblis" arayışı ve onun sahne düzenlemesi, öncelikle bir çatışma arayışıydı. "İblis"in belki de H. Cavid'in en karmaşık sahne eserlerinden biri olduğu bilinmektedir. Çünkü İblis imgesi, soyut doğası nedeniyle sanatsal düşüncede daha iyi bilinir. İnsan zihnindeki ve toplumdaki yeri, aynı zamanda ahlak üzerindeki etkisi de soyut olarak kabul edildi. İlginç bir şekilde, çatışma arayışında M. Mammadov, bir zamanlar inkâr ettiği varoluşçu eserlerin yazarlarının edebi ve sanatsal içerikteki konumuna, burjuva düşünce biçimlerinin yüceltilme koşullarını koruyormuş gibi yaklaştı. Bu eserlerin konumsal kutuplaşması varoluşsal çatışma ile tanımlandı. Burada kahraman seçimi meselesi, toplumla olan aktif ilişkisi, toplumdan yorulma, onunla yüzleşme, kurallarından yabancılaşma ve yasaların buharlarından kurtulma arzusunda kendini gösterdi. Bu özgürlük mücadelesinde kahramanın bir seçeneği, özgür bir seçimi vardı ve kahraman, varlığını ve mücadele şeklini bu seçimle belirledi. İlginçtir ki, klasik anlamda bu, Shakespeare'in kahramanının olmak ya da

[367] **A.g.e**., s. 228.

[368] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, Bakı, "İsmayıl" Nəşriyyat evi, 2001, s. 297.

olmamak seçimine denkti. Görünüşe göre, "Hamlet" oyununun vücut bulmuş hali söz konusu olduğunda, bu konuya tekrar dönmemiz gerekecek [369].

Varoluşsal çatışmanın taraflarından biri olan kahramanın varlığında ve ölümünde toplum, bu ideallerle bağdaşmayan yasaları tarafından yönetiliyordu. Ve kahraman, bu ideallere katılmak için bu yasaları ezip yok etmeyi düşünüyordu. H. Cavid'in dramaturjisi bu anlamda bir dereceye kadar izin verse de her halükârda M. Mammadov konunun burjuva olarak gördüğü yönlerini değil, tamamen insani meseleleri vurguladı. Bu yönde aradığı kahraman, H. Cavid'in dramaturjisinde, Arif'in imgesindeki "İblis" adlı eserinde verilmiştir. İç kargaşası ve iç çelişkileri ile "ben" ile çatışan Arif, "ben" ine ikinci bir "ben" İblis yetiştirir ve ardından İblis onu büyük trajedilere ve büyük yaşam sancılarına götürür [370].

M. Mammadov, İblisin gerçek bir imaj olma girişimini engellemedi. Aslında yazarın yönetmen tarafından "zihne bağlı olanların, zihninde inançlarıyla bağlantılı canlı bir imge" olarak kabul edilen sunumunda da durum böyleydi. Diğer bir deyişle İblis, sahnede rol alan, konuşan, düşünen, güldüren, çeşitli numaralar, cepheler, ağlar yaratan bir karakterdi. Ancak M. Mammadov'un felsefi düşüncesinde, tiyatro buluşmasında şeytan, kahramanla savaşan ve sonunda kazanan kötü bir güçtü ve bu kötü güç, kahramanın parlak özelliklerini gölgede bıraktı. [371]

Oyunun anlatı benzeri olay örgüsüne bir şeyler katması gerekiyordu. Çünkü olaylar sırasında bir durgunluk, bir engel, bir atalet vardı. M. Mammadov, bu anlatıya benzerlikten uzaklaşmak için dramatizmini güçlendirmeye çalıştı. Eleştirmenler arasında, "İblis"in estetik amaçlar açısından savaş karşıtı bir gösteri olduğunu iddia edenler de vardı. Bu iddia gerçeklerden o kadar da uzak değildi. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, savaşın nedenleri bazen oyunda görünse de olayların genel dizisinde bu motif bir arka plan olarak verilmiştir. Çünkü savaşın kendisi Şeytan'ın bir sonucu olarak görülüyordu. Aslında konu, çeşitli ve çok yönlü bir şekilde sunuldu. Çünkü sorun daha derin ve daha yaygındı. İnsan, kötülüğün ortasında, kötülükle savaşmak için kendi girişimleriyle, kendi inisiyatifleriyle ve bu çevreden çıkma mücadelesiyle sunuldu. Böylece insan ve kötülük sorunu ortaya çıktı. Tabii ki, bu problemin somutlaşmasında bir aşk çizgisi vardı ve aynı zamanda nefsin insan üzerinde acı sonuçlara yol açtığı bir savaş çizgisi de vardı. Bu motifler, olayların genel çizgisinde ve

[369] **A.g.e** ., s. 297-298.
[370] **A.e.** s. ., s. 298.

[371] Cəfər, **Hüseyn Cavid**, Bakı, Azərnəşr, 1960, s. 120.

yönetmenin yorumunda, ayrı ayrı sahnelerin sanatsal ve estetik çözümünde ortaya çıktı. Esas mesele, elbette, H. Cavid'in dramaturjisinin edebi özünde yaşayan adam hakkındaki, insan ırkı hakkındaki felsefi düşüncelerdi. İnsanlığın trajedisi kaldırıldı ve onu bu trajediye götüren nedenler ve olaylar ortaya çıktı. Tiyatro, insanın kendi talihsizliğini, kendi trajedisini kendi içinde geliştirdiğini gösterdi. Yani, "insanları her türlü zulme götüren maddi tutkunun sembolüdür." [372]

Eserin kendisinde, Cavid'in felsefi işaretlerinde bu nokta kolayca okunur. "İblis" kimdir? Bu oldukça sıkı bir şekilde ortaya konulan ve ilk bakışta birçok cevabı olan bir sorudur. Ama Cavid'in kendisi bu soruyu en doğru şekilde cevaplıyor. "Cümle ihanete dayanıyor! " ve tiyatro da bu cevapta başka birini bulmaya çalışmıyor. Çünkü bu cevap en kesin, en doğru olan cevap olma özelliğini taşıyor. Ancak, tüm kanlı, karmaşık ve iğrenç olaylara yol açan, çeşitli komplikasyonlar şeklinde felaket eylemleri gerçekleştiren kişi kimdir? Cavid bu soruyu da yanıtlıyor. Zira yönetmenin performansında dile getirdiği bu durum, Cavid'in cevaplarının, teatral yollarla gösterilen genelleştirilmiş bir olay çizgisi aracılığıyla ortaya çıkan gerçek ifadesinde anlamını bulmasında yatıyor. [373]

"İblis" trajedisinde, M. Mammadov'un yönetmenliğinin asıl amacı olan ve teatral vizyonunun estetik bir tezahürü olarak gözlemlenen sahne romantizmi biraz farklıydı. Bu romantizmin "İblis" de açıkça farklı bir niteliği vardı. Bizim düşüncemize göre, gördüğümüz şeyi sert bir romantizm olarak adlandırırsak yanılmış olmayız. En azından bu romantizmde Hayyam'daki şiirden eser olmadığı kesindir. "İblis"te anlatılan aşklar, büyük bir ruhsal kargaşa seviyesinde ilham verici, hevesli değildir. Yani Rana, babasının katilini arıyor. Onun sevgisi, diğer tüm aktiviteler gibi, biraz sınırlı kalıyor. Ayrıca kalbe sığmayan ve Rana'yı büyük fedakarlıklara çeken ve sınırlarından taşan bir aşk da değildi. Arif'in ilkel sevgisinde bir suç olasılığı vardır. Rana'yı takip etmeye karar veren Arif'in, bir suçlu olarak Khaver'i öldürmek zorunda kalması ve köyü terk etmesi tesadüf değildir. [374]

Arif, Rana'ya olan aşkından dolayı Khaveri daha sonra kardeşi Vasıf'ı oyunun sonunda tanımadan öldürür. O zaten suçludur. Arif ilk monoloğundan başlayarak içindeki kötülüğü hissediyor gibi görünüyor. Kötülükle mücadele ediyor, bir yandan da onu yenmeye çalışıyor. Çünkü başarısız olmuş ve çünkü kötülüğün elinde çaresiz kalmıştır. Bu hezeyanını vurgulamak

[372] Şaiq, **Cavidin İblis adlı əsəri haqqında duyğularım**, Maarif və mədəniyyət, 1925, No-2.

[373] Cavid, **Seçilmiş əsərləri**, 3 cilddə, II cild, Bakı, Azərnəşr, 1969, s. 99.

[374] **A.e**., s. 99-100.

için "İnsanı insan olarak yaratmakta belki hikmet vardır, şeytanın ne yararı vardır?" diye bağırır. [375]

Yönetmenin, Arif'in imajının yorumlanmasına ilişkin düşüncelerinde, Bağdat çevresinde bir köşede yaşayan "kültür dünyasından" ayrılması eylemi, tuhaf ve ilginç düşüncelerin uyanmasına zemin hazırladı. Arif'in bu dünyadan uzaklaşması için ciddi sebeplerinin olması gerektiği ortaya çıktı. Oyunda kaderinden bahseden Arif de bazı noktalara değindi, ancak konu gölgede kaldı. Öte yandan bu konu yönetmen için çok cazip görünüyordu. O Arif'in kültür dünyasındaki iç çelişkilerini ve psikolojik şoklarını, sanatsal mantıkla uzlaştırmak için neler olduğunu ortaya koymak adına araştırmak istedi. Çünkü gelecek düzlemde oyunun yorumlanması için bu çok önemliydi. [376]

Yönetmene göre şeytani duygular hala "kültür dünyasında" dururken, Arif'in zaten içinde bulunuyordu. Aynı zamanda yavaş yavaş büyüyorlardı ve "ben" in ötesine doğru çabalıyorlardı. Bu özellikle Rana aşkında çeşitli şekillerde daha belirgin görünüyordu. Arif bu duyguyu bastıramıyor. Doğal akışında bu his ondan ayrılır, bakır dökümden iblis gibi dışarı çıkar. Dolayısıyla bunu önlemek mümkün değildir. Sadece kötülük yapmaya muktedir olan bu duygular Arif'i alt eder, iradesini alıp onu takip eder. Artık direnemeyen Arif, kendi duygularının kölesine dönüşür. En nihayetinde, oyunun sonunda kardeşi Vasıf'ın da katili olan Arif, "kültür dünyasından" bu noktaya kadarki kaderini anımsatan, gururlu kahkahalarıyla bir monolog söyler. Burada, şeytan H. Khanizadeh imajının icracısının sadece yukarıdaki olayları gözlemlemekle kalmayıp, aynı zamanda yönetmenin yorumuna göre bireysel ustalık sergilediğini, başarılı oyuncular aracılığıyla Arif'in içsel dönüşüm sürecini aktif olarak etkilediğini belirtmek önemlidir. [377]

M. Mammadov, Arif'in kaderindeki bu acı evrimi sahnesel prensibinde yeterince anlatıcı bir şekilde göstermiştir. Aslında bu yine de oyunun önsözünde belli bir hazırlık şeklinde verilmiştir. Bu arada, oyunun aksine, oyunun kompozisyonuna bazı yönetmen görüşleri eklenmiştir. Hayyam'ın sahnesel ilkesine değinirken bu durumdan bahsetmiştik. Yani, H. Cavid'in oyunundaki yazarın remarkı şudur: "Ağaçlarla çevrili Bağdat duvarında, bir tarafta organik yeşilliklerle kaplı çatı katı, basit, çitle çevrili kubbe kulesinin iki penceresi vardır,

[375] **A.e**., s. 100.
[376] **A.g.e**., s. 100-101.
[377] **A.e**., s. 102.

sağda, solda ve önde de birer kapı vardır. Rafta tanıdık kitaplar fark edilir. Ağustos, ikinci yüzyıl..." [378]

M. Mammadov yönetmen remarkası olarak, gelecekteki olaylara hazırlanmak için oyunun başlangıcında böyle büyük toplu bir sahne hazırlıyordu. Projektörlerin parlak ışığı altında, toplumun farklı kesimlerini temsil eden bir kalabalık görüyoruz. Burada askerler ve bebekli bir anne var. Çocuk da var. Bir kişi trompetle heyecan verici bir şeyler çalıyor. Sanki gelecekteki olayların trajik sonu konusunda uyarmak istiyor gibi. Burada bir sarsıntı gözlemleniyor. Top sesleri duyuluyor ve insanlar arasında korkunç bir olay yaşanıyor. Bu ayaklanmaların ortasında bazen bir çare kılığında bir kişi sahnenin bir ucunda, diğer yanında veya ortasında beliriyor ve her şeye dikkatli bir şekilde bakış atıyor. Sonra, ne kadar sakin olursa olsun, sessizce ortadan kayboluyor.

M. Mammadov, drama şeklinde de olsa teatral anlamda da olsa yukarıdaki olaylarla toplum hayatındaki paniği ve heyecanı iletmek için acele bir tavır sergiliyor. Aynı zamanda bu heyecanların ortasında gelecekteki trajedilerin başladığını ve insanlar arasındaki mücadelenin de herhangi bir yırtıcının ya da vahşinin mücadelesinden daha yoğun olduğuna dikkat çekiyor. Oyunun başlamasıyla Arif sahnede görünüyor. Arif ve onun ünlü monoloğu… M. Mammadov, çeşitli dinî efsanelerde de konu edinilen "İblis" in kökenini ve insanlar arasındaki yaşamını, insanların yaşamlarına etkisini bir kenara bırakmıştır. Oyundan elde edilen sonuçlara göre, şeytan mucizevi bir varlık değildir. Dışarıdan, cennetten, tanrılardan, bünyesinde iğrençlik düzeyinde aşağılık bir düşünce barındıran, olgunlaşmış, oluşmuş ve insanın ötesine geçen maneviyatın bir faktörü, doğrudan insanın düşüncelerinde, maneviyatında yer alan bir ahlak faktörü idi. [379]

Unutulmamalıdır ki, oyun sırasında ve M. Mammadov'un yorumunda bu nokta, plastik oyun aracılığıyla sanatsal doğrulamasını bulmuştur. Oyunda biraz soyut olan İblis, M. Mammadov'un sahneyi yorumlamasında daha gerçekçi olduğu için oyunu, yorumu, evrelemesi ve somut görünümü gerçekçi bir şekilde göze çarpıyordu. Bu görünüm sıradan insanların görünümünden farklı değildi. Onun sadece bir paltosu vardı. Paltonun iç kısmı kırmızıydı ve görünen kısmı siyahtı, bu da somut bir ruh halini yansıtıyordu. Bu beklentiyle ilgili eleştirilerin yorumları doğrudur, zira, İblisin görüntüsünün, sahne görüntüsü için de dikkatlerden kaçmamıştır. Bu sözler, "İblisi "insanlaştırma" sürecinin genişlemesinin, bir noktada estetik

[378] **A.e**., s. 102-103.

[379] İbadoğlu, **Hüseyn Cavid**. "İblis" faciəsi, Bakı, Az. Ea-nın nəşriyyatı, 1969.

etkiyi zayıflattığını belirtiyordu. İblisin sahnede geleneksel bir peçe altında modern bir takım elbise ve ayakkabılarla ortaya çıkması, modern tarzda bir takım elbise ve ayakkabı giymesi, oyuncunun bazen makyaj veya maske kullanmaması ve nihayet oditoryuma inmesi bizi etkiledi. Resmin sahne yorumundaki bu koşullar daha da kötüleştikçe, onu Lucifer, Mephistophel, İblis tarağı tarafından sahip olunan bir tür düşünceden çıkarır ve kanatlardaki tüy sıralarını belirgin bir şekilde seyreltir; bu da bu güzel parçayı romantik bir seviyeye çıkarır." [380]

Şeytan imgesinin sahne yorumunda M. Mammadov'un bilinen piroteknik cihazların ateş, duman ve diğer dış etkilerinden vazgeçmesi dikkat çekicidir. Şeytan sıradan biriydi. O onlardan biriydi. Şeytan imgesinin tam tersi olan diğer sanatsal imgelerin de birincisinden daha çirkin ve kibirli bir etkiye sahip olması ilginçtir. Aynı zamanda, diğer görüntülerin her birinin karakterinde ve eylemlerinde ortaya çıkan nitelikler, izleyiciye bu görüntüler hakkında net bir fikir vermiştir. Yani, ister Arif'in, isterse de İbn Yamin ve diğerlerinin eylemlerinde daha fazla İblisanizm ortaya çıkmıştır. Bunun da bahsettiğimiz İblis imgesiyle hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü izleyicilerin olumsuz algıları eylemlerinin bir sonucu olarak duruyordu [381].

M. Mammadov'un burada oldukça yetenekli yönetmenlik hareketleri görülmektedir. Başka bir ifadeyle, İblis imgesinin eylemlerinde, davranışlarında, diksiyonunda ve ölçeklerinde çok düzgün, çok ölçülü bir oyun tarzı buldu ve oyuncunun bu oyun tarzını tam olarak takip etmesini sağladı.

Diğer karakterlere gelince, ilk bakışta oldukça düzenbaz, zeki ve düşünceli olan bu adamlar, yaptıklarının doğası gereği daha çok İblis gibiydiler. Oyunun finalinde "insanlar toplandılar ve İblisi kendi saflarından çıkarmış" olsalar bile, bu girişimlere acı bir izlenim dışında, herhangi bir tepki verilemezdi. Çünkü daha yüksek bir hedefin sosyal ve estetik rezonansı farklı bir şekilde planlanmıştı: "İblis"i kalbinizde tutmayın. Tiyatronun izleyicisine iletmek istediği mesaj da buydu. Bu yüce hedef, yönetmen ile oyuncunun yaratıcı iş birliğinin, başarılı bir sonucu olarak yeteri düzeyde sanatsal etki gösterebildi. Burada ayrıca bir konuyu daha vurgulamak gerekiyor. Gerçek şu ki, var olan yapı içinde sahnedeki karakterlere karşı aktif bir izleyici tutumu yaratmanın oldukça zor olmasıydı. [382]

[380] Nəbiyev, **"İblis"**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 8 Nisan 1983.

[381] **A.g.e**., s. 57.

[382] Qarayev, **Romantik faciələr müəllifi**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 23 Şubat 1963.

En azından yaptıklarının tezahürüne göre, "Adem'in çocuklarının umutsuzluğuna ve kurdun kendi cinsiyeti karşısında katledilmesine" tanık olan bu durum sadece olumsuz duygular uyandırdı. Bu bir yandan M. Mammadov'un yorumlamasından ve yetenekli oyuncunun yorumunun sanatsal becerisinden kaynaklanıyordu. Başka bir konu ise M. Mammadov'un romantik-psikolojik sanatsallığının somutlaşmış ilkeleri, psikolojinin bir çizgiyi kendisinin çeşitli oyun yönlerinde farklı şekilde genelleştirmesine izin verdiği kadar mükemmel bir şekilde oluştuğudur. M. Mammadov, romantik-psikolojik sanatsallığın somutlaşmış örneğinde, "Hayyam" oyununda olduğu gibi anıtsal bir üslup kullandı. Yani oyunun teatral unsurları bu üslubu doğruladı ve ifade etti. M. Mammadov bu oyunda da ana sahneyi kitlesel sahneler için kullandı. Enkarnasyon üzerinde çalışmak, tiyatronun ana güçlerini harekete geçirdi. Burada ikincil karakterlerin ve kitlesel sahnelerin icracıları, sanatsal yükleri ve sahne becerileri açısından, belki çok iş yapmış olarak görünseler dahi oyunun sanatsal gerçekleştirilmesi bağlamında çok az şey yaptılar [383].

M. Mammadov, "İblis" te düşünce ölçeğinden yola çıkarak, amaçlanan estetik hedeflerin gerçekleştirilmesi için tüm çabaları seferber edebildi. Buradaki her şey, yani sahne tasarımı, müzik, sahne tekniği, bireysel oyunculuk ilkeleri bir bütün olarak oyunun en yüksek amacını aktarmayı hedefliyordu. Kuşkusuz bu, M. Mammadov'un kavramsal sahne çözümüyle uyumluydu. Sahne dekorunun sunduğu gökyüzü ve karasal mekân, hem felsefi-estetik hem de uygulamalı teatral görüşlerin katacağı anlamları ortaya çıkardı. Projektörlerin parlak ışığında parlayan iki büyük levha, yeryüzünün ve gökyüzünün sembolik sanatsal bir ifadesi olarak aralarında meydana gelen kanlı olayların psikolojik algısını seyirciye aktarmaya hizmet edebilir. Oyun boyunca, büyük ve küçük dramatik çatışmalarda, dış dünyanın imgeleri, meleklerin, iskeletlerin, ayrıca yönetmenin çeşitli karakter gruplarının görünüşü, şarkıları ve danslarına ilişkin yorumu, "rüyada bir dünya kuran ve orada yaşayan" Cavid kahramanlarının karmaşık ve aynı zamanda ahenkli yaşamını ustaca ele almıştır. [384]

Sahne psikolojisi M. Mammadov'un "Deli Toplantısı" adlı başka bir oyununda, daha büyük ve daha derin bir sosyo-felsefi dönüşümün anahtarını göstermiştir. İlginç ve kayda değer bir gerçek olarak, M. Mammadov'un “Deli Toplantısı"ndaki sanatsal eğiliminin bir öncekinden biraz farklı olduğunu belirtmenin de önemli olduğunu düşünüyoruz.

[383] **A.g.e**., s. 13.

[384] Rəsulzadə, **Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı**, Bakı, Gənclik, 1991, s. 66.

Kural olarak, performanslarında, sanatsal ortamın romantik havasında, sahne karakterlerinin "acı çığlıkları, tatlı rüyaları" C. Mammadguluzade'nin dramaturjisine hitap ederken, M. Mammadov trajikomik durumları ve bu durumlarda kendi varoluşu için savaşan karakterlerin öncelikle sahne hayatını düşündü. Ancak bu oyunda da yönetmenin konseptinin varoluşsal çatışmanın somutlaşmış hali dikkate alınarak inşa edildiği gerçeği görülüyor. Burada Cavid tiyatrosunun sanatsallığının yerini, yere yakın olan C. Mammadguluzadeh'in koşulları psikolojik içeriğin sanatsallığıyla değiştirildi. Belki de yukarıda bahsettiğimiz eğilimin nedeni de buydu.

"Deli Toplantısı"nın kompozisyonu ve konusu basit görünse de aslında dramatik bir kilitti ve oyunun bir gizemini oluşturuyordu. Çünkü tartışmalara bölünmüş bir toplumun huzurunu bozan ve acil çözüm bekleyen konular o kadar basit değildi. Bu oyunda, "Ölüler" de olduğu gibi, C. Memmedguluzadeh dramatik yöndeki maharetini büyük bir ustalıkla oynamıştır. Eğer "Ölüler" de o dünyadan kimin dirileceği sorusu gerçek bir baş ağrısıysa, "Deli Toplantısı" nda kimin akıllı kimin deli olduğunu belirlemek oldukça zor bir soru haline gelmiştir.

"Deli toplantısı", C. Mammadguluzadeh'in "Ölüler" adlı bir başka tiyatro oyununun ardından sahnelendi. Bu açıdan "Ölüler", C. Mammadguluzadeh'in dramatik mirasına olan ilgiyi artırdı ve tavrını değiştirdi. Kısa bir süre içinde bu tanınmış yazarın oyunları, Azerbaycan'ın çeşitli tiyatrolarında repertuvara dahil edilerek bireysel yönetmen ve oyuncuların sanatsal başarıları sağlandı. M. Mammadov, yazarın metnindeki operasyonlar da dahil olmak üzere "Ölüler" in sahnelenmesindeki eksiklikleri kınadı ve yönetmeni "Celil Memmedguluzade'nin kurduğu fişekten kurşunu çıkarıp "boş" yapmakla suçladı. Gerçek şu ki, M. Mammadov'un çalışmalarına baktığımızda, bazı yapılarda yazarın metnine cesurca müdahale ettiğini fark ediyoruz. [385]

"Tiyatro hayatının ayrı bir çalışmasını sahne yaratımına adayan" M. Mammadov'un, çeşitli eserlerin somutlaştırılması sırasında teorik hükümleri çok dikkatli takip etmemesi şaşırtıcıydı. İlginç bir şekilde, "Deli toplantısı" bir istisna değildi. Oyunun eleştirilerinden biri de bu konuya özel bir önem veriyor: "Son yıllarda klasik Azerbaycan dramasının bazı örneklerinin metnine müdahale etmek moda oldu. Bir zamanlar bu modaya karşı çıkan Mehdi Mammadov olmadı. O Mirza Calil'in bazı sütunlarından alıntılar aldı ve bunları oyunun metnine dahil etti. Aslında

[385] Məmmədov, Azərbaycan teatr cəmiyyətinin V qurultayındakı məruzənin mətni, Azərbaycan ədəbiyyatı və İncəsənəti arxivi, fond 443, siyahı 1, sənəd 21, s. 29.

onlara gerek yoktu. Bu alıntılar performansı iyileştirmez veya kötüleştirmez. Onlar olayların genel duygusunda unutulmuş, ancak performansı kötüleştirmiştir." [386]

Bize göre daha yüksek amacı daha geniş ve daha net bir şekilde iletmek için yaratıcı yönetmenin yaratıcı çalışmasının yukarıdaki değerlendirmesi tartışmalıdır. Çünkü metne yapılan eklemeler her şeyden önce yönetmenin görüşüne tam olarak uyuyor. Bu metin eklemelerinin oyunda eridiği ve unutulduğu ya da ağırlaştırdığı iddialarına gelince, bunun öznel bir görüş olduğu söylenmelidir. [387]

Çünkü, başka bir duruma göre, "bu eklemeler, eserin genel ruhu ile uyum içinde daha iyiydi ve oyunun etkisinin kapsamını daha da genişletiyordu." Oyundan elde edilen izlenimin doğal algısı ile birlikte, o zamanın tiyatro sürecinde gözlemlenen yazarın metninde yönetmenlik eklemelerinin sendromunun yanı sıra bu gerçeğe karşı uzlaşmaz bir pozisyonun eleştirisini göstermenin basit olduğunu düşünmüyoruz. [388]

C. Mammadguluzade'nin bir zamanlar "Molla Nasreddin" dergisinde yayınlanan ve oyuna eklenen sütunlarından biri olan Molla Abbas imgesinin metin diline dikkat edelim: "Her yerde duman, meclislerde ve evlerde sarhoşluk ve sigara dumanı, ruhta ve kalpte ıssızlık dumanı var... Millet boğuluyor, dumanı her yönden sarıyor milleti. Lezzet ve ağlama çabuk büyümezse milletten geriye iş kalmayabilir." [389]

Bu sözler sadece metindeki oyun ortamının bir ifadesi değil, aynı zamanda türün doğasına uygun trajikomik durumlar yaratmaya da hizmet etti. O dönemde M. Mammadov'un deliler ile zekiler arasındaki farkları gösterecek yapısal ilkesi söz konusu çevreden kaynaklanıyordu. İzleyicinin gözü önünde daha karmaşık, gergin psikolojik durumlar, bu durumların yaratıcısı ve kurbanları vardı.

M. Mammadov, psikolojik teatral sanatsallığının niteliklerini, fiziksel hareketlerin ritmik olarak ikincilleştirilmesi hakkında değil, entelektüel ve pratik faaliyetin yönü aşamasında faydalı çalışma katsayısının artışı hakkında vurgulamaktadır. Ona göre doğru belirlenen estetik hedefler, oyuncunun performansıyla açıkça algılanırsa, organik oyun yoluyla yönetmenin fikrine daha net bir dokunuş sağlardı.

---

[386] Məmmədov, **Rejissor sənəti, estetika haqqında söhbətlər**. Bakı, Maarif, 1971.

[387] Zamanov, **Dəlilər aləminin faciəsi**, Kommunist qəzeti, 7 Haziran 1978.

[388] **A.e**., s. 36.

[389] Atayev, **Dəli yığıncağı**, Qobustan jurnalı, 1981, Ns 1, s. 28.

"Deli Toplantısı" nın rol dağılımı büyük ölçüde başarılıydı. Tiyatronun hem genç hem de yaşlı önde gelen oyuncuları bu düzenlemede yer aldı. A. Garaybeyli (Hacı Medine), A. Agayev (Hacı Abdulazim), İ. Osmanlı (Hacı Naib), M. Şeykhzamanov (Najaful Aşraf), S. Rzayev (Fazıl Guleyni), H. Hanızade (Molla Abbas), Ş. Mammadova (Pırpız Sona) ve diğerleri oyunun sanatsal ve estetik yükünü kaldırmayı başardılar ve bireysel yaratıcılığın somutlaşmasında öne çıktılar. [390]

Oyunun sanatsal yapısında önemli bir yer tutan ve estetik zenginliğini sağlayan sahne çalışmasının işlevsel doğası özel analizler gerektirir. E. Mammadov'un C. Mammadguluzade'nin edebiyat ve sanat dünyasıyla ilgili mekânsal ortamı çözme becerisine dikkat çekerek, eleştirinin "Çılgın Buluşma" oyununun edebi ve sanatsal analizinde merkezi bir yere sahip olması tesadüf değildir. Burada tasarımda önemli bir faktör olarak "kare tiyatro elemanlarının ve modern tiyatro elemanlarının yoğun bir şekilde kullanımı"; "ışık efekti-stratoskop kullanımı"; "eskilmiş ve paçavra giymiş insanlarda kıyafet tasarımında sağlanan gerçek saflık"; "çirkinlik, süs eşyaları, süs ve elbiseler" oyunun hedeflenen yüksek amacı doğrultusunda yönetmenin düşüncelerini uygulamaya koymak üzere bir çalışma sergilendiği görülmektedir. Bu doğrultuda, M. Mammadov'un yönetmenliğinde, yapı ilkesi, sahne tasarımının zaman ve mekân çözümü ilkeleri tarafından koşullandırıldı. [391]

E. Mammadov'un "Deli toplantısı" adlı oyunundaki sahne çalışmasını değerlendirecek olursak, öncelikle oyunun tasarımına renk seçimi ile başlamak gerekiyor. En azından, göründüğü kadarıyla tuhaf bulunduğu için, renk meselesi doğrudan yönetmenin yorumuyla, oyuncunun işiyle ve hatta sahnenin ayrıntılarıyla ilgili durmaktadır. Yukarıda eleştirinin ışık efektinin eleştirisine bir örnek vermiş olsak da sahnede ana estetik vurgular olarak kullanılan renk tonlarını ele almadık. Bununla birlikte, E. Mammadov'un bu yöndeki görsel becerileri, geleneksel tiyatro araçlarının başarılı bir şekilde kullanılmasına izin vermiştir. [392]

Oyuncuları yönetmenin ve oyunu icra etmenin yaratıcı hedeflerini görselleştirmeye hizmet eden bir sahne ortamı, güçlü bir ifade aracı olan renklerin kullanımıyla ortaya koyuldu. Böylece sahne, giysi, sahne dekoru, projektörlerin renkleri de hedeflenen yüksek amacın sanatsal açıdan gerçekleştirilmesi ve izleyicinin algısının doğru yönlendirilemesi üzerinde doğrudan bir etkiye

[390] Məmmədquluzadə, **Əsərləri**, 6 cilddə, IV cild, Bakı, Azərnəşr, 1985, s. 248-249.

[391] Əlisəmid, **Dəli yığıncağı**, Qobustan jurnalı, 1981, №-1, s. 31.

[392] Allahverdiyev, **Güldürüb ağladan gülüş,** Bakı, 8 Haziran 1978.

sahip olmuştur. Böyle bir etki, "diğer ifade araçları olarak sahne ölçeklerinin oluşturulup oluşturulmadığını" da belirlemiştir. [393]

Yönetmenin sanatsal hedeflerinin gerçekleşmesinin, doğrudan sahnenin ortaya çıkardığı fırsatlara ve oyuncunun çalışmasını da içeren süreçlere bağlı olduğu gerçeğinin anlaşılması aynı zaman dilimine denk gelmiştir. Bu bulgu, "Deli toplantısı" oyununda da estetik olarak doğrulandı: "Uzaktan, hüzünlü, yakıcı bir dua çağrısı duyulur ve sahnenin ortasında, sağda ve solda bir hapishane gibi iki taht bulunan inananlar kalabalığı diz çöker ve Tanrı'ya tapınır. O anda Pırpız Sona-Şafiqa Mammadova, yırtık pırtık, koyu yeşil bir elbise içinde, oditoryuma akan narin bir melodinin sesi altında çömelir, ellerini son derece yavaş ve bir bilinç dâhilinde ağırca hareket ettirir, bu yavaşlığın içinde aynı zamanda elini zayıf ama baştan çıkarıcı bir hareketle boşlukta kaydırır. Bu gerçek hayattan bir kesit değilmiş gibidir; Pırpız Sona'nın korkuyla karışık rüyası ya da toplumun korkusunun etkisiyle biçimini değiştiren duygularının ifadesidir. Oyuncu bu sahnede dans etmiyormuş bir görüntü verir; beyaz bulutların arasında bir melek gibi sakin, nazik bir gülümsemeyle süzülür. Sahnenin pürüzlü manzarası için tasarlanan ahşap zemin, katılımcıların giysilerinden açıkça görülebilen toz, Ş. Mammadova için değildir. Oyuncu, Pırpız Sona'nın rüya dünyasında, ruhsal dünyasında, gerçekleşmemiş soyut arzularının sorgulanmasında, şimdi dans biçiminde ifade edilen duygularının hezeyanında, çevrenin sıkıştırdığı arzularının girdabındadır." [394]

Oyunun eleştirisine ilişkin yukarıdaki gözlemler oldukça doğru ve kesindir. Burada, somutlaştırma sürecinin ana koşulu olan "Deli Toplantısı" nın görsel özelliklerinin yorumlanma ilkelerine dair bazı iç görülü notlar değerlendirilmektedir. Ayrıca oyunun trajikomik havası ve olayların yönü esas olarak Fazıl Guleyni \ S. Rzayev \, Molla Abbas \ H. Hanizadeh \, Pırpız Sona \ Ş. Mammadova \ 'nın rolleri tarafından belirlenir. Dolayısıyla "Deli Toplantısı" oyununun ideolojik ve estetik yükünün bu karakterlere düştüğünü ve konumlandırma mücadelesinin aralarında geçtiğini düşünmek için de nedenimiz bulunmaktadır [395].

M. Mammadov'un oyun konsepti insan onuru ve kişiliğinin değersizleştirildiği bir toplumun, trajik sonunun kaçınılmaz olduğu görüşüne dayanıyordu. M. Mammadov'un felsefi olarak genelleme girişimleri, bu görüşün sanatsal gerçekleşmesinde gözlemlense de bazen bu girişimler oyunculuğu sınırlandırdı. Buna rağmen oyunda, oyunculuğa dair ilginç çalışmalar

[393] Ремез, О. Миэан сцена- язык режиссёра. М.. Искусство. 1963. с. 125.

[394] Talıbov, **Pırpız Sona Şəfiqə Məmmədova**, Qobustan jurnalı, 1981, No-1, s. 28.

[395] **A.g.e**., s. 28.

görmek de mümkündür. Bu çalışmaları ele alırsak, Fazıl Guleyni rolünün somutlaşmış halinden ayrı ayrı bahsetmemiz gerekir. S. Rzayev'in yarattığı bu görüntü, tamamen C. Mammadguluzade'nin edebi amacı ile uyumlu bir şekilde gerçekleşmiştir. Oyuncu, kahramanın her kelimesini, her hareketini ve düşünce tarzını bitkin bir karakter düzeyinde sunmuş, sadece biçimlendirici ve ifade edici sahne resmi değil, aynı zamanda karmaşık iç özelliklerini de gösterebilmiştir [396].

Kurucu yönetmenin yorumunu kişisel ustalığıyla anlayan S. Rzayev, Fazıl Guleyni'nin şahsında ahlaki düşüşün bozulması aşamasını somutlaştırdı. S. Rzayev'e göre bu adam ruhsal olarak iğrenç olduğu kadar tehlikeliydi. İlk bakışta, ağır vücut yapısına rağmen, S. Rzayev ustaca çevik sahne ölçekleri yapıyor, plastik ve etkileyici bir oyun sergiliyordu. Bu açıdan Fazıl Guleyni'nin Pırpız Sona ile biten sahnesi, "Fazıl Dadaş çıldırdı" sözleriyle biten sahne, söylediklerimize başarılı bir örnek teşkil edebilir. "Deli Toplantısı" oyunundaki ana çatışma, iki kardeş Fazıl Guleyni ve Molla Abbas arasında yaşanıyor. Şartlı olarak böldüğümüz aydınlar grubuna Fazıl Guleyni, deliler grubuna ise Molla Abbas önderlik ediyor. Birincisinin konumu ve niyeti, doğası gereği iğrenç olsa bile, açık ve somut olarak ortaya koyuluyor [397].

Yazarın ve tiyatronun sempatisi açıkça ikincinin tarafında olsa da toplumun bu insanlara karşı gösterilen insanlık dışı tutumlardan bir öfke hissi uyansa da onların niyetlerinin ve eylemlerinin somut olmadığı görülmektedir. İki kardeşin liderliğindeki iki grubu temsil eden insanların ilişkilerini tanımlamaktan ziyade, ölüm ve yaşam arasındaki mücadeleye daha çok benzeyen çatışmanın merkezinde Pırpız Sona durur. Yazara göre Pırpız Sona akıl hastasıdır ve tedaviye ihtiyacı vardır. Ama toplum bunun farkında değildir. Fazıl Guleyni gibi "dürüst" insanlar tamamen farklı konular üzerinde düşünmektedirler. Hasta zihniyle etrafındaki insanların din kisvesi altında ne yaptıklarını açıkça anlayamayan Pırpız Sona'nın durumu, Ş. Mammadova'nın performansında ezici dokunuşlarla vurgulu bir şekilde ortaya koyulmuştur. Kendisini iyileştirmek isteyen, arzularını kontrol edemeyen ve kardeşinin eşinin onuruna dokunmaktan çekinmeyen sözde "sahibi" ile tanışmak bahanesiyle son derece çirkin oyunlara başvuran Fazıl Guleyni ile komplo kurduğu iddia edilen Pırpız Sona, tüyler ürpertici bir saldırganlığın kurbanı olmuştur. Aynı sahnede M. Mammadov, toplumun manevi ve ahlaki acısını oyunculukla somutlaştırır ve bu acının oyun alanından oditoryuma geçmesini sağlar. A.

[396] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 103.
[397] **A.g.e.**

Talibov'a göre, "Pırpız Sona, zamanın ağrısı, acısıdır. Zaman öznelleşti, nesnelleştirildi ve Sona'nın mutluluğunda bir imaja dönüştü. Yani zamanın kendisi bulanıklaştı." [398]

Aslında, Molla Abbas da dahil olmak üzere deli cephedeki diğer karakterler için de aynı şey söylenebilir. Bu arada M. Mammadov'un yönetmenliğini yaptığı "Deli Toplantısı" oyunundaki Molla Abbas imajının, oyuncu H. Hanizade'nin çalışmalarında önemli bir yer tuttuğunu dile getirmek de önemli bir vurgu olacaktır. Daha önce Hasan Sabbah'ın "Hayyam" oyunundaki görüntüsü de eleştirmenler tarafından çok beğeni almıştı. Molla Abbas imajı üzerine yaptığı çalışmayla oyuncu, kendi yaratıcı serisinin mayasını gösterebildi ve bu imaj, H. Hanizade'nin yaratıcı gelişiminin doğrulanmasında yeni bir aşama oldu [399].

C. Mammadguluzade'nin dramatik materyali, her oyuncunun bireysel sahne becerilerini sergilemesine olanak tanıyan geniş bir alandır. "Deli toplantısı"nda yazar, Molla Abbas'ın trajedisini yalnızlık trajedisi olarak ve bir izleyici gözüyle, hoşgörünün örtüsü altında işlenen manevi suçların neden olduğu acılara bakmaya zorlanan bir tefekkür olarak sunar. Hem yönetmen hem de oyuncu sadece yazarla dayanışma içinde değil, aynı zamanda görüntünün yorumlanmasında da konuyu daha ileri bir noktaya taşımıştır. Dolayısıyla, H. Kanizadeh'in canlandırdığı Molla Abbas, K. Marx'ın sözleriyle "büyük bir işkenceci" kadar özveri barındırmaktadır.

"Deli Toplantısı" oyunuyla ilgili eleştirilerin ana odağının, yönetmenin fikirlerini ve estetik hedeflerini aktarma gibi hususlarda güvendiği Molla Abbas'ın imajı üzerinde olması tesadüf değildir. Analiz sırasında, Molla Abbas'ın, C. Mammadguluzadeh'i bir başka ünlü kahraman İskender'in yanına koymaya çalışması da gayet doğaldır. Çünkü ölülerin içindeki İskender, deliler içindeki Molla Abbas ile aynı edebi ve sanatsal kökten güç alır. "Ancak Molla Abbas'ın durumu İskender'in durumundan daha karmaşık, zor ve üzücüdür. Akıl hastası zavallı karısını delilikten korumak için kendini çıldırtır." [400]

H. Khanizadeh ortaya koymuştur ki, Molla Abbas'ın ahlaki acısı, deli olarak algılanması, alay konusu olması, taşlanması ve fanatiklerin aydınlanmış düşünceyi kavrayamaması, bu fikirleri hiçbir şekilde bastırma girişimi değildir. Oyuncu, Molla Abbas'ın acıya dönüşen üzüntüsünün, cehaletin halkın oğullarını/çocuklarını karşıt taraflardan ayırdığına, şiddetin kardeşler tarafından değil babalar ve anneler tarafından işlendiğine, bunun yanı sıra ahlaki

[398] Talıbov, **Pırpız Sona Şəfiqə Məmmədova**, Qobustan jurnalı, 1981, No-1, s. 29.
[399] **A.g.e.**

[400] Zamanov, **Dəlilər aləminin faciəsi**, Kommunist, 7 Haziran 1978.

değerleri olmayan cahil kitlelere karşı hiçbir gücün dayanamayacağını tam olarak anlayabileceğine inanıyordu. Karakterin bu özelliğinden dolayı Molla Abbas, trajedinin gerçek bir kahramanı gibidir ve onun üzüntüsü sınırsız, dünyevi bir kederdir [401].

Bu oyunda, ışık-gölge efektinin ustaca kullanılması, sadece niyetlerin keşfedilmesinin sembolik işaretlerini değil, aynı zamanda yönetmenin tek tek sahnelerin yorumlanmasında önemli gördüğü anların vurgusunu da tanımlamıştır.

M. Mammadov'un yönetmenliğinin özelliği olan bu yönetmenliğin profesyonel doğasını karakterize eden nitelikler, esas olarak ulusal tiyatromuzda romantizmin psikolojik bir sentezi şeklinde kendini göstermektedir. Azerbaycan sahne sanatlarınının uygulamalı geleneklerinden biri olarak kabul edilen anıtsalcılık tarzı, o yönetmenin kendini ifade etmesine meydan okumaktadır. O dönemde, çağdaş ve klasik repertuarın derlenmesi ve somutlaştırılması milli yönetmenliğin, M. Mammadov başta olmak üzere bu konuda emek verenlerin çalışmalarıyla dikkati çekmiştir [402].

2.3. T. Kazımov Yönetmenliğinde Avrupa Klasiklerinin Somutlaştırma Sorunları

Tiyatronun sentetik bir sanat formu olduğuna şüphemiz olmadığı bir gerçek. Doğal olarak çeşitli sanat türlerinin sanatsal aşılanmasını deneyimleyen tiyatronun duvarları arasında, bu türlerin güçlü taşıyıcılarının omuz omuza, gerçek sanat kalıplarını yarattığı zaman, tam bir uyumla, yukarıda da değinildiği üzere, gerçeğin tam anlamıyla yankılandığı da doğrudur.

Roland Barthes'e göre, "Tiyatro gerçek bir bilgi polifonisidir. Bir dizi bilgiyi adresinize yönlendirir. Bu bilgilerin özelliği, eşzamanlı olarak ve ayrı bir ritimde iletilmeleridir. Oyunun her dakikasında, altı veya yedi kaynaktan aynı anda bilgi alırsınız (manzara, kostümler, ışıklandırma, oyuncuların hareketleri, yüz ifadeleri, konuşma). Burada, yönetmenin isteği üzerine her şey bir karşı noktada birbiriyle birleştirilir. Bu fenomen tiyatro olgusudur." [403]

Bu nedenle, T. Kazımov, G. Garayev, T. Salahov'un drama alanındaki yaratıcı iş birliğini paha biçilmez bir kültürel gerçek olarak görüyoruz. Bu iş birliğinin meyvesi olarak ortaya çıkan

[401] **A.g.e**., s. 40.
[402] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 95.
[403] Барт, Семиотика, поэтика Избранные работы. М. 1989.

sanatsal ürün, eleştirinin genel sonucuna göre, "dekorlarda ve kıyafetlerde lüksten uzak, süsten arınmış bir Shakespeare'dir. Oyunun dinamizmi, olayların hızı, büyük oyun yazarının karakterlerinin karmaşık dünyasının keşfiyle dikkat çekiyor." [404]

Azerbaycan tiyatro tarihinin tecrübesinden, birçok yabancı oyun yazarı gibi Shakespeare'in de Azerbaycan milli tiyatrosunun oluşumunda ve gelişiminde önemli bir etkiye sahip olduğu ve profesyonellik düzeyini artırdığı bilinmektedir. Farklı milletlerin tiyatro sanatının başarısını elde etmeye kararlı, büyük içerikli yepyeni bir sahne kültürü türü yaratmaya kararlı olan milli yönetmen, diğer yazarlarla birlikte Shakespeare'e de başvurmuş ve bazen asıl avantajı Shakespeare'e vermiştir. Bu nedenle, yasaya uygun olarak, A. İsgandarov, M. Mammadov, A. Şarifov, Z. Neymatov, T. Kazımov ve diğerleri sanatsal arayışlarında zaman zaman adres olarak Shakespeare'i seçtiler ve Shakespeare'in dramaturjisinde geçmişteki ilerlemeler veya düşüşler hakkında doğru cevabı bulmaya çalışmışlardır [405].

Shakespeare'in her zaman Azerbaycan tiyatrosunun favori yazarlarından biri olduğunu ve sahnemizin onu her zaman memnuniyetle karşıladığını belirtmek önemli olacaktır. Dramatik sahne sanatımızın farklı yıllarında, "Hamlet", "Othello", "Kral Lear", "Romeo ve Juliet", "Kaprisli Kızın Yumuşaması", "İki Veronalı", "Macbeth", "On İkinci Gece", "Hiçlikten Gürültü", "Kış Masalı", "Fırtına" ve son olarak "Anthony ve Kleopatra" oyunlarının somutlaştırılması tesadüf değildir. Bu oyunların sahnelenmesiyle tiyatro kültürümüzün tarihine değerli sayfalar eklenmiştir. Her tiyatro sezonunu zenginleştiren, yönetmenlerin ve oyuncuların profesyonellik düzeyinin artmasını sağlayan Shakespeare oyunlarının, ayrıca Shakespeare'i Azerbaycan seyircisine daha yakın ve anlaşılır hale getirme misyonuna hizmet ettiğine de dikkat edilmelidir [406].

K. Alibeyli'nin de belirttiği gibi, "onları Shakespeare'in dehası, karakterlerin korkunç tutkularının keskin çatışmasında, insanın doğasında bulunan tüm olumsuz, olumlu, karanlık ve aydınlık taraflarıyla, insan psikolojisinin çok yönlülüğünü ve karmaşıklığını ezici ve dramatik bir biçimde ortaya koyma ve gösterme yeteneği tarafından kendine çekildi." [407]

Her ne kadar ilk bakışta bu naif bir görüntü verse de bir zamanlar T. Kazımov tarafından kaleme alınan ifadelerde "yazarın metnini anlamak ve seyirciye iletmek için metnin tam anlamı,

---

[404] Джафаров, Люди и поиски театра Советская культура. 1964. 28 мая.
[405] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 147.
[406] **A.g.e.**
[407] Əlibəyli, **Düşünən dünyamız**, Bakı, Elm, 1998, s.76.

görüntünün karakterini anladığınız anlamına gelir; kalan yüzde elli ise ifade edildiği gibi, kendisi için konuşur" demektedir. Bu değerlendirmenin, Shakespeare gibi bir yazar hakkında olduğunu hatırlatır. [408]

Tabii ki, onların sunumunu ele alırken amacımız, Shakespeare dramaturjisinin çok yönlü, çok renkli içeriğine odaklanmak, yargıda bulunmak değil; bazı konuların sunumuyla sınırlı kalmamak ve ana konuya geçmek üzerinedir. Bu arada unutulmamalıdır ki Azerbaycan milli tiyatro kültüründe eşsiz yerleri olan dramaturglar, N. Vazirov, A. Hagverdiyev, H. Cavid ve C. Cabbarlı'nın yanı sıra Shakespeare'in edebi-sanatsal cazibesinin etkisi altında kalmış sahne ustaları H. Arablinski, S. Ruhulla, A. M. Şarifzade, U. Receb, A. Garaybeyli, R. Tahmasib. M. Davudova, A. Alakbarov, K. Ziya, B. Şakinskaya, H. Gurbanova, A. Sultanov, İ. Osmanlı ve diğerleri aynı dramaturjide mükemmel sanatçılar olarak şekillenmişlerdir [409].

Bununla birlikte Shakespeare'in oyunlarının Azerbaycan milli sahnesindeki somutlaşmış halini değil, aynı zamanda başka yabancı oyun yazarlarının aksine, Azerbaycan'ın kültürel yapısına ve ahlaki değerlerine doğrudan etkisinin gizemli nedenini de açıklamak için geçmişi hatırlamakta yarar görülmektedir. Uzak bir ülkeden dili ve dini farklı yabancı bir yazarın, Azerbaycan'da bu kadar derin bir etkiye sahip olması garip değil mi?

Zaman zaman sahnelenen eserlerde Shakespeare'in kahramanlarının Azerbaycan toplumuna çoktan girmiş olması ve memnuniyetle karşılanması garip değil mi? Ailelerde Hamlet, Othello, Macbeth ve diğer kahramanların isimleri duyuluyor, Azerbaycan dilinde kolayca telaffuz ediliyor ve bir yabancılaşma belirtisi olmadan kolayca seslendiriliyor. Azerbaycan tiyatro sahnesinde Schiller, Tolstoy ve Gorky gibi yazarların eserleri de oynandı. Peki seyircinin bu yazarların kahramanları üzerindeki hayranlığı neden alkışların ötesine geçemedi? Shakespeare'in kendi deyimiyle ifade etmek gerekirse "Sorun budur" ve bu durum İngiliz yazarın Azerbaycan kültüründeki bir mucizesi olarak değerlendirilmelidir [410].

Bu mucizenin açıklaması da aslında o kadar karmaşık değildir. Tiyatro teorisinde sıkça bahsedilen gerçeğe göre sanat, sanatsal ve estetik algıyı sağlamak için yaşamın sanatsal bir yansıması olarak sunulmalıdır. Başka bir ifadeyle, Shakespeare'e atfedilen bir aforizma olan, "Dünya bir sahnedir, insanlar ise oyuncu" sözleri ile bu durumu detaylandırıp konumuzun mantığına uyarladığımızda, belirtmeliyiz ki, Shakespeare kendi mucizesini açıklayarak

[408] Kazımov, **Kazım Ziya**, Bakı, Azərbaycan,1968, s. 64.

[409] **A.g.e**., s. 64.
[410] **A.g.e**., s. 65.

kurduğu dramaturji çatışmalarının çaprazlaşmasını, yani ilhamı toplum hayatından aldığının altını çizmek gerekiyor. Onun üslubunu dikkate alan oyuncu da kendi yaratıcılığını ilan ediyor. Buradaki doğal dayanak, Shakespeare'in Globe Theatre'daki çalışmasıyla toplumda meydana gelen süreçleri sanatçının dünyasına taşıyarak sanatsal hayal gücünün bir ürünü olarak sahneye çıkarmasıdır. Belki de bu yüzden ortaya koydukları, yaşam kadar yüksek ve canlı ögeler barındırmaktadır. Bu da "sanattan farklı olarak", sanatsal açıdan bir genişlik sunmaktadır [411].

İçinde yaşadığımız, neredeyse içine daldığımız ve normal hayatımıza alternatif olacak bir hayat yaratan Shakespeare, o hayattaki her şeyden daha tatlı, daha yüksek, daha akıllıca bir gerçekle herkesi kendine çekebiliyor. Shakespeare'in eserden esere değişen dramatik kişiliği, ilk bakışta yepyeni bir içerikle kendini göstermiş ve her seferinde sempati ve ilhamla karşılanmıştır. Sadece Hamlet değil, aynı zamanda Shakespeare'in her kahramanı, "lanetlenmiş" ebedi sorularını çözme yoluna girer, acı ve yoksunluk çeker. Görünüşte neşeli, eğlenceli komedilerde bile Shakespeare kahramanlarına barış vaat etmiyor. Aksine oyun yazarının karakterleri daha üzücü, çelişkilerle dolu ve "mutlu son" özlemi içinde bulunuyorlar. [412]

İlginçtir ki, Shakespeare'in her zaman kendi yönetmenleri ve oyuncuları olmuştur. Her yerde olduğu gibi Azerbaycan'da da aynı durumun olduğu görülmüştür. Herhangi bir ciddi tiyatroda çalışan bir yönetmen veya aktör, Shakespeare'in dramaturjisine karşı bir sevgi ve korkuya sahiptir. Bu olgun yeteneklerin olduğu bir alandır. Yani C. Cabbarlı'nın dediği gibi, "Koç, koçla savaşır." Bu ilke ihlal edildiğinde doğal olarak seyirci işlerin başarısız olduğu algısına kapılır ve tiyatro, seyircisini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Shakespeare'in karmaşık dramatik dünyasının, açıklanamayacak kadar cesur olsa da başarıya götüremeyeceği açıktır. Azerbaycan milli sahnesinde somutlaşan birkaç performansın başarısız kaderi, söylediklerimizi kanıtlayabilir. Shakespeare bu "cesareti" affetmez, herkese sınırları söyler, yerini tanıtır.

Azerbaycan tiyatrosunun güçlü yönetmenleri arasında Shakespeare eserlerinin uygulanması bağlamında varlıkları "kabul görmüş" tanınmış sanatçılar da bulunmaktadır. Bunlardan A. İsgandarov. M. Mammadov ve T. Kazımov özellikle göze çarpan isimler arasındadır. Aslında, önceki iki sanatçı bu alanda oldukça deneyimli olmalarına rağmen, her şeyden önce T.

[411] **A.g.e**., s. 65-66.
[412] Шекспировский сборник, М ВТО, 1947, (Статьи).

Kazımov'un Shakespeare testini geçmesi gerekiyordu. Bu anlamda "Anthony ve Kleopatra" birçok soruyu yanıtlamanın yanı sıra birçok şüpheye de son vermek zorunda kaldı.

"Maria Tudor" dan sonra bir şekilde yeteneklerinden daha emin olan T. Kazımov," Antony ve Kleopatra" sorusunu gündeme getirdi. Önceki konuyu ise daha fazla derinleştirmeye istekli değildi. Daha doğrusu, konu sadece bu değildi. Aynı zamanda gençliğinde uzaktan takip ettiği ve imrendiği, Shakespeare'in zirvelerini fethetme arzusuydu.

Belki de arzudan da öte bir şeydi? Bu dizginsiz bir aşk, söndürülemez bir ateşti. T. Kazımov tam bir yaratıcı formda olduğu için, gelecekteki işin ağırlığından ziyade hazırlık sürecinde alacağı zevki özlüyordu. Sadece kırk bir yaşındaydı. Onun önünde "Ölüler", "Hamlet", "Fırtına", "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah" bekliyordu. Bugün M. Azizbayov Tiyatrosu'nda "Anthony ve Kleopatra" nın afişleri yayına hazırlanıyordu.

M. Azizbayov'un adını taşıyan tiyatroda bu yapının tarihçesinden bahsederken, Shakespeare'in "Anthony ve Kleopatra"sının bu tiyatroda hiç sahnelenmediğini de unutmamalıyız. Oyuncu kadrosu da oyunun genişliği açısından, uzun zamandır bu kadar zengin, bu kadar edebi ve sanatsal görüntü gerçekleştirmemiştir. Bu nedenle, "zorluklar ve sorumluluk" aynı ağırlığa sahip herkesin omuzlarına düşmüştür.

Siyasi duruşları arasındaki mücadele, "Anthony ile Kleopatra" arasındaki aşk, T. Kazımov'un yapısında ön plana çıkarıldı ve eylem çizgisini oluşturdu. " [413]

"Antony ve Kleopatra" T. Kazımov'un yönetmen olarak dikkati, sadece general Antony ve Mısır Kraliçesi Kleopatra'nın aşk maceraları üzerinde değildi. Aynı zamanda güç mücadelesini, manevi dünyalarını, gizemlerle dolu olayların dönüşünde, en otoriter insanın bile acı çeken yanlarını sınırlandırmıyordu. Başka bir ifadeyle düşünülen her şey yönetmen tarafından bir bütün olarak algılandı. Bu işte Shakespeare'in teatral estetiğini derinden hisseden, H. Gurbanova (Cleopatra), A. Zeynalov (Anthony), M. Sheykhzamanov (Enobar), H. Salayev (Sezar) ile birlikte sahne geleceği için büyük umutlar vaat eden H. Turabov (Eros), Ş. Alakbarov (Erri), H. Khanizade (Gall), B. Asgarov (Pompey), E. Zeynalov (Agrip) gibi oyuncular da yer aldı [414].

Her yetenekli yönetmen gibi, T. Kazımov da kendi kişiliğine ve özel bir çalışma tarzına sahipti. O olaylara göre perdeleri, daha küçük parçalara ayırırdı. Aslında bu yeni, eşi

---

[413] Мамедов, **Театр, драматургия и современность**, Баку, Ишыг, с. 225.

[414] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 149.

görülmemiş bir çalışma değildi. Yönetmenlik sanatı derslerinde, öğrenciler dramatik materyal üzerinde çalıştıklarında, onu tamamen işlendikten sonra yönetmen tarafından belirlenen birçok küçük parçaya ayırırlar ve bu şekilde tüm sahneler oluşturulur. Klasik dramanın kendisinde bile perdelerin ayrı girişlere bölündüğünü görüyoruz. M. F. Akhundov, A. Hagverdiyev ve C. Mammadguluzadeh'in dramaturjisinde de oyun yazarları yönetmenin işini kolaylaştırmaya çalışıyormuş gibi oyun, ayrı sahnelere bölünüyordu [415].

T. Kazımov perdelerin bir bölümünü, bir kısım olarak adlandırıyor ve bu tür kısımlarla gelecekteki oyun üzerinde çalışıyordu. Bu bir yandan oyuncuyla çalışmanın yaratıcı faydalarını artırırken, diğer yandan da aksiyon çizgisinin sanatsal detaylarını düşünmeye yardımcı oluyordu. Çünkü, daha önce de dile getirdiğimiz gibi, üzerinde çalışılan herhangi bir küçük parça, tüm performansın eylem zincirinde önemli bir yer tuttuğu için, yönetmen dünyasında ana ya da ikincil olarak bölünmedi.

Bu bölümlerde ikincil olduğu tespit edilirse, T. Kazımov onu azaltmaktan çekinmedi, sadece önemli olduğunu düşündüğü şeyleri korudu. Bu yüzden sadece "Antony ve Kleopatra" da değil, diğerlerinde, hatta T. Kazımov'un az bilinen oyunlarında bile böyle bir bölüm yoktu. Her küçük parça performansın tüm hikayesinin bir noktasını oluşturuyordu; bu da hedefi yüksekte olan yönetmenin planına uyuyordu. Bu nedenle, tamamen doğal olarak eleştiri "Anthony ve Kleopatra" oyunundaki yüksek yönetmenlik kültürü, onun sadeliğindeki derin, manalı, yüksek ustalığını alkışlıyor, T. Kazımovun edebi malzemede “hayata yeni bakışları olan insanları, hümanist Shakespeare fikrini görebilmesini, mümkünse deha dramaturgun, düşünürün fikrini tam ve aydın şekilde açmayı başarabilmesini" takdir ediyordu. [416]

T. Kazımov teoriyi hiçbir şekilde kabul etmedi. O sahneleyeceği oyununa kavramsal bir çözüm arıyordu. Bu nedenle yönetmen, "Anthony ve Kleopatra" da dizginsiz insan tutkularının trajik kaderini sanatsal bir sahne çözümünde sunmak istedi. Daha sonra "Peri Büyüsü"nde de insan ruhunun neden olduğu kötülüklerin bir sahne anlatımını sundu. "Peri Büyüsü"deki olayların daha fazla anlatı içeriğine sahip olduğu ve ev boyalarının burada baskın bir yer tuttuğu açıktır. T. Kazımov, eserdeki masallarını ve gündelik renklerini unutmasa da insan doğasının ortaya çıktığı durumlara odaklandı. Çünkü bu durumlarda, dünya görüşüne göre, insanların

[415] **A.g.e**., s. 153.

[416] Əfəndiyev, **Antoni və Kleopatra**, Bakı qəzeti, 13 Mayıs 1964.

çıkarları bir nedenden ötürü kesişiyordu; bu da çatışma ve mücadele ortamı doğuruyordu. Yönetmen bu mücadeleyi en yüksek amaca uyarlı şekilde yönlendirdi. [417]

"Anthony ve Kleopatra", yetişkin düzeydeki insanlara dair, onların kaderlerinin kafa karıştırıcı durumlarındaki çarpışmalarından etkilenmişti. T. Kazımov'un yorumunda, H. Gurbanova'nın yarattığı Kleopatra, her şeyden önce bir insandı ve de kadındı. Bu görüntünün sahnedeki her yansımasında ve çeşitli diyaloglarda bir bütün olarak eylem çizgisinde doğrulandı. T. Kazımov, "Anthony ve Kleopatra"nın ilişkisinde iki güçlü karakterin yakınlaşmasını ve çarpışmasını, çeşitli nedenlerle ortaya çıkan durumların yanı sıra oyun yazarının niyetleri doğrultusunda izledi ve plastik bir çözüm aradı [418].

T. Kazımov her bölümün, başlangıcı, ortası ve sonuyla, bütün bir sahne haline getirmeye ve karakterlerin genel kaderini somut renklerle göstermeye çalıştı. Burada H. Gurbanova'nın becerikli oyun tekniği, esnekliği ve büyüleyici diksiyonu Kleopatra'ya hayran bıraktırıyor. Zeynalov'un çok katmanlı ve renkli performanslarla dolu tarzı, biraz romantik bir sahneyle Anthony'yi de beğendiriyordu. Oyunun bir bölümünde H. Gurbanova, yetenekli bireysel sanatıyla büyük bir trajedinin ustası olduğunu ve performans salonunu karşı konulmaz cazibesinde tuttuğunu gösteriyordu. Kleopatra'nın Anthony'nin evliliğini öğrenmesi bu bakımdan özellikle etkileyiciydi. Oyuncu, tüm yaratıcı gücünü harekete geçirir; görüntünün dış görüntüsünde plastik potansiyelinin tam olarak gerçekleşmesini sağlar ve bu sayede kahramanın manevi acılarının sahnesini ustaca ifade edebilir. Oyun hakkında yayınlanan bir dizi incelemede belirtildiği gibi, " bu, oyunun en güzel sahnesidir ve gerçek bir Shakespeare sahnesi olarak adlandırılabilir." [419]

Burada, öncelikle yönetmen tarafından H. Gurbanova için yaratılan oyunun koşulları, oyuncuyu kelimenin tam anlamıyla geniş sanatsal potansiyeline dikkat etmeye zorladı. H. Gurbanova, Kleopatra'nın sanatçının sezgisiyle iç çelişkilerini inceledi ve son derece hassas ve karmaşık oyunculuk araçlarıyla en doğru performans tarzını bulmayı başardı. Bu noktada ilginç bir gerçeği de belirtmek gerekir ki, "Antony ve Kleopatra" oyununun adı olsa da T. Kazımov, oyunun sanatsal anlamının yükünü H. Gurbanova'nın yanına çeken yönetmen konseptinin merkezinde Kleopatra'yı görmek istemiştir. Elbette yaratıcı bir ortamda çalışmanın, yönetmen-oyuncu ilişkisi kurmanın sahne zaferinin ilk ve en önemli koşulu olduğunu söyleyerek kesin bir

[417] Агаев, **Антоний и Клеопатра**, газета Баку, 13 мая 1964.
[418] **A.g.e**., s. 23.

[419] Мамедов, **Театр, драматургия и современность**, Баку, Ишыг, с. 225.

gerçeği tekrar etmeliyiz. Ama bazen tiyatro pratiğinde bunun tersi de olur ve H. Gurbanova bu konu hakkında şunları ifade etmiştir: "Ben her zaman yönetme hakkını savundum, tanıyordum. Ama bir şartla. Yönetmen oyuncunun bağımsızlığını elinden almamalı, yaratıcı inisiyatifini öldürmemelidir. Oyuncuyu cansız bir araca dönüştüren, onu sadece yönetmenin korumasına muhtaç bırakan yönetmen, sadece oyuncuya değil kendisine de büyük zararlar veriyor. Oyuncunun benliğine saygı duyulmadığında, oyuncunun "ben"i gölgesinde kalır ve ilginç, anlamlı, sıcak, tutkulu bir performans olamaz. Böyle bir mucizeye inanmıyorum. Bu yüzden, oyunculuk girişiminin yolunu açan, coşku gösteren ve canlı insan imgeleri yaratmaya yardımcı olan yönetmenlerin destekçisiyim." [420]

Oyuncu tarafından değerlendirilen yönetmenlerden biri, oyuncuyu sahnenin "onuru" olarak gören T. Kazımov'du. Oyun boyunca Kleopatra'nın sahnelerini izlerken, en karanlık mecazi tiyatronun dahi böyle bir yorum yapamaması gerçeği, şaşırtıcı bir şekilde, gurur duygusu uyandırmaktaydı. Çünkü Azerbaycan tiyatrosunun uzun vadeli tarihsel deneyiminde, Shakespeare'in dramaturjisi genellikle bir beceri alanıydı ve hem yönetmenin hem de oyuncunun sanatına hâkim olma iddiasının nesnel, pratik bir kriteri olarak kabul edildi.

Basitçe söylemek gerekirse, bir dili olan ve onu ifade etmek isteyenler Shakespeare'in dehasının köprüsünü geçmek zorundaydı. Bu nedenle H. Gurbanova, güçlü bir sahne ustası olarak sahip olduğu bir sanatçı unvanını hak ettiğini defalarca kanıtladı. İfadeyi birçok kez kullanmamız ise tesadüf değildir. Bu, H. Gurbanova'nın Shakespeare ile üçüncü buluşmasıydı. Farklı yıllarda “On İkinci Gece ya da Ne İsterseniz "(1946), "Kış Masalı" (1955) ve son olarak "Anthony ve Kleopatra" (1964) oyunlarında aynı ciddiyet ve beceriyle sahneye çıkan H. Gurbanova seyirciyi şaşırtmayı başardı [421].

Burada bir konudan daha bahsetmemek doğru olmaz. H. Gurbanova, üç Shakespeare oyununda üç farklı yaratıcı tarzın yönetmeniyle çalıştı ve bunun sonucunda üç sanatçıyı da memnun edebildi. "On İkinci Gece veya Ne İsterseniz"deki Olivia (yönetmen M. Mammadov) lirik romantik temayı yorumlama sürecinde de samimi ve sanatsaldı; "Kış Masalı"ndaki Hermione (yönetmen A. Şarifov) gururlu ve mücadeleciydi; “Anthony ve Kleopatra”daki Kleopatra (T. Kazımov'un yönettiği)" özgür, büyüleyici ve ihtişamlıydı. [422]

[420] Məmmədov, **Onun sənət ulduzu**, Bakı, İşıq, 1983, s. 50.

[421] **A.g.e**., s. 51.
[422] **A.g.e**., s. 51-52.

T. Kazımov, oyuncunun çalışmasıyla ilgili yorumlarında, rasyonelliği (zekâsı) çok mantıklı çalışan sahne oyuncularının, bazen duygulardan mahrum kaldığını açıkça belirtiyor. Böylelerinin işleri kuru ve cansız olur. Başka bir deyişle, onlar mantıklı yasalar hakkında düşünme yeteneklerinden mahrum olurlar. Bu tür oyuncular doğal duyulardan uzaklaşırlar ve çoğu zaman dedikleri gibi, doğrudan hedefe ulaşamazlar. [423]

"Anthony ve Kleopatra"daki karakterler arasındaki aşk çizgisi kıyaslanamayacak kadar farklıydı. İlginç bir şekilde, bu ilişkinin öznel nedeni eleştirmenler tarafından göz ardı edildi. M. Mammadov gibi önde gelen bir tiyatro eleştirmeni bile buna aldırış etmedi. Ancak bu nedenin, oyunda sunulan Anthony ile Kleopatra arasındaki maceralı aşkın doğası üzerinde derin bir etkisi oldu.

Mesele şu ki, yazara göre Mısır kraliçesi olmasına yardım eden Sezar'la kısa bir aşk ilişkisinden sonra, genç Kleopatra, genç Antonia'ya âşık oluyor ve bu karşılıklı aşk tüm sınırları aşıyor. İlk bakışta, geleneksel aşk çizgisinin T. Kazımov'un yorumunda biraz farklı bir anlamı görülmektedir. O sırada yönetmen, Kleopatra'nın tiyatrodaki imajının başka bir aktrisin yaratıcı potansiyeline değil, H. Gurbanova'ya karşılık geldiğini dikkate almıştır. T. Kazımov muhtemelen o sırada H. Gurbanova'nın elli bir yaşında olduğunu biliyordu. Anthony rolünü oynayan oyuncu A. Zeynalov ayrıca kahramanından çok daha yaşlıydı.

T. Kazımov'un, rollerin paylaşımında, oyunun ve karakterlerin yorumunu ve aşk çizgilerinin doğasını tanımladığını söylemek de faydalı olacaktır. Oyunda bu ilişkilerin iyi çizilmiş bir resmi vardı. Dolayısıyla seyircinin karşısındaki estetik manzara, sanat sahnesi tecrübesiz iki gencin hüzünlü bir hikayesi gibi değil, yeterince olgun insanların tutkulu bir aşk hikayesiydi. Aslında, T. Kazımov tarafından sunulan bu versiyonun, yazarın versiyonuyla hiçbir ilgisi yoktur. Bu yorum aslında Shakespeare'in sanatsal mantığına uymuyordu. Bu nedenle o dönemde trajedinin edebi-sanatsal mekanizmasında bir yanlış anlaşılma da vardı [424].

T. Kazımov, "Anthony ve Kleopatra" ve "Romeo ve Juliet" oyunları arasında benzerlikler gördüğü yönündeki eleştiriye katılmıyor ve ilkinin benzeri görülmemiş bir trajedi olarak kabul edilmesi ihtimaliyle uzlaşamıyordu [425].

Yazarın arzusu ile yönetmenin yorumu arasındaki farklılıklara işaret eden M. Mammadov şunları yazdı: "Shakespeare, Romeo ve Juliet şahsında Anthony veya Kleopatra'nın duygularını

---

[423] Kazımov, **Kazım Ziya**, Bakı, Azərbaycan,1968, s. 61.

[424] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 156.
[425] **A.g.e.**

ve sevgisini ideal seviyeye yükseltmiyor ve Tofig Kazımov'un yönettiği oyunda kahramanların sevgisini idealleştirme yönünde güçlü bir eğilim görülüyor. Oyunun temelinde yatan "güç ve sevgi" teması tek taraflı olarak aydınlatılırken, burada önyargılı aşktan kaynaklanan trajedileri göstermek yerine aşk trajedisini gösterme eğilimi ön plana çıkıyor. Bu niyet Shakespeare'in konseptinin ötesindedir. [426]

Diğer bir deyişle, performansa şu ya da bu klasik eseri hazırlayan yönetmenin tam teşekküllü bir yaratıcı kişi olarak neyin ön planda neyin arka planda olduğunu belirlediği mantığına katılmalıyız. Bu durumda her şeyin sanatsal yoruma göre çözüldüğü oldukça açıktır. Bir sanat eseri, bu durumda bir oyun, içeriğindeki herhangi bir motifin ön plana çıkmasına veya arka planda olmasına izin veriyorsa, yapıtın sahne malzemesine dönüştürülmesini kolaylaştırırken, yönetmen de yaratıcı "ben"i daha geniş bir şekilde ifade eder. Tabii ki, herhangi bir yönetmen gibi, T. Kazımov da böyle bir imkânı kullanma fırsatını kaçırmadı. Kim bilir, belki de oyun yazarı Shakespeare'in dünya sahnesindeki uzun ömürlülüğünün nedenlerinden biri de budur. [427]

T. Kazımov'un sanatsal anlayışına uygun olarak gerçekleştirilen bu olaylar dizisi, yukarıda bahsedilen sonucu güçlendirdi. Diğer bir deyişle, oyunda yer alan edebi malzemedeki vurgu biraz değiştirildi ve iki yetişkinin tutkulu bir aşk ilişkisi şeklinde sunuldu. Dolayısıyla bu oyunda "Romeo ve Juliet"in motiflerini gözlemlemek eleştirmenler için ikna edici görünmüyordu. Bu nedenle, dünya tiyatroları sahnesinde, Shakespeare'in her sözü değil, onları harfi harfine takip etmenin doğru mu yanlış mı olduğuna dair çeşitli düzeylerdeki tartışma ve kavgalar sona ermiştir. Yani, daha sonra tiyatro çalışmaları sözlüğüne yönetmenlik dönemi olarak giren yaratıcı sürecin ilk yıllarında, teorisyenler geri çekilmek zorunda kalmıştır [428].

Buradaki vurgu, Shakespeare'in sahne düzenlemesinde değil, yönetmenin anlayışına dayanan bu düzenlemenin sanatsal çözümündeydi. Tamamen doğal bir yaratıcı süreç içinde şekillenen ve belirlenen sahne sanatlarının estetiği, oyun yazarı, yönetmen ve oyuncunun ilişkilerini temelden yeni bir şekilde düzenlemeliydi. Yazarın aksine, oyuncunun çalışması yönetmenliğin bir sanat formu olarak gelişimini şartlandırdı ve hızlandırdı.

---

[426] Məmmədov, **Onun sənət ulduzu**, Bakı, İşıq, 1983, s. 91.

[427] Arif, **Antoni ve Kleopatra**, Seçilmiş əsərlər, 3 cilddə, I c. Bakı, Azərnəşr, 1967, s. 586-587.

[428] **A.g.e.**

Bazen tiyatro eleştirmenleri tarafından değerlendirilen yönetmenin oyun anlayışı ya da daha doğrusu yönetmenin takdir veya eleştiri eseri, yönetmenin kendi sanatsal ifade araçları açısından incelendiğinde öznellikten neredeyse kurtulamazdı. Göründüğü kadar garip, bazen sıradanlaşan tiyatro eleştirmenlerinin mesleki bir eksikliği olarak değerlendirebileceğimiz bu tür vakalar, bazen de deneyimli ve yetenekli tiyatro eleştirmenlerinin araştırmalarında karşımıza çıkıyor. M. Mammadov'u bu anlamda ele alacak olursak, sadece bir tiyatro akademisyeni değil, aynı zamanda önemli bir yönetmen, oyuncu ve sahne sanatçısı olduğu da unutulmamalıdır. Yani tiyatro eleştirmeninin yukarıdaki yöndeki görüşü belli tavizlerle kabul edilse de yönetmenin bu görüşü, M. Mammadov'un kendisi gibi biraz şaşırtıcı görünmektedir [429].

Öncelikle oyunu sanatsal bir bütün olarak yaratan yönetmen sadece türü, çatışmayı, daha yüksek amacı tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda görüntülerin sanatsal sistemdeki yerini yapı ilkesine göre yerleştirir. Her şeyden önce, eğer oyunculardan biri, yönetmenin sanatsal kavramının gerçekçiliği tarafından sağlanan ve özellikle bu oyuncuya tahsis edilen eylemin yönünü değiştirirse, o zaman ortak ruha zarar verir; bunun sonucunda sanatsal bütünlüğün kısa sürede kalmasına neden olur [430].

Başka bir deyişle, her oyuncunun en yüksek hedefin gerçekleştirilmesi hizmetinde kendisine verilen yükü taşıdığı başarılı bir performans olarak kabul edilir. Yönetmenin yorumunun sanatsal gerçeğini aktarır (bu yorum yanlış olsa bile). Eğer farklı bir şekilde, yani M. Mammadov'un dediği gibi, eğer sanatçı, yazarın planına, yönetmenin planına göre daha yakınsa (özellikle bu fikirler aynı değilse), o zaman, elbette bu, oyuncunun performansın genel yapısının ihlaline eşdeğer olarak düşünülmelidir. Burada, yönetmenin yazarın görüşüne aldırış etmemesi, oyunun tüm sanatsal ilkelerini kendi ifadesine tabi tutulması gibi bu sorunun bir tarafıdır. Eğer oyuncu, yönetmen kavramına katılmıyorsa kendisine verilen rolden vazgeçmelidir. Oyuncu bunu yapmadıysa, mevcut yorumu beğendiği ve yönetmenle aynı fikirde olduğu anlamına gelir. Üçüncü bir yol yoktur [431].

Yukarıda gösterdiğimiz gibi, oyunun yaratıcı kadrosu tanınmış sanatçılardan oluşuyordu. Böylece, oyuncu kadrosuna ek olarak,"Antony ve Kleopatra" oyunundaki yaratıcılık işine T. Kazımov, G. Garayev ve T. Salahov'dan oluşan üçlü, Shakespeare'in bu ünlü çalışmasının sanatsal ve entelektüel türünde, kendi yetenekleriyle birbirini tamamlayan bir tonda araya geldi.

[429] **A.g.e**., s. 588.
[430] **A.g.e**., s. 588-589.
[431] **A.e**., s. 589.

Tam da bu nedenle mekânsal çeşitlilik, coğrafi, sosyal ve ulusal farklılıklar ile birlikte olayların hızlı ritmi ve performansın genel dinamikleri burada gerekli olanı sağlamayı başardı. [432]

"Anthony ve Kleopatra'nın bedenlenme sürecinin farklı yönlerini yansıtan notlarda T. Kazımov, araştırma için ilginç işaretlerde bulundu. Örneğin, oyunun temasıyla ilgili notlar şu şekildedir: "Tema, her şeyin sevgiye (şövalyelik, şöhret, cesaret, kahramanlık ve son olarak güç) feda edilmesidir. Görünüşe göre, bu notlar her iki kahramanla ilgili ve onların psikolojik niyetlerini ve eylem çizgilerini yansıtıyor. [433]

Ancak varoluş anında tereddütlerini unutmaması da ilginçtir. Zira daha önemli olan Kleopatra meselesiydi. Çünkü Anthony seçimini zaten yapmıştı, ancak Kleopatra'ya gelince, yazar ona dair bir nevi tereddüt yaşıyordu.

Oyunun defteri, T. Kazımov'un prova sürecindeki yorumlama mantığını, bireysel bölümlerin yapısal çözümünü açıkça yansıtıyor. Gelecekteki oyunun yedinci, on ikinci ve yirminci bölümleri, onun ciddi şekilde rahatsız olduğunu gösteriyor. Örneğin, T. Kazımov'un "7. Resim ilginç değil", "20. bölümde Mizansen iyi değil", "Bunu çalışmalı, iyi çalışmalı", "Sezar hastalanıyor" gibi ifadeler içeren açıklamaları, her şeyden önce, yönetmenin yaratıcı zorluklarını anlatıyor. Bu zorluklar, T. Kazımov'un sonraki performanslarının her birinin yapısına da yansımıştır. [434]

"Anthony ve Kleopatra" nın sahnelemesinden on yıl sonra T. Kazımov, Shakespeare'in bir başka oyunu olan "Fırtına" oyununu hazırladı. Bu onun üçüncü ve sonrasında Shakespeare ile son görüşmesiydi. Yıllar sonra, bu durumla alakalı kendisinde garip bir uyumluluk hali görülebilir. Shakespeare'in son oyunu, aynı zamanda T. Kazımov'un son yaratıcı başarısıydı.

Shakespeare yaratıcılığında, dahi oyun yazarının çalışmaları üç döneme ayrılmıştır. Paralel değerlendirmelere karşı dikkatli olsak da T. Kazımov'un yaratıcı yolunun üç döneme ayrılabileceğini söylemeliyiz. İlginçtir ki, "Fırtına" oyunundaki çalışma T. Kazımov'un yaratıcı yaşamının üçüncü dönemine denk gelmektedir. Bu performanstan sonra yaratıcı gücü yavaş yavaş zayıflamaya başlamıştır. Hem düzenlilikler hem de istisnalar ve tesadüfler vardı. Ancak tiyatronun perspektif repertuarında hazırlanması planlanan bu oyun, bir sonraki olarak

---

[432] Cəfərov, **Şekspir bu gün**, Ədabiyyat və İncəsənət, 15 Mayıs 1965.

[433] Kazımov, **Antoni və Kleopatra**nın quruluşu ilə bağlı qeyd dəftəri, Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət arxivi, fond №-265, siyahı №-1, s. 31-34, Ekim 1963.

[434] **A.e**., s. 34.

sayılamazdı. Öncelikle bu oyun ilk kez tiyatromuzda sahnelendi. Bundan sonra, "Fırtına" Shakespeare dramaturjisi için de yeniydi, alıştığımız kanlı trajedilerden, komik ve kafa karıştırıcı komedilerden çok farklıydı. [435]

Ama asıl mesele elbette ki "Fırtına"nın 20 yılı aşkın bir süredir devam eden çalışmaları sırasında T. Kazımov için önemli bir aşamanın göstergesi olması gerekiyordu. "Fırtına" oyunu, ister Shakespeare'in Azerbaycan tiyatro camiasında az bilinen bir eseri olsa da eleştirmenler, oyun üzerinde çalışırken T. Kazımov'un "operasyonunu" bir nedenle göremediler. Sadece böyle bir eserin türünün değişmesi, birçok konunun değişmesini gerektirmiştir. Çeşitli yayınlarda "Fırtına" oyununun türü bir peri masalı olarak sunuldu ve bu oyunun dünya tiyatrosundaki performansları bir masal türü olarak oynandı [436].

Araştırmaya bakıldığında, "Fırtına" da sadece bir peri masalı dramını değil, aynı zamanda yüksek insancıl ilkelerin doğrulanması ve insanların daha iyiye yönelik eğitimiyle ilgili ütopik bir drama yarattığı sonucuna varılabilir. Bazı Shakespeare'liler "Fırtına" daki komedi türünde nitelikler bile buldular. Onlara göre bu oyunun bir komedi türü unsuru vardır. Bu, Prospero'nun sihrini yönettiği adaya düşen insanlarla bir oyunda kendini gösterir. Bir başka makul argüman ise dramanın tüm çatışmasının iyilikseverliğe direnme girişimi tarafından belirlendiğidir. Bu, oyunun komedi olarak adlandırılması için yeterli olabilir. [437]

Ancak teorik araştırmanın yanı sıra, oyunun gerçek sanatsal değeri elbette sahnedeki açılışıydı ve T. Kazımov'un arayışı buradan geçti.

T. Kazımov'un Shakespearelerle birçok mesajda hemfikir olduğu oldukça açıktır. Bazı araştırmacılara göre, masal türünün, hayatının dünya ve insanlar hakkındaki son düşüncelerini ifade etmesi için daha uygun olduğunun farkındaydı. Bu türde, uykusuz hayal gücüne daha fazla yer açacak kadar renkli bir oyun yaratabilirdi. Ancak T. Kazımov, oyundaki olayların yanı sıra görüntüleri daha gerçekçi renklerle, daha gerçekçi durumlarda sunmak istedi. Öte yandan yazarın sunumundaki imgelerin tasviri ona garip geliyordu. Bundan ötürü sanatsal vurgularda hareket etme cazibesinden kurtulamadı. Böylece T. Kazımov, gelecekteki oyunun temelini, bireysel sanatsal hareketlerde olduğu gibi, oyunun türünden kaynaklanan bazı edebi özelliklerin, yönetmenlik kavramını zayıflatabileceğine inandığını ileri sürdü [438].

[435] Аникст, Творчество Шекспира, М, 1963, с. 570.
[436] **A.g.e**., s. 570.
[437] Пинский. Шекспир, М. 1971, с. 141.
[438] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 160.

"Fırtına" oyununun yorumlanmasının bu tür varsayımlara yol açması tesadüf değildir. Burada zaten bir aksiyon haline gelen bir ifadeyi hatırlamalıyız: "rollerin bölünmesi, gelecekteki oyunun yorumudur." Çünkü oyundaki sanatsal imgelerin edebi içeriği çalışma sürecinde bir nebze de olsa değişmiştir. Bu, esas olarak oyunun daha yüksek amacına ve bu yüksek amacın gerçekleştirilmesine hizmet eden bireysel karakterlerin sahne yorumundan kaynaklanıyordu. Yönetmen, oyundaki olayların masalsı-ütopik içeriğinin yanı sıra kahramanların edebi ve sanatsal özellikleriyle de hemfikir değildi. Bu niyet aslında Shakespeare'in dramaturjisine gerçek bir bağlılıktan kaynaklanıyordu. [439]

İlginç bir şekilde, Hamlet ve Macbeth'te olduğu gibi, Fırtına'da doğaüstü güçlerin işini kullanan Shakespeare, son oyununda kendisine daha az benziyordu, çünkü hem sanatsal karakteri hem de felsefi gücü ve ustalığı, burada yüksek değildi. Öte yandan T. Kazımov, oyunun olaylarında merkezi bir rol oynayan Prospero'nun son derece olumlu bir imaj olarak canlandırılmasından memnun değildi.

Prospero'yu zavallı bir işkenceci olarak değil, çelişkili ruhani bir dünyaya sahip tereddütlü bir bilge olarak gördü. Yani yönetmene göre Shakespeare burada her zamankinden daha gerçekçi olarak sunulmalıydı; olaylar tesadüfen gerçekleşmiş olmalı, karakterler gerçek kaderlerini yaşamalıydı. Bu nedenle, "bilim adamı Prospero sihrin sırrını bildiği için, fırtına denizde patlamamalı", fenalık günahlarından dolayı cezalandırılmalı ve Prospero'nun tüm gücü onun büyük biliminde tezahür ettirilmeliydi. Burada doğanın güçlerini temsil eden Kaliban ve Ariel, T. Kazımov'un iradesine göre gerçekçi boyalar açısından zengindi. Bir bakıma oyun yazarı Shakespeare'in asıl amacına tamamen aykırı olan bu yorum, oyuncu Shakespeare'in beğenisini kazanabilirdi. Çünkü T. Kazımov'un yönetmenlik hayalinde Prospero, Alonso, Miranda ve hatta Caliban ve Ariel eşit derecede mutluydu. Onların her birinin talihsizliği ve mutlulukları diğerinin iradesi olabilir veya olmuş olabilirdi. [440]

T. Kazımov, karakterlerin niyetlerini oyunun ismiyle özdeşleştirmeye çalışırken, bu niyetlerin yol açtığı tutkuları, en yüksek amaca götüren olaylar dizisi, yönetmenin görüşüyle aydınlatıldı, yorum bu şekilde netleşti. Ona göre insanın iç dünyasında meydana gelen fırtınaların koynunda yenilmez bir ada gibi insanın yüreği ve niyetleri duruyordu. Bu fırtına aynı zamanda felaketin yanı sıra sakinliğe de yol açabilirdi [441].

---

[439] Azerbaycan Tiyatrosunda Shakespeare Koleksiyonu. M. 1974.

[440] Cəfərov, **Dramaturgiya və teatr**, Bakı, Azərnəşr, 1968, s.127.

[441] **A.g.e.**

Bir insanı insan yapan ya da onu vahşi gösteren onun niyetidir, onun eylemidir. Yönetmenin zihninin bu şekilde açılması, oyundaki rollerin dağılımını ilk bakışta netleştirdi. Başka bir deyişle, M. Dadaşov, Prospero gibi güçlü olumsuz imgelerin yaratıcısı, görünüşte garip, ama kırılgan ve büyüleyici S. Rzayevi Kaliban, tutkularının icracısı Ş. Mammadova'yı zarif Ariel rolünde görmek uygun görüldü. Çünkü "Shakespeare, savunulmak için son çare olarak, zor kullanmanın kabul edilebilir olduğunu düşünüyordu. Asil Danimarka Prensi'nin de çektiği acılardan biri şuydu ki, o, zora zor vasıtasıyla karşılık vermek mecburiyetinde kalmıştı." [442]

Ancak "Fırtına"daki "Prospero, Shakespeare'in trajedisinin tüm büyük kahramanlarının tam tersidir. Aktif olarak düşmanlarına saldırıyor, onlara darbeler vuruyor." Prospero imajının doğasındaki bu nitelik T. Kazımov'un dikkatinden kaçmadı. Yönetmen Prospero'yu kendi iyiliğinden zarar gören bir "işkenceci" olarak değil, karşılaştığı zorluklarla asla sarsılmayan, içine girdiği konumdan çıkış yollarını arayabilen ve bu arada, kötülüğü cezasız bırakmayan, yerine geçmeyi başaran kibirli ve iyi bir adam olarak görmeyi tercih etti. Bu kişi bazen sağduyulu ve bilge, bazen çılgın, bazen kurnaz olabiliyordu. [443]

Oyunun metninde yer alan ve özellikle oyunda öne çıkan sanatsal bir gerçektir bu değerlendirme. Prospero'nun düştüğü adada sadece iki kişi vardır: Caliban ve Ariel. İkisi de itaatkâr bir şekilde Prospero'ya hizmet ediyorlar. Yazara göre ne Caliban ne de Ariel, Puspero'ya olan bağlılıklarında özverili değildir. Her iki hizmetçi de özgürlük için çabalar ve efendilerinin (Prospero) emirlerine itaat ederler. Yani hem Caliba'yı hem de Ariel'i köleleştiren Prospero onları özgür bırakmaya söz vermesine rağmen, öncelikle kendi işleriyle ve intikamıyla ilgileniyordu.

Oyunun çeşitli sahnelerinde, Prospero-Ariel'in parçalarında bilge ve asil bir adam olarak göründüğünü iddia eden Prospero-Caliban, çok sert, kaba ve acımasız bir adam izlenimi veriyordu. Caliban'ı her zaman "Caliban, kana susamış, hayvan" veya "Hey, çirkin, köle" diye çağırırdı. Ariela'ya Calibana'dan daha hoşgörülü olan Prospero, bazen ona da asi oluyordu. Prospero sadece kölelerinin özgürlüğü için özlem duymakla kalmıyor, bunu duymak bile istemiyordu. Hem Caliban hem de Ariel, bu uygar dünyadan ıssız bir adaya düşen bilge bir soyluya kıyasla daha insani ve daha uygar görünüyordu. [444]

---

[442] Аникст, Творчество Шекспира, М, 1963, с. 570.

[443] **A.g.e**., s. 570.

[444] Shakespeare koleksiyonu M. 1974. s. 292.

Bu arada, oyuncu M. Dadaşov'un oyunuyla yönetmenin yorumunun tam bir sanatsal ve entelektüel gerçekleştirmesini sağladığını, kahramanının yukarıda belirtilen karmaşık dünyasını ustaca ortaya çıkardığını, yönetmenin yaratıcı arayışlarının bir eleştirisini yazdığını belirtmek gerekir: "Fırtına" yı sahneye koyan yönetmen oyun yazarına inanıyor gibi görünüyor. Prospero bilge midir? Evet, elbette, M. Dadaşov bir sihirbaz ve kendiliğinden güçlerin hükümdarı olan bilge bir adamı oynuyor." [445]

Burada oyuncunun dramatik malzemenin esiri olmaması, edebiyatın zincirlerini kolayca kırması ve zıt bir görüntü yaratması dikkat çekicidir. M. Dadashov'un sunduğu Prospero, bir yandan acılarından bahsederken, izleyicilerde henüz görmediği insanlara karşı nefret yaratırken, diğer yandan daha sonraki sahnelerde kendisine sefalete neden olan insanlarla tanıştığı zaman "onları akıllıca suçlar ve affetmekle cezalandırır." [446]

Tüm oyun boyunca, Prospero'nun biraz sabırsız olduğu, aynı zamanda Caliban'a karşı tutumunda da zor olduğu açıktır. Yönetmen, Prospero-Caliban ilişkisini özel bir gerilimle incelemiştir. Burada Prospero'nun cömertliğinden ve nezaketinden hiçbir işaret yoktur. Prospero, Caliban'dan nefret ederken, Caliban'da da onun için giderek artan bir nefret vardır. Bu sayılabilir antagonizm, çatışan bencil ikiliyi doğuruyordu. M. Dadaşov ve S. Rzayev tarafından yaratılan Prospero Kaliban ilişkisi, iki güçlü sanatçının oyunculuk becerilerinin ve zengin içerikli, birbirinden farklı dünya görüşlerinin çarpışmasının açık bir göstergesiydi: Görünüş açısından canavar Kaliban, annesi, doğası hakkında konuşurken o kadar narin ve sevimliydi ki, görünüşü tamamen unutulmuştu [447].

Oyunun yaklaşık üç yerinde Caliban özgürlükten bahsediyordu. S. Rzayev'in hoş sesi oyunun mucizesini gösterdiği o anlardı. Buradaki dramatik malzemenin, S. Rzayev'in yetenekli sunumunda T. Kazımov'un sahne çözümündeki beklenen yüksek hedefin, sanatsal gerçekleştirilmesine hizmet ettiğine dikkat edilmelidir.

Oyunun güçlü sahne gerçekçiliği, bir masalın unsurlarını ortaya çıkardı. Burada "Kötü güçlerin lideri Caliban" veya "iblislerin yaşadığı" yer olarak kabul edilen adanın gizemleri yoktu. Aksine, yönetmenin dürüst yorumu, bizi zulüm gören Prospero'nun kendisinin de başka birine, bu durumda Caliban'a baskı yaptığı sonucuna götürdü. Garip bir şekilde, Prospero kitap bilgeliğine sıkışmış, hatta Caliban'ın "sana bir dil öğrettim" diyerek nezaket ve merhamet

[445] Журнал, Театральная жизнь. 1974. N»-22.
[446] **A.e**., s. 67.
[447] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 163.

gösterdiğini varsayıyor. Dil öğrettiği bu yarı vahşi canlının en tatlı şeyi öldürdüğü ve özgürlüğünü alarak Caliban'a zulmettiği basit gerçeğini anlayamıyor. [448]

Oyunun bireysel bölümlerini doğru bir şekilde aksiyon çizgisine yerleştiren yapımın yönetmeni, Prospero-Caliban, Miranda-Caliban ilişkileri üzerine özel bir çalışma yaptı. Ona göre, Shakespeare'in kurnaz dramatik üçgeninde Caliban, Prospero tarafından gölgede bırakılmış gibi görünürken, sanat ve oyun medyasında, eylem çizgisini vurgulamak için kapsamlı sahne malzemesine sahip olan Caliban'dır. Çeşitli sahnelerdeki ölçekler, içsel arzuların plastik bir temsili olarak, görüntünün eyleminin mantığına uygun olarak oluşturulmuştur. Caliban'nın yürüyüşünden jestlere, bir olaya veya başka bir olaya karşı tutumunu yansıtan yüz ifadelerine kadar bu pasajlar arandı ve ölçüldü. Kaliban, S. Rzayev için tamamen yeni bir karakter olduğundan, bu karakterin kıskanılacak bir sanatsal iştahla performans tarzının tonlarını arayarak büyük bir ilgiyle çalışıyordu. [449]

Yönetmenin sahnelemesinde, uygar dünyanın ahlakına hâkim olan, en sevdiği kitaplardan ayrılmadan mükemmellik arayışında olan Prospero, üzerinde yaşadığı ıssız adanın harap bir varlığı olan Caliban'a olan nefretinde tutarlıdır. Sanki trajedinin gerçek nedeni kardeşi Antonio değil, Calibandır. Prospero'nun görüşüne göre Caliban, kötülüğün vücut bulmuş hali olduğu için, varlığıyla yeryüzüne kötülük tohumları ekmektedir.

İlginç olan şey şu ki, oyunun finalinde Prospero herkesi affettiğini açıklıyor olsa da yönetmenin yorumunun etkisiyle bu durum izleyicide öyle bir düşünce uyandırıyor ki, karşımızdaki bu bilge adam, felaketlerden bıkmış bu ihtiyar, kendi intikamını sonraya, hükümdarı olduğu memlekete-Milan'a erteliyor. Yani, burada gördüğümüz ve etkilediğimiz gülümsemeler ya da gözyaşları, daha da korkutucu olayların başlangıcıdır. T. Kazımov'un yukarıda da belirtildiği gibi masal-ütopya yönünde hareket etmediği, daha gerçekçi renkler ve vurgular tercih ettiği de unutulmamalıdır [450].

Bazı durumlarda, yazarın metni, çevrilmiş bölümler de dahil olmak üzere, oyunun yorumlanmasıyla bağlantılı olarak biraz değiştirilmiştir. Örneğin, oyunun ikinci bölümünde Prospero Ariel sahnesinde yazara göre Ariel'in çarptığı geminin mürettebatı kendini denize atarak tamamen habersiz bir halde karaya çıkıyorlar. Yani, oyunun o kısmındaki diyalogu T.

---

[448] Cəfərov, **Dramaturgiya və teatr**, Bakı, Azərnəşr, 1968, s.127.

[449] Məmmədov, **Teatr, dramaturgiya və müasirlik,** Bakı, İşıq, 1986, s. 378.

[450] **A.g.e**., s. 378.

Kazımov kabul edilebilir bulmuyor, yazarın görüşünün aksine kazanın etkisinin sanatçılar tarafından görülebilmesini istiyor. Yönetmene göre bu bakış, kendi başına olayların gidişatını gerçekçi bir mantıkla değerlendirmeye de yardımcı olabilirdi. [451]

Oyunun hazırlığı sırasında birtakım tutarsızlıklar ortaya çıktı. Bazıları süreç içinde düzeltilirken, bazıları, doğrudan yorumla ilgili olduklarından ve ayrıca üzerlerinde gerçekleştirilen çalışmanın bir sonucu olduklarından, onları çözmek için yorumu değiştirmek gerekiyordu. Aksi takdirde mantıksız durumların uygunsuz ilişkilere yol açması kaçınılmaz olacaktır. Burada açıkça göze çarpan şey, kazaya Ariel'in neden olduğu, varlığının ve Prospero ile olan iletişiminin açıklanamadığı, romantik yorumla bağdaşmadığı ve bazı yanlış anlamalara neden olduğudur. Yönetmen bunu sahnenin koşullarına ve sanatsal gerçekliğe bağlasa da argümanları yeterince ikna edici değildi. Bu ifade ediş şekli ilk bakışta, ancak metin üzerinde teknik bir çalışma olarak düşünülebilir. O zamanlar ne tiyatronun kendisinde ne de şehrin tekstil atölyelerinde, Shakespeare'in "Fırtına" oyununa yönelik kostümlerin hazırlanacağı yeterlilikte dikimevi ve terzi yoktu. Bu nedenle, bir zamanlar "Kış Masalı" oyunu için kostüm seçimi yapılmasına karar verildi. Mevcut durumda, T. Kazımov'un yorumuna göre, bu giysilerin bir kısmının "yırtılması" gerekiyordu [452].

Shakespeare'in eserlerinin Azerbaycan tiyatrosunda somutlaştırılmasındaki yorum çeşitliliğine rağmen, tüm oyunların ağırlıklı olarak oyuncuların performansları üzerinden olması, önemli sanatçıların parlak ve yetenekli performanslarını kanıtlayan dikkat çekici özelliklerdendir. Unutulmamalıdır ki "Fırtına" oyunu da bu açıdan bir istisna değildir. Oyundaki hemen her oyuncu birbirleriyle uyumlu bir görüntü sergilemiştir. Her biri kendi yerinde ve belirli bir sanatsal işlevi yerine getirerek bu uyumu pekiştirmiştir.

Orkestranın T. Kazımov gibi bir orkestra şefi olması ve burada hiçbir yabancı sesin duyulmaması ayrıca dikkat çekicidir. Özellikle ilk bölümde gemi fırtınası sahnesinde yer alan oyuncuların yetenekleri dikkat çekmiştir. Sahne efekti kullanılmayan bu bölümde oyuncular güçlü dalgaların baskısı altındaki geminin, çapasından köpeklerle kelepçelere kadar her şeyi kendileri yapmışlardır. Şimdiye kadar ele alınan yapımlarda nadiren gözlemlediğimiz böylesi bir oyun durumu, oyunculardan gerçek sahne becerileri gerektiriyordu. Hem yaşlı hem de genç kuşak oyuncularının aynı titizlik ve beceriyi gösterdiğini de burada özellikle belirtmek gerekir [453].

---

[451] **A.g.e**., s.379.
[452] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 166.
[453] **A.g.e**., s. 167.

Rolleri olan sanatçılar, oditoryumdaki sanat derslerinde öğrenci oyuncuların yaptığı gibi, oyunun çeşitli aşamalarında nesnel olmayan etütler şeklinde görevler de bulundular. Bazı oyuncular bu görevleri kolaylıkla ve ustaca yerine getirirken, kimileri en sıradan durumlarda bile çaresiz kaldılar. Bu nedenle bazen yönetmen tarafından belirlenen estetik hedeflerin bir kısmı gerçekleşememiştir.

1970'lerin teatral süreci üzerine daha dikkatli gözlemimiz ve araştırmalarımız, T. Kazımov'un bir bakıma Azerbaycan tiyatro sanatının ilk geleneklerinden çok da uzaklaşmadığını söylemeye zemin hazırlamaktadır. "Fırtına" şüphesiz T. Kazımov için özellikle önemli bir oyundu. Shakespeare'in adasına, bilimine ve büyüsüne Prospero'nun dilinde veda ettiği gibi, T. Kazımov da en sevdiği sanattan bıkmış ya da bir nedenle veda etmek, kendisini sonsuz arayıştan uzaklaştırmak, yeni bir şey yapmayı bırakmak istiyordu. Shakespeare'in aksine, bunu yapamadı, çalışmaya devam etti, ama artık eskisi gibi bir şevk ve enerjiyle kendisini işine veremedi [454].

Aynı fırtınada, T. Kazımov, Montaigne ve Thomas Moore'un yanı sıra güzel Sidney Ayrer'in etkisini hissediyor ve Shakespeare'in romantik dramaturjisinin beyni olarak kabul ediliyordu. Ancak hislerini yönlendiren bu atmosfer, dünyasını, sanatsal sahne düşüncesini, yenilik ateşini ifade etme arzusunu geçemiyordu.

İlginç bir şekilde, Shakespeare'e kimi konularda taviz vermeyen yönetmen, kimi konularda da onunla hemfikirdi. Örneğin ütopik bir dünya, cennetten bir köşe, iki kişilik bir topluma sahip, canavar ruhlu bir vahşi, ürkütücü ruha sahip bir ada, daha yüksek anlamlar hakkında konuşmaktan hoşlanan, kendini neredeyse mükemmel gören, bilimde yetenekli bir sihirbaz ve buna benzer konular… T. Kazımov, Azerbaycan sahnesinde, dört yüzyıl önce Shakespeare'in ilhamını, bazen yanlarında götürdükleri vahşi insanların davranışlarını, o zamanın politik-sosyal yaşamında sömürge ihtişamını ve tabii ki hayali ülkelerde altın çağın düşüncelerini, adil bir yargıç ve toplumu ele alan İngiliz denizcilerin uzun mesafeli yolculuklarının izlenimlerini önemli görmedi. T. Kazımov'un burada önemli gördüğü şey, duygusal bir sahne havası yaratabilen özgürlük fikrinin sanatsal düzenlemesiydi [455].

Yönetmen tarafından dramatik bir hikâye olarak tanımlanan türde oynanan oyun, çok saf, hatta kutsal bir ideale çağrı yapmanın nihai amacını aydınlattı: "Özgürlük ateşiyle yaşayın". T. Kazımov yurttaşlarına, bu güzel ve benzeri görülmemiş bir ateş ile görünüşte canavar gibi

[454] **A.g.e**., s. 168.
[455] **A.g.e**., s. 168-169.

görünenleri bile güzelleştirebileceğini söyledi. Bu nedenle, sahne yorumuna göre, Prospero, bir soyludan mustarip, iyi bir bilim adamından ziyade, despotizm ve tiranlığın, özgürlüğün düşmanı, zalim bir kişiliğin bir örneğiydi. Bu nedenle, rollerin bölünmesi sırasında, Prospero imajının somutlaşmış hali M. Dadaşov'a ve Kaliban da S. Rzayeva'ya emanet edildi. Bu noktada yazar ve yönetmenin pozisyonları örtüştü.

Görünüşe göre, T. Kazımov'un yazarın metni üzerine yaptığı çalışmaların yanı sıra yorumlama ve yapı ilkeleri doğrudan yönetmenin konseptiyle koşullandırılmıştı. Bu o kadar yaratıcı bir yöntem, araştırma mekanizmasıydı ki, yazardan yazara, eserden esere gelişiyor, her seferinde yeni "keşif" (T. Kazımov) tonlarıyla zenginleşiyordu.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOVYET DÖNEMİ ve SONRASI AZERBAYCAN TİYATROSUNDA YÖNETMENLİK SANATI

3.1. Akademik Milli Drama Tiyatrosunun Yönetmenlik Yaratıcılığında Biçim ve Üslup Arayışı (1980'den başlayarak)

Belirli bir sanatçının yaratıcı tezahüründeki ana faktör, stil ve formun birliğidir. Bu üslup ve biçim birliği, teatral sürecin nesnel ve öznel gereklerini de karşılar. XX.Yüzyılın sonuyla XXI.Yüzyılın başını kapsayan Azerbaycan tiyatro sürecinin temel özelliği, doğrudan geçiş döneminin gerekleri tarafından belirlenmektedir. Bu nedenle, belirli sanatçıların eserlerinin yanı sıra yönetmenlerin faaliyetlerinin özü de bu olay tarafından sağlanır ve belirlenir. Her bir sanatçının öznel yaratıcı düşünceleriyle ve sanatsal yaratımdaki estetik tezahürleriyle birleşen bu nesnel gösterge, çağdaş Azerbaycan yönetmenliğinin görünümünün geniş bir panoramasını oluşturmaktadır [456].

Sahne sanatlarının amiral gemisi olan Akademik Milli Drama Tiyatrosu, Azerbaycan'ın önde gelen yönetmenlerinin tarzları ve biçimleri için parlayan bir deneme alanı olmuştur. Bu tiyatroda, eski kuşak temsilcilerden Agakişi Kazımov belli bir yıla kadar çalışmıştır. Günümüzde ise orta neslin önde gelen isimlerinden Azer Paşa Nemat, Bahram Osmanov, Asker Asgarov, Mehriban Alakbarzadeh ve genç kuşak yönetmenler çalışmaktadır.

Agakişi Kazımov (28 Haziran 1935), yönetmenlik sanatında çok zengin bir deneyime ve önemli başarılara sahiptir. Yönetmen Agakişi Kazımov'un sahnelemeleri, anıtsal sahne tasarımı, mizaç ve geleneğe bağlılık ile karakterizedir. Yönetmen daha çok romantik tiyatro estetiğini kullanmıştır. Geleneksel formlara bağlı kalarak, çağdaş sanat estetiğinin çeşitli biçimlerinin ilkelerini kullanmamış, ancak düşünce yapısı, fikri bakış açısı ve duyguların daha çağdaş bir şekilde aktarılması için çaba göstermiştir. Yönetmen Agakişi Kazımov'un yaratıcılığının ana estetik özünü somutlaştıran ana yapılar şunlardır: Sumgayit Devlet Dram Tiyatrosu'nda "Trajedi-Fakhraddin" yazar Necef Vazirov, "Düğün", yazar Sabit Rahman; Genç Seyirciler Tiyatrosu'nda "Rüstem ve Sohrab" yazar İskender Coşkun (Firdovsi'nin "Şahnameh" ine dayanarak), "Komsomol Poeması" yazar İskender Coşkun; Akademik Milli Drama

[456] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 141.

Tiyatrosu'nda, "Özleme, Anne!" yazar Nodar Dumbadze, "Garip adam", yazar İlyas Efendiyev. "Kendimizi Kesen Kılıç" ("Göktürkler"), yazar Bahtiyar Vahabzade [457].

Azer Paşa Nemat (13 Ağustos 1947) eserlerinde modern dünyanın modern tiyatro estetiğinin milli tiyatro düşüncesi ile büyük bir sentezini gerçekleştirmiştir. Paradoksal psikolojik durumu vurgulayarak, yönetmenlik fikirlerini oyuncuların etkileyici performanslarında çözmeye önem vermiştir. İşlevsel sahne tasarımının olanaklarını cesurca kullanarak, onu karmaşık, eksiksiz, estetik bir imge olarak oyunun temeli haline getirmiştir.

Azer Paşa Nemat'ın yönetmenlik tarzının genetik kökleri, neo-muhafazakarlığın felsefi ve estetik düşüncesine dayanmaktadır. Bu düşüncenin teatral tezahürü, herhangi bir performansın estetiğini vurgular, içerik katmanını edebi ve ebedi bir bağlamda sunar. Bir anlamda modern tiyatro sanatı fikrine karşıt olan bu düşünce, formun estetik tükenmesini belirleyici olarak kabul eder. O, estetik algıyı da gazetecilik ilişkilerine tercih eder. Yönetmenliğinin üslup ve form benzeri özellikleri, tür arayışının estetik ilkeleri, daha belirgin ve daha felsefi bir tükenme ile sonraki performanslarına verdiği yapılara yansımaktadır.

Genç Seyirciler Tiyatrosunda "Danabaş Köyün Mektebi", yazar Celil Memmedguluzade; "Fuji Dağı'nda Konukseverlik", yazar Cengiz Aitmatov; "Temas", Rüstem İbrahimbayov; "Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah", yazar Mirza Fatali Akhundzade; "Yelkenlerde Şarkı Söyleyen Rüzgâr", yazar Carlo Goldoni; Akademik Milli Drama Tiyatrosu'nda "Ah, Paris ... Paris!", "Kocam deli", "En Sevdiğim Deli", yazar Elçin; "Masumların Oteli", yazar Rüstem İbrahimbayov; "Hamlet", yazar William Shakespeare; Azer Paşa Nemat, Tiflis, St. Petersburg, Erivan, Tallinn ve Moskova'da da ilgi çekici oyunları sahneye koymuştur [458].

Çok genç yaşta popülerlik kazanan Bahram Osmanov (1 Ekim 1962), çok katmanlı, felsefi derinliği olan sahne düşüncesi ile öne çıkıyor. Samimi-psikolojik ve lirik-psikolojik tarzın estetik ilkelerine dayanan parlak oyunlar sahnelemiştir. Oyunlarda oyunculuk performansına daha çok dikkat çeker. Bir yönetmen olarak çalışmasının ana estetik özelliği, orijinal ve eşsiz, yeni ve modern ruh için tür arayışıdır. İmge ifade araçlarını tercih eder ve onu paralel, kesişen, büyük ölçekli, keskin çapraz sahnelerde özel bir beceriyle somutlaştırır. Estetik çözümlemesini Akademik Milli Drama Tiyatrosu'nda hazırladığı teorik yöndeki fikirleri "Altın Tepsi" (Seyran Sakhavat), "Kral Oidipus" (Sofokles), "Kral Lear" (William Shakespeare), "Sırça Kümes" (Tennessee Williams), "Karaağaçların Altında" (Eugene O'Neill), "Akkoyunlular ve

[457] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 129.
[458] **A.g.e** ., s. 129.

Karakoyunlular "(Ali Emirli), "Yıldız veya Edirne Fethi" (Cefer Cabbarlı) oyunlarının stil ve form özelliklerinde daha canlı bir şekilde somutlaşır [459].

Yönetmenlik çalışmalarına 1970'lerin ikinci yarısında başlayan Vagif İbrahimoğlu (18 Ekim 1949), vefatına kadar bireysel tarzıyla öne çıkan en ünlü yönetmen olmuştur. Kendisinin yarattığı "Yuğ" Devlet Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmenliğini yapmıştır. Yaratıcı yöntemi, esas olarak biçim ve içerik üzerine yapılan deneylerle karakterize olmuştur. Vagif İbrahimoğlu, Marksist-Leninist estetiğin ana ilkesi olan "içerik biçim sağlar" sonucunun aksine, Doğu sanat düşüncesinin unsurlarını biçim ve içerik yaratan bir kanoniklik biçimi olarak kabul etmiştir. Bilindiği gibi klasik Doğu sanatı düşüncesinde içerik katmanı bilgilendirici değildir; önceden bilinen içeriği (bilgiyi) ve her türlü sanatsal-estetik formun net olduğunu bellekten "ortaya çıkarır". Bu yorumlayış şekli ile onu yaşatmaya, duyurmaya, duygusal olarak yeniden hissetmeye yönlendirir. Bu durum aslında İslam kültürünün ve sanatının bir bütün olarak sanatsal yaratıcılığının da temelidir.

Vagif İbrahimoğlu'nun dayandığı üslup özellikleri aynı zamanda tüm Türklerin ilkeleridir ve özellikle Oğuz Türklerinin sanatsal ve yaratıcı düşüncelerini yansıtmaktadır. Burada yer alan etnik içerik, sağlam bir etnik bellekte mevcuttur. Dede Korkut, dinleyicilerine yeni bilgiler vermedi, yaşanan ve herkes tarafından bilinen hikayeler anlattı. Oğuz'da herkes "Dirsahanoğlu Bugac Boyu", "Salur Gazanın Evi Yağmalandı", "Dukhakocaoğlu Deli Domrul Boyu" ve diğer dastanların içeriğini biliyordu. Ancak dinleyiciler Korkut Dedenin bu hikayeleri nasıl anlatacağını merak ediyorlardı. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse burada yeni bir form beklentisinden bahsediliyor. Vagif İbrahimoğlu, formun sunumunda aynı zamanda "Dedem Korkut'un kitabı"nın sanatsal göstergelerinin oyun-performans ilkelerini de kullanıyordu [460].

Vagif İbrahimoğlu, yukarıda belirtilen temel ilkeleri modern tiyatro çerçevesinde ve kurumsal tiyatro sanatı sistemi içinde uygulamıştır. Bu kavrayışta, oyunlarında büyük bir cesaret ve başarı ile deneyler yaparak, psikozof (psycha ruh, sofya bilgelik anlamına gelir. Ruhun hikmetleri) sanatsallığının biçim ve üslubunu deneysel olarak teyit eder. Bu açıdan bakıldığında onun sahnelediği, "Oğul" ve "Hatun" ("Dede Korkut Kitabı" destanlarının boylarına dayanarak), "Leyli Deme ..." ve "Dad" (Fuzuli'nin "Leyli ve Mecnun" eserine atıfta bulunarak), "Yol" (Muhammed Fuzuli'nin "Haqiqatssuada" eserinin ruhunda), "Anahtar" (Nizami Gencevi'nin "Sırlar Hazinesi"nden esinlenerek), "Duygusal Vals" (Anton Çehov'un hikayelerinden uyarlama), "Sema" (Şah İsmail Khatai'nin "Dahnama" adlı eserinden uyarlama),

[459] **A.g.e**., s. 130.
[460] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 173.

"Centilmen O" (Celil Memmedguluzade'nin "Ölüler" trajikomedisinin motifleri üzerine çalışma), "Selam" (Mahammadhuseyn Şehriyar'ın "Haydar Babaya Selam" poemasının sahne uyarlaması), "Bir İki Bizimki" (Kamal Abdulla), "Mugavva" (Firuz Mustafayev), "Canımda Can" (İbrahim İbrahimli) oyunları daha karakteristiktir [461].

Bakü Kamera Tiyatrosu başyönetmeni olmuş Cennet Salimova ve Pantomim Devlet Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmeni Bakhtiyar Khanizadeh, çalıştıkları toplulukların estetik ilkelerine uygun üslup ve form gereksinimleri alanında araştırma yapmışlardır. Onların sahneledikleri oyunların tür tanımı öncelikle tiyatroların estetik yapısı tarafından belirlenmiştir.

Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu, Genç Seyirciler Tiyatrosu ve Akademik Müzikal Tiyatrosu'nda modern sahnelemeyi ortaya koyan yönetmenlerin, sanat ocaklarının mevcut düzenleyici koşullarından öteye geçemedikleri gözlenmektedir.

Azerbaycan'da eyalet tiyatrosu kavramı bulunmaktadır. Bu mahalli, bölgesel bir kavram değildir. Bu tiyatrolardaki faaliyet koşulları aynı zamanda (teknik, ekipman vb.) yönetmenlik sanatını belirler. Yönetmenler, var olan bir durumun gerçekleri çetin olsa da "uzlaşarak" bu süreçte çalışırlar. Yönetmenler ve bir bütün olarak eyalet tiyatroları, içinde bulunulan şartlarla bu durumu Azerbaycan'ın tiyatro sürecinin bir parçası olarak sahada yaşatıyorlar.

Bütün bunlar, bu tiyatroların Azerbaycan tiyatro sürecinin anlamına uygulanması için zemin sağlıyor. Bununla birlikte, eyalet tiyatrolarının yaratıcı yapısının çeşitli estetik yönleri henüz temel tiyatro çalışmalarında yeterince araştırılmamıştır.

3.2. OPERA VE BALE TİYATROSUNDA YÖNETMENLİK SANATI (1925'den başlayarak)

Opera topluluğu, 1925'te Akademik Tiyatro'dan ayrıldı ve bugünkü Opera ve Bale Tiyatrosu'nun (o zamanki Rus Operası) kadrosuna katıldı. İlk on yıl boyunca Azerbaycan topluluğu ayrı idi ve genel sanat yönetmeni bağımsız olarak çalıştı. Daha sonraları genel sanat yönetmeni tiyatronun tüm kadrosuna (opera, bale, koro, orkestra) liderlik etti. Azerbaycanlı topluluğa 1925-1927 ve 1929-1930'da belirli aralıklarla Akademik Tiyatronun oyuncusu Abbasmirza Şarifzade, 1928'de ise Yusuf Yıldız yöneticilik yapmıştır. Onlar, Üzeyir Hacıbeyov'un "Leyli ve Mecnun", "Aslı ve Kerem", Müslüm Magomayev'in "Şah İsmail", Zülfikar Hacıbeyov'un "Aşık Garib", operalarını, Üzeyir Bey'in "Meşedi İbad", "Arşin Mal

[461] **A.g.e**., s. 174.

Alan" operettalarını defalarca sahnelediler. Her iki yönetmen de bu süreçte öncelikle topluluğun oluşumunu ve yeni bir form arayışını hedefleyerek belirli bir yaratıcı tarz oluşturmaya çalışıyordu [462].

1931'te, Soltan Dadaşov Rusya'da müzikal yönetmenliği eğitimi aldıktan sonra Opera Tiyatrosuna gelmiş, bu da kolektifin yaratıcı çabaların artmasını sağlamıştır. Dünyanın ünlü bestecilerinin operalarının çevirisi ve sahnelenmesinde bazı ilerlemeler kaydedilmiştir. Tiyatro, klasik Avrupa ve Rus operalarını hem Azerbaycan hem de Rus topluluklarında sahneye koymak için cesur adımlar atmıştır [463].

AMDT yönetmenleri Alexander Tuganov, İsmail Hidayetzade ve Adil İsgandarov, oyunlar hazırlamak için Opera ve Bale Tiyatrosu'na davet edilmiştir. Tuganov'un sahnelemesinde Müslim Magomayev'in "Şah İsmayil" (1924), "Nargiz" (1945); Üzeyir Hacıbeyov'un "Aslı ve Kerem" (1925); Adil İsgandarov'un sahne yorumunda ise "Şahsanam" (1938) operaları sahneye koyulmuştur. İsmail Hidayatzade'nin 1937'de hazırladığı Üzeyir Hacıbeyov'un "Köroğlu" operası, kolektifin anıtsal-romantik kahramanlık tarzında büyük bir sanatsal başarısı olmuştur [464].

1925-1950 yılları arasında tiyatronun faaliyeti sırasında yabancı yönetmenler M. Moyiseyev, A. Borisenko, A. Varlamaov, Arseniy Ridal, Peter Tveretsky, İ. Prostorov, İ. Varfolomeyev, Nikolai Bogolyubov, M. Valentinov, Sergey Mayorov ve diğerleri bu toplulukta opera performansları hazırlamışlardır. Onlar çoğunlukla dünya klasiklerinin operalarını sahneye koymuşlardır [465].

Bunlar arasında A. Varlamov'un "İnci Avcıları" (George Bizet 1925), "Madam Batterflay" (Giacomo Puccini 1925), "Şahsanam" (Reinhold Glière 1926), "Kartal İsyanı" (Andrei Pashchemco 1929), İ. Varfolomeyev'in "Altın Horoz" (Nikolai Rimsky-Korsokov 1932), İ. Prostorv'un "Şahsanam" (1934), "Sessiz Don" (İvan Dzerzhinsky 1934), Nikolai Bogolyubov'un "Leungrin" (Richard Wilhelm Wagner 1936), "Corneville zili" (Robert Plaket 1948), Victor Rappoport'un "İvan Susanin" (Michael Glinka 1940), Peter Tveretsky'nin "Kara Kadın" (Peter Tchaikovsky 1941), "Yedi Çepiş" (Marian Koval 1941), "Delilik" (Boris Zeidman 1949), "Mazepa" (Peter Tchaikovsky 1950), Naum Frid'in "Sicilya Geceleri" (1954) ve "Traviata" (Giuseppe Verdi 1958), Arnold Azrica'nın "İolanta" (Peter Tchaikovsky 1955) ve

[462] Cəfərov, **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 149.
[463] **A.g.e**., s. 149.
[464] **A.g.e**., s. 149-150.
[465] **A.g.e**., s. 150.

"Manon Lescaut" (Giacomo Puccini 1956) operalarının yorumları, teorik olarak tiyatronun yaratıcı tarihine çeken bir yönetmen arayışıyla karakterize bir görüntü sergilemektedir [466].

Davetli yönetmenler arasında Moskova'dan Pavel Zlotogorov, "Bir Manastırda Evlilik" (Sergei Rachmaninov 1960), Gürcü Mikhail Kvaliashvili'nin "Aida" (Giuseppe Verdi 1961) ve Macar Bob Massini'nin "Troubadour" (Giuseppe Verdi 1962) operalarının sahnelemelerinde bazı yönetmenlik yenilikleri görülmüştür [467].

3.2.1. İsmayıl Hidayetzade

Oyunculuk kariyerine başladıktan kısa bir süre sonra Mirza Rza Vaizzade'nin "Sayavuş" (1919) trajedisini amatör toplulukların üyeleriyle sahneye koymuştur. 1920'de Milli Drama Tiyatrosu devlet statüsünü yeniden kazandığında, oyuncu olarak topluluğa kabul edilmiştir. On yedi yıl boyunca aktör olarak bu tiyatroda çalışmış ve karakteristik rollerde büyük başarı elde etmiştir. Ayrıca yönetmen yardımcısı, ikinci yönetmen ve yönetmen olarak çalışmıştır [468].

Hüseyn Cavid'in "Sayavuş" trajedisi (1936) başarılı sahne çalışmalarından olarak kabul edilir ve "Köroğlu"nun anıtsal sahnelemesinden sonra Opera ve Bale Tiyatrosu'nun baş yönetmenliğine getirilir. Oyun ayrıca bir yıl sonra Moskova'da Azerbaycan Edebiyatı ve Sanatının Onuncu yılı töreninde gösterilmiştir. "Köroğlu"nun sahnelenmesi opera tiyatrosunun yaratıcı ortamında milliyetçiliğe dair bir dönüşün öncüsü olmuş ve opera yönetmenliğinde yeni bir okulun temelini atmıştır.

İlerleyen süreçlerde İsmayil Hidayetzade OBT-de Üzeyir Hacıbeyov'un "Arşin Mal Alan" operetini; "Vatan ve Cephe" (1941) tek perdelik vatanseverlik temalı operasını; "Köroğlu" (1943'te Rus dilinde); Müslim Magomayev'in "Şah İsmayil"; Gara Garayevle Cövdat Haciyev'in "Vatan" (1945); George Bizet'in "Carmen" (1945 ve 1949); Afrasiyab Bedelbeyli'nin "Nizami" (1948); librettosu tercüme edilmiş "Anuş" (1941), Niyazi'nin "Khosrov ve Şirin" (1942) operalarına; Afrasiyab Bedelbeyli'nin "Kız Kulesi" (1940) balesine dair sahne çalışmaları yapmıştır. İsmayil Hidayetzadeh'in ADOBT'un Azerbaycanlı kadrosunun oluşumunda hizmetleri çok olmuştur [469].

[466] **A.g.e**., s. 150-151.
[467] **A.e**., s. 152.
[468] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 139.
[469] **A.g.e**., s. 140.

Oyuncu yaratıcılığından dolayı Azerbaycan Cumhuriyeti Emektar Sanatçısı (25 Nisan 1933) ve yönetmenlik arayışındaki başarılarından dolayı Halk Sanatçısı (4 Aralık 1938) onursal unvanına layık görülmüştür. İsmayıl Hidayetzade, milli yönetmenliğimizdeki anıtsal tiyatro okulunun kurucularındandır. Yönetmenlik eğitimi almamasına rağmen, tecrübesi, güçlü yaşam gözlemi ve derin bilgisi ile bu sanata yenilikler getirebilmiştir. Oyunun kompozisyon bütünlüğünü, oyuncular topluluğunun birliğini, yönetmenin sanatsal tasarımı ve bu sayılanların müzikte psikolojik yönden somutlaşmasını, ayrıca orkestranın müziğin doğru performansını yakalamasında ustalıkla bir başarı elde etmiştir. Metin ve müziği bir sahne çalışmasına, yani bir oyuna dönüştürme sürecinin sanatsal ve estetik gereksinimlerini, kriterlerini ve prensiplerini hassas bir şekilde öngörmüştür.

Altmışlardan günümüze, Agababa Bunyadzade "Şah İsmail" (1967); yönetmenler Firudin Safarov "Kara Kadın" (Peter Çaykovski. 1968), "Van Gogh" (Nevit Kodallı 1992); Ali Yusubov "Aygün" (Zakir Bagirov 1973); Agakişi Kazımov'un "Gelin Kayası" (Şafiqa Akhundova 1974); Aflatun Nematzade'nin "Prens İgor" (1975) ve "Cüce" (Nazım Aliverdibeyov 1978) operalarını sahneye koymuşlardır [470].

Son yıllarda, tiyatronun başyönetmeni Hafiz Guliyev, bestecilerden Süleyman Alasgarov'un "Solgun çiçekler" (1994), Zulfugar Hacıbeyov'un "Aşig Garib" (1995), Fikret Amirov'un "Sevil" (1998), Vasif Adigozalov'un "Natavan" (2004) operalarını, "Arşin Mal Alan" (1997) operettalarını sahneye hazırlamışlardır.

3.3. AZERBAYCAN DEVLET MÜZİKAL TİYATROSUNDA YÖNETMENLİK SANATI

Milli operetlerimiz ortaya çıkarıldığında, bu türün estetik gerekliliklerini, psikolojik temellerini ve sanatsal özelliklerini bilen oyuncularımız yoktu. Doğal olarak, bu sanat formunun özünü ve özelliklerini derinden bilen yönetmenler vardı. O yıllarda yönetmenlik eğitimi almış yönetmenlerden bahsetmek imkansızdı. Bu nedenle operetler, drama oyuncuları olarak ünlenen komedi ve trajedi eserlerini sahneleme konusunda bir miktar deneyim kazanmış sanatçılar tarafından hazırlandı. Hüseyin Arablinski, Hüseyingulu Sarabski, Abbasmirza Şarifzade, Sidgi Ruhulla, Abulfat Vali, Khalil Huseynov, "Nicat", "Safa", "Müslüman Opera Sanatçıları" ve "Müdüriyet" topluluklarında müzikal oyunları defalarca sahneye koymuşlardır.

[470] **A.g.e**., s. 142.

Müzikal tiyatro topluluğu (Azerbaycan opera topluluğu adı altında) 1920-1925'te MDT'nin himayesindeyken, operetler ağırlıklı olarak tiyatronun baş yönetmenlerinden esasen Abbasmirza Şarifzade ve Alexander Tuganov tarafından sahnelenmiştir. OBT sahnesinde gösterilen operetleri Abbasmirza Şarifzade, Yusuf Yıldız, Soltan Dadaşov, Alihuseyn Rzayev, İsmayil Hidayetzade tarafından sahneye uyarlanmıştır.

Müzikal Tiyatro bağımsız bir sanat merkezi olarak yeni bir yaratıcılık aşamasına girdiğinde bile tiyatronun bu türde çalışan yönetmenleri yoktu. Ancak tiyatro yavaş yavaş kendi sanatsal özelliklerini oluşturmanın yanı sıra, bu türün estetik ilkelerinin inceliklerini derinlemesine ve duyarlı bir şekilde ustalaştıran yönetmenlerin yanı sıra oyuncuları, sanatçıları, şefleri, koroları, koreografları da yetiştirmiştir. MT'nin tüm yönetmenlerinin çalışmaları parlak değildi ve tüm arama girişimleri başarısız olmuştu. Bununla birlikte, adı geçen sanatçıların her birinin çalışmaları, milli operet yönetmenliğinin oluşumuna ve tiyatronun genel gelişimine etkili bir ivme kazandırmıştır. Bunlar Habib İsmayilov, Hasan Aliyev, Saftar Turabov, Vagif Agayev ve Agakişi Kazımov olmuştur.

Vagif İbrahimoğlu (Hasanov), "Yuğ" Devlet Tiyatrosu'nun kurucusu olmuş ve genel sanat yönetmenliği görevinde bulunmuştur. MT'da daha önceleri davetle oyunlar hazırlamıştır. 1982-1989 yıllarında bu oluşumda başyönetmen olmuştur.

Tiyatroda Ruhangiz Gasımova'nın "Komik Hikâye" (yönetmen Ramiz Hasanoğlu ile 1980), Rüstam İbrahimbayov'la Valentin Yezhov ve besteci Leonid Weinstein'ın "Çölün Beyaz Güneşi" (1981), Cennet Salimova ve Ogtay Kazımov'un "Danabaş Köyün Hikayeleri" 1982), İsgandar Coşkun ve Raşid Şafag'ın "Tilki Haca Gidiyor" (1982), Eldar Mansurov'un "Canlı Musiki" (1982), Akif Maharramov ve Ogtay Kazımov'un "Sıradan Seyfulla'nın Hizmeti Acıları" (Sultanmajid Ganizadeh'in "Kor-kor" maskarası esasında 1983), Rufat Ahmadzadeh ve Emin Sabitoglu'nun "Bıldırcının Beyliği" (1983) ve "92 Dakika Gülümseme" (1987), Johann Strauss'un "Yarasa" (1984), "Maşadi İbad" (1985), "Gözün aydın" (1986) eserlerine yönetmenlik yapmıştır. Sahnelemeleri, biçim ve rengin özgünlüğü, hiciv keskinliği, türün yeni estetik özellikleri ile ayırt edilmiştir. İlginç ve çok katmanlı, etkileyici ve göz alıcı kompozisyonlar oluşturma konusunda başarılı bir yönetmen olmuştur [471].

Cannat Salimova, Bakü Kamera Tiyatrosu'nun kurucusudur. Kariyerinin en sıcak dönemi Rus Drama Tiyatrosu ile bağlantılıdır. MT-de "Filumena Martirano" (Eduardo de Flippo ve Faraj Garayev 1991), "Hafta Sonu Neşeli Akşam Yemeği" (Jean Poirot 1994), "Maşadi İbad"

[471] Rəhimli, **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996, s. 149.

(1998), "Neşeli Dul Kadın" (Ferents Legar 1999) operetlerini sahneye koymuştur. Klasik Avrupa operet tarzının sanatsal talimatlarının doğal düzenlemesinin geleneklerini tercih etmiştir [472].

Tiyatroda Rauf Kazımovski'nin "Hacı Kerim'in Ay'a Yolculuğu" (Gulamrza Camşidi ile Abulfaz Husseini ve Azer Rzayev 1962), Vagif Abbasov'un "Yer Tutanlar" (Faig Mustafayev ve Adil Babirov (1981), Fuad Haciyev'in "Ana Ben Evleniyorum" (Rauf Haciyev 1977), Rafig Atakişiyev'in "Altın Düğün" (Ramiz Haydar ve Ogtay Kazımov 1980), bu oluşum içinde başyönetmen olarak çalışan Cahangir Novruzov'un (1989-1992) "Kız Annesi" (Georgi Khugayev ve A. İvanov), Alakbar Kazımovski'nin "Kendimiz Biliriz" (Şikhali Gurbanov ve Süleyman Alasgarov 1993) sahnelemeleri form arayışında belirli girişimlerle hatıralarda kalmışlardır [473].

3.4. GENÇ SEYİRCİLER TİYATROSUNDA YÖNETMENLİK SANATI (1929'dan başlayarak)

Tiyatro devlet statüsünü kazandıktan sonra, sanat yönetmenliği geçici olarak Rus şubesinin baş yönetmeni Gregory Corneli'ya emanet edildi. Onunla birlikte, ilk oyunların sahnelemeleri tiyatronun önde gelen oyuncuları tarafından sergilendi. Tiyatro kendi yaratıcı tarzını oluştururken, oyuncunun, yapıtın temel estetik özünü belirledikçe, yönetmenlik sanatındaki gelişme, türün sanatsal özelliklerine dair hakimiyet yoğunlaştı. Genç oyuncular Maharram Haşimov, Soltan Dadaşov ve Zafar Nematov yavaş yavaş yönetmenlik sanatını tercih ettiler. Böylece, 1930'ların başından itibaren, GTT milli yönetmenlik okulu kuruldu. İlerleyen süreçte oluşturulan ve bir gelişim yoluna giren belirli özellikler kazandı. Yıllar içinde ünlü sanatçıların eserleri sayesinde bu tiyatronun kendi yönetmenlik okulunun sanatsal özellikleri de doğrulandı [474].

GTT'nin kuruluşundan bu yana Azerbaycan ve Rusya bölümlerinde çeşitli baş yönetmenler ve yönetmenler çalışmışlardır. İlk yıllarda Gregory Cornelli, genç bir toplulukta küçük oyunlar sahnelemiş, Soltan Dadaşov Opera Tiyatrosu'nun yanı sıra burada da oyunlar sahneye koymuştur. Alasgar Şarifov, Nasir Sadigzade, Fikret Sultanov, Cennet Salimova, Vagif

[472] **A.g.e** ., s. 160.
[473] **A.e** ., s. 161.
[474] İsrafilov, **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, 2001, s. 173.

İbrahimoğlu, Marahim Farzalibeyov, Bahram Osmanov GTT'de davetli olarak oyunlar sahnelemiştir.

Repertuarda Muharib Tagiyev, Hasan Abluc, Möhsün Mursalov, Vagif Asadov, Rafig Aliyev tarafından hazırlanan uzun ömürlü oyunlar yer almıştır. Alexander Varshavsky, Rus bölümünün en üretken yönetmeni olarak kabul edilmiştir. Bu grupla Karim Hasanov, Yıldız Rafili, Zafar Nematov da çok sayıda oyunlar hazırlamışlardır. Yine de GTT'nin yönetmen yaratıcılığı hakkında konuşulduğunda, sanatsal yolda başarılı oyunlar yönetmiş bazı yönetmenlerin de isimlerini söylemek mümkündür. Bunlar Alexander Tuganov, Hasan Aliyev, Agali Dadaşov ve Hüseyin Sultanov olmak üzere farklı yıllarda oyunlar sahneye koymuşlardır.

SONUÇ

İncelediğimiz konuların, değindiğimiz sorunların dönemin teatral süreci bağlamında değerlendirilmesi, aşağıdaki kısa açıklamaların yapılmasına zemin hazırlamaktadır.

Azerbaycan Drama Tiyatrosu'nun tarihine bakıldığında Azerbaycan milli tiyatro kültürünün oluşumunda ve gelişmesinde oyun yazarı, oyuncu şahsiyetleri ile birlikte yönetmenin şahsiyetinin de bir oluşum sürecinden geçtiği sonucuna varılabilir. On yıllara yayılan bu sürecin bir sonucu olarak, milli tiyatro tarihimizde esas olarak "oyuncuların çağı" olarak anılsa da aslında yönetmenlik sanatının çabalarıyla irili ufaklı yeniliklerin yaratılmasına damgasını vurmuştur. Milli tiyatro hayatının farklı yıllarında profesyonel yönetmen sıkıntısı çeken Azerbaycan tiyatro sahnesi, bu sebepten ötürü çok sayıda yabancı yönetmenin de çalışmasına ihtiyaç duyuyordu.

Tiyatro tarihimizin o yıllarında, bir dönem sanatsal açıdan kendini ifade etme yönünde hareket eden, ulusal zihniyete yabancı olan tiyatro, bundan ötürü yanlış estetikten uzaklaştı ve kısa sürede gerçek sanat yönüne döndü. Birbiri ardına, Azerbaycan sahnesinde milli yönetmen kadrosunun ortaya çıkışı, tiyatro sanatının edebi-sanatsal ve ideolojik-estetik yönünü belirledi. Bu süre zarfında tiyatro, sanatsal geleneklere dayanan içeriğinin yanı sıra milli bir görünüm kazanmaya başladı. Milli yönetmenlik sanatının gelişiminin aşamalarından biri olarak, 50'li yıllarda Azerbaycan Tiyatro tarihinde "İsgandarov Tiyatrosu" gibi bir aşama vardı. Bu tiyatro, milli yönetmenlik sanatına zarar veren sahte yeniliklerden uzaklaşmak için sanatsal hedeflerini karşılamayan, oyun repertuarını kademeli olarak temizleme eğiliminde olmuştur.

Azerbaycan Milli Drama Tiyatrosu uygulamasında, Stanislavski'nin ünlü "sistemi" içinde münakaşa ve tartışmalara neden olan, tiyatronun ayrı-ayrı oyunlarında Stanislavski'nin estetiğine güvenenler, kural olarak başarısız olmuştur. Bu anlamda milli tiyatromuzda "sistem" kazanamamıştır. Bununla birlikte, Stanislavski'nin metodolojisinin tüm dünyada onaylandığını ve sahne sanatlarına yıllarca onurlu bir şekilde hizmet edebildiğini de belirtmek gerekir. O dönemde tiyatroda yeni tarz ve form arayışları yönetmenin sanatsallığının yönünü, sanatsal ve estetik içeriğini belirlemiştir. O dönemde ayrıca teatral süreçte bağımsız bir sanat olarak yönetmenliğin kavramsallaştırılması aşaması görülmüştür.

1950'lerde yabancı tiyatrolarda gözlemlenen yaratıcı sürecin yansıması, 1960'lı yıllarda Azerbaycan sahne sanatlarında zaten belirgindi. Doğrudur, Azerbaycan'ın tiyatro geleneklerinde, yazarın kişiliğine saygı faktörü o kadar sağlam bir yer tutuyordu ki, herhangi bir yönetmenin "keyfiliği" cezasız kalmadı, en azından belirgin öfkeyle karşılandı.

Geçmişte Azerbaycan sahnesinde somutlaşan farklı ülke ve halkları temsil eden yazarların eserleri bazen yönetmenlik müdahalesine maruz kaldı. O sırada, bu müdahale esas olarak yabancı ülkeden gelen yönetmenler tarafından gerçekleştirildi. Elbette böyle bir çalışma, tiyatral süreçte yeni bir dönemin başlangıcının bir işareti olarak düşünülemezdi; çünkü uzak ve işlenmemiş bir toprak olarak gördükleri, yabancı bir sahnede kazanılan özgürlüğün korkusuzca ve etik dışı bir şekilde kötüye kullanılmasıydı. Ancak daha sonra milli yönetmen kadrosunun faaliyeti sırasında oluşan teatral poetikanın kendisi yeni bir estetik sürecin yolunu açtı.

Azerbaycan tiyatro kültürünün 40'lı ve 60'lı yılları, yönetmenlik sanatına çeşitli metodolojik yaklaşımları ile hatırlanmaktadır: Bir tarafta belirli anlamda doğu tiyatrosunun unsurlarını yaşatan ve milli düşünceye dayalı olarak sahne estetiğini destekleyen A. İsgandarov'un anıtsal tiyatrosu, diğer tarafta gerçekliğin sahnede dürüst sanatsal yansıması ve yeni kahramanın tipik çizgisinin yaratılması ile farklı olan M. Mammadov'un romantik-psikolojik eğilime üstünlük veren yönetmen yaratıcılığı, başka bir tarafta ise T. Kazımov'un arayışlarında açık-açık geleneksel tiyatro damgalarının bariz şekilde reddi dikkat çekti.

1960'lardan bu yana milli yönetmenlik sanatının bir önceki aşamaya son vermesi ve kendini ifade etmenin yeni ufuklarına dönmesi dikkat çekmiştir. Başka bir ifadeyle, o dönem Azerbaycan Tiyatrosunun bir sonraki süreçte, niteliksel olarak ortaya koyulan yeni gelişim aşaması için, bu durumu bir tür başlangıç olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı zamanda yönetmen ve oyun yazarının, eserin bir üyesi olarak çalışmalarında, yönetmen-oyun yazarı kişiliğinin tezahürü dikkat çekmiş ve onun fikir-sanat anlayışını gerçekleştirme geleneği oluşmuştur.

Azerbaycan Tiyatrosunun, tüm Sovyet Tiyatrosu alanında çalıştığı gibi, milli yönetmenlik, müttefik tiyatroların deneyimlerinden de yararlandı. Bu, repertuar bağlamında bir siyasetin kurulmasından, ideolojik-sanatsal yapılara kadar her şeyde kendini gösterebilirdi.

Bazen Sovyetler Birliği'nin tüm tiyatrolarında aynı oyunun oynanması öneriliyordu ve bundan kaçınmak mümkün olmuyordu. Ya da şu ya da bu konunun aciliyeti sendika toplantılarında vurgulanıyor ve oyun yazarları devlet tarafından görevlendiriliyordu. Hatta bazı durumlarda Sovyet yönetmenlik sanatı bu duruma katlanmak zorundaydı. Dolayısıyla bu durumda yönetmenliğin başarısızlıklarını ve başarılarını, bu bağlamda değerlendirmek daha doğru olacaktır. Bu gelişmelerin ışığında N. Oxlopkov, K. Tovstonogov, A. Efros, O. Yefremov, G. Lordkipanidze ve diğerlerinin Azerbaycan milli yönetmenlik sanatında çalışmalarının yankıları açıkça duyulmuş olduğundan, bazen sahnelemede olduğu gibi en iyi uygulamalar örneğinde çalışılmıştır. Burada ilk bakışta şaşırtıcı bir şey görülmemektedir. Başka

bir ifadeyle öğrenmek ve pratik yapmak bir yaratıcılık meselesi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla yönetmenin hangi aşamada olursa olsun yenilikçilik, profesyonellik, ustalık adına ortaya koyduğu yaratıcı çabalar herkes için ilgi çekicidir. Bununla ilgili çok fazla araştırma vardır. [475]

Burada birçok ilgi sebebi olsa da bize göre asıl mesele yönetmenin bakış aşısı, tarzı, konsepti, seçtiği tür, oyundaki çatışma ve rol anlayışı ile ortaya koyduğu yaratıcı cephe aynıdır. Bu yönler, nerede ve hangi sahnede çalışılırsa çalışılsın, yönetmenliğin birbirini anlamasını sağlar. Bununla birlikte, her milli tiyatronun hem ideolojik hem de estetik kaygılarının farklı olduğu gibi Azerbaycan sahnesinde faaliyet gösteren yönetmenliğin yaratıcı ilgisinin diğer ülkelerdeki meslektaşlarına kıyasla biraz farklı olduğu belirtilmelidir.

A. İsgandarov'un liderlik döneminde, Milli Drama Tiyatrosu, sahne sanatının kamusal konumlarının güçlendirilmesiyle birlikte, repertuar, oyunculuk ve yönetmenlik, sahne tekniği ve en önemlisi izleyicinin sorunları da dahil olmak üzere bu sanatın hayatta kalmasını sağlayan gerekli sorunları çözmeyi amaçlayan aktif önlemler almıştır.

Kamusal yaşamdaki konumunu güçlendirmek amacıyla, tiyatro, idari görevleri yerine getirmek için gerekli olan "zamanın nabzını yakalayan", konunun gerçek dramaturjisini, sahne enkarnasyonunu yaratmada özel bir etkinlik göstermeye başlamıştır. O zamanlar, repertuarın derin içerikli sanat eserlerinin yanı sıra ideolojik ve politik olarak kabul edilebilir, ancak edebi kalitede olduğu düşünülen eserleri de içerdiği doğrudur. Burada, herhangi bir oyunun somutlaşmış çalışmasında, kamusal pathos'un baskın bir kriter olarak görüldüğüne dikkat edilmelidir.

Bir anlamda bu, parti liderliğinin tezahürü karşısında tiyatronun kültüre hizmet etme gayreti olarak açıklanabilir. Bizim için ilginç olan, tüm sınırlamalara rağmen yeni bir dramaturjinin ortaya çıkması, sahneye yetenekli oyunculardan oluşan bir kuşağın gelmesi, milli yönetmenliğin sanatsal çizgilerinin belirmeye başlamasıdır. Bu, var olan teatral pratiğin tüm kurallarının istisnaları şeklinde meydana gelir ve neredeyse Azerbaycan tarzı bir tiyatro modeli olarak dikkat çeker.

Tiyatro bir yandan Doğu tiyatrosunun gelenekleri olarak gördüğü gösterileri sunarken, diğer yandan Avrupa, ağırlıklı olarak Rus tiyatrosundan yararlanan performans becerilerine dair örnekler sunmuştur. Gözlemlenen resim eleştirel bir araştırmada açıklansa da bir gerçek olarak

[475] Киебель, О действенном анализе пьесы и роли, М. Искусство, 1959.

kalmaktadır. Mevcut durumu değiştirme, özüne ve gelişimine yön verme şansına sahip olan milli yönetmenlik sanatı, olağanüstü sorumluluk gerektiren bir görev üstlenmiştir. [476]

Çoğunlukla A. İsgandarov, M. Mammadov, A. Şarifov, T. Kazımov'dan oluşan milli yönetmenlik sanatının temsilcileri, bu sanatın profesyonellik kriterlerinin tanımını, yeni bir dramaturjinin ortaya çıkışını, onun doğrudan sahne düzenlemesini gerçekleştirmiştir.

Azerbaycan Milli Tiyatrosu'nun yaratıcı pratiğinde gözlemlenen yönetmenlik sanatı şartlı olarak üç bölüme ayrılabilir: Romantik-anlatı, Romantik-psikolojik ve Romantik-eleştirel. Her üç sanat da çalışan yönetmenlerin, aynı tiyatroda görev alması ise ilgi çekicidir. Bu sanatsallıkların bir arada olması, tiyatronun yaratıcı uyumunu ihlal etmemiştir.

Milli tiyatroda büyük etkisi olan, romantik-betimleyici sanatsallığa dayanan A. İsgandarov, diğer bir sanatsallığa karşı koymamış ve somut sahne enkarnasyonları ile bu sanatsallığın daha güçlü ve daha canlı olduğunu ispatlamaya çalışmıştır. Bu dönem, milli ve Avrupa klasiklerinin somutlaşmasının başarısı, yeni dramanın ortaya çıkışı, yeni yazarların tiyatroya çekilmesiyle belirlenmiştir. Hemen ardından Azerbaycan sahnesinde M. F. Akhundov, A. Hagverdiyev, N. Vazirov, H. Cavid, C. Cabbarlı imzalı eserlerinin yanı sıra M. İbrahimov, S. Vurgun, M. Hüseyin, İ. Efendiyev, S. Rahman ve diğerlerinin piyesleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bu süreç, tiyatro sanatının bir zincir olarak hayatta kalmasını sağlayan diğer süreçlerin niteliksel ve niceliksel göstergeleri üzerinde derin bir etkiye sahip olan yönetmenlik sanatının gelişimine, bireysel oyuncuların oluşumuna da ivme kazandırmıştır. Yani erken dönemlerde milli klasiklere ayak uyduramasa da yeni dramaturji doğal olarak yeni oyuncuların oluşum sürecini hızlandırmıştır. O yılların sahne sanatçıları arasında yer alan A. Alakbarov, F. Gadri, H. Gurbanova, B. Şakinskaya, A. Sultanov, R. Afganlı ve daha sonraki yıllarda milli tiyatro bünyesinde yer alan H. Arablinski, M. Davudova, A. M. Şarifzade, U. Racab, S. Ruhulla, A. Garaybeyli gibi sanatçılar performans sanatını uzun süre yaşatabildiler.

Çalışmanın neredeyse tüm bir bölümünün A. İsgandarov'a ve yönetmen hakkındaki sanatsallığa adanması, o dönemin milli tiyatro kültürümüzdeki yerinin olağanüstü önemi ile bağlantılıdır. Bu bölümde, romantik-betimleyici yönetmenlik sanatının oluşum ve gelişme eğilimleriyle birlikte, aynı zamanda bu sanatın estetik boyutları da ele alınmıştır. Aynı zamanda, diğer önemli bileşenlerin yanı sıra, izleyicinin A. İsgandarov'un tiyatro toplantılarına büyük önem verdiği bir dizi önemli sanat etkinliği örneğinden de anlaşılmaktadır. Yönetmen

[476] Rəhimli, **Azərbaycan milli teatrının poetika problemləri**, 525 ci qəzet, 25 Nisan 2001.

olmaktan daha çok görkemli bir tiyatro sanatçısı ve genel sanat yönetmeni olan A. İsgandarov'a göre seyirciyi biletinde yazılan yerde oturtup, pasif seyirci "konumunda değerlendirmek yanlıştır; çünkü o repertuarı, oyunun formasını, hatta sahnelenmesinde bile fikir bildirebilir" oldukça mühim bir müttefiktir. [477]

A. İsgandarov'un yönetmenliğinin yaratıcılığı ve iş birliği sayesinde sahnelenen oyunların, tiyatronun repertuar problemini ve oyunculuk konularını geçici olarak çözmesine rağmen yaşanan ana endişe, tiyatro liderliğinin karşılaştığı idari, sosyal, örgütsel ve yaratıcı zorlukları ortadan kaldırmak için harcanan zamandı. İçinde bulunulan şartlar, estetik hedeflerin gerçekleştirilmesini zorlaştırmakta ve yaratıcılığa dair beklentileri ulaşılamaz hale getirmekteydi. O dönemde birbiri ardına sahnelenen ve başarılı olarak nitelendirilen oyunların, tiyatroya giden seyirci sayısını artırdığı doğrudur. Bu performanslardaki oyunculuk ve yönetmenlik becerileri eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanmıştır. Bazen ciddi sanatsal kusurları olan performansların tiyatro eleştirmenleri tarafından hak etmemelerine rağmen övüldükleri de bir sır değildir. [478]

A. İsgandarov'un yaratıcı dönemine dair incelememizde, milli tiyatronun belirli bir gelişim aşamasında kabul edilmesine rağmen romantik-tanımlayıcı sanatsallığın daha sonraki yıllarda yerinde saydığını ve tekrara düştüğünü de belirttik. Tiyatro içinde oluşan anlayışa göre "farklı içerikteki oyunlar aynı yaklaşımla sahnelenir. Gerçekçilik olarak adlandırılan tek bir şablon formu vardır ve bu formda hem Shakespeare hem Cabbarlı hem de Akhundov kalıplanmışlardır. Bu sebepten ötürü "Vagıf", "Hayat", "Bahar Suları" ve "Othello"nun elde ettiği başarılar bile bu tür eğilimlere engel olamamış, A. İsgandarov'un tiyatrosu giderek estetik konumunu kaybetmeye başlamıştır. [479]

Milli tiyatro sürecinde bir bütün olarak gerçekleşen bu olaylar, gösteri sanatlarının gelişmesi yolunda umut vaat ediyordu. Her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu düzlemde, önceki sanatın temelinde yeni yönetmen sanatı ortaya çıkıyordu. Onlar tiyatronun içinde tecrübe kazanıyorlar, başarı ve kayıplarla harmanlanan yaratıcı ve anlamlı bir süreç tarafından yönlendiriliyorlardı.

A. İsgandarov'un kendi hayatını tamamlayan yönetmenlik sanatının romantik içeriği, yeni sanatsallıkta da yeşerdi. Bu durum milli tiyatronun yaratıcı geleneğiyle de bağlantılıydı ve

[477] Загорски, **Пушкин и театр**, М-Л. Искус, 1940, с. 238.

[478] Allahverdiyev, **Teatr tənqidi və müasirlik**. Bakı, Maarif, 1990.

[479] Şərifzadə, Rejissor T. Kazımova yazdığı məktubdan, Azərbaycan Dövlət və İncəsənət arxivi, fond 265, siyahı 1, sənəd 34.

estetik varoluşunun temel koşulu olarak kabul edildi. Dolayısıyla tiyatronun romantik havası ve yönü adeta bir fikir-sanat ilkesi olarak alınmış, repertuar ve oyunculuk konuları da bu kriterlere göre düzenlenmiştir. Ancak tiyatroda yeni bir estetik yön alan yönetmenlik sanatının, sanatsal ilke düzeyinde sahne psikolojisi aldığını, canlı bir yaratıcı süreçte, romantizmle organik bağlantıda uygulanmasını sağladığını belirtmek önemli olacaktır.

Bu perspektiften M. Mammadov'un yönetmenlik çalışmasının romantik-psikolojik sanatsallığı daha net bir şekilde gözlemlendi. Farklı yazarların dramatik eserlerinin sahne uygulaması sırasında M. Mammadov, her zaman yazarın tasarımlarını inceleyerek ve günün taleplerinin seviyesine inerek, bir tür doğaçlama yetenekle beklentileri yükselterek, izleyiciye ne söyleyeceğine, başka bir ifadeyle, amacın en yüksek seviyede sağlamlığına önem veriyordu.[480]

Yönetmen M. Mammadov'un sanatsallığı üzerine yaptığımız araştırmamız, onun tiyatro sanatına ve bu sanatın sosyo-kültürel misyonuna olan tavrının, sahne sanatına verdiği istisnai önemin romantik-psikolojik sanatsallıkta da gerçekleştirilebileceğini söylemeye zemin hazırlıyor. Çünkü milli tiyatronun tarihsel ve sosyolojik evrimi, ideolojik ve estetik gelişiminin yönü, sanatsal ve yaratıcı düzenlilikler M. Mammadov tarafından çok iyi biliniyordu. Öyle ki yönetmenlik faaliyetinin ideolojik ve sanatsal yönelimini, yüksek profesyonelliğe dayalı bir felsefeyle tanımlamıştı.

Milli Tiyatroda M. Mammadov'un önderliğini yaptığı aşama çok kısa olmasına rağmen, bu aşama sanatsal ifadesinde kendini gösteren estetik amacını ifade etmesi için yeterliydi. Aslında, Mammadov'un bir genel sanat yönetmeni mi yoksa sıradan bir yönetmen mi olduğu önemli değildi. Asıl mesele, bireysel çalışmasının doğasıydı. Bu özellik neydi?

Çalışmamızın ikinci bölümünde bu konudaki görüşlerimizi dile getirdik. Bununla birlikte, M. Mammadov'un milli tiyatronun gelişim yönünü, temanın ilgi düzeyini, içeriğin mükemmelliğini, formun doğruluğunu yönetmenin ana yaratıcı becerisi olarak belirleyen bir repertuarın yaratılışını algıladığını ve teşvik ettiğini eklemek gerekir. Aynı zamanda sanat geleneklerine büyük bir saygısı vardı ve doğadaki yenilikçi, yaratıcı eğilimleri de gizlemedi. Bu eğilim, Mammadov'un yeni dramayla yakın iş birliğinin ana nedeni oldu. "Aydınlık" (S. Rahman), "Çiçek Açan Düşler" (M. Tahmasib), "Aligulu Evleniyor" (S. Rahman), "Alev" (M. Hüseyin), "Köylü Kızı" (M. İbrahimov) ve diğerlerinin oyunları bu şekilde ortaya çıktı.

[480] Dağıstanlı, **Dostum, müəllimim,** Kommunist, 12 Nisan 1969.

M. Mammadov'un yönetmenliğinde modernitenin eğilimleri ne kadar güçlü olursa olsun, bu yönün yaratıcı potansiyelinde anıtsalcılığın iddiaları açıkça gözlemlendi. "On İkinci Gece" de (W. Shakespeare) başarıyla hayat bulan anıtsalcı estetik, "Yaşar" da (C. Cabbarlı) başarısız olsa da M. Mammadov'un ana sahne mücadelesi öndeydi.

Milli sahne sanatının yeni niteliksel aşamasına, sanatsal ve estetik bir noktaya yönelik bu mücadele, sadece dramaturji ve oyunculuk açılarından değil, aynı zamanda yönetmenliğin sanatsal olanaklarını genişletmeye de hizmet etti. Yönetmenlik, romantik-psikolojik sanatsallıkta, dili ustalık faktörleriyle görselleştiren dil tarzı, teatral anlatımı, kompozisyon yapısı ve denge çözümü konularını doğruladı.

Romantik psikolojik sanatsallık, tüm estetik olanaklarını klasik eserlerin somutlaşmasında gösterdi. Farklı yıllarda hazırlanan "Hayyam", "Deli toplantısı", "İblis" oyunları, M. Mammadov'un yönetmen olarak profesyonelliğinin bireysel özelliklerini açıkça ifade etti. Bir zamanlar tiyatronun repertuarındaki klasik performansların ideolojik ve sanatsal kusurlarını tartışmasız bir şekilde protesto eden M. Mammadov, sahnemizin estetik saflığını korumayı çok önemli bir görev olarak görüyordu. Bu nedenle yazara, yaratıcı kadroya ve izleyiciye karşı tavrında samimi olan yönetmen, oyundaki edebi eserin büyüklüğünü küçümsememeye özen gösterir, ona bir sanat meselesi olarak değer verirdi. Belki de bu nedenle, geniş tahtalar, büyük karakterler, keskin psikolojik karakterler, yüksek ahlaki arzuların şairi H. Cavid'in dramaturjisi, M. Mammadov için olağanüstü önem taşıyordu. [481]

H. Cavid'in geniş çaplı araştırmalara, yerel suçlamalara ve tanımlamalara maruz kalan yazarlardan biri olduğu bilinen bir gerçektir. Dramatik sanatı da dahil olmak üzere H. Cavid'in çalışmalarının bir zamanlar sorumsuz ve kusurlu düşüncelerle çarpıtıldığı da doğrudur. Bu çıkarımlar, o dramaturjinin sahne düzenlemesinde çeşitli yorumlama problemleri ortaya çıkardı. Bu sorunların varlığı bazı yönetmenleri H. Cavid'in tiyatrosundan uzaklaştırmasına neden oldu. Ancak H. Cavid tiyatrosu, sosyalist gerçekçilik kalıbına uymayan romantik bir tiyatrodur. Bu tiyatro, özünde gerçek bir yaşam mücadelesi fikrinden yoksun değildir. Cavid'in sanatsal tiyatrosunda, karakter ve çatışma mayasında yaşayan ve hayatın içinden gelen felsefi bir fikir vardır. Hiç şüphe yok ki M. Mammadov da bunu biliyordu ve bu dramaturjiye

[481] Cəfərov, **Azərbaycan dram teatrı,** Bakı, Azərnəşr, 1959, s. 168.

başvurarak, "Hayyam" ve "İblis" gibi eserleri somutlaştırarak, Cavid tiyatrosunun sanatsal geleneklerini milli sahnede sunmaya çalıştı.[482]

M. Mammadov'un yönetmenlik sanatında, yazarın metnindeki edebi tonlamalara ek olarak, sahne detayları, görüntü üzerinde çalışırken oyuncunun karakteristik özelliklerini gösteren sanatsal dokunuşlar ve son olarak, performansın başlangıcı olarak hizmet eden yönetmenlik planları olağanüstü önem taşıyordu. Bu sanatta görülen romantik kapsam, yönetmenin oyunculuk yoluyla yaptığı psikolojik sahnenin analizi şeklinde doğrulanmıştır. Bu psikolojinin estetik tezahürü, "Deli Toplantısı" oyununda yönetmenin fikrinin ve sanatsal hedefinin sahne çözümünde belirgindi. İlginçtir ki, o dönem yönetmen M. Mammadov'a, oyuncu M. Mammadov'un yardımı çok olmuştur. Çünkü oyunun hazırlanması sürecinde, rol üzerinde masadaki eğitimden başlayıp ana egzersize kadar, oyuncuların yerini belirlemek, çağın sanatsal enkarnasyonundaki sanatçılar için bu sanatın yaratıcı sırlarını öğrenmekten çok daha kolaydı. Tiyatro kariyerine oyuncu olarak başlayan T. Kazımov'un yönetmenliğinde bu nitelik gözlenmedi. [483]

T. Kazımov'un yönetmenlik sanatında, yeni dramaturji sorusuyla, oyun yazarı İ. Efendiyev'in çalışması tercih edilmiş ve bu iş birliği dramaturjide temelde yeni bir lirik-psikolojik tarzın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Ayrıca milli sahne sanatlarında, özellikle de yönetmenlik sanatında yeni bir sanatsal-estetik çizginin, Romantik-eleştirel sanatsallığın ortaya çıktığı gerçeğiyle anlaşılmıştır.

T. Kazımov'un "Atayevler Ailesi"nde hala sahne dili ve üslup biçiminde tezahür eden yönetmenlik sanatı, yönünü "Sen Her Zaman Benimlesin" oyununun sahne düzenlemesinde bulmayı başarmıştır. Yönetmenin sahne konseptinin sanatsal sunumu, sahnenin kabul edilen sanatsal ifade sınırlarını genişletme girişimlerinin başlangıcı, başka bir ifadeyle İ. Efendiyev'in sanatsal kişiliği, özgün sanatsal yollarla hayata geçirdiği "Sen Her Zaman Benimlesin" oyununun enkarnasyonunda gerçekleşmiştir. [484]

T. Kazımov'un özel "yaklaşım metotu" ile gelecekteki performansın estetik içeriğine yansıyan sanatsal kavram, bireysel görüntülerin sahne yorumunda gerçekleştirildi. Sanatsal sahne felsefesi basit ve bilge teatral yollarla ifade edildi. Yönetmenin remarkları, oyunun

---

[482] Zəka, **Cavid sənəti**, Bakı, Bilik cəmiyyəti, 1981.

[483] Qarayev, **Klassiki axtarıram**, Azərbaycan jurnalı, 1979, No 5, s.165-177.

[484] Rəhimli, **Teatr, dramaturq və axtarışlar**, Azərbaycan jurnalı, 1982, s.184.

yüksek amacını daha "okunabilir" ve fikirsel/sanatsal kavramını daha açıklayıcı hale getirmeyi başardı.

Kavramsal yönetmenlik becerileriyle tanınan T. Kazımov, 60'lı yıllarda çalışmalarının yeni bir aşamasına girdi. Yönetmen-yazar eğer, " Sen Her Zaman Benimlesin " oyunuyla romantik-eleştirel sanatsallığın etkileyici çizgilerini "Peri Büyüsü" ile ortaya koymuşsa, yönetmen-yazar iddiasını da açıkça ifade etmiş oluyordu. Karmaşıklığı ve gerçek dünyaya tepki çeşitliliği ile tanınan T. Kazımov'un, zamanın sosyal ve ruhani süreçlerinin sonunda teatral sanatın yerini ve önemini anlayabilmesi bir tesadüf değildir. Tiyatrodaki reformları, esas olarak repertuar politikasının doğru yürütülmesinde yenilik yapma girişimlerini, dünya tiyatro kültürünün ilerici eğilimlerinden yararlanmak için yetenekli, genç ve yaratıcı kadroların istihdamını önemli görüyordu. Sahne somutlaşmalarında dramaturjinin edebi ve sanatsal derinliklerinde bulunan temel estetik değerleri arayan T. Kazımov, kadim ve ebedi temalar üzerinde çalışmaya devam ediyordu. Bu konu, insan ile kendisi arasındaki çatışmada kendini göstermiştir. [485]

Modern yazarların eserlerinin yanı sıra, klasik tiyatro örnekleri T. Kazımov'un araştırmalarında özel bir yer tutmuştur. Burada "Ölüler" ve "Peri Büyüsü" sadece yönetmeni yaratıcı mükemmelliğe götüren bir sahne çalışması olarak değil, aynı zamanda tartışmalı bir oyun olarak da hatırlanmaktadır. T. Kazımov'un sahnelemesinde sunulan "Ölüler", pratik tiyatronun gelişiminin, ideolojik ve sanatsal bütünlüğü ile milli yönetmenlik sanatının, bariz yönetmenlik bulgularının, sosyo-felsefi özün ve teatral-stilistik parametrelerin bir kanıtı olarak durmaktadır.

Hiciv tonlarla zengin olan "Ölüler"in doğal gerçekçiliği, ilk bakışta çelişkili estetik niteliklerin karmaşık bir sentezi ve şimdiye kadar çok az örtüşen işlevsel bir sahne çözümü, Romantik-eleştirel sanatsallığın olumlu ve de yaratıcı içerikleriyle mümkün olmuştur. "Ölüler" oyunuyla ilgili eleştirilerin kapsamı çoğunlukla edebi faktörlerden kaynaklanıyordu. Bununla birlikte, yönetmen daha çok sahne düzenlemesinin kavramsal özünün estetik çözümüyle ilgileniyordu. Bizim düşüncemize göre, yönetmenin kişilik ve beceri sorunu da dahil olmak üzere, tiyatro kültürünün gelişme eğilimleri burada daha önemli olarak düşünülmelidir. [486]

Azerbaycan milli sahnesinde farklı yıllarda sahnelenen performanslar, zamanın estetik gereksinimlerini karşılarken, genç nesil oyuncuların gelişimi için gerçek bir test zemini haline gelmiştir. Bir bütün olarak klasik repertuar içinde sanatsal araştırmalar yapan hem yönetmenlik

[485] Лотман, Александр Сергеевич Пушкин, Л. Просвещение, 1983, с. 64.
[486] Заманов, Спустя лолвогса, газ Бацинсхий рабочий, 18 ноября, 1966.

sanatında hem de oyuncuların çalışmalarında adeta bir sanat geleneği haline gelen ve bilinen sınırları aşmaya çalışan T. Kazımov'un sanatsal gücü, Shakespeare dramaturjisi örneklerinde daha canlı bir şekilde ortaya çıkmıştır.

T. Kazımov'un Milli Tiyatro kültürünün reformcusu olarak kimliği, yetkililerin ve eleştirmenlerin direnişini kırmış, Azerbaycan sahnesine ve izleyicisine ihtiyaç duydukları yeniyi sağlamıştır. Buradaki mesele, "Anthony ve Kleopatra" ya da "Fırtına" oyunlarının milli sahnemizdeki ilk sahnelemesi değildir. Ancak bu gerçeğin kendisi kültürel bir olay olarak kabul edilebilir.

Shakespeare'in oyunlarının yönetmeni olan T. Kazımov, bu tür tiyatronun anlatım araçlarında edebi metnin ayrıntılarını dikkate alıyor ve her eylem çizgisinin sanatsal mantığına dayalı oyun birimlerinin doğru tanımlanmasına odaklanıyordu. Bir zamanlar T. Kazımov'un yapısında sanatsal bir sahne çözümü bulan "Hamlet" büyük bir başarı ile ayırt edilmese de yeni oyuncu nazarında hem bireyselliği hem de estetik ilkeler açısından oyunun beklenmedik koşulları ile anılmıştır. Bununla birlikte Shakespeare'in "Anthony ve Kleopatra" ve "Fırtına" gibi ideolojik ve felsefi çalışmalarının romantik havası, T. Kazımov'un performanslarına daha gerçekçi renklerle yansıtılıyordu. O zamanlar birçoğuna reformcu gibi görünen T. Kazımov, milli tiyatro geleneklerinin en sadık takipçisiydi. [487]

Tiyatronun yaratıcı olanakları, estetik fikri ve yaratıcı perspektiflerinden yola çıkan T. Kazımov, "Peri Büyüsü" oyunu üzerinde çalışırken, sadece klasik eserin ilkelerini değil, yönetmen sanatının yeni olanaklarını da düşünüyordu. Bu süreçte T. Kazımov'un yeni sahne baskısı biçiminde ortaya çıkan "Peri Büyüsü", onun yazarlık iddiasının bir ürünü olarak somutlaştırıldı. "Peri Büyüsü" oyununun yönetmen-dramaturg tarafından kompozisyonu, oyunculuğun yaratıcılığına, karakterlerin sanatsal gelişim mantığına ve son olarak da izleyicinin oyunu algılayışına doğrudan etkide bulunacaktı. Her halükârda, yönetmen bunu istiyordu. Oyunun kamusal rezonansını önceden bilen T. Kazımov da bunu biliyordu ve her sanatçının arama ve hata yapma hakkına sahip olduğuna ikna olmuştu. Ayrıca deneysel edebi malzemenin bir klasik olması bile fikrini değiştirmemişti.

T. Kazımov'un yorumcu olarak değil, sanat yönetmeni olarak görünme arzusunun kaçınılmaz sonucu olan "Peri Büyüsü" oyunu, eleştiri korkusuyla veya herhangi bir nedenle, o

[487] İsrafilov, **Əlavə və ixtisar lazımdırmı**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1 Nisan 1967.

yıllarda tek sahne editörlüğü olarak kalsa da yönetmenin kişisel kariyerinin bir sonraki aşaması için faydalı oldu.

O dönemde Azerbaycan'da milli yönetmenlik sanatında üslup değişiklikleri yaşandı ve repertuar politikasında temel niteliksel farklılıklar açıkça gözlemlendi. Milli yönetmenlik sanatında kök salmış ve sağlam bir şekilde yer tutmuş yöntemlerin iş başında olduğu doğrudur. Bununla birlikte az da olsa yenilikçi sanatçıların çalışmalarına yeni bir gözle bakmak zorunda kalmışlardır. O dönemde, doğal olarak, cumhuriyetin farklı bölgelerinde de olduğu gibi, Bakü'deki birçok tiyatroda "küçük Tofig Kazımovlar" ortaya çıkıyordu. Burada hangi taklidin ya da yanılsamanın üstün olduğunu söylemek zor olduğu gibi, bu yolun yönetmenleri mükemmelliğe götüreceğini iddia etmek de zordu.

Ancak inkâr edilmemesi gereken gerçek şu ki, tiyatro izleyicisinde bir gülümsemeye neden olan herhangi bir dış yenileme gerçeği, yeni bir tat, sanatsal yaklaşımın oluşumu hakkında konuşmak için bir sebep vermiş, ancak geniş anlamda gelişme hakkında konuşmasına izin vermemiştir. Başka bir deyişle, Azerbaycan tiyatrosunun o dönemine, yönetmenliğin bağımsız bir sanat formu olarak kavramsallaştırılması süreci damgasını vurmuştur.

"Anthony ve Kleopatra"dan "Fırtına" ya kadar geçilen zaman diliminde, yaratıcı süreç dahil olmak üzere büyük dramaturji ile iş birliği çerçevesinde, Azerbaycan'da milli yönetmenlik sanatının en karmaşık ve önemli sorunları ortaya çıkarılmış ve belli bir sıra ile çözülmüştür. Doğrudur ki, daha sonraki yıllarda, yani "Kılıç ve Kalem" (1974), "Yassı Tepe" (1980), "Şaşkın Sultan" (1980), "Bahçelerden Gelen Ses" (1975), "Altından Kıymetli" (1977), "Kuşları Uçan Dallar" (1978), "Sel" (1977) ve diğer oyunlarının sahne enkarnasyonu ile ilgili yönetmenlik arayışları, Kazımov'un yönetmenliğinin yaratıcı kimliğini kaybettiğini kanıtlasa da ana sanatsal hedefinden uzaklaştığını ve siyasi-sosyal ortamdaki olayların daha sonra "durgunluk yılları" olarak adlandırılan bir dönemin sanatsal kusurları olarak tanımlandığını kanıtlamış olsa da, sonuç aynıydı. Bir bütün olarak tiyatro sanatı, özellikle milli yönetmenlik, bir zamanlar sahip olduğu pozisyonları yavaş yavaş kaybediyordu. O zamanlar, tiyatro süreci yeni dramanın ortaya çıkması için mücadelesinden vazgeçmedi. "Modern bir oyun için verilen mücadelenin aynı zamanda yüksek bir tiyatro kültürü mücadelesi" olduğu açıktır. Sahne sanatları da bu mücadelelerde gerçek bir estetik imaj kazanıyordu. [488]

[488] Cəfərov, **Dramaturgiya və teatrımızın yeni yüksəlişi uğrunda**, İnqilab və mədəniyyət jurnalı, 1950, N« 5.

Tiyatromuzun büyük drama ile iş birliğinde de belirtildiği gibi, sahneye getirilen oyunların tema yelpazesinin geniş olduğu da açıktır. Bu durum, yönetmenlik sanatı için kilit bir mesele olarak kalmıştır. 60'lı yıllardan başlayarak, Milli Tiyatroda, T. Kazımov'un, M. Mammadov'un, A. Şarifov'un, A. Guliyev'in, N. Sadigzade'nin, A. Kazımov'un ve diğerlerinin yönetmenlik sanatında elde edilen başarıların takip döneminde de yaratıcı bir payı vardı. O dönemin mevcut repertuarında, C. Mammadguluzade'nin "Ölüler", B. Shaw'un "Şeytan'ın Öğrencisi", H. Cavid'in "Hayyam", F. Schiller'in "Hile ve Aşk", J. Patrick'in "Meraklı Vahşi", A. Hagverdiyev'in "Peri büyüsü", İ. Efendiyev'in "Garip Çocuk" ve diğerlerinin oyunlarının güçlü bir yere sahip olması, söylediklerimizi kanıtlayabilir.

Yukarıda belirtildiği gibi, T. Kazımov'un yönetmen olarak çalışmaya başladığı tiyatroda A. İsgandarov ile birlikte M. Mammadov, A. Şarifov ve başkalarının çalıştığı bilinmesine rağmen bu tiyatro çoğunlukla A. İsgandarov'un tiyatrosu olarak biliniyordu. Burada hemen hemen her şey, rol dağılımından, bireysel yaratıcı çalışmalardan maaşlara, performansların sayısından bireysel oyuncuların makyaj odalarına yerleştirilmesine kadar tüm sorunlar A. İsgandarov'un kurallarına göre çözülüyordu.

1964'te genel sanat yönetmeni görevine atanmasının ardından, T. Kazımov'un ana kaygılarından biri olan milli tiyatronun yeni dramaturjik bakımı ana endişenin nedenlerinden oldu. O zamandan itibaren, idari çalışmalarla meşgul olma görevini de üstlendi. Yani, tiyatronun repertuar politikasına uygulanan idari gerekliliklere göre, repertuarda klasik ve Rus dramaturjisi, "kardeş" halkların dramaturjisi, dünya ve Avrupa edebiyatının örnekleri sunulmalıydı. Elbette bu tür koşulların avantajları vardı. Ancak tiyatroyu belirli bir çerçevede işlemeye mahkûm etmek daha zararlıydı.

O zamanlar, yeterince tuhaf bir şekilde, T. Kazımov'un baş yönetmenlik ettiği tiyatronun, küçük farklılıklarla yine A. İsgandarov'un tiyatrosu olduğu gerçeğini not etmeliyiz. Asıl mesele bina veya hizmet ofisi olmadığı için, seyircinin teatral düşüncesinin, hatta estetik algısının ve ruhunun aynı kalmasdır. Bir yönetmen için onları değiştirmek, acısız bir şekilde yenilik yoluna sokmak zor bir görevdi ve bu alandaki becerilerinin yeterli olmadığını zaman herkese gösterdi.

Tiyatronun genel sanat yönetmenliğini yürüten T. Kazımov, yukarıda da belirtildiği gibi yeni bir dram beklemesine rağmen, zaman zaman Shakespeare, M. F. Akhundov, C. Mammadguluzade'nin miraslarına atıfta bulunuyordu. O aynı zamanda, H. Cavid ve K. Cabbarlı'nın eserlerine açıklanamaz bir kayıtsızlık gösteriyordu. Kendisinin itirafına göre, H. Cavid'in kavramsal romantizmi ve dilinin tazeliği ona yakındı, ancak içerikler onun oyunlara yönelik olumsuz tutumundan kurtulamadı.

C. Cabbarlı'nın sahne sezgisini, karakterlerinin canlılığını, duygusal durumunu sevdi ve diğer yazarlarımızdaki bu niteliklerin ve dramatik becerilerin eksikliğinden açıkça hayal kırıklığına uğradı. C. Cabbarlı'yı bir sanatçı olarak takdir etmesine rağmen, onu enkarnasyon çalışmaları için uygun görmedi. Bu nedenle, T. Kazımov'un sanatsal liderliği sırasında, birçok yazar gibi, H. Cavid de tiyatronun mevcut repertuarında giderek daha az yer almaya başladı. Bu gerçek, A. İsgandarov Tiyatrosu'nun yıkılmasının başlangıcı olarak düşünülebilir. Çünkü geçmişte tiyatronun repertuarında belirli yazarların bulunması, aslında tiyatronun sanatsal yönde ele aldığı estetik sorunların derecesinin bir göstergesiydi.

Diğer bir deyişle, dramaturji değişiyorsa, tiyatronun karşısındaki estetik görevler de değişir ve tek bir yerde kalmayarak, tiyatro sürecinin her aşamasında kendini gösterir. Repertuar yeni estetik görevler adı altında kökten değiştirilirse veya "zamanın gereksinimlerini" karşılamazsa, o zaman, doğal olarak, oyunun stili, performans ilkeleri de dahil olmak üzere, bu repertuarın oyuncuları da değişmelidir. Bu artık teknik bir mesele değil, milli tiyatronun müteakip yaratıcı uyumu üzerinde derin etkisi olan yaratıcı bir sorundur.

Bu noktada T. Kazımov başka bir hata daha yapmıştır. En basit haliyle ifade etmek gerekirse, gerçek şu ki, repertuar reformu sırasında performansları ve rolleri olmayan, sahnenin önde gelen isimlerinden birkaçı işsiz kalmıştır. Elbette bu tiyatronun işlev görmemiş olması oyunların sahnelenmediği anlamına gelmiyordu. Tiyatroda oyun da hazırlanıyordu ve gösteri salonları da izleyicilerle doluyordu. Çünkü tiyatro oyunları bir süre, önceki etkinliğin uyumunu sürdürebiliyordu.

Azerbaycan tiyatro sanatının gelişme yönü esas noktasından çıkmış, farklı bir yöne dönmüş ve T. Kazımov bu süreçte önemli bir rol oynamıştır. Bahsettiğimiz sürecin bir sonucu olarak, "altmışlı yıllarda tiyatro birdenbire hayatımızın en hayati kaynaklarına dalmak ve değişmek zorunda kalmıştır."

Bu görüşlerin yazarının, bireylerin isimlerini belirtmemekle birlikte, "Adil İsgandarov'dan sonraki baş yönetmenlerin giderek bu tiyatrodan uzaklaştığını" söylediği doğrudur ve onun kimden bahsettiğini anlamak zor değildir. Dolayısıyla, tiyatronun düşündüğümüz dönemi, o "yabancılaşma" süreci bağlamının dışına çıkarılamadığı gibi, T. Kazımov'un işi de elbette çok olumsuz bir havada gerçekleşmiyordu. Basitçe söylemek gerekirse, bazı oyunlar tiyatro

kültürümüzün köklerine yakınlık hissetmiş, diğerlerinde ise yabancılaşma daha da belirgin olarak kendini göstermiştir. [489]

Yukarıdaki sahne üzerinde ele aldığımız kimi benzerlikler, başka milletlerin teatral pratiğinde de bulunabilir. Ama gerçek şu ki, bugün nesiller arası değişim süreci olarak adlandırdığımız geçmiş yılların olayları, biraz daha farklı, daha yetkin bir şekilde, aslında doğal bir süreçtir ve bu sürecin faydalı işaretleri bugün de görülebilmektedir.

T. Kazımov'un milli tiyatronun imajını değiştirme girişimleri, yeni dramaturji, ifade araçları, performans liyakati arayışının yanı sıra oyuncu kadrosunda da ilginçti ve elbette bu etkinliğin birçok olumlu yönü vardı. O zaman sahneye gelen H. Turabov, H. Khanizade, A. Panahova, K. Khudaverdiyev, R. Azimov, Ş. Mammadova, S. Rzayev, R. Malikov, A. Gadirov, F. Poladov, Y. Nuriyev ve diğerlerinin milli drama, sahne sanatlarını zenginleştirme yeteneğine sahipti ve zaman, T. Kazımov'un bu seçimde haklı olduğunu kanıtladı. Ancak daha sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nda T. Kazımov'un S. Yefremov'un, yani yaşlı ile gencin, eski tiyatro neslinin ve yeni neslin yaratıcı iş birliğini sağlayamadığı gerçeği var. Ya da hiç istemiyordu. Her halükârda kısa sürede B. Şakinskaya, M. Sanani, A. Garaybeyli, M. Mardanov, İ. Dağıstanlı, H. Salayev ve diğerleri. T. Kazımov'un dikkatinin dışında bırakıldı. [490]

Zaman doğal seyrinde ilerledikçe, oyunları sahneleme tekniği de değişti ve eski tiyatronun oyun geleneği de unutuldu. Çağdaş tiyatronun estetiğinden hayal kırıklığına uğrayan seyirci, ondan uzaklaştı ve yerini yeni nesil bir seyirciye bıraktı. Böylece tiyatro birkaç yıl benzer koşullarda faaliyetlerine devam etti.

Bununla birlikte, Azerbaycan milli yönetmenlik sanatsallığının genel imgelerinde dikkat çeken ve milli tiyatro kültürümüzü bir bütün olarak zenginleştirmeye hizmet eden birkaç başarılı performans örneklerinde bazı kültürel ve estetik olaylar ortaya çıkmıştır. Bu olaylar arasında milli tiyatronun enkarnasyon sürecine aktif olarak katılan sahneleme çalışmalarının evrimi sorusu yer almıştır. Diğer bir deyişle, bir zamanlar sahne mekanını tasarlama ve dekore etme işlevini yerine getiren bir tiyatro sanatçısı, daha sonraki faaliyetinde daha büyük bir ölçeğe ihtiyaç duymaya başlamıştır.

Milli Drama Tiyatrosu'nun tarihinde imzaları bulunan R. Mustafayev, N. Fatullayev, Y. Yefimenko, İ. Akhundov ve S. Şarifzade gibi sanatçıların faaliyetleri sahne tasarımı sanatının

[489] Bədəlov, **İncəsənətimizi qoruyaq**, Azadlıq, 30 Temmuz 1993.

[490] **A.g.e**., s. 70.

geçmişini yansıtıyor ve modern tiyatro sürecinin artan taleplerini karşılayamıyordu. Oyun yazarları, yönetmenler ve oyuncular üçlüsünün ardından tiyatronun sentetik özü, önemli bir sanat alanı olan sahne tasarımının gelişme imkanlarını artırdı. Ayrıca bu yükseliş çizgisini takip eden gelişme eğilimlerinin, doğrudan yönetmenin gelişimiyle ilişkili olduğu da belirtilmelidir. Çünkü tiyatronun ideolojik, sosyal ve estetik işlevini değiştirmeye çalışan yönetmen, öncelikle oyunculuk ve sahne tasarımında da müttefikini arıyordu.

Ressam S. Şarifzade yönetmen T. Kazımov'a hitaben kaleme aldığı mektupta şunları yazdı: "Ressam esası öne çıkararak, aynı zamanda ikinci derecenin de yüzeyini kaplayarak özel bir arka plan ve uygun ruh hali oluşturmak suretiyle kendi kompozisyonunu kurduğu gibi, yönetmenin de ressamla sahne aynası çerçevesinde kendi kompozisyonunu kurduğu yöntem mevcuttur. İzninizle bu yöntemi ben "görüntü yöntemi" olarak adlandırmak isterim. Böylelikle bir yönetmen ve bir ressam tarafından yaratılan canlı bir imge, yönetmenlerin bireyselliğine ve dünya görüşüne bağlı olarak farklı şekillerde ve tarzlarda oluşturulabilir. Bu yöntem gerçekçi, aynı zamanda geleneksel bir tarzda ve hatta formalist bir planla verilebilir. Ama bana öyle geliyor ki başka ve çok iyi uygulanabilecek bir inşaat yöntemi daha olabilir. Bu yöntemi "heykelsi yöntem" olarak adlandırırım. Bunun için ek etkilere başvurmaya gerek yoktur. Seyirciyi etkileyen ana unsur oyuncudur." [491]

S. Şarifzade'nin yukarıda belirtilen hususlardaki samimiyeti konusunda hiç şüphe yok, ancak gerçek uygulamada mesele biraz farklıydı. Oyun sırasında dikkatleri üzerine çeken ve hayranlık uyandıran ilk fragman, oyuncuyla değil, tasarımla ilgiliydi. Aslında bu doğal bir etki olarak kabul edildi. Çünkü metin düzyazıdaki ilk kelimeyle başlarken, görselde sergilenen bilgilerin toplamı, oyunun sahnelenmesindeki düşünceyi etkilemiştir.

Bilimsel teoride doğrulanan gerçeklerden birine göre, "Kültür tarihindeki her olay yeri, değeri, büyüklüğü ve koordinatlarına göre belirlenir." Geçen yüzyılın 60'lı yıllarında Sovyetler Birliği'nin tüm tiyatrolarında, sahne üretiminin işlevsel doğasının çok yönlülüğünün, yeni teatral düşüncenin estetik bir özelliği olarak kendini gösterdiğine dikkat edilmelidir. Yeni dramaturji ve teatral materyalin yanı sıra teatral süreçte de öncü bir konuma sahip olan

[491] Şərifzadə, Rejissor T. Kazımova yazdığı məktubdan, Azərbaycan Dövlət və İncəsənət arxivi, fond 265, siyahı 1, sənəd 34.

yönetmen, sanatsallığın ideolojik ve felsefi gerçekleştirme çalışmasında sahne üretiminin ifade olanaklarını seferber edebilmiştir [492].

Tüm Sovyet tiyatro süreci bağlamında ele aldığımız Azerbaycan tiyatro sanatı, benzer sosyo-kültürel durumları yaşamış ve aynı estetik problemlerle karşı karşıya kalmıştır. Bu sorunların başarılı bir şekilde çözülmesi, milli tiyatronun gelişme imkanlarını belirlemiştir. Sahnemizin yaratıcı yaşamının bu aşamasında yazarlık iddiasıyla yeni bir tiyatro modelinin yaratılmasını başlatan T. Kazımov ile birlikte, E. Aslanov, S. Gurbanov, F. Gafarov ve S. Hagverdiyeva, milli sahne sanatları geleneklerine dair yenilikçi bir yaklaşıma sahip olan M. Mammadov'un, daha çok güvendiği E. Mammadov ve N. Beykişiyev gibi yeni bir tiyatro düşüncesiyle çalışabilen sahne tasarımı ustaları ortaya çıkmıştır.

Milli tiyatromuzda işlevsel sahne tasarımı yaratıcı ölçeğini genişlettikçe, sadece sahne tekniğini değil, aynı zamanda teatral sanatın ideolojik ve sanatsal ifade olanaklarını da bir bütün olarak geliştirmek gerekli hale gelmiştir. Böylece milli yönetmenliğin sanatsallığı, özünde sahne tasarımının açtığı yolda yeni estetiğe adım atmıştır.

Gelişiminin farklı aşamalarını yaşayan milli yönetmenliğin yaratıcı sorunları, zamanın ve toplumun sosyo-kültürel uyumu ile ilgiliydi. Bu, bir bütün olarak, milli tiyatronun ritminde istikrarsızlık yarattı ve yönetmenliğin yaratıcı çalışmasına, profesyonellik kriterlerine ciddi şekilde zarar verdi. Belki de "Azerbaycan'ın bir bütün olarak milli imajının ve milli kimliğinin kendisini kusursuz, sanatsal ve estetik özelliklerle ifade edememesinin" nedeni budur. Belki de bu sebeple "Azerbaycan yönetmenliği milli bir görünüm, açık sanatsal ve estetik çizgilerle milli bir kimlik gösteremiyor"[493].

Tiyatro sanatının geçtiğimiz on yıllardaki yaratıcı durumu, hareket özgürlüğü önemli ölçüde değişmiş olsa da dil tarzı, tür, çatışma kategorileri, dramatik malzeme, imge, sahne koşulluluğu, denge ifadesi, işaret detayları, düşüncenin anlam bilgisi, sanatsal yorumlamada daha yüksek bir hedefe yönelik olaylar dizisinin yeri, oyuncunun bireyselliği gibi bir milli yönetmenlik sorunu olarak kalıyordu.

Bu durum, milli yönetmenliğin sanatsal sorunları da dahil, tiyatroyu diğer ulusların sahne kültürü yoluna taşımaya çalışan A. İsgandarov'dan başlayarak, tiyatroyu yeni bir ideolojik ve estetik boyuta taşımak isteyen M. Mammadov da dahil olmak üzere tüm kuşakların

[492] Əlişanoğlu, **Əsrdən doğan nəsr**, Bakı, Elm, 1999, s. 44.

[493] Əfəndiyev, **Səhnəmizin sabahı naminə**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 12 Eylül 1986.

yönetmenleri prensip olarak, bambaşka bir tiyatro için can atsa da D. Diderot'a göre, bu aynı zamanda "Tanrı'ya inanan, ancak ateistlerle ortak bir zemin bulmaya zorlanan"[494] T. Kazımov'un da sorunuydu.

Zaman doğal bir şekilde ilerlerken, oyunları sahneleme tekniği de değişti, eski tiyatronun oyun geleneği de unutuldu. Çağdaş tiyatro estetiğinden hoşlanmayan ve ondan uzaklaşanların yerini yeni bir seyirci kuşağı aldı. Böylece tiyatro sonraki faaliyetlerine devam etti.

Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde halihazırda yönetmenlik eğitimi verilmektedir. Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1923 yılında Azerbaycan Maarif Komiserliği kararıyla kurulan Bakü Tiyatro Okulu'ndan temelini almıştır. O dönemde M. F. Akhundov'un adını taşıyan Bakü Tiyatro Okulu, sadece Azerbaycan için değil, Özbekistan, Türkmenistan, Dağıstan, Kırım ve diğer bölgeler için de oyuncu ve yönetmen yetiştiriyordu. 1945 yılında Tiyatro Enstitüsü, Tiyatro Okulu temelinde kurulmuş ve 1968 yılında bu yüksek öğretim kurumunun adı Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak değiştirilmiştir. Enstitüde, "Oyunculuk", "Yönetmenlik" ve "Tiyatro Eleştirmenliği" alanlarında uzmanlar hazırlanmaya başlanmıştır. Farklı yıllarda (oyunculuk, yönetmenlik, vb.) uzmanlık alanları genel yapıdan ayrılarak bağımsız fakülteler olarak faaliyet göstermiştir [495].

1991 yılında Güzel Sanatlar Enstitüsü, üniversite statüsünü kazandı. Ancak, 9 Haziran 2015'te eğitimin verimliliğini ve kalitesini artırmak için Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesi bir takım yapısal değişikliklere giderek, "Oyunculuk", "Yönetmenlik" ve "Sanat Tarihi" fakültelerini de birleştirerek, yeni bir büyük "Tiyatro Sanatı" fakültesi kuruldu. Şu anda Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak faaliyet gösteren üniversitenin 5 fakültesi, 25 bölümü bulunuyor ve 19 uzmanlık alanında uzman yetiştiriyor. Yönetmenlik alanına dahil olan bölümler şunlardır: "Drama Yönetmenliği ve Sahne Estetiği", "Kolektif Tiyatro Yönetmenliği", "Müzikal Tiyatro Yönetmenliği", "Sahne Yönetmenliği", "Drama yönetmenliği", "Kitlesel Etkinlikler ve Bayramlar Yönetmenliği". Şu anda Üniversitede 2261 lisans öğrencisi, 125 yüksek lisans, doktora ve tez öğrencisi öğrenim görmektedir. 43'ü profesör ve 93'ü doçent olmak üzere toplam 312 öğretim üyesi bu tarihi ve köklü eğitim ocağında görev almaktadır [496].

[494] Дидро, Избранные философские произведении, М. Полиглитература, 1941, с. 86.
[495] https://www.admiu.edu.az/az.php?go=haqqinda
[496] https://www.admiu.edu.az/az.php?go=teatrseneti

KAYNAKÇA

Abbaszadə, Hüseyn: **"Portret cizgiləri" dən**, Azərbaycan, 1987, No. 6.

Allahverdiyev, Mahmud: **Azərbaycan xalq teatrı tarixi**, Bakı, Maarif, 1978.

Allahverdiyev, Mahmud: **Aktyor və obraz**, **Ədəbiyyat** və İncəsənət, 1968, 24 fevral.

Allahverdiyev, Mahmud: **Güldürüb ağladan gülüş,** Bakı, 1978, 8 iyun.

Allahverdiyev, Mahmud: **Teatr tənqidi və müasirlik**. Bakı, Maarif, 1990.

Alışanov, Şirindil: **Sözün estetik yaddaşı**, Bakı, Elm.1994.

Alışanov, Şirindil: **Tarixi poetika toplusu**, Kitab 1, Bakı, 1989.

Arif, Məmməd: **Antoni ve Kleopatra**, Seçilmiş əsərlər, 3 cilddə, I c. Bakı, Azərnəşr, 1967.

Arif, Məmməd: **Dramaturq, aktyor, tamaşaçı**, Ədəbiyyat və incəsənət, 1974, 30 mart.

Atayev, Məmmədşah: **Dəli yığıncağı**, Qobustan jurnalı, 1981, No 1.

Azərbaycan teatr tarixindən materiallar: Azərbaycan incəsənəti. 3 cild. Bakı, 1922.

Bədəlov, Rəhman: **İncəsənətimizi qoruyaq**, Azadlıq, 1993, 30 iyul.

Bədəlbəyli, Şəmsi: **Unudulmaz sənətkar**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1978, 23 sentyabr.

Bədirbəyli, Leyla**:** **Səhnəmizi düşünərkən**, ədəbiyyat və incəsənət, 1967, 11 mart.

Boquslavski, Valentin: **Zəngin mənəviyyat uğrunda**, Bakı, Yazıçı, 1981.

Ədəbiyyat qəzeti: 1953, 25 aprel.

Əfəndiyev, Elçin: **Səhnəmizin sabahı naminə**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1986, 12 sentyabr.

Əfəndiyev, İlyas: **Antoni və Kleopatra**, Bakı qəzeti, 1964, 13 may.

Əfəndiyev, İlyas: **Bahar Suları,** Çinar nəşriyyatı, 1948.

Əlibəyli, Gülrux: **Düşünən dünyamız**, Bakı: Elm, 1998.

Əlibəyli, Kamran: **Düşünən dünyamız**, Bakı, Elm, 1998.

Əlisəmid: **Dəli yığıncağı**, Qobustan jurnalı, 1981, №-1.

Əliyeva, Ədilə: **Azərbaycan teatrı 100 ildə**, Bakı, Azərnəşr, 1974.

Əliyeva, Ədilə**:** **Hüseyn Ərəblinski**, Bakı, Elm, 1981.

Əlioğlu, Məsud: **H. Cavidin Seçilmiş əsərlərinin 1 cildində yazılmış on söz**, Bakı, Azərnəşr, 1968.

Əlişanoğlu, Təyyar: **Əsrdən doğan nəsr**, Bakı, Elm, 1999.

Əliyev, Sabir: **Füzulinin poetikası**, Bakı, Yazıçı, 1986.

Əlizadə, Məryəm: **Teatr: Seyr və sehr**, Bakı, Elm, 1998.

Ənvər, Qarayev: **"Vaqif"**, Ədəbiyyat qəzeti, 1938, 12 oktyabr.

Cabbarlı, Cəfər: **Əsərləri,** 1. cild. Azərnəşr, Bakı, 1968.

Cavid, Hüseyn: **Azər** əsərləri, 4 cilddə Bakı, Yazıçı, 1982.

Cavid, Hüseyn: **Dram əsərləri**, Bakı, Azərnəşr, 1975.

Cavid, Hüseyn: **Seçilmiş əsərləri**, 3 cilddə, II cild, Bakı, Azərnəşr, 1969.

Canan: **Şahnamə'nin quruluşu haqqında**, Yeni yol qəzeti, 1936, 8 iyun.

Cəfər, Məmməd: **Həyatın romantikası**, Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1968.

Cəfər, Məmməd: **Hüseyn Cavid**, Bakı, Azərnəşr, 1960.

Cəfərov, Cəfər: **Azərbaycan Teatrı**, Bakı, 1974, s. 35.

Cəfərov, Cəfər: **Azərbaycan dram teatrı,** Bakı, Azərnəşr, 1959.

Cəfərov, Cəfər: **Dramaturgiya və teatr**, Bakı, Azərnəşr, 1968.

Cəfərov, Cəfər: **Dramaturgiya və teatrımızın yeni yüksəlişi uğrunda**, İnqilab və mədəniyyət jurnalı, 1950, N5.

Cəfərov, Cəfər: **Şekspir bu gün**, Ədabiyyat və İncəsənət, 1965, 15 may.

Dağıstanlı, İsmayıl: **Dostum, müəllimim,** Kommunist qəzeti, 12 aprel, 1969-cu il.

Elçin: **Ədəbi düşüncələr**, 525 ci qəzet, 2000, 28 yanvar.

Faruk, A: **"Vaqif"**, Ədəbiyyat qəzeti, 1958, 18 oktyabr.

Hacıyev, Abbas: **Tiflis Azərbaycan Teatrı,** Bakı, İşıq, 1984.

Hacıyev, Telman: **Şerimiz, nəsrimiz, ədəbi dilimiz**, Bakı, Yazıçı, 1990.

Həsənov, Orxan: "**Xanlar**" əsərinin bədii tərtibatı. Ədəbiyyat qəzeti. 1940, 14 yanvar.

Hüseynov, Həsənağa: **Həsən bəy Zərdabi,** Ədəbiyyat qəzeti, 1945, 7 Avqust.

Hüseyn, Mehdi: **Ədəbiyyat və İncəsənət məsələləri**, Bakı, Azərnəşr, 1958.

Hüseyn, Mehdi: **İşıqlı yollar,** Bakı, Ədəbiyyat qəzeti, 1947, 30 iyul.

Hüseyn, Mehdi: **Vassa Jeleznova**, Kommunist, 1954, 3 mart.

İbadoğlu, Əbülfəz: **Hüseyn Cavid**. "İblis" faciəsi, Bakı, Az. Ea-nın nəşriyyatı, 1969.

İbrahimov, Mirzə: **Şairanə tamaşa**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1970, 11 aprel.

İbrahimov, Mirzə: **Yeni səhnə əsərləri gözləyirik**, Azərbaycan, 1971, № 110.

İsgəndorov, Adil: Ədəbiyyat qəzeti, 1973, 6 aprel.

İsgəndərov, Adil: **Kinomuzun gələcəyinə inam**, ədəbiyyat və incəsənət, 1972, 13 may.

İsgəndərov, Adil: **Mahir dramaturq, gözəl insan**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1973, 26 may.

İsgəndərov, Adil: **Teatr və dramaturgiyanın qarşılıqlı əlaqəsi,** Vətən uğrunda, 1946.

İsgəndərov, Adil: **Üç bədii rəhbərə dörd sual**, Qobustan toplusu, 1974, No-2.

İsgəndərov, Adil: **Yaradıcılıq əməkdaşlığı**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1958, 18 oktyabr.

İsrafilov, İsrafil: **Azərbaycan milli rejissor sənətinin poetikası**, Bakı, "İsmayıl" Nəşriyyat evi, 2001.

İsrafilov, Hikmət: **Əlavə və ixtisar lazımdırmı**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1967-ci il, 1 aprel.

Kazımov, Ağakişi: **Görkəmli rejissor**, Ədəbiyyat və incəsənət, 1990, 27 iyun.

Kazımov, Tofiq: **A. Gəraybəyli**, Bakı, Azərnəşr, 1958.

Kazımov, Tofiq: **Antoni və Kleopatra**nın quruluşu ilə bağlı qeyd dəftəri, Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət arxivi, fond №-265, siyahı №-1, 1963, oktyabr.

Kazımov, Tofiq: **Kazım Ziya**, Bakı, Azərbaycan,1968.

Kərimov, İnqilab: **Azərbaycan dram teatrı**, Bakı, İşıq, 1974.

Kərimov, İnqilab: **Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri**, Bakı, Maarif, 2002.

Kərimov, İnqilab: **Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və teatr**, Bakı, Elm, 1975.

Məmmədov, Arif: **Nəsrin poetikası**, Bakı, Elm, 1990.

Məmmədquluzadə, Cəlil: **Əsərləri**, 6 cilddə, IV cild, Bakı, Azərnəşr, 1985.

Məmməd, Cəfər: **Ədəbi düşüncələr**, Bakı, Azərnəşr, 1958.

Məmmədov, Cəlal: **Adil İsgəndərov**, Bakı, Azərnəşr, 1949.

Məmmədov, Mehdi: **Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri**, Bakı. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı. 1968.

Məmmədov, Mehdi: Azərbaycan teatr cəmiyyətinin V qurultayındakı məruzənin mətni, Azərbaycan ədəbiyyatı və İncəsənəti arxivi, fond 443, siyahı 1, sənəd 21.

Məmmədov, Mehdi: **Cavidanə sənətkar**, Azərbaycan jurnalı, 1983.

Məmmədov, Mehdi: **Hüseyn Ərəblinski**, Bakı, Azərnəşr, 1973.

Məmmədov, Mehdi: **Gənclik ehtirası ilə**, Ədəbiyyat və incəsənət, 1975, 18 yanvar.

Məmmədov, Mehdi: **Onun sənət ulduzu**, Bakı, İşıq, 1983.

Məmmədov, Mehdi: **Rejissor sənəti, estetika haqqında söhbətlər**. Bakı, Maarif, 1971.

Məmmədov, Mehdi: **Teatr, dramaturgiya və müasirlik,** Bakı, İşıq, 1986.

Məmmədli, Qulam: **Azərbaycan teatrının salnaməsi,** (1850- 1920) Bakı, Azərnəşr, 1975.

Musayev, Qurban: **Türk teatrosu haqqında**, Bakı, "Yeni yol", qəzeti, 1933, 24 aprel.

Muxtarov, Hüseyn: **Ailə namusu**, pyesi əsasında hazırladığı tamaşa, A. V. Lunaçarski adına Dövlət teatr incəsənəti institutun məzunu, T. Kazımovun diplom işi idi.

Nəbiyev, Bəkir: **"İblis"**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1983, 8 aprel.

Qafqaz qəzeti: Tbilisi, 1848, 43-cü buraxılış.

Qafqaz qəzeti: Tbilisi, 1858.

Qafqaz qəzeti: Tbilisi, 1873.

Qarayev, Yaşar: **Faciə və qəhrəman**, Bakı, Az. SSR EA nəşriyyatı, 1965.

Qarayev, Yaşar: **Klassiki axtarıram**, Azərbaycan jurnalı, 1979, No 5.

Qarayev, Yaşar: **Poeziya və nəsr**, Bakı, Yazıçı, 1979.

Qarayev, Yaşar: **Romantik faciələr müəllifi**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1963, 23 fevral.

Qarayev, Yaşar: **Tarix yaxından və uzaqdan**, Bakı, Sabah, 1996.

Qədri, Fatma: **Həyatımdan səhifələr**, Səhnədən keçən yollar kitabında, Bakı, Yazıçı, 1983.

Qədri, Fatma: "**Vassa Jeleznova**" ilə bağlı qeydlər, Azərbaycan Dövlət ədəbiyyat və incəsənət arxivi, fond №-265, siyahı 1, sənəd №-19.

Rəfili, Mikayıl: **Ədəbi xəyanət,** Ədəbiyyat qəzeti, 1946, 23 fevral.

Rəfili, Mikayıl: **"Həyat"dan "Madrid"ə**, Ədəbiyyat qəzeti, 1938, 5 dekabr.

Rəhimli, İlham: **Azərbaycan milli teatrının poetikası**, Sənətşünaslıq doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün elmi məruzə şəklində təqdim edilmiş dissertasiya, Bakı, 1996.

Rəhimli, İlham: **Azərbaycan Milli Teatrının Poetikası**, Bakı, 1996.

Rəhimli, İlham: **Azərbaycan milli teatrının poetika problemləri**, 525 ci qəzet, 2001, 25 aprel.

Rəhimli, İlham: **Azərbaycan Teatr Tarixi**, Bakı, Çaşıoğlu, 2005.

Rəhimli, İlham: **Dramaturgiya və teatr**. Bakı, İşıq, 1984.

Rəhimli, İlham: **Sənət yolu, sənətkar ömrü**. Bakı, Yazıçı, 1988.

Rəhimli, İlham: **Sənətdə keçən ömür.** Bakı, Gənclik, 1992.

Rəhimli, İlham: **Teatr, dramaturq və axtarışlar**, Azərbaycan jurnalı, 1982.

Rəsulzadə, Məhəmmədəmin: **Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı**, Bakı, Gənclik, 1991.

Səfərov, Cabir: **Teatrımız haqqında düşünərkən**, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1963, 23 fevral.

Səfərov, Cabir:, Babayev, Adil: **Şərəfli yol**, Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1974.

Səfərova, Adilə: **Teatr və zaman**, Bakı, Elm, 1971.

Sultanlı, Əli: **Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən**, Bakı, Azərnəşr, 1964.

Şaiq, Abdulla: **Cavidin İblis adlı əsəri haqqında duyğularım**, Maarif və mədəniyyət, 1925, No-2.

Şərifov, Ağakərim: **Azərbaycan türk teatrı tarixi**, Bakı, "Elm və həyat", 2000.

Şərifzadə, Sadiq: Rejissor T. Kazımova yazdığı məktubdan, Azərbaycan Dövlət və İncəsənət arxivi, fond 265, siyahı 1, sənəd 34.

Talıbov, Aydın: **Min maska və bir mən**, Yeni yol, 1992, 25 oktyabr.

Talıbov, Azər: **Pırpız Sona Şəfiqə Məmmədova**, Qobustan jurnalı, 1981, No-1.

Tarixi bayram: "Kommunist" qəzeti, 1933, 28 aprel.

Təhməzov, Novruz: **Adil İsgəndərov müdrikliyi və tənhalığı**, 1991, qobustan toplusu, N»-1.

Təhmasib, Tamila: **Hüseyn Cavid** və teatr, Bakı, İşıq, 1988.

Turabov, Səftər: **"Vaqif"** tamaşası necə yarandı, Ədəbiyyat və İncəsənət, 1968, 27 iyul.

Tuqanov, Aleksandr: Azərbaycan Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət arxivi, fond 165, siyahı 1, sənəd №-35.

Xəlil, Zeynal: **Otello**, Ədəbiyyat qəzeti, 1949, 15 iyun.

Zamanov, Əsəd: **Dəlilər aləminin faciəsi**, Kommunist qəzeti, 1978, 7 iyun.

Zəka, Rəfiq: **Cavid sənəti**, Bakı, Bilik cəmiyyəti, 1981.

İnternet Kaynağı https://www.admiu.edu.az/az.php?go=haqqinda

Rusca Kaynakça

Гораций: **Искусство поэзии**, М. Гослитиздат, 1957.

Буало, Никола: **Поэтическое искусство** М.: Худ. лит. 1957.

Бхарантенду, Грактхвали: Собр. Соч. о 3-х том, Бенарес, 1950 Анандавардхэни, **Поэтика сродиовековых литератур Востока**, М. Наследие, 1994.

Гринчер, П: **А Основные категории классической идийской поэтики**, М., 1987 Гумбольдт Вильгельм Язык и философия культуры, М: Прогресс, 1985.

Лессинг, Готхольд: **Гамбургская драматургия**, М., Л., 1936.

Лессинг, Готхольд: **Лаокоон или о границах живописи и поэзии**, М., Л., 1983.

Потебня, А. А: **Теоретическая поэтика**, М; Высшая школа, 1990, **Эстетика и поэтика** \сборник\ М: Искусство, 1976.

Бахтин, М. М: **Литературно-критические статьи**, М: Худ.литер, 1986, **Эстетика словесного творчества,** М: Искусство, 1979.

Пистровский, А: **На спектакле тюркского театра**. Красная звезда, 1930,16 мая.

Минкевич, Д: **Адил Искандеров**, Баку, Аз, ТО, 1964.

История Советского драматического театра, в 6 томах: т. IV. М: Наука, 1968 г.

Мейерхольд против Мейерхольдошины: **Ссаетсхое исхусство**, 1936, 17 марта Гус. М. Мейерхольд и формализм а Советсхом театре, Театр, 1938, №-5, с 78 Ростоцхий Б, О режиссерсхом творчестве В. Э. Мейерхольда М. ВТО. 1960.

История Советсхото драматичесхото театра, в шести томах: т.4.М. Наука, 1968.

Станиславский, К. С: Собр. соч. Т. Ш. Искусстео, 1953.

Залесский, В: **Пути к реализму, Театр**, 1948, N»-11.

Венгер, В: **Судьба мои, театр**, Иркута, Восточносибирское книжное иэдатетлтео, 1986.

Монастырский, П: **Главный режиссер, Куйбышев**, Куйбышевское книжное издательство, 1985.

Полов, А: **Спектакль и режиссер**, М ВТО, 1972.

Эфрос, А: **Профессия-режиссёр**, М. Искусство, 1979.

Советское актерское искусство в 50-70-е годы: М. Искусство. 1982. с.190.

Юсуфбейли, Т. **Шекспир на сцене театра им**. М. Азизбекова, Баку. Аз. ТО. 1964.

Новицкий, П: **Алескер Алекперов в роли Отелло**, Известия. 1959. 30 мая.

Товстоногов, Г. **О профессии режиссёра**. М. ВТО. 1965. Акимов Н О театре. Л. Искусство. 1966. Рудницикий К. Режиссёр Мейерхольд М. 1969.

Султанлы, А: **Зимняя сказка**, Бакинский рабочий, 1955. 19 ноября.

Набиев, Б: **"Алов"** Бакинский рабочий, 1962, 9 февраля.

Ремез, О: **Миэан сцена- язык режиссёра**. М.. Искусство. 1963.

Барт, Р: **Семиотика, поэтика** Избранные работы. М. 1989 2 Джафаров Дж. Люди и поиски.

Джафаров, Дж: **Люди и поиски театра** Советская культура. 1964. 28 мая.

Шекспировский сборник: М ВТО, 1947, (Статьи).

Мамедов, М: **Театр, драматургия и современность**, Баку, Ишыг.

Агаев, А: **Антоний и Клеопатра**, газета Баку, 1964, 13 мая.

Пинский, Л: **Шекспир**, М. 1971.

Аникст, А: **Творчество Шекспира**, М, 1963.

Шекспировский сборник: М. 1974.

Журнал: Театральная жизнь. 1974. N»-22.

Киебель, М: О действенном анализе пьесы и роли, М, Искусство, 1959.

Ремез, О: Мизонсцена-язык режиссера, М, Искусство, 1963.

Акимов, Н: **О театре**, Л, М. Искусство, 1966. Захава Б: Современники, М, Искусство, 1969.

Товстоногов, Г. А: Круг мыслей Л, Искусство, 1972.

Рыбаков, Ю: Товстоногов Г. А: Проблемы режиссуры, Л, Искусство, 1977.

Акира Куросава: М, Искусство, 1977.

Вл И Немирович-Данченко: О творчестве актера М, Искусство, 1984.

Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино, М, Радуга, 1985.

Э. А. Рязанов: Не подведенные итоги, М, Искусство, 1986.

Загорски, М: **Пушкин и театр**, М-Л. Искус, 1940.

Лотман, Ю. М: **Александр Сергеевич Пушкин**, Л. Просвещение, 1983.

Заманов, А: **Спустя лолвогса**, газ Бацинсхий рабочий, 18 ноября, 1966.

Дидро, Д: **Избранные философские произведении**, М. Полиглитература, 1941.

ÖZGEÇMİŞ

2013 yılında Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesinin Tiyatro Yönetmenliği bölümünden mezun oldu. 2017 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları bölümünden "Tiyatroda Maske Kullanımı- İstanbul Devlet Tiyatrosu Prodüksiyonlarında Son 10 Yılın Örnekleri" konulu yüksek lisans tezini vererek bitirdi. 2010-2013 Azerbaycan Devlet Sanatçısı Parviz Mammadrzayev'in kurucusu olduğu "Özel Pantomim Plastik Drama Tiyatro Stüdyosunda", 2013 -2014 yılında ise Azerbaycan Devlet Akademik Milli Drama Tiyatrosu, Ritmoplastika Stüdyosunda oyuncu ve yönetmen olarak çalıştı. 09.11.2011 Kazakistan Cumhuriyeti Almatı şehrinde düzenlenen A. Topkanov adına 1.Öğrencilerin tiyatro gösterileri festivalinde sınıf oyunu 'Grand-Prix' ödülü ve "En İyi Oyuncu" sertifikası, 16.02.2012 Azerbaycan Devlet Gençlik ve Spor Bakanlığının "Gençlik Günü" ile alakalı düzenlediği töreninde "Yılın Başarılı Genci" ödülü, 30.11.2012 Azerbaycan Cumhuriyetinde gerçekleştirilen 2. 'Çevre Kirliliği' konulu tiyatro yarışmasında "Simsar" tiyatro stüdyosunun "Müdahale" adlı tiyatro oyunuyla üçüncülük ödülü, 24.02/27.04.2018 Türkiye Cumhuriyeti Gençlik ve Spor Bakanlığının düzenlediği Kültür ve Sanat Yarışmaları Gençler arası Tiyatro Yarışmasında yazıp ve sahnelediği "Mektup" adlı tiyatro oyunu hem İstanbul Birinciliği ödülü hem de Marmara Bölgesi Birinciliği ödülünü aldı.