

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DİLLƏR UNİVERSİTETİ

Əlyazma hüququnda

NAİLƏ XUDAQULU qızı MƏMMƏDOVA

İNDONEZİYANIN MƏNƏVİ HƏYATINDA
XALQ TAMAŞALARININ YERİ

İxtisaslaşma: HSM – 060211 - Regionşünaslıq
(İndoneziyaşünaslıq)

Magistr elmi dərəcəsi almaq üçün
təqdim olunmuş

DİSSERTASIYA

Elmi rəhbər: _____
dos. S.F.Əliyeva

Bakı-2017

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ.....	3-7
I FƏSİL İNDONEZİYANIN ƏNƏNƏVİ XALQ TAMAŞALARININ İNKİŞAF XÜSUSİYYƏTLƏRİ.....	8-27
1.1. İndoneziyada xalq tamaşalarının yaranması və inkişaf mərhələləri....	8-15
1.2. İndoneziyanın xalq tamaşalarının növləri və xüsusiyyətləri.....	15-27
II FƏSİL İNDONEZİYANIN MƏDƏNİYYƏT TARİXİNDƏ XALQ TAMAŞALARININ ROLU	28-62
2.1. İndoneziyanın xalq tamaşalarına müxtəlif mədəniyyətlərin təsiri.....	28-46
2.2.İndoneziyalıların milli şüurunun formalaşmasında xalq tamaşalarının rolu.....	47-56
2.3. İndoneziyada müasir teatr ənənəsi.....	56-62
NƏTİCƏ	62-69
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI.....	72-78

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı. Xalq tamaşaları hər bir xalqın mənəvi mədəniyyəti, dini dünyagörüşü, inancları, eləcə də təsərrüfat məişəti, ailə-nikah münasibətləri haqqında müəyyən təsəvvür yaradır. Dünyanın ayrı-ayrı ölkələrində olduğu kimi, İndoneziyanın xalq tamaşalarının-“vayanq”ın (wayang) tədqiqi xüsusi maraq doğurur, aktualıq daşıyır. “Vayanq-kulit” (kölgələr teatri), “vayanq beber”, “vayanq kulit purva”, “vayanq-qolek” (taxta kuklalar teatri), “vayanq-topenq” (maskalı aktyorlar teatri) kimi müxtəlif növləri olan vayanq həm oyun və əyləncə, həm tamaşa, həm də rəqs kimi təsnifatlaşdırılır. İndoneziya xalq tamaşaları qədimdən şənliklərinin və ibadət ayinlərinin tərkib hissəsi olmuşdur. Burada heç bir şənlik teatr tamaşası olmadan ötürmür, inanca görə, hər hansı uğurlu başlanğıc tamaşadan asılıdır. Multikultural baxımdan zəngin və əhalisinin sayına görə ən böyük müsəlman ölkəsi olan İndoneziya cəmiyyətinin dünyagörüşünü, mənəvi dəyərlərini daha dərinlən dərk etmək üçün xalq tamaşalarının tədqiqi vacibdir.

“Vayanq” İndoneziyanın milli atributlarından birinə çevrilmişdir, eyni zamanda bu tamaşalar bir sıra Uzaq Şərqi Asiya xalqlarının ortaq incəsənət mirasıdır. Müasir dövrdə maddi və mənəvi mədəniyyət nümunələrinin (“vayanq”, “batik”) hansı xalqa məxsus olması məsələsi ölkələrarası münasibətlərdə də xüsusi yer tutur. Bu tamaşaların tədqiqi Cənubi Asiya xalqları üçün xarakterik olan oxşar incəsənət nümunələrinin yayılması, inkişafı xüsusiyyətlərini öyrənməklə yanaşı, həm tarixən, həm də müasir dövrdə mənəvi həyatda tutduğu yeri müəyyənləşdirməyə imkan verir.

İndoneziya Respublikası maddi və mənəvi mədəniyyətə xüsusi maraq göstərən turizmin inkişafı üçün, incəsənət nümunələrinin dünyada təbliği, tanıtılması məqsədi ilə proqramlar həyata keçirir, dövlətlərarası münasibətlərdə mədəniyyət, təhsil faktorlarını önə çəkir, buna əlaqələrin genişləndirilməsi və dərinləşdirilməsində mühüm sahə kimi

yanaşır. İndoneziyanın xalq tamaşalarının tədqiqi bu ölkənin mədəniyyət siyasətinin mahiyyətini, ənənələri, yenilikləri dərk etməyə imkan verir.

UNESCO-nun Qeyri-Maddi İrs Siyahısına daxil edilmiş vayanq tamaşaları milli olmaqla yanaşı, bəşəri mahiyyət daşıyır, bu baxımdan “vayanq”ın tədqiqinin aktuallığı bir daha təsdiqlənir.

Azərbaycan Dillər Universitetində İndoneziya Araşdırmaları Mərkəzi fəaliyyət göstərir, bu müstəvidə “vayanq”ın tamaşalarının tədqiqi Azərbaycanda İndoneziya mədəniyyətinin mühüm bir sahəsini dərinlən öyrənməyə imkan yaradır.

Mövzunun öyrənilmə dərəcəsi. İndoneziyanın xalq tamaşalarının əsasən yerli müəlliflər tərəfindən tədqiq olunmuşdur. 1945-ci ildə müstəqillik qazansa da, İndoneziyada baş verən siyasi proseslər (Sukarnonun “İdarə olunan demokratiya”, Suhartonun “Yeni qayda” dönəmi) mədəniyyət və incəsənətə, bu sahədə aparılmış elmi tədqiqatlara öz təsirini göstərmişdir. Xüsusi ilə “Reformasi” hərəkatından sonrakı illərdə İndoneziyanın turizm sənayesini inkişaf etdirməsi mədəniyyət və incəsənətin müxtəlif sahələrini, o cümlədən vayanq tamaşalarına marağı artırmışdır. İndoneziya müəllifləri Susilo H., Sri Mulyono, Suseno F., Usman S. , Din I., Yudoseputro U., Soekmono R., Purvadi D., Ardian K., Kaelola A., Sucipta M. , Sedyavati E., Paen M. və başqaları, ingilisdilli müəlliflər Escobar M., Foley K., Hatley B., Keeler W., Long R. , Mrazek J. , Mulder N., Richter M., rus müəllifləri Avdeyev A, Kuznetsova S., Qrinçer Q., Simonoviç-Yefimova və başqa tədqiqatçılar vayanq tamaşalarını öyrənmiş, bu tamaşalara İndoneziya, eləcə də region ölkələrinin mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi kimi baxmışlar.

Dissertasiyada indiyədək aparılmış bir sıra tədqiqatlara, İndoneziya Respublikasının Statistika Komitəsinin göstəricilərinə, rəsmi sənədlərə, Cakarta Vayanq muzeyinin rəhbərlərinin çıxışlarına və rəsmi saytlara müraciət olunmuşdur.

Tədqiqat işinin obyektı. İndoneziyanın mənəvi həyatında mühüm rol oynayan xalq tamaşalarının öyrənilməsi tədqiqat işinin obyektini təşkil edir.

Tədqiqat işinin predmeti. İndoneziyanın xalq tamaşalarının yaranması, yayılması, inkişafı, “Vayanq”ın növləri, xalq tamaşalarında mühüm rol oynayan aktyorlar, rəqslər, maskalar, musiqi alətləri, əhalinin dünyagörüşünün formalaşmasında xalq tamaşalarının rolu və s. məsələlərin ətraflı şəkildə öyrənilməsi tədqiqatın predmetinə aiddir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Tədqiqat işinin məqsədi İndoneziyanın ənənəvi xalq tamaşalarının inkişaf xüsusiyyətlərini, bu ölkənin mədəniyyət tarixində xalq tamaşaları rolu və yerini tədqiq etməkdir. Bu məqsədlə qarşıya aşağıdakı vəzifələr qoyulmuşdur:

- İndoneziyada xalq tamaşalarının yaranması və inkişaf mərhələlərini araşdırmaq;
- İndoneziyanın xalq tamaşalarının növləri və xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək;
- Müxtəlif mədəniyyətlərin, xüsusi ilə dinlərin İndoneziyanın xalq tamaşalarına təsirini aydınlaşdırmaq;
- Ənənəvi vayanq tamaşalarının İndoneziya xalqlarının mədəniyyətinə təsirini araşdırmaq;
- Vayanq tamaşalarını xarakterik xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək;
- Vayanq tamaşa növlərini müqayisəli şəkildə araşdırmaq;
- Vayanq tamaşalarında istifadə olunan rəqslər və musiqi alətlərini tədqiq etmək.
- “Wayang kulit” tamaşasının digər ölkələrin teatr tamaşaları ilə oxşar və fərqli cəhətlərini araşdırmaq;
- İndoneziyalıların milli şüurunun, dünyagörüşünün formalaşmasında xalq tamaşalarının rolunu müəyyənləşdirmək;
- İndoneziyada müasir teatr ənənəsini, inkişaf istiqamətlərini tədqiq etmək.

Tədqiqatın metodoloji əsasları. İndoneziya əhalisinin mənəvi həyatında mühüm rol oynayan xalq tamaşalarının yaranması və inkişafı xronoloji ardıcılıqla, xüsusiyyətləri müqayisəli şəkildə təhlil olunmuşdur. Tədqiqat işində İndoneziyanın

xalq tamaşalarının mənəvi həyatda rolunun müəyyənləşdirilməsində elmi-müqayisəli təhlil, sintez kimi metodları tətbiq olunmuşdur.

Dissertasiyanın elmi yeniliyi. İlk dəfə olaraq, Azərbaycanda İndoneziyanın xalq tamaşaları ilə bağlı tədqiqat aparılmış, İndoneziya dilindəki materiallara əsasən “vayanq”ın yaranması, inkişafı, xüsusiyyətləri, dinlərin yayılmasında “vayanq”ın rolu, indoneziyalıların milli dünyagörüşünün formalaşmasındakı rolu tədqiq edilmişdir. Dissertasiyada İndoneziyanın xalq teatrının tarixinə milli özünüdərk tarixi kimi baxılmış, müasir İndoneziya teatr sənətinin formalaşmasında rolu olan dramaturqların əsərləri araşdırılmışdır. “Vayanq” tamaşaları Azərbaycanın ənənəvi “Kilimarası” tamaşaları, Türkiyədə yayılmış “Karagöz və Hacıvat” kölgələr tamaşası, Vyetnamın “hanoi” su tamaşası ilə müqayisə edilmişdir. İndoneziyaya səfər zamanı dissertasiya işi ilə bağlı sorğular aparılmış, əhalinin xalq tamaşalarına münasibəti təhlil olunmuşdur.

Tədqiqat işinin elmi və praktik əhəmiyyəti. Dissertasiya İndoneziyanın mədəniyyətini, incəsənətinin öyrənilməsi baxımından əhəmiyyətlidir və İndoneziyanın xalq tamaşalarının tarixi, xalq tamaşalarının xüsusiyyətləri haqqında bakalavr işlərinin, sərbəst işlərin yazılmasında, dərslərə hazırlıq məqsədi ilə istifadə oluna bilər.

Tədqiqat işinin aprobasiyası. Magistrlik dissertasiyasının əsas müddəaları, müəllifin dərc olunmuş, aşağıda göstərilmiş məqalə və tezislərində öz əksini tapmışdır:

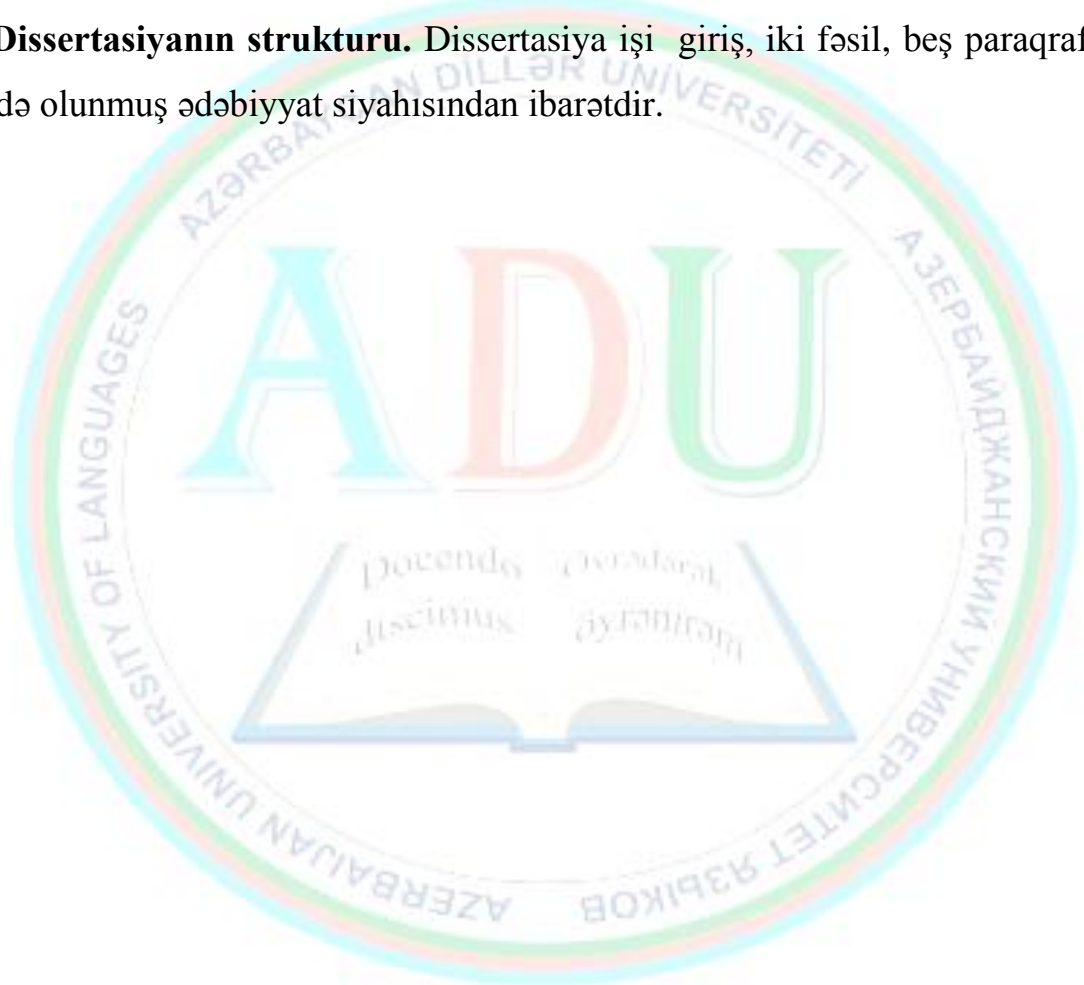
1. Məmmədova N.X. İndoneziyada modern incəsənətin inkişaf tarixi// Müasir tərcüməşünaslığın və mədəniyyətşünaslığın aktual problemləri. Bakı Slavyan Universiteti, 2015-ci il, 18 dekabr. səh.
2. Məmmədova N.X. ASEAN-ın İndoneziya ilə mədəni əlaqələri// Azərbaycan Dillər Universiteti Ümummilli Lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 93-cü ildönümünə həsr olunmuş və Tələbə Elmi Cəmiyyətinin illik konfransı. 2016-cı il, səh.
3. Məmmədova N.X. - İndoneziyanın tarixi, etnik-dini mədəniyyətinin rəngarəngliyi// Ümummilli Lider Heydər Əliyevin anadan olmasının 94-cü ildönümünə həsr olunmuş və Azərbaycan Dillər Universitetinin yaradılmasının 80 illiyinə həsr

olunmuş Tələbə Elmi Cəmiyyətinin illik konfrans. 2017-ci il 11 aprel., səh. Məruzə 2-ci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

4. Məmmədova N.X. İndoneziya teatr sənətinin tarixi İnkişaf mərhələləri// ADU-nun Elmi xəbərləri, 2017, Cild 2, № 2, səh.376-379

5. Məmmədova N.X. İndoneziyanın teatr sənətinə islam mədəniyyətinin təsiri. //ADU-nun Elmi xəbərləri, № 2, 2017. (Çapdadır)

Dissertasiyanın strukturu. Dissertasiya işi giriş, iki fəsil, beş paragraf, nəticə və istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.



I FƏSİL İNDONEZİYANIN XALQ TAMAŞALARININ İNKİŞAF XÜSUSİYYƏTLƏRİ

1.1. İndoneziyada xalq tamaşalarının yaranması və inkişaf mərhələləri

Xalq tamaşaları-dramları şifahi xalq ədəbiyyatının qədim janrlarından biridir. Dramlar tarix boyu müəyyən inkişaf yolu keçmiş, təkmilləşmişdir. Tamaşaları bir janr kimi formalaşana qədər folklorun başqa növləri daxilində, xüsusilə epik növün ayrı-ayrı janrlarında yaranmağa başlamışdır. Belə ki, nağılçılar, körpələrinə nağıl danışan analar və nənələr nağıldakı hadisələrin gedişindən asılı olaraq mimikadan, jestlərdən, əl-qol hərəkətlərindən də geniş istifadə etmiş, bu zaman sanki söylənən folklor nümunəsi ibtidai şəkildə səhnələşdirilmiş və xalq tamaşalarının ilkin rüseymləri yaranmışdır[1], [2].

“Xalq oyun və əyləncələri insanlara sevinc gətirən, şən əhval uhiyyə yaradan, cəldlik, gözəllik, qıvrıqlıq, qaydalara uymağı, rəqabət, yarış, kollektivçilik ruhu aşılayan, yüksək humanist və ədalət prinsiplərinə söykənən, yaxşını, xeyri müdafiə edən keyfiyyətlərə malikdir. Oyun və əyləncələr hər bir xalqın həyat tərzilə bilavasitə bağlı olub onun müəyyən xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Məşhur etnoqraf E.Taylor qeyd edirdi ki, bir çox oyunlar ciddi həyat işlərinin yalnız məzhəkəli təqlididir. Oyun və əyləncələrə maraq həm də insanların təbii ehtiyaclarından yaranırdı. Çünki insanların yarış şəraiti yaradan, rəqabətə dayalı ehtiraslardan ləzzət ala bilmələri, dincəlmək, əylənmək kimi tələbatları əsasən bu vasitə ilə təmin edilirdi. Onlarda müvəqqəti də olsa dərdi-qəmi unuttururdu. Oyun və əyləncələr insanlar arasında münasibətləri müəyyən qədər nizama salırdı, bu aktlar zamanı fərdlər bir araya gəlir və onlar arasındakı ictimai bağlar güclənirdi. Oyun və əyləncələrin icrası zamanı yaranan abu-hava dini və ictimai qadağaları və təzyiqləri zəiflədir, insanları sərbəstləşdirir, toplumda birlik havası

yaradır, onu yeniləşdirirdi. Onlar insanların əhval-ruhiyyəsinin yaxşılığa doğru dəyişməsinə xidmət edirdi”[2,39].

Xalq dramları ilkin dövrlərdə məhəlli xüsusiyyətlərə malik idi və qapalı şəkildə ritual-tamaşa, əyləncə, lağlağıçılıq prinsiplərinə əsaslanırdı. Sonrakı dövrlərdə xalq dramları oyun, mərasim-tamaşa, xalq bayramı statusunda yerli əhali tərəfindən qəbul olunmağa başladı ki, bunların da kökündə yenə ritual, ənənə, adət və təqvimlə bağlı görüşlər dayanırdı. Xalq dramının təşəkkülündə sinfi ziddiyyətlər də rol oynayırdı. Belə tamaşalarda əzən və əzilənlər müəyyən obrazlar vasitəsilə dinləyicilərə çatdırılırdı. Deməli, xalq tamaşalarının ictimai düşüncəyə təsiri də baş verirdi. Lakin bu o qədər də önəm daşımırdı. Bu tamaşalarda estetik düşüncə şüura hakim kəsilirdi. Xalq tamaşalarının cəmiyyətdəki bu iki roluna əsasən, onun iki növü formalaşırdı: faciəvi və komik dramlar [1, 96].

Göründüyü kimi, xalq dramlarının tarixi ifaçılıq qədər qədimdir. Ən ibtidai tamaşalar nəğməkarlıq, ifaçılıqla yanaşı, ilkin ibtidai inanclarla sıx bağlı idi. Totemizm, fetişizm, animizm, şamançılıq kimi ilkin inancların yaranması, dini təlimlərin yayılması müəyyən mənada xalq tamaşaları ilə bağlıdır.

Cənubi Asiya, xüsusilə İndoneziya üçün xarakterik olan “dukun”u ən qədim aktyorlardan biri saymaq mümkündür. Şaman, yəni “dukun” yava dilində “şəfa verən” deməkdir, onlar bəzən cadugər, ovsunçu hesab olunur. Animizm inanclarına əsaslanan dukunlar daha çox kənd yerlərində yaşayırlar, qadınlar, bəzən də kişilər dukun ola bilər. Dukun olmaq xüsusi bacarıq tələb edir. Balidə dukuna böyük hörmət göstərilir, xüsusilə, yavalılar, madurarılar, sundalılar və dayaklar dukuna inanırlar. Hər bir dukunun özünün müalicə metodları var. Onlar müalicə (“tepas”) zamanı müxtəlif əşyalardan, bitkilərdən istifadə edir, mərasimlər həyata keçirirlər, hətta itmiş insanları, əşyaları tapır, magiyanın köməkliliyi ilə insanlara uzaq məsafədən təsir göstərə bilirlər.

Dukun, ovsunçuların fəaliyyəti nəticəsində rituallarla əlaqədar tamaşalar ortaya çıxmış, sonrakı əsrlərdə xalq tamaşaları tipində müxtəlif etiqad və ritualla əlaqəli

meydan tamaşaları göstərilirdi. Meydan tamaşaları, əsasən, hərəkətlərlə, pantomim jestlərlə zəngin olurdu. Sonra meydan tamaşalarının əsasında sözlü tamaşalar oynanmağa başladı ki, bu da sonralar xalq dramlarının əsasını təşkil etdi.

İndoneziyada “ölülər kultu”na aid edilən ölmüş insanların ruhlarının çağırılması kimi ayinləri indi də gündəlik həyatda qalmışdır. Bu ritualı maskalı aktyorların iştirak etdiyi teatr tamaşalarını xatırladır. Sumatrada yaşayan bataklar ölmüş insan ruhunun çağırışını həyata keçirirər; məsələn, ölmüş oğlu üçün həsrət çəkən ana onun ruhu çağırırdı. Ruh rolunu bir oğlan oynayırdı. Onun üzünə taxta maskası, barmaqlarına isə uzun taxta taxırdılar. Ananın vəfat etmiş oğlunun ruhu ilə görüş dramı oynanırdı. Ana ağlayır, fəryad edir, ondan yardım istəyirdi, oğul ilə sakit durub ona yalnız jestlərlə cavab verir. Bataklarda maska oymaq, hazırlamaq sənəti inkişaf etmişdir. Maskalar ağacdən və ya sərt balqabaq qabığından hazırlanır, üzəri ənənəvi döymə ilə boyanır. Ölmüş batakın ruhunun maskası “topenq” adlanır, teatrın adı da buradan irəli gəlir. Ehtimal ki, maska tamaşası belə ayinlərdən yaranmışdır.

Sumatranın şimal bölgələrində yaşayan Batak xalqı bu gün də maskadan istifadə edir. Bu ənənə Batak dini dünyagörüşündə mühüm yer tutan ölüm kultu və cənazə ritualları ilə yaxından bağlıdır. Toba gölü çevrəsi və Samosir adasında yaşayan Toba-Batak əhalisi bu məsələdə ən tanınmışdır. Maskalar insan sifəti kimi biçimlənir. Bu stil ilə Toroja Pemiya maskalarının təsiri ilə ortaya çıxmışdır. Amma Toba-Batak maskaları taxta, qara və dik şəkildə xəfif qabarıq şəkildə olur. Üfiqi şəkildə “badamı gözlər” taxtadan kəsilir və bununla da maskanı taxan şəxsin gözəl görünməsi təmin edilir[8, 34].

Maska yalnız oğla övladın ölümü zamanı taxılır, məqsəd oğlan uşağının ruhunu çağıraraq ananın yeni bir oğlan övladının olması üçün anaya xeyir-dua verməyə çağırmaqdır [8, 35].

Yavada da “topenq” ölülər kultu ilə bağlıdır. Bu kultun indi də yaşaması təsadüfi deyil. akin istənilən dinin nümayəndələrinin gündəlik həyatında tayfa inanclarının qalıqları yaşayır. Hər bir yeni din artıq mövcud olan inanclara əsaslanaraq bərqərar

olmuşdur. Eyni zamanda hər bir dini təlim digəri ilə qarşılaşdıqda dini ayinlərin elementlərinin teatr tamaşasına keçidi baş verir. Yavalıların şüurunda ənənəvi teatrın personajlarının sehrlı gücü haqqında təsəvvür indi də qalır, əhali maskalara, maska teatrına mistik şəkildə yanaşırlar. Yava sakinləri ən yaxşı maskalar qarşısında çıraqlar yandırır, pıçıltı ilə yardım istəyərək onlara gül və qida şəklində bəxşiş verirlər. Kediri əyalətinin mağaralarında qədim inanca əsasən xəstəlikləri müalicə etmək, quraqlıq zamanı yağış çağırmaq qabiliyyətinə malik olan maskalar qorunub saxlanılır.

Arxipelaqın qədim sakinləri müxtəlif əşyalara, göy cisimlərinə, əcdadlara, ruhlara, heyvanlara sitayiş edirdilər. Bu ölkədə qədim inancların qalıqları indi də mövcuddur. Xüsusilə kənd yerlərində, təcrid olunmuş ərazilərdə monoteist dinlərlə yanaşı, yerli dinlərə də inanc qalmışdır. Hətta bəzi dindarlar indi də spiritizm və yerli rituallardan istifadə edirlər.

İndoneziyada islam və xristianlıqdan əvvəl hinduizm və buddizm dinləri yayılmışdır. Bu dinlər II-III əsrlərdə İndoneziyanın Sumatra, Yava və Sulavesi adalarında yayılmışdır. İndoneziya ərazisində hinduizm şivaizm formasında çiçəklənib və tədricən digər dinlərlə qarışmışdır. Hinduizmin İndoneziya variantına əhalinin təxminən 1,8%-i ibadət edir. Balinin demək olar ki, bütün əhalisi və Lombok adasının müəyyən hissəsi hindi-bali dininə sitayiş edir. Şərqi və Qərbi Yavada tenqerlərin əksəriyyəti hinduizmin özlərinə məxsus variantına ibadət edirlər. Bu variant buddizm və animist elementləri ilə zəngindir.

VI –VIII əsrlərdə İndoneziyada ən böyük hinduizm abidəsi olan Prambaran məbədi tikilmişdir. Hindu-Yava mədəniyyətinin zirvəsi XIV əsrdə mövcud olmuş Macahipit krallığı idi, burada Kutai, Şirivicaya, Sailendra dövlətləri də mövcud olmuşdur.

XVII əsrin əvvəlində İndoneziyada əsasən, müsəlman hökmdarlıqları fəaliyyət göstərirdi, yalnız Bali ərazisində hinduizm mövcud idi. Bu da təsadüfi deyildi. İslam qayda qanunları XIII - XV əsrlər ərzində Sumatranın, Şimali Yavanın, Kalimantanın sahilboyu regionlarında yayılmağa başlamış, bu zaman İndoneziyada bir sıra

problemlər yaranmışdır. Sumatrada yüksək elita islamı qəbul etsə də, Yavada hinduistlər buna etiraz etmiş və XVI əsrdə təxminən 2,5 milyon nəfərlik Yava elitesi Baliyə köçmüşdür. Balidə hazırda hinduizmin mövcudluğu bu amillə izah oluna bilər.

İndoneziyada digər qədim din olan buddizmi də hindlilər təbliğ etmişlər. İlk hind buddisti İndoneziya ərazisinə eradan əvvəl 100-200-cü illər arasında səyahət etmiş və burada buddizmin hinayana və mahayana qollarını təbliğ etmişdir. İndoneziyanın buddizmin therevada və mahayana qolu ilə tanışlığı təxminən II-III əsrlərdə Sumatra, Yava, Sulavesi adaları vasitəsilə olmuşdur. V əsrdə mahayana əvvəl therevadanın üstün olduğu Mərkəzi Yavaya daxil olaraq möhkəmlənmişdir. Həmin əsrdə buddizm rəsmən qəbul olunmuşdur. VII əsrdə Sumatranın rəsmi dini buddizm idi. Sumatradakı Şrivicayya dövləti sonralar buddizm dininin öyrənilməsinin mərkəzi olmuşdur. Burada tanınmış buddist alimlər fəaliyyət göstərmişdilər. Çindən Hindistana gedən ziyarətçilər burada qalıb bir neçə il müqəddəs budda əlyazmalarını və monarx nizamnamələrini öyrənirdilər. Bu amil buddizm mərkəzi kimi Şrivicayyanın əhəmiyyətini göstərirdi. 671-ci ildə çinli monarx İ Tzin Şrivicayyaya səfər edərkən Palembangdakı icmanın fəaliyyətini yüksək qiymətləndirib və çinli monarxlara tövsiyə etmişdir ki, Hindistandakı Nalanda universitetinə getməmişdən əvvəl Palembangdə oxumaq lazımdır [13, 40-42].

Buddizmin çiçəklənməsi VIII əsrdə güclənən buddist Şrivicayya dövlətinin mövcudluğu dövrünə düşür. Cənubi Hindistandan gələn pallavlar eramızın I və ya II əsrində öz koloniyalarının təməlini qoydular. Malakka yarımadası çox qədimlərdən Sumatra dövlətinin bir hissəsinə çevrilmişdi. Sumatra ilə Malakka yarımadasının taleyi uzun müddət bir-biri ilə sıx bağlı olmuşdu. Təxminən V-VI əsrlərdə buddizm Sumatrada başlıca dinə çevrildi, Sumatra Malay aləmi hinduistlərinin böyük bir qismini dinindən döndərərək buddist edə bildi. Buna görə də, Sumatra imperiyasını Buddha Şrivicayyası imperiyası adlandırırdılar [4, 193]. İndoneziyada buddizmin mahayana qolu eramızın VIII əsrində daha da inkişaf etmişdir.

Yavada dünyanın ən məşhur buddist abidəsi Borobodur məbədi IX əsrdə Sailendra krallığı dövründə tikilmişdir. IX əsrin ortalarından Yava hökmdarlarının Sumatra və Malay adalarını tutmasından sonra bu ərazilərdə də buddizm yayılmağa başlamışdır.

Yüzlərdir ki, mövcud olan İndoneziya xalq tamaşaları “Ramayana” və “Mahabharata” qədim-hind eposlarından, bəzən isə yerli xronikalar və qədim İndoneziya teatrının, yəni ənənəvi teatrın rəvayətlərindən götürülmüş süjetlər üzərində qurulmuşdur. İndoneziyada hökmdar sarayında ilk vayanq tamaşasının 930-cu ildə nümayiş olunduğu ehtimal edilir. Hökmdar ailəsinə göstərilən ilk vayanq tamaşasının dalanqı Qalinqi olmuşdur. Həmin dövrdə hinduizm dini İndoneziyada yayılmış, sanskrit dili saray və ədəbiyyat dilinə çevrilmişdir.

“Ramayana” ilə “Mahabharata” arasında fərqli ideyalar olsa da, “Mahabharata”da Rama obrazının qısa xülasəsi verilmişdir. Əsrlər boyu dastanlara müxtəlif hissələr əlavə edilmişdir. Burada qədim əfsanələr, hərbi toqquşmalar, hikmətli sözlər, təmsillər, qədim tanrıların, xalqların, şəhərlərin, nəsillərin və s. adları əks olunmuşdur. Bu poemaların yayılması və formalaşması şərti olaraq, e.ə.I minilliyin ortalarından b.e. I minilliyin ortalarına aid edilmişdir. “Ramayana”da ilahi qəhrəman Ramanın (Vişnu) həyatından danışılır. Dastanın digər əsas qəhrəmanları torpaq tanrıçasının qızı və Ramanın arvadı Sita, meymun tanrı Suqriva, Lanka hökmdarı və Ramanın düşməni nəhəng Ravanadır. Üç böyük hindi tanrısından biri olan Vişnunun “yenidən doğumlarından” biri olan şahzadə Ramanın yaşadıklarından danışan dastan qədim hind mədəniyyəti, dini, ictimai və siyasi həyatı haqqında maraqlı məlumatları özündə əks etdirir. “Ramanın sərgüzəştləri” epik poeması şahzadə Ramanın arvadı Sitanın qaçırılması ilə əhvalatı başlayır. Şahzadə Rama saray intriqası nəticəsində hökmdar atası Dasaratha tərəfindən sürgün edilmişdir. Sitanı isə Ravana qaçırmışdır. Rama böyük sərgüzəştlərdən sonra Sitanı tapır. Dəhşətli döyüşdən sonra, meymunlarla ayıların kömək etdiyi Rama Ravananı öldürür, Sitanı geri alır və yenidən taxta çıxır.

Ramayana təkcə Hindistanda deyil, hinduizmin yayıldığı bir çox Cənubi Asiya ölkələrində, o cümlədən İndoneziyada  n n vil şmiş, dini inanışın gətirdiyi bir həyat forması halına çevrilmişdir. Dastanın bir çox qismi, mərasimlərdə s rgil n n oyunlara, film v  kitablara mövzu olmuşdur.

“Mahabharata”, yəni “Bharati sələflərinin böyük müharibəsi” poeması iki hakim ailə arasında hakimiyyət uęrunda gedən müharibədən bəhs edir. Poemada nəql edilir ki, Pandav nəslinə mənsub hakimiyyəti geri qaytarırlar, lakin d y ş n tərəflərin əksəriyyəti həlak olur. “Mahabharata” dini baxımdan Kuru ərazisində yaşıyan xalqın sitayiş etdiyi Vişnunun  n qədim ədəbi abidəsidir. Dastanın girişində deyilir ki, bu əsəri müdrik Vyasa yazmış və sonralar onu  z şagirdi Vayşampayana söyləmiş, o da bu əsəri ifa edərək yaymışdır. “Mahabharata” təxminən eramızdan əvvəl IY əsr ərzində yaramışdır. Bu dastanın naęılın mövzusu Bharata nəsli haqqında r vay td n götürülmüşdür. Dastanda iki şah nəsli Pandavlar v  Kauravlar arasında gedən qan davasından danışıılır. “Mahabharata”nın əsas ideya xətti hind xalqının birliyini, d zg nl y n , ədalətli olduęunu və s. a ıb göstərməkdən ibarətdir. Burada bir çox tanrıların adları  kilmışdir, lakin bunların hamısının başında tanrı İndra durur. Şiva-dağıdııcı tanrı, Vişni-qoruyucu, Varuna-okean, İndra-tufan v  ildirim, Aqnu-od, Yama- l m v  qaranlıq dünya, Dharma-düzgünlük, Lakşmi-gözəllik, səadət v  varlıq, Sarasvati-müdriklik tanrısıdır. Dastanı daha sonra Vişnu təriqətinə baęlı din adamları yenidən formalaşdırmışlar. “Mahabharata”nı ilk oxuyanlar Sudalar idi. Suda hökmdarın baş m sl h t çisi v   n güvəndiyi adam idi. Onlar siyasi-hüquqi problemlərə, dövlət məsələlərinə, idar tm y  qarışır, şairlik edərdilər[3].

İndoneziya xalq tamaşaları qədimdən zamanlardan bəri el şənliklərinin v  ibadət ayinlərinin tərkib hissəsi olmuşdur. Burada heç bir şənlik teatr tamaşası olmadan  t şm r. İnanca görə, hər hansı bir uęurlu başlanęıc teatr tamaşasından asılıdır. M st ml k d n əvvəlki dövrədə dalanqlara məxsus teatrlardan başqa feodalların, varlı zadəganların sarayında daimi teatrlar mövcud olmuşdur.

İndoneziyada ənənəvi teatr tamaşaları əcdadlar və tanrıların kölgə və obrazlarının çağırışı kimi ibadət ayinlərindən yararır. Tamaşalar bütün gecə, bəzən də bir neçə gecə dalbadal davam edir. Tamaşaçıların yorulmaması üçün zarafatlı, satirik məişət səhnələri oynanılmışdır.

Cənub-Şərqi Asiya maraqlı və bir çox mənada unikal regiondur. Dünyanın bir çox yollarının, miqrasiya axınlarının, mədəni təsirlərinin kəsişdiyi bir yerdir. Əhalinin milli-dini tərkibinin mürəkkəbliyi Cənub-Şərqi Asiya regionu ölkələrinin, o cümlədən İndoneziyanın əsas xüsusiyyətlərindən biridir.

1.2. İndoneziyanın xalq tamaşalarının növləri və xüsusiyyətləri

“Wayang” İndoneziyada geniş yayılmış “kölgələr tamaşasıdır”. Bu terminlə həm teatr, həm tamaşalarda istifadə olunan kuklalar, həm də rəqslər adlandırılır. “Wayang” sözü “kölgə” deməkdir, buna görə də kölgə kuklalara da “wayang” deyilir. Bu söz teatr mənasında da istifadə edilir və “ruh” mənasına da gəlir. Yəni hər kuklanın bir ruhu var. Wayang kulis, özündə insanın kainatdakı varlığına bağlı fəlsəfi elementlərini cəmləşdirir.

“Wayang” İndoneziyanın möhtəşəm sənətini, mistik musiqilərini və ənənələrini əks etdirən ən gözəl nümunələrindən biri hesab olunur. Müqəddəs olaraq da qəbul edilən kölgə oyunları, indoneziyalılar üçün əxlaqi və mədəni olaraq böyük əhəmiyyət daşıyır. Təkcə yerli əhalinin deyil, həmçinin bura gələn turistlərin də marağını cəlb edir. Bu tamaşalar daha çox xüsusi tədbirlərdə, toy mərasimlərində səhnələşdirilir.

Bu teatr Yava və Bali adalarında çox geniş yayılmışdır. B.e. ilk əsrlərində hinduizmin Yava və Balidə möhkəmləndiyini nəzərə alsaq, “vayanq” tamaşalarının müasir dövrdə İndoneziyanın mənəvi mədəniyyət, incəsənət simvollarından birinə çevrilməsinin səbəbini başa düşmək olar. Müasir dövrdə Yava İndoneziyanın siyasi, iqtisadi mərkəzi, əsas əhali kütləsinin yaşadığı adadır. Təsadüfi deyil ki, XI əsrin birinci

yarısına aid Yava ədəbi abidələrində “Vayanq” - kölgələr tamaşasının adı çəkilmişdir [72].

“Tanrılar adası” sayılan Yava özünün təbii-coğrafi şəraitinin zənginliyi, torpaqlarının məhsuldarlığı ilə seçilmişdir, bu amillər qədimdən insanların burada məskunlaşmasını, kompakt şəkildə yaşamasını şərtləndirmişdir. Yava dili qədimdə öz mürəkkəbliyi ilə tanınmış, dil özü insanların yaşına, statusuna və s. görə iki yerə bölünmüşdür. “Alus” (Ti Hyanq Tyanq) kəlməsi “yumşaq”, “zərif” anlamına gəlirdi, bu dildə yaşlılarla, digər insanlarla ünsiyyətdə isə dilin “kasar” (“Uvonq Wahonq”), yəni “kəbud” təbəqəsindən istifadə edilirdi. Mənaca yaxın olan “Ti Hyanq Tyanq” və “Uvonq Wahonq” “Tanrıların nəsilləri” deməkdir. Çox ehtimal ki, dilin belə bölgüsü Cənubi Asiyanın bir sıra ölkələri, o cümlədən Hindistan cəmiyyəti üçün xarakterik olan dini bölgü ilə bağlı idi. Vayanq tamaşaları əsasən yava dilində olurdu.

Vayanq tamaşalarında hekayələr “lakon” adlanır, mövzular hinduizm əsas eposları - “Ramayana” və “Mahabharata” ilə yanaşı, yerli əfsanələrdən götürülmüşdür. Bu hekayələrdə İndoneziya xalqının qədim inancları, təsərrüfat həyatı ilə bağlı inamları əksini tapır. Çəltikçilər əkinin ilk günündə və səpin zamanı vayanq tamaşası göstərməklə, məhsulun bol olmasına inanmışlar. Eləcə də əkin-biçin, yığım işinin gedişində istirahət zamanı “vayanq kulit” tamaşası sərgilənmişdir [71].

Vayanq kuklları öküz və camış gönündən hazırlanır, boyanır və bambuk ağacına, taxtaya bərkidilir. Tamaşaçılar elektrik və ya neft lampası ilə işıqlandırılan ağ ekranda kuklların kölgəsini görürlər, digər tərəfdə isə - kuklların özlərini görürlər.

Kukllar səhnədə “dalanq” tərəfindən idarə edilir. “Dalanq” sözü mənşəcə “dahyang” sözü ilə bağlıdır və müxtəlif xəstəlikləri sağaldan şəxs anlamına gəlir. Digər rəyə əsasən dalanq tamaşaçılara mövzu barədə aydınlıq gətirən aktyor sayılır. Dalanq olmaq məsuliyyətli bir işdir, o, istedadlı, savadlı, bilikli olmalıdır. Ümumiyyətlə, “dalanq” həm musiqi ifaçısı, kuklları oynadan, hekayətləri nəql edən, həm də rejissor və musiqi alətində məharətlə ifa edən şəxs kimi tanınır. O, fiqurları ayağından tutub

hərəkətə gətirir, əllərinə bağlanmış buynuz və ya taxta çubuqlarının köməyi ilə kuklaların əl hərəkətlərini idarə edir. Dalanq sənətinə hər bir şəxs kiçik yaşlarından yiyələnir, bu sənət atadan oğula ötürülür, eyni zamanda bu sənəti öyrənmək üçün xüsusi istedad tələb edilir. İndoneziyanın Surakarta və s. şəhərlərdə dalanq sənətini öyrənmək üçün incəsənət məktəbləri fəaliyyət göstərir. Hətta müasir dövrdə Surakarta İndoneziya Dövlət İncəsənət universitetində dalanq ixtisası fəaliyyət göstərir.

“Vayanq”ın bir sıra növləri vardır: “vayanq beber”, “vayanq-kulit” (kölgələr teatri), “vayanq-qolek” (taxta kuklalar teatri) və “vayanq-topenq” (maskalı aktyorlar teatri). Lakin adətən “vayanq” anlayışı altında məhz “kölgələr teatri” nəzərdə tutulur.

“Vayanq kulit” hekayələri inanclara uyğun olaraq, qədim Yava racələr və ya hakimləri tanrılar hesab edilirdi. “Vayanq kulit” xüsusilə, Yavada inkişaf etmişdir. Vayanq “ma hyanq” sözündəndir, mənası “maha esa”, yəni “Tanrıya doğru yönəlmək” deməkdir. Digər fikrə əsasən, “vayanq” termini “bayanqan” sözündəndir, mənası “kölgə” deməkdir. “Vayanq” müasir indoneziya dilində tamaşa, “kulit” isə dəri deməkdir. Yəni “vayanq kulit”in hazırlanmasında istifadə edilən əsas material dəridir. Başqa bir rəyə görə, “vaya” əcdad, “anq” isə rəmz deməkdir.

“Vayanq kulit” yavalıların “kölgə teatri” sayılır, bu tamaşalardakı kuklalar 25-75 sm ölçüdə olur və bir tamaşada 500-dən artıq obrazdan istifadə edilir. “Vayanq kulit”in hazırlanmasında öküz və camış dərisindən istifadə edilir, öküz dərisi daha keyfiyyətli sayılır. “Vayanq kulit”in hazırlanması ilə Yavada çox saylı müəssisələr məşğul olur, belə müəssisələrdə adətən, bir ailənin, yaxud bir nəslin nümayəndələri çalışır.

“Vayanq kulit” tamaşası “vayanq purvo” kimi də tanınır. Purvo “parva” sözündəndir, ilk, birinci anlamına gəlir. Ehtimala görə, “purvo” “Macapahit kitabı” deməkdir. Bütün vayanq növlərinin əcdadı “vayanq kulit” sayılır.

“Vayanq kulit” tamaşaları Bali və Yava adaları ilə bağlı olsa da onlar arasında da müəyyən fərqli cəhətlər vardır. Yava adasındakı Coçcakarta və Surakarta “vayanq kulit” digərlərindən seçilir və daha məşhurdurlar. Qərbi Yava, Banyumas, Çirebon,

Semaranq və Şərqi Yavaya da məxsus “vayanq kulit” kuklları yayılmışdır. Lombokdakı kukllar real insanları xatırladır. Surakartaya məxsus “vayanq kulit” kuklları fantastik görünüşə sahibdirlər, bu kukllar real olmayan və xəyallarda təsəvvür edilən dünya ilə bağlıdır. bir çox hallarda kukllar milli geyimdə təqdim olunur, dik burunlu, kiçik ağızlı, kiçik gözlü təsvir edilir. Burnunun dik olması onun alicənab olmasının göstəricisidir.

“Vayanq kulit” kukllarının hazırlanması bir neçə mərhələdən ibarətdir. Birinci, usta dəri üzərində “vayanq kulit”in hər hansı obrazının sxemini çəkir, dəri üzərində işləmə başa çatdıqdan sonra rənglənir. Kukllarının hazırlanması səbr və incə iş tələb edir. Son mərhələdə kuklanın tutacaq hissəsi hazırlanır. Bu əsasən öküz buynuzundan və yaxud müxtəlif materiallardan hazırlanır.

“Vayanq kulit” tamaşalarında istifadə edilən kukllardan biri “qununqan”dır. Qununqan (“gunung”-dağ) həyatın (kosmosun) başlanğıcının və sonunun simvolu sayılır, dağ şəklində təsvir edilir. Tamaşa başlanmazdan əvvəl qununqan səhnənin mərkəzində yerləşdirilir. Tamaşa başlananda, bitəndə, başqa bir hekayəyə keçəndə qununqandan istifadə edilir. Qununqanın ön hissəsində darvaza, hər iki tərəfdə onu qoruyan 2 nəhəng vardır. Qununqanın ön hissəsində ağac, nəhəng ilan, pələng və öküz də təsvir edilmişdir. Burada təsvir edilən okean idrakın simvolu, “kalapatura” isə həyat ağacı sayılır. Qununqanın “Blumbanqan” (qadın) və “Qapuran” (kişi) növləri vardır.

“Vayanq kulit” tamaşalarında səhnə ağ rəngli pambıq parçadan hazırlanır, kuklları parçanın arxasında nümayiş etdirilir, işıq effekti vasitəsi ilə kuklların kölgələri ekranda əks olunur. Aşağı hissədə banan ağacının gövdəsi olur, kukllar ağacın üzərinə sancılır. Səhnədən aşağı hissədə isə qamelan orkestrı dalanqı musiqi ilə müşayiət edir. Qədimdə işıq effektini əldə etmək üçün kakos yağı və digər yanacaq vasitələri tökülmüş “blençonq” adlanan xüsusi çıraqlardan istifadə edilirdi. Müasir dövrdə elektrik lapmalarından istifadə edilir.

Vayanq tamaşaları, adətən el və ailə şənlikləri, bayramlar, xüsusi mərasimlər zamanı göstərilir. Toylarda “Vayanq kulit” tamaşaları göstərilir. Burada səhnə tərtibatına xüsusi diqqət yetirilir. Qədimdə vayanq tamaşaları əsasən axşam vaxtı nümayiş etdirilirdi, çünki, yalnız axşam vaxtı fonda kuklaların kölgə effektini əldə etmək mümkün idi. Müasir dövrdə isə vayanq tamaşaları günün istənilən vaxtı göstərilir, çünki, bunun üçün hər cür şərait mövcuddur. Vayanq tamaşaları bir neçə saat davam edir, hətta bir gün davam edə bilən vayanq tamaşaları da vardır. Belə uzun tamaşalar zamanı fasilələr verilir, tamaşaçılara istirahət üçün vaxt ayrılır.

Ən qədim “wayang”lardan biri olan, hələ X əsrdə zadəganların maraqlarına, zövqünə xidmət etməsi üçün inkişaf etdirilən “Wayang Beber” idi. Yava hökmdarları tamaşalarda atalarının təsvirlərini və hökmdar sülaləsindən olanların həyatlarını görmək istəyirdilər. XI əsrdə “dalang” deyilən kölgə oyunçuları musiqisiz tamaşalar göstərməyə başladılar. XIII-XIV əsrlərdəki repertuarlar hind dastanlarını və şeirlərini əhatə edirdi

Bu tamaşanın “beber” adlandırılmasının səbəbi kağız şəklində olmasıdır və yaranma tarixi dəridən hazırlanan vayanqın tarixindən qədimdir. Ehtimal ki, əvvəllər “vayanq beber” hazırlanmasında palma yarpaqlarından istifadə olunmuşdur. Məlumatlara görə, XIII əsrdə Macapahitin rəcələrindən biri xəstəlikdən əziyyət çəkən qızını sağaltdığına görə həkim Naladremoya “vayanq beber” hədiyyə etmişdir.

“Vayanq beber” 6 hissədən ibarət olur və hər hissə isə 4 epizoda ayrılır. Bu tamaşalarda Kediri krallığında baş verən hadisələrdən danışılır. Əvvəllər “vayanq beber” hazırlanarkən kağızı müxtəlif hissələrə ayırırdılar, lakin sonralar qənaət etmək məqsədi ilə kağız üzərində bir epizod və yaxud da bir hekayə təsvir edilirdi. “Vayanq beber” tamaşası dalanqın kətan və ya kağız səhifələrində çəkilmiş şəkilli hekayəsindən ibarətdir. Səhifələr taxtalara bərkidilir, hekayəni oxuduqca səhifə bir-bir dəyişdirilir.

“Kölgələr teatri”na yaxın olan “vayan-beber”in adı XV əsrin Çin mənbələrində də xatırlanır. İslam dininin bu ərazidə yayılması və ilk müsəlman hökmdarın Yavada

hakimiyyətə gəlməsi ilə birlikdə “Wayang Beber” İslam qaydalarına uyğun olmamağa başlandı.

“Wayang Beber”in yerini “ataların dəridən kölgələri” mənasını verən “Wayang Kulit Purwa” aldı, bu kuklalar daha incə idi. Bunların üzərindəki hər detal, məsələn başlarının duruşları obrazların xarakterlərini təyin edirdi. Obrazlar krallar, şahzadələr, müəllimlər, tanrılar, şeytanlar ola bilərdi. İncə və seçmə xarakterlər bir-birinə yaxın gözlərə sahib olsalar da, sırası olanların iri gözləri var idi. İnsanlar ataların ruhlarının Yava kuklalarında dirildiyini və dalanqların tamaşaçıları və ruhlar arasında bir vasitəçi olduğunu düşünürdülər. “Wayang Kulit Purwa” Yava və Hind kukla teatrlarının ən önəmlilərindəndir. Müasir repertuarlara yalnız Hind və Müsəlman əhvalatlarını deyil daha gənc tamaşaçı kütləsinə xitab edən yeni nümayişləri də daxildir. Bu tamaşalarda “Ramayana” eposundan Rama, Sita, Anoman, Ravana, Kumbakarna, “Mahabharata” eposundan Puntadeva, Bima, Arcuna, Nakula, Sadeva, Duryudhana, Karna kimi obrazlar, məşhur Semar – təlxək obrazı yer alır.

Kalimantan adasında maska teatrının xüsusi növü - “vayanq-baranqan” yayılmışdır, bu tamaşaların personajları heyvanlardır [73, 34].

İfaçı heyvanın başı təsvir edilən ağır taxtalı maskanı əlində daşıyır və heyvan dərisini və balıq torunu təsvir edən boyanmış parçaya bürünür. Bu tamaşalarda dalanq deyil, ifaçı özü danışır, mətni söyləyir, pyeslər gülməli, satirik olur.

X əsrdən bəri sərgilənən teatrlarda əsas süjet xətti “Ramayana” və “Mahabharata” kimi məşhur hind dastanlarından götürülür. Öküz dərisindən hazırlanan kuklalar, dəyişik xarakterli və ovsunlayıcıdır. Oyun əsnasında yaxşı və nəcib xarakterlər səhnənin sağ tərəfində, pis xarakterlər isə sol tərəfdə yer alır. Bir tamaşada 500ə yaxın obrazdan istifadə edilir. Burada olan hekayələrin izahatı da qədim Yava və ya Bali dilindədir. Qədim zamanlarda İndoneziyada dillər varna və kastalara görə bölünürdü. Buna görə də kölgə oyunları ən yüksək təbəqəyə aid olanların dilində, yəni hökmdarların, zadəganların və rahiblərin dilində izah edilirdi. Bu adət müasir dövrdə də qalır. On

qrupa ayrılan bu dilin, bu gün yalnız ilk üçü danışılır. Tamaşa zamanı danışılan dil bir tək turistlərə deyil, İndoneziya əhalisinin əksəriyyətinə yaddır.

“Vayanq qolek” (marionet kukla) taxtadan hazırlanmış kuklaların tamaşadır. Bu xüsusilə Pasundanda məşhur olan kukla şousudur. Qərbi Yavada kukla şousunun iki növü - “transvestit” (kirpi) və “purva” kukla (Sunda rayonu) şousu vardır. “Vayanq vonq”dan başqa digər kukla tamaşaları dalanq tərəfindən idarə olunur, o, qamelanı da idarə edir.

“Vayanq” tamaşaları Azərbaycanın ənənəvi kukla oyunlarına bənzəyir. Azərbaycanda kukla tamaşaları üç növə-Kilimarası, Kukla oyunu, Kölgə oyununa bölünür. Kukla oyunlarının eyni kökdən olan bir neçə forması olmuşdur. Bunlardan ən geniş yayılanı kilimarasında oynanılan “Bəbək”, “Keçəl pəhləvan” dır [5, 17].

“Vayanq qolek” sundalılara məxsus vayanq növüdür, “qolek” kukla deməkdir. Kuklaların hazırlanmasında əsas material taxta sayılır. “Vayanq qolek” Qərbi Yava mədəniyyəti, yəni Sunda mədəniyyəti ilə bağlıdır. Bəzi rəylərə görə, bu vayanq növünün mənşəyi Çinlə bağlıdır, yalnız XVII əsrdə İndoneziyaya gəlib çıxmışdır. Bəziləri isə onun mənşəyini Yavanın şimal sahilləri ilə bağlayırlar.

“Vayanq qolek”in Çində yaranması XVII əsrdə Yavaya gəlib çıxması haqqında təxminlər vardır. “Vayanq qolek” ən qədim ənənəsini Yavanın şimalındakı Pasisir rayonuna aid edirlər və bura adada ilk müsəlman dövlətinin yarandığı ərazidir.

Cənub-Şərqi Asiyada “vayanq qolek” tamaşalarının müxtəlif formaları mövcuddur. Üç ölçülü kuklaların bir digər forması Vyetnamda yayılmışdır. İndoneziyadan fərqli olaraq Vyetnamda “Vayanq qolek”ə bənzər tamaşası suyun içərisində göstərilir, tamaşa yarandığı məkanın adı ilə “Hanoi” adlandırılır. “Hanoi” tamaşası X əsrdə Vyetnamın Qırmızı çay deltasında yaranmışdır, Nguyen Xa sakinləri, Donq Hunq əyalətinin Thai Binh rayonunda yayılmışdır. Su kukla teatri bu yerlərin sakinlərinin təsərrüfat həyatını, maddi və mənəvi mədəniyyətini əks etdirir. Bu

bənzərsiz sənəti ilk dəfə təxminən XV əsrdə məhsul yığımından sonra dincəlmək üçün bir yerə toplaşan çəltikçilər yaratmışlar [67].

Qədim Vyetnamda kəndlilər ruhların onların həyatlarına- mətbəxdən tutmuş çəltik sahələrində, hər yerə nəzarət etdiyinə inanırdılar. Beləliklə, kəndlilər ruhların razı qalması üçün əyləncə və ibadət formasını yaratmışlar. Su kukla teatrı günlərini su basmış düyü sahələrində keçirən çəltikçilərin həyatını əks etdirir. Onlar suyun kukla teatrı üçün mükəmməl yer olduğunu kəşf etmişlər. Ssu yalnız artistlərin çubuq və iplərini gizlədir, eyni zamanda dalğaları və sıçrantıları ilə mükəmməl effekt yaradır. Hazırda da bu incəsənət növü Şimali Vyetnamda məşhurdur. Turistlər tamaşanı izləmək üçün Ha Noi-də yerləşən və ən məşhur teatrlardan biri olan Thanq Böyük Kukla Teatrina gəlirlər. Vyetnam su kukla teatrı sinəyədək su ilə dolu hovuzlarda canlandırılır, suyun səthi səhnə hesab olunur. Artistlər səhnənin arxasında dayanır, uzun bambuk çubuqlarından və suyun altında gizlədilmiş iplərdən istifadə edərək kuklaları idarə edir. Kukla ağacdan yonulur və çəkisi adətən 15 kq-dək olur. Böyük çubuq suyun altında kuklanı saxlayır, ən kuklanı idarə etmək üçün istifadə olunur. Ənənəvi musiqi sədaları altında davam edən tamaşa zamanı sanki kukla suyun üzərində yeriyir [67].

Kuklalar səhnənin hər bir tərəfindən daxil olur və yaxud da suyun dərinliklərindən çıxırlar. Keçmişdə düyü sahələrini su basanda kənd sakinləri su basmış yerlərdə kukla səhnəciyini canlandıraraq əylənərdilər. Ənənəvi Vyetnam orkestri fon musiqini təmin edirdilər.

“Vayanq-qedok” tamaşaların süjetləri “Seri Pandji”, “Siyunq Vanara”, “Damar Vulan” kimi qədim qəhrəmanlıq eposlarından alınmışdır. Daha sonrakı dövrlərdə yaranan “vayanq-kelitik” (və ya “vayanq-keruçil”) tamaşalar əyləncə xarakteri daşıyır. [73].

“Vayanq-kelitik” tamaşasında ağ parça ekran yoxdur, dalanq isə səhnənin aşağısında oturub tamaşaçıların gözlərinə görünür. Zaman keçdikcə “vayanq-kelitik”

bütün personajları dəyirmi həcmli kukla formasını almış, bununla da teatrın yeni növü - “vayanq-qolek yaradılmışdır

Ənənəvi maska teatri - “topenq” hələ erkən orta əsrlərdə Yavada inkişaf etmişdir, ona hind incəsənəti xeyli təsir göstərmişdir. “Topenq” sanskrit dilində “möhkəm sıxılmış, sıx bitişik” deməkdir. İndoneziya dilindən tərcümədə isə maska deməkdir. “Vayanq-topenq” sehrli-sirli inanclar əsasında inkişaf etmiş, ilkin inanclar xalqın dünyagörüşündə dini mənasını itirdikdə isə teatr tamaşasına çevrilmişdir. “Topenq” aktyorlarının taxdığı maskadır. Yava “topenq”inin maska estetikası “vayanq kulit” və xüsusilə “vayanq-qolek” kukllarına əsaslanır.

Ənənəvi Yava rəqslərində maskalarda şaman əlamətlərini görmək olar. Aktyor tamaşa zamanı maskanın, yəni mifik məxluqun (İblisin, fəvqəltəbii qəhrəmanın və ya tanrının) xarakterini təcəssüm etdirir. Aktyor tamaşa zamanı maskanın arxa tərəfinə bərkidilmiş taxta qulpdan və ya nazik dəri qayıqdan dişləri ilə tutur, və bu səbəbdən də danışa bilmir. Yalnız dalanq mahnı oxuyur, aktyorların əvəzinə danışır, səhnə remarkalarını səsləndirir. Tamaşanın hər bir iştirakçısı bir neçə rol ifa edir və tamaşa boyu maskaları dəyişir.

“Vayanq-topenq” haqqında ilk məlumat 1058-ci ilə aiddir, bu tamaşa həmin dövrdən Şərqi Yava saraylarında məşhur idi. İnkişaf nəticəsində “topenq”in iki əsas növü yaranmışdır: saray rəqs-dramı və qədim şaman elementləri ilə zəngin ənənəvi kənd rəqsi. Bu ənənələr daim bir-birinə təsir göstərmişdir [80].

“Topenq” əsasən “Mahabharata” və Ramayana eposlarına əsaslanır. Maska teatri üçün ən populyar mənbə isə “Şahzadə Pancin macəraları”dır. Bu hekayələr Şərqi Yavada Macapahit sülaləsi zamanı yayılmışdır. Onun qəhrəmanı şahzadə Panc mifik varlıqların xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. “Mahabharata” dastanındakı Arcuna və “Ramayana” dastanındakı şahzadə Rama kimi Yava şahzadəsi Panc ideal qəhrəman təcəssümü olmuşdur. XIV əsrin sonunda Panc haqqında tamaşalar Bali adasında və Cənub-Şərqi Asiyanın digər hissələrində bir neçə variantda geniş yayılmışdır.

Ağac maskalar qolek kuklalarının üçölçülü üzlərinə çox bənzəyir. Maskalar aşağıya tərəf daralan oval formada hazırlanır. Nəcib qəhrəmanları simvolizə edən maskaların üzləri zərif çənəyə doğru daralır, burunları iti, gözləri uzunsov, ağızları isə balaca olur. Güclü və məşhur personajların, məsələn, hökmdar Klanın maskalarının burnu dik, gözləri isə yumru və geniş açılmış vəziyyətdə olur. Maskaların rəngi “vayanq-qolek” kuklalarında olduğu kimi simvolikdir: nəcib qəhrəmanların maskaları ağ və qızılı rəngdədir, halbuki, şahzadə Pancın maskası yaşıldır. Hökmdar Klan kimi güclü personajların maskaları adətən, qırmızı rəngdə olur.

“Maber”- ağacişləmə üzrə həkkak maskanı bir neçə ay ərzində hazırlayır. O, sadə alətlərdən istifadə edir. Hər ustanın özünəməxsus maska oymaq və boyamaq üslubu vardır. Bu sənətə bələd olanlar Mərkəzi Yavada hazırlanan maskanı Şərqi Yavada hazırlanan maskadan asanlıqla ayırd edir. Məsələn, Mərkəzi Yavada hazırlanan maskalar forma baxımdan üçbucaqlıdır, saç və ya parçadan bıqları var, ağızları isə açıq olur. Aktyor maskanı dişləri ilə, daxili tərəfdən bərkidilmiş ilgək və ya çubuqdan tutur [89].

Mərkəzi Yavada maskalar yastıdır, üz tərəfdən boya vurulub, bəzən onları qızıl lövhə ilə bəzəyirlər. Əvvəllər saraylarda maska ustaları fəaliyyət göstərmişdir. Feodallar Çin və Hindistan tacirlərindən alınmış qızıl folqa və boya ilə təmin edirdilər. Adanın şərqində maskalar daha iridir, yüksək almacıq sümükləri, qabağa çıxan burnu, kvadrat formalı çənəsi var, ağızı bağlı olur. İndi qədim maska kolleksiyaları Cakartanın Milli Muzeyində, eləcə də adalardakı digər muzeylərdə sərgilənir.

“Vayanq kulit” kimi “vayanq topenq” tamaşası da əlamətdar günlərdə təşkil olunur. Yava adasının varlı zədaganları bu tamaşaları öz evində təşkil olunması üçün xüsusi dəvətlər təşkil edirdilər. “Vayanq topenq” teatrını bir şəhəriyə və ya qəsəbəyə dəvət etmək heç də ucuz deyildi, 10-25 nəfərlik truppaya böyük qonorar ödəmək lazım idi. Lakin çox nadir hallarda bayram onların tamaşası olmadan keçirdi, bu tamaşasına çox sayda tamaşaçı toplanırdı. Yavalıların inancına görə, “vayanq-topenq”in maskaları,

kostyumları, musiqi alətləri sehri qüvvəyə malikdir, yaxud, gözəl maska yaratmış sənətkarın əli Tanrının əli ilə idarə olunur.

Yavada maskalı teatrın bir sıra rəqs ənənələri vardır, onlar da adətən “vayanq-topenq” adlandırılır. Ehtimal edilir ki, onlar ölümlərin ruhlarının çağırışı kimi erkən şaman təcrübələrindən və inisiyasiya ayinlərindən yaranmışdır. Əhali arasında çox populyar olan teatr xalq məişətinin, inanclarının güzgüsüdür. “Vayanq-topenq”in nə səhnəsi, nə dekorasiyası, nə də pyeslərin mətnləri vardır. Musiqi-rəqs pantomiması, maska və kostyumlar tamaşanın bədii vasitələridir. İndoneziyalılar musiqi və rəqsə qarşı yüksək dərəcədə həssasdırlar. Rəqs zamanı hər bir duruş, hər bir jest özündə məlumat daşıyır, hissi, vəziyyəti, qəhrəmanın xarakterini, ifadə edir.

Maskalı aktyorlar səssizdirlər, tamaşaçılarla ünsiyyəti rəqslər vasitəsi ilə olur. Ddalanqın səhnədə baş verən hadisələr barədə hekayəsi tamaşaçıların mövzu ilə bağlı məlumatları bir az da möhkəmləndirir. Tamaşada bir sıra elementlər birləşir: Hərəkət üç tərəfdən açıq olan eyvanda baş verir, döşəmənin üzərinə həsir sərilir, ənənəyə görə aktyorlar ayaqyalın çıxış edirlər [71].

Qamelan (zərb alətləri orkestri) incə, asta səslər çıxardır. Qamelanla rəqs meydançası arasında dalanq oturur, onun üzərində günəş, yəni həyat mənbəyi rəmzi sayılan böyük neft lampası asılır. Dalanqın yaxınlığında “kayon” - xüsusi işlənmiş sərt balaca dəri parçası sancılmış banan gövdəsi olur. Üzərində “həyat ağacı” və yavalıların müqəddəs dağı - Meru təsvir olunur.

Əvvəllər tamaşa qırmızı maskalı, qeyri-adi uzun burnu olan nəhəngin rəqsi ilə başlayardı. XX əsr ərzində bu solo rəqs dalanqın nəğməsi ilə əvəzləndi: o, tamaşaçıları salamlayıb tamaşaya dəvət edir. Sonra dalanqın işarəsi ilə orkestr girişi ifa edir. Tamaşaçıların qarşısına bir-birinin ardınca kostyumlu aktyorlar çıxır, dalanq isə obrazları hər birini qısaca xarakterizə edir, orkestr də, öz növbəsində şahzadə, nöker, nəhəng üçün fərqli melodiyları ifa edir. Kiçik fasilədən sonra dalanq səhnədən kayonu yığışdırır və bununla da tamaşa başlayır. Dalanq hadisələr haqqında bəhs edir,

səssiz qəhrəmanların (aktyorların) əvəzində musiqi sədaları altında monoloqlar aparır. Bəzən müsbət qəhrəmanlar da mahnı oxuya bilirlər, amma bu nəhənglərə, canilərə və mənfi xüsusiyyətli personajlara qadağandır. Gözlənilmədən səhnədə maskalı təlxək peyda ola bilər. Onun zarafatyana reprizlərinin tamaşanın süjetinə aidiyyəti olmasa da, ailə məişəti, yaxud da dövrün siyasi hadisələri ilə bağlıdır. Bəzən tamaşa parlaq geyimli zərif, incə qızların rəqsi ilə pozulur. Tamaşa zamanı personajın hər gedişi və ya yeni personajın gəlişi səhnədə olan aktyorların dairəvi rəqsi və səhnə mizanının dəyişməsi ilə müşayiət olunur, bütün bunlar 6-7 saat ərzində davam edir.

Əvvəllər topenq truppasında rəqqas rolunda yalnız kişilər çıxış edərtilər, onlar qadın rollarını da ifa edərtilər. Lakin XX əsrdə teatrda rəqqasə qızlar çıxış etməyə başladılar. Dalanqlar aktyorları öz kəndindən və rəqs sənətinin nəsildən-nəslə ötürülməsi üçün bir neçə ailədən seçməyə çalışırlar [72].

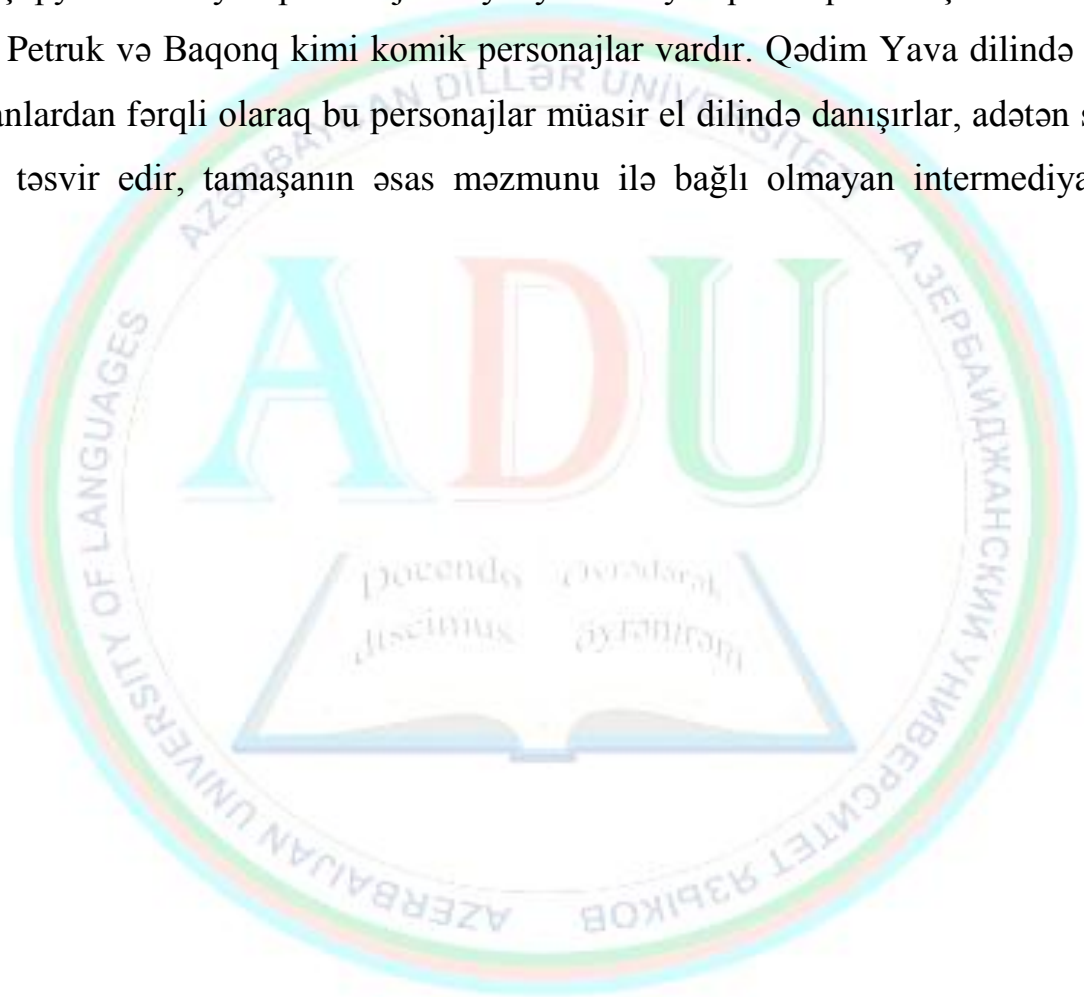
Musiqinin, aktyorların rəqs pantomimasının, parlaq rənglərin, kostyumların və aparıcı dalanqın nəğmələrinin böyük əhəmiyyətə malik olduqlarına baxmayaraq, maskalar “vayanq-topenq” teatrının baş komponentidir.

İndoneziya digər bir ölkə ilə müqayisə olunmayacaq qədər maska ənənəsinə malikdir. Bunun başlıca səbəblərindən biri bu ənənənin geniş əraziyə yayılmasının səbəbi şübhəsiz Malaziya, Güney Asiya ölkələri, müsəlman ölkələr, Avropa mədəniyyətinə sahib digər ölkələrdən ibarət heterogen ənənələrin təsiridir. Yava və Balinin ənənəvi Topenq rəqsi bütün bu maska mədəniyyətinin cisimləşdiyi sənət formalarından biridir. Taxta maskalarla həyata keçirilən şaman cənazə və doğum günü şənliklərindən təsirlənən Topenq Bali dilində “ağac kökü” və ya maska anlamına gəlir(8,36).

“Vayanq-topenq”də olduğu kimi maskaları qrimlənmiş üzlər əvəzləyirdi. Maska teatri - “topenq”dən və “vayanq baranq”dan “vayanq-oranq” teatri, yəni “insan teatri” yaranmışdır. Bu teatrın repertuarı kölgələr və ya kukla teatrında ifa olunan pyeslərdən ibarətdir. Qədimdə teatr truppası yalnız kişilərdən ibarət idi. XVII-XVIII əsrlərdə

“Damar Vulkan” eposunun süjetləri əsasında tamaşalar göstərən “Vayanq-lanqendriya” qadın truppaları ortaya çıxmışdır. Teatrın bu növü İndoneziyada qadın-aktrisaların meydana çıxmasına səbəb olmuşdur.

Yavanın “vayanq-oranq” teatrında aktyorlar adətən maskasızdırlar. Tamaşa xalq orkestri - qamelanla müşayiət olunur. Qədim-hind eposlarının motivləri əsasında qurulmuş pyeslərdə eyni personajlar oynayır. “Vayanq-oranq” tamaşalarında Semar, Qarenq, Petruk və Baqonq kimi komik personajlar vardır. Qədim Yava dilində danışan qəhrəmanlardan fərqli olaraq bu personajlar müasir el dilində danışrlar, adətən sadə bir kəndlini təsvir edir, tamaşanın əsas məzmunu ilə bağlı olmayan intermediyaları ifa edirlər.



II FƏSİL İNDONEZİYANIN MƏDƏNİYYƏT TARİXİNDƏ XALQ TAMAŞALARININ ROLU

2.1. İndoneziyanın xalq tamaşalarına müxtəlif mədəniyyətlərin təsiri

İndoneziyanın xalq tamaşalarının yaranmasında və inkişafında ilkin inanclar, dukunlar, sonrakı dövrlərdə hinduizm və buddizm mühüm rol oynamışdısa, arxipelaqda islam dininin yayılması tamaşaları mövzu və mahiyyətə zənginləşdirmiş, dəyişdirmişdir. Erkən orta əsrlərdə hinduizmin və müəyyən qədər də buddizmin yayılmasında mühüm rol oynayan xalq tamaşaları İndoneziya adalarında islam dininin yayılmasında, möhkəmlənməsində əsas rollardan birini oynamışdır.

İndoneziyada həm islam, həm xristianlıq, həm hinduizm özünəməxsusluq qazanmışdır. İslam dinindən fərqli olaraq hinduizm, buddizm və xristianlıq vahidliyi təmin edə bilməmiş, əhali arasında geniş yayılmamışdır. Hinduizm və buddizm İndoneziyaya daha əvvəlki əsrlərdə yayılsa da, bu ölkənin vahidliyi, milli birliyi daha çox islamla bağlıdır.

İslamın İndoneziyada yayılması isə fərqli xüsusiyyətlərə malik olmuşdur. Bu dinin arxipelaqda yayılmasının birbaşa ərəb-müsəlman xilafəti ilə əlaqəsi yox idi. Yəni burada islamın yayılması vahid islam dövlətinin mövcudluğu dövründə deyil, xilafətin parçalanması, çoxsaylı islam dövlətlərinin yarandığı zaman baş vermişdir.

Geniş miqyaslı islam fəthlərinin dayandığı və xilafətin zəiflədiyi dövrdə islam dini xüsusi ilə tacirlər vasitəsi ilə yayılırdı. Digər regionlardan fərqli olaraq, bu ərazidə islam heç bir güc tətbiq edilmədən, tədricən, əsasən dinc yolla yayılmışdır [74, 45].

İslam dini İndoneziya ərazisində X əsrdən möhkəmlənməyə başladı. Həmin dövrdə Sumatranın Şimalındakı Açeh knyazlığında islam qəbul edildi. İslam İndoneziyada sülh yolu ilə və tədricən inkişaf edərək yayıldı. Əvvəl Sumatranın və Yavanın sahilindəki

liman şəhərlərində və hinduizm mədəniyyətinin daha zəif olduğu bölgələrdə təsirini göstərən islam XIII əsrdən etibarən ticarət, evlilik və təriqətlər vasitəsi ilə xalq arasında yayılmağa başladı. XIV əsrdən başlayaraq İndoneziya xalqı qruplar və qəbilələr halında islamı qəbul etdi. XV əsrin əvvəlində Malakkada islam qəbul edildi. 1414-cü ildə Malakka hökmdarı hinduist Paramesvara Şimali Sumatradakı Pasay knyazlığının sultanının qızı ilə evləndi və müsəlmanlığı qəbul etdi. Nikah mərasimində Paramesvara Meqat İskəndər Şah adını qəbul edərək islamın şəhadət ifadəsini söylədi: “Allahdan başqa tanrı yoxdur, Məhəmməd isə Onun peyğəmbəridir!”. Bənzər proseslər digər yavalı knyazlar tərəfindən də həyata keçirildi. Yavada ilk kütləvi mövlud mərasimini isə 1479-cu ildə hökmdar Demak Sunan keçirdi. XVI əsrin ikinci yarısına qədər bütün Yava islamı rəsmi olaraq qəbul etdi [13, 25-29].

Hinduizm və buddizmin yayıldığı Macapahit imperiyasında müsəlman aristokratlar olsa da, sonrakı dövrlərdə islam dini Yavanın ticarətlə məşğul olan əhalisi arasında kütləvi din oldu. Yavanın müsəlman tacirlərinin hesabına islam dini Şərqə doğru yayıldı. Yalnız Bali adasında islam qəbul olunmadı.

İslam tədricən Yava adasında hinduist və buddist ideyalarla, qədim inanclar ilə çulğalaşmağa başladı və “mifik islam” anlayışı yarandı. Əvvəllər Şiva tanrısının şərəfinə keçirilən mərasimlər indi islamda nəzərdə tutulan Vahid Allaha ibadət zamanı istifadə olunmağa başladı. Böyük Yava imperiyası Macapahitpalanın əksər hissəsi islama sitayiş edirdi. Sultan Demakın təzyiqi ilə müsəlman hakimlər özlərinin dini inanclarına baxmayaraq, əvvəlki dinlərə mənsub kralların nəsillərindən olduqlarını təsdiqləyirdilər. İslamın İndoneziyaya daxil olması ilə islam mədəniyyəti inkişaf etdi. Ərəb əlifbasından istifadə edən malay dilində əsasən ərəb dili, təfsir, hədis, fiqh, təsəvvüf mövzularında bəzi əsərlər yazıldı. Bu əsərlər daha sonra Açeh, Yava, Sunda ərazilərində yerli dillərə də tərcümə edildi. İndoneziyada sufizm islamın bura gəlməsindən indiyə qədər təsirini davam etdirmişdir. Hinduizm ilə buddizmin təsiri və İndoneziya xalqının mistik inanclara olan meyli sufizmin bu bölgədə yayılmasına

köməkçi oldu. İndoneziyada din alimləri açdıqları məktəblər vasitəsiylə islam mədəniyyətinin yayılmasında əhəmiyyətli rol oynadılar. Bəziləri təsəvvüf, bəziləri fiqh bilicisi olan bu alimlər müstəmləkəçi hollandlarla əməkdaşlıq edən yerli idarəçilərə qarşı müxalifətin mənbəyini meydana gətirdilər. Onlar XV əsrin əvvəllərindən etibarən pansionat tipli islam məktəbləri açmağa başladılar. Müasir dövrə qədər bu məktəblərdə ümumi olaraq klassik islam elmləri öyrədilirdi [70, 9-15].

Orta əsrlərdən başlayaraq arxipelaqda müsəlman tacirlərinin vasitəsilə yayılan islam İndoneziyada birləşdirici funksiya yerinə yetirmişdir. Feodal pərakəndəliyi dövründə belə, islam dini vahid mədəni məkanın yaranması baxımından mühüm rol oynamışdır.

Cənub-Şərqi Asiya ölkələrində islam dininin yayılması dinc xarakterli olduğu üçün əksər hallarda bu ölkələrin islamlaşması onilliklər, hətta əsrlər boyu davam etmişdir. Artıq VII-XIII əsrlərdə bu regionda Sumatra, Kadeh, Yava müsəlman ticarət məskənləri mövcud idi. Belə koloniyalar Uzaq Şərqi və Cənubi Asiyanı Ərəbistan yarımadası ilə bağlayan dəniz yolları boyunca yaranırdı. Bu koloniyalar islamlaşmanın ilk ocaqları oldular. İslam Sumatra və Yavanın dəniz sahilində yerləşən liman şəhərlərində və hinduizm mədəniyyətinin daha zəif olduğu regionlarda öz təsirini göstərdi.

İslam burada ticarət, evlilik, təriqətlər vasitəsi ilə xalq arasında yayılmağa başladı. Ticarət əlaqələri və tacirlərin, müsəlmanların səyləri bölgə xalqlarının islamı dərhal qəbul etməsilə nəticələnmədi, bu çox uzun proses oldu. Müsəlman tacirlərin bu əraziyə yerləşmələri, evlilik yolu ilə yerli xalqa qarışmaları, öz dinlərini təbliğ etmələri bu prosesin əsas hərəkətverici qüvvəsi olmuşdur [17, 10].

Yeni din Sumatranın şimal hissəsindəki buddist əyalətlərdə siyasi faktora çevrildi. Arxipelaq ərazisində islamlaşma prosesinin sürətlənməsi məhz XIII əsrdə Sumatranın şimal hissəsindəki Açeh hökmdarlarının islamı qəbul etməsi ilə bağlıdır. XIII əsrin sonunda İndoneziya və Malayyada islam dini artıq öz mövqelərini möhkəmləndirmişdi.

İslam elementləri İndoneziyanın mədəni-mənəvi həyatına dörd yol ilə daxil olmuşdur: a) teatr, musiqi və rəqsdə müxtəlif gəlmə janrlar və onların yerli forması ilə qarışması, b) teatr tamaşalarında müxtəlif xüsusi növ musiqilərin və rəqslərin istifadəsi c) ənənəvi teatr tamaşaları repertuarlarında ədəbi materiallardan istifadə d) ənənəvi ədəbi əsərlərin islam, xüsusilə də sufizm baxımından yenidən təsviri. Yeni janr və üslubların ən böyük təsiri həm dini, həm də dünyəvi vokal musiqisinə olmuşdur. Zikr, berzanci, marhaban, nasyid, və qəzəllər bunun ən gözəl nümunələrindəndir .

İndoneziya ərazisində islam mövcud dini və fəlsəfi düşüncələrin islamla birləşdirilməsi ilə xarakterizə edilir. Beləliklə, XV əsrə qədər buddizm İndoneziyada öz mövqeyini qoruyub saxlasa da, XV əsrdən islam dini İndoneziyada hakim dinə çevrilməyə başladı .

İslamlaşmanın əsas nəticələrindən biri o oldu ki, qonşu rayonların qonşu İndoneziya-Malayya regionu ilə əlaqələri artdı. Din birliyi tarix boyu formalaşmış mədəni, iqtisadi və siyasi əlaqələrin möhkəmlənməsinə şərait yaratdı. İslam sultanlıqları geniş mənada bütün müsəlman dünyasının, dar anlamda isə Cənub-Şərqi Asiya müsəlman icmasının tərkib hissəsi hesab olunurdular.

Din birliyi qonşu müsəlman ölkələrinin hakim sülalələrinin nümayəndələri ilə geneoloji əlaqələri hərbi-siyasi və müttəfiqlik münasibətlərinin inkişafına kömək edirdi. Daha əvvəl yaranmış dövlətçiliyi möhkəmləndirməklə islamlaşma regionun daxili inkişaf prosesinə də ciddi təsir göstərdi. Köhnə siyasi institutlar tamamilə yox olmadılar. Onlar qismən modernləşdilər, qismən isə yeni struktura uyğunlaşdılar.

İslamda Allahın insan şəklində təsvir olunması qadağan olunmuşdur və beləliklə, müsəlman üslubu İndoneziyada ənənəvi kölgə tamaşasının inkişafına yol verilmirdi. Ənənəvi kölgə tamaşalarında isə hinduizm tanrıları obrazlardan biri kimi çıxış edirdi. Yava adasındakı Demak hökmdarı Raden Patah vayanqı ənənəvi şəkildə inkişaf etdirmək istəyirdi, lakin müsəlman dini liderlərindən icazə ala bilmədi. Əvəzində dini liderlər “vayanq qolek”i dəridən hazırlanmış “vayanq purva”ya çevirdilər və fiqurlar

əvəzinə yalnız kölgəni göstərdilər. Qadağan olunmuş fiqurlar əvəzinə yalnız onların kölgə şəkli nümayiş etdirilirdi, bu da “vayanq kulit”in yeni növünün yaranması demək idi [89].

XV-XVI əsrlərdə İndoneziyada islamın yayılmasında məşhur islam alimləri Vali Sanqalar (9 müqəddəs deməkdir) mühüm rol oynamışdır. Onlar islamı Yavanın 3 önəmli regionunda yaymağa başladılar: Şərqi Yavada (Surubaya, Gresik, Lamongan, Tuban), Yavanın mərkəzində (Demak, Kudus, Muria) və Yavanın qərbində (Sirebon - Sunda Kelapa). Vali Sanqalar Yavada islam mədəniyyətinin yayılmasında və islam dövlətinin yaranmasında əhəmiyyətli rol oynamışdılar. Vali Sanqaların dəqiq sayı haqqında müxtəlif fikirlər olsa da, əsas 9 dini müqəddəs şəxs bunlardır: Sunan Qresik, Sunan Ampel, Sunan Bonang, Sunan Darajat, Sunan Qiri, Sunan Kalicağa və Sunan Qununq Cati, Sunan Kudus. Onlar hamısı eyni dövrdə yaşamamışdılar, lakin onların arasında sıx mənəvi əlaqə olmuşdur. Onların bir çoxunun İndoneziya mənşəli olmadığı və Məkkədə təhsil aldıkları güman edilir.

Əfsanəvi 9 müqəddəs valinin XV əsrdə Yava adasına gəlişindən sonra “vayanq kulit” daha da inkişaf etmişdir. İslam elementlərinin birləşdirilməsi və əlaqələndirilməsi üçün ən qədim janr “Vayanq kulit” tamaşası olmuşdur. Bu janrın təşəkkülündən, möhkəmlənməsindən sonra müxtəlif vaxtlarda İslam məzmunlu kölgə oyununun bir neçə yeni variantı inkişaf etmişdir.

“Vayanq kulit” tamaşalarında mövzu əsasən Serat “Menak”, “Ramayana” və “Mahabharata” eposları ilə bağlı olsa da sonradan islam dininin İndoneziya ərazisində geniş şəkildə yayılması ilə bağlı olaraq, islamiyyətlə bağlı mövzular tamaşalarda yer alırdı. “Vayanq kulit” tamaşalarında əsas mövzu kimi Məhəmməd peyğəmbərin əmisi Əmir Hənzənin qəhrəmanlığı seçilirdi. Maraqlıdır ki, “vayanq kulit” İndoneziya ərazisində dinlərin yayılmasında mühüm rol oynamışdır.

İslamın ənənələri “vayanq qolek”ə də nüfuz etmişdir (“qolek”-kukla). Məşhur müsəlman “vayanq qolek” 1583- cü ildə Sunan Kudus tərəfindən hazırlanmışdır. O, 9

Vali Sanqadan biridir. “Vayanq qolek” Mərkəzi Yavada inkişaf etsə də, sonradan Qərbi Yavada məşhurlaşmışdır [37, 230].

“Vayanq qolek” tamaşası “vayanq qolek menak” adı ilə Kabumen, Teqal və Yeparada, “vayanq qolek cepak” adı ilə kimi Sirebonda yayılmışdır. “Vayanq qolek menak”ın mövzusu hinduizm dastanları deyil, Əmir Həmzə haqqında əfsanələrdən götürülmüş, klassik hekayə repertuarına əsaslanmışdır.

XVIII əsrdə ənənə Qərbi Yavada yayılmış, hazırda Bandunq, Boqor və Cakartada “vayanq qolek purva” adı ilə məşhurdur. Mövzuları əsasən “Ramayana” və “Mahabarata” eposlarından götürülən “vayanq qolek purva”nın ən məşhur ifaçıları Sunarya nəslidir, artıq yüz ildən çoxdur ki, bu nəsil məşhur aktyorlar yetişdirmişdir [50]. Sucipta M. Ensiklopedia tokoh-tokoh wayang dan silsilahnya. Penerbit Narasi,

Klassik “Vayanq kulit purva” dörd dramatik süjet xəttinə (animistik və Arcunasasra- Bahu çevrəsi, Rama və Pandava çevrəsi), repertuarına (lakon) malik olmuşdur.

Xüsusi ilə Sunan Bonanq və Sunan Kalicaqanın fəaliyyəti nəticəsində islami elementlərin gölgə tamaşalarına daxil olması ilə “vayanq” öz tarixində yeni mərhələ yaşamağa başladı.

İslamı təbliğ edən Vali Sanqalar hind dastanları və müsəlman xarakterlərdən istifadə edərək, yeni hekayələr yaratmışlar. Həmin vaxt bu süjet xətləri epizodlar “Mahabharata” və ya “Ramayana”nın hekayələri (“lakon karanqan”) hesab olunurdu. Əsas süjet xəttinə aid olan yeni hekayələr arasında Vali Sunan Kalijaga tərəfindən yazılmış “Cerita Deva Ruci” və “Cerita Jimat Kalima Sada” xüsusi yer tutur [66].

Obrazlardakı dəyişikliklərdən əlavə, ənənəvi süjet xətlərinin yenidən təfsiri və yenilərinin yaranması ilə “vayanq kulit purva”nın inkişafı Yava müsəlman icmalarında sürətlə yayıldı. Bu hətta islamın yayılması (dakva), sufi təlimlərinin geniş vüsət almasına xidmət etmişdir. Buna baxmayaraq, “Vayanq kulit”, eləcə də, digər ənənəvi tamaşalara mühafizəkar müsəlmanlarının baxışı ziddiyyətli olaraq qalır [46].

“Vayanq kulit purva”nın inkişafı animist, hindu – buddist və islam mədəniyyətlərindəki estetik prinsiplərin birləşməsi ilə reallaşmışdır. Bu, birləşmədəki xüsusi prinsiplər “kejaven”, yəni “yavalılıq” fəlsəfəni əks etdirir. “Kejaven” fəlsəfəsi “Abanqan” hərəkatının mənimsədiyi “Aqama”nın (“Yava İslamı”nın və ya “İslami Yava”) versiyası kimi görünür, hinduizm, buddizm və islamın elementləri ilə yerli (“peribumi”) elementlərin sinkretik şəkildə təqdim edir [93].

Bu, “Abanqan”ın mənimsədiyi yerli ənənəvi inanclara və təcrübələrə əsaslanan liberal sinkretizmdən daha çox şəriətə üstünlük verən “Santri müsəlmanları”nın dini yanaşması ilə təzad təşkil edir. İnsan, ilahi varlıqlar, divlər, nəhənglər və müxtəlif mifologiyalara məxsus digər xarakterləri tamaşaya gətirən “vayanq” yaradıcıları, ədəbilikdən simvolizmə, simvolizmdən də mistikaya gedib çıxmışlar. Tamaşalarda daxili mahiyyət obrazların təqdimatında göstərilir. Kukla istehsalçıları obrazların formaları, rəngləri ilə psixoloji və ya emosional vəziyyətləri təqdim etməyə imkan verən “vanda” konsepsiyasını reallaşdırırlar [85].

Lakin “Mahabharata” və “Ramayana”dakı əsas xarakter və obrazlar “Vayanq kulit purva” tam olaraq hinduizm dəyərlərini təqdim etmir, eyni zamanda İslami dəyərləri təmsil edib – etmədiyini də iddia oluna bilməz. Bu dəyərlər daha çox mistizm yolu ilə təzahür olunur. Bütün ədəbilik yerli mədəni dəyərlərin güclü təsiri ilə universallığı ötüb keçir. Bu transformasiya kölgə tamaşasında iki məqamda ortaya çıxır. “Vayanq kulit” İslami baxımdan xüsusi epizodların (“lakon) və xarakterlərin yenidən təfsiri ilə Yava müsəlman icması üçün qəbul edilən səviyyəyə gətirilmişdir. Məsələn, hinduizm dastanlarına əsaslanan tamaşalardan birində Vayhu Nuqroho, Pandava qardaşları, “Mahabharata”nın beş protaqonisti simvolik olaraq İslam dininin beş fundamental prinsipi (rukunu) və ya İslamın sütunları kimi təfsir edilmişdir. Bu fəlsəfə vali sanqaların, xüsusilə də, Sunan Kalicaqanın vayanqın inkişafında birbaşa və nümunəvi iştirakı ilə güclənmişdir. Hətta ehtimal edilir ki, 1443 – cü ildə Sunan Kalicaqa keçi dərisindən müxtəlif formalar yaratmış, tədricən vayanq hazırki formaya

gətirilmişdir [45].Hətta Sunan Kalicaqa özü bölgələrdə müxtəlif kukla obrazlarını ifa etmişdir.

İslam və kölgə oyunu arasında əlaqə yaradan digər element dini rəvayətlərdən və ya tarixdən götürülən dramatik materiallardan istifadə edən yeni formaların inkişafı olmuşdur. Bu baxımdan kölgə oyununun iki qeyri – klassik üslubu maraqlıdır: “Vayanq kulit”-“Adam makrifat” və “Vayanq kulit Menak”. Birinci artıq populyar deyil, burada Adəm və Həvvanın cənnətdən (“surga”) yerə (“dunia”) qovulmalarına qədər kimi Eden bağında (“tamanfirdaus”) olan hekayələri danışılır. Digər mövzulara İslami təlimlər daxildir. Bu formalardan ən məşhuru Məhəmməd Peyğəmbərin əmisi Əmir Həməzinin həyatını təsvir edən “Vayanq kulit Menak”dır. Bu “vayanq kulit” Yava adasında “Vonq Aqunq Menak” kimi tanınır. Klassik “Vayanq kulit purva” kukllarından fərqlənən xüsusi kukllar Cənubi Asiya estetikasından daha çox Orta Şərqi əks etdirən “vayanq golek Menak” üçün yaradılmışdır, repertuar isə “Serat Menat” kimi məlum olan Əmir Həməzə hekayəsinin yerli versiyasından götürülmüşdür. Üç ölçülü taxta fiqurlardan istifadə edən və ekransız nümayiş olunan kukla teatrının bir forması da “Vayanq kulit purva”nın təqlidi kimi inkişaf etmişdir. Bu forma “vayanq qolek” adlanır [55].

İslamiyyətin İndoneziyaya yayılması ilə malay dilində Quranın təfsiri, hədislər, fəqih və s. barəsində bir sıra əsərlər yazılmış və bu əsərlər sonralar Açe, Yava, Sunda kimi bir sıra yerli dillərə tərcümə edilmişdir.

İndoneziyada islam sufizmi günümüzdə də öz təsirini göstərir. Sufizmin önə çıxmasının başlıca səbəbi hinduizmin və buddizmin təsiri, İndoneziya əhalisinin mistik inanclara inanması olmuşdur.

İndoneziyada islam özünəməxsus şəkildə inkişaf etmişdir. Bunun əsas səbəbləri isə arxipelaqın ərəb ölkələrindən çox uzaqda yerləşməsi, hindu-buddist mədəni irsinin qalıqlarının olması, Hollandiya müstəmləkəçiliyi dövründə müsəlmanların təzyiqlər altında yaşaması hesab olunur. İndoneziyanın bölgələrindən asılı olaraq islam inancı

fərqlənir. Məsələn, Açe ərazisində əhali daha çox dindardır və şəriət qayda qanunlarına daha diqqətlə əməl edirlər. Mərkəzi və Şərqi Yava müsəlmanları isə öz əqidələrində islamdan öncəki dini əqidələri ilə islamı birləşdiriblər. “Mifik islam” anlayışı burada daha geniş yayılmışdır. Ümumiyyətlə, İndoneziyada islam yumşaq, geniş məzhəbli və daha az ərəbləşdirilmiş sayılır.

Ənənəvi müsəlman cəmiyyətlərində dini və dünyəvi rəqs və ya musiqi arasında, eləcə də xalq tamaşaları və dini tamaşalar arasında bölgü aparmaq asan deyil. İndoneziyada da islamın yayılması xalq tamaşaları, musiqi və rəqslərin bir növ dini pərdəyə bürünməsinə gətirib çıxarmışdır. “Mifik islam”ın mahiyyətindən irəli gələn, əvvəlki inancların bir növ islamlaşdırılması maddi və mənəvi mədəniyyətdə, o cümlədən tamaşalarda, rəqslərdə göstərmişdir. Yerli əhali müsəlmanlığı qəbul etsə də ənənəvi mədəniyyət yeni dini inanclara uyğunlaşmış, əksər hallarda formaca qalsa da mahiyyətə dəyişmişdir. Yaxud, islama qədərki inanclarla bağlı olan elementlər ya islami dəyər qazanmış və ya yalnız forma baxımdan qalmışdır.

Müsəlman “Vayanq kulit” tamaşalarında mövzu “Serat Menak” eposu ilə bağlı olur. İslam dinin İndoneziya ərazisində geniş şəkildə yayılması ilə bağlı olaraq islam dini ilə bağlı elementlər bu tamaşalarda geniş yer almağa başladı. Məsələn, çox vaxt “vayanq kulit” tamaşasında Məhəmməd peyğəmbərin əmisi Əmir Həmzə ilə bağlı hekayə yer alır. İndoneziya və Malayziyanın ənənəvi teatr janrlarında hekayələr dini təlim məqsədi daşıyır. “Min bir gecə”, “Gül Bakavali” nağılları, “Leyli və Məcnun”, “Hekayəti Əmir Həmzə” mövzusu islam mistisizmi baxımından təfsir oluna bilər [29].

Qədim “Serat Pakem” kitabına əsasən, “vayanq qolek” doqquz müqəddəsdən biri olan Sunan Kudus tərəfindən işlənib hazırlanmışdır. “Vayanq kulit purva”da olduğu kimi, “vayanq qolek purva”da da hindu dastanlarının hekayələri ifa edilir. Bunun daha yeni və vacib variant olan “vayanq golek menak”, yenə də, “Vayanq kulit Menak” kimi, “Serat Menak”ın tamaşalarına və ifalarına həsr olunmuşdur.

Həmzə bin Əbdül Muttalib İslamın erkən dövrlərdə inkişafında mühüm rol oynamış və o, Peyğəmbəri ilk dəstəkləyənlərdən biri idi. O, 625-ci ildə Uhud döyüşündə şəhid olmuşdur. Həmzə ilə əlaqəli rəvayətlər əsasən tarixi faktlara əsaslanarsa da, onlar müxtəlif auditoriyalar üçün uyğunlaşdırılmışdır [55].

Mərkəzi Yavada Əmir Həmzənin hekayəsi Raden Inu Kertapati və Qaluh Çandra Kirananın nağıllarından, eləcə, yerli təsirlərdən qaynaqlanmışdır. Malay dilində olan “Hikayat Amir Hamza”dan götürülən epizodlara (“lakon”) “Vayanq kulit Menak” kölgə tamaşasında və “Vayanq qolek Menak” kukla teatrında rast gəlinir [30,24].

Ənənəvi teatrda Menak hekayələri hinduizm dastanları və Pəncab hekayələri ilə paralel işlədilir. Belə ki, “Vayanq kulit Menak”da, eləcə də, “Vayanq qolek Menak”da qəhrəmanın bir neçə yoldaşı, silahdaşı (“punakavana”) vardır. Menak toplusunda komik obrazlar “Marmaya” və ya “Umar Madi” adlanılır. Yava kukla tamaşası ifaçılarının təsəvvürləri burada mühüm rol oynayır. Menak hekayələri Yavadan Madura, Bali adlarına, eləcə də, Lomboka yayılmışdır [47]. Bu ərazilərdən kənarda onların xalq teatrlarında oynanılmamışdır Malayziyada Əmir Həmzənin hekayəsinə həsr olunmuş heç bir teatr forması olmamışdır.

“Vayanq kulit”in yeni üslublarının inkişafı, islamı təbliği məqsədilə “vayanq qolek”in yaradılmasından başqa, “Ramayana” və “Mahabharata”nın müəyyən hekayələri İslam dini, sufizm ideyaları baxımından yenidən təfsir və şərh edilmişdir. Klassik Yava kölgə oyununun dramatik repertuarında müxtəlif vəhy hekayələri var. İndiyə kimi, bu mistik hekayələrdən ən məşhuru və önəmlisi “Bhima Suci” və ya “Deva Ruci” adlandırılır [67]. Bu hekayə “Hinduizmdən İslama keçid dövründə hindu – Yava mifologiyasından istifadə edərək, mistik yolu sufi nəzəriyyəsini təqdim etmək üçün yazılmışdır.

Hekayəyə görə, Böyük Bharatayuddha müharibəsi zamanı Pandava qardaşlarından üçüncüsü olan Bhima, Deva Ruci tanrısı şəklində “mənin daxili reallığını” axtarır. Bhimanın “reallıq” və “mənlik” haqqında düşüncələri onu yaradılışı

daha yaxşı anlamağa hazırlayır. O, Pandava və onun dayısı uşaqlarının Koravanı məhv etməyə gətirib çıxaran savaşa hazırdır. Yava ədəbiyyatında “lakon” Deva Ruci aydın şəkildə “ruhun nəfsə (nafsu) və zahudliyin mənliyə qarşı mübarizəsini təsvir edir”. Bundan başqa, o, lakonun ən mühüm elementlərinin təsviri zamanı adətən, Məkkəyə həcc ziyarəti ilə müqayisə olunan “nəfs və mənin fəthi” göstərilir [22].

Həccin mənası ilə əlaqədar sufi ədəbiyyatında, eləcə də, İndoneziya sufizmində bir sıra izahlar vardır. “Bir çoxları qeyd edirlər ki, bu, əsl ziyarətdir və həcc yalnız zahiri (“lahir”) formadır. Bəziləri həccə tamamilə mistik təcrübə kimi təsvir edirlər, və izah edirlər ki, fiziki olaraq Məkkədə olmaq zəruri deyil və ya ən azından Məkkəyə Məhəmməd peyğəmbərin cənnətə səfər etməsi ilə eyni qaydada səfər edilə bilər”. Bu görüşlərdə Muhyuddin İbn ən Ərəbi, Mənsur əl – Həllac, Cəlaluddin Rumi və başqa məşhur sufilərin fikirlərində görmək olar [32].

İndoneziyada xalq tamaşalarının inkişafında, “Vayanq kulit purva”nın ortaya çıxmasında sufizmin ideyaları, İbn əl - Ərəbinin “vəhdətül vücud” təlimi, Sunan Qununq Cati Kübranın fəaliyyəti, Sattari və Nəqşibəndi təriqətlərinin rolu mühüm rol oynamışdır. Sufizm İslamın liberal və bəzən də ziddiyyətli şərhələrini önə çəkərək, müxtəlif təriqətlərin ideoloji əsaslarını yaratmışdır, Yavadan Malay yarımadasına, İndoneziya arxipelağına yayılmasına rəvac vermişdir.

XVIII əsrdə “vayanq qolek” tamaşalarında “Ramayana” və “Mahabharata” eposlarından istifadə edilirdi. “Vayanq qolek” kuklları taxta üzərində oyma üsulu ilə hazırlanır və geyiminin hazırlanmasında batik parçadan da istifadə edilir [38, 135].

Kölgə tamaşası Misir, Türkiyə, İran və s. İslam ölkələrində yayılmışdır. Kölgə oyununun Orta Şərq və Cənub – Şərqi Asiyadakı nümunələri arasında birbaşa əlaqənin olmasına dair sübut yoxdur, lakin, bu janrın izahı, eləcə də, mövzularla bağlı paralellərə rast gəlmək olar [45].

Orta Şərqlin müsəlman dövlətlərində yayılmış “nəqal”, “rövzəxan”, “pərdəxan” dramatik hikayəçilik sənətinin paralelləri Cənub-Şərqi Asiyada mövcuddur. Malaziyada

“avanq balıl”, “tarix selampit”, Yavada “dalanq jempunq”, “dalanq genprung” formaları yayılmışdır. Lakin bu kıkayəçilik üsullarının arasında birbaşa əlaqə qurmaq mümkün deyil. Orta və Yaxın Şərqdə islamın ruhuna uyğun ənənəvi teatrın ən mühüm forması “təziyə”dir (95, 256). Bu janr Hindistan vasitəsilə İndoneziya və Malayziyaya yayılmışdır.

Təziyə İranda islamdan öncəki dövrün ehkamlarına aid edilir və mifik qəhrəman Keykavusun oğlu Siyavuşun ölümünə həsr edilmişdir. Artıq XVIII əsrin ortalarından Məhəmməd peyğəmbərin nəvəsi imam Hüseyin ölümü haqqında əfsanələrdən götürülmüş təziyə, teatr şəbih formasına çevrilmişdir. İmam Hüseyin hicri təqvimi ilə 61- ci ildə (680- ci il) Kərbəla döyüşündə öldürülmüşdür. Təziyə İranda teatr şəbih formasını Qacar Sülaləsinin dövründə almışdır [69, 85].

Hətta bəzi tədqiqatçılar təziyəni Misirdəki Osirisin tamaşalarına bənzədirlər. Bu janra ölülərə yas tutmaq, mərasimlər, ağlaşma, tabutların və bayraqların daşınması kimi bir sıra elementlər daxildir. Hüseyin ölümünə yas tutmaq adətinin Buyid sülaləsinin hakimiyyət illəri zamanı (945–1055) başladığı güman olunur. Hekayə danışmaq (“rovzəxanlıq”, “pərdəxanlıq”), dini musiqi, mərsiyə oxumaq, məddahlıq etmək, həzrəti Əlinin ailəsi ilə bağlı obrazlar və s. teatr elementləri tədricən bu mərasimlərə əlavə edilmişdir.

İndoneziyada təziyənin meydana çıxması XIX əsrin sonlarına təsadüf edir. Təziyə mərasimi hətta şiələrin olmadığı İndoneziyanın Açeh, Sumatra adası və Penanqa yayılmışdır. Cənub-Şərqi Asiyada ilk dəfə bu tamaşa Penanq adasında 1845- ildə Hindistandan gələn şiələr tərəfindən səhnələşdirilmişdir [69, 95].

Taylandda tarixən iranlıların məskunlaşması məlumdur. XVII əsrdə Ayutiya feodal dövlətində təziyə ifalarının yerinə yetirildiyinə dair məlumatlar vardır [44].

İlk tamaşanı 1845 – 1874-cü illərdə Penanq adasında 1786 – cı ildə xidmət edən Britaniya ordusuna aid “sepoy” (“sepahi”-hind əsgəri) alaylarında Şimali Hindistandan olan şiə müsəlmanlar səhnələşdirmişlər. “Sepoy” alaylarının Benqaldan olan üzvləri

təziyəni Padanqdan Pariamana aparmışlar, bu janr oradan regionun başqa yerlərinə yayılmışdır [69].

XX əsrin ilk onilliklərində Penanqda keçirilən təziyələrdə improvizasiyalardan istifadə olunmuşdur. Yas əlaməti olaraq qara paltarlar, Kərbəla şəhidləri ilə bağlı mərsiyələrin oxunması və s. xarakterik və səciyyəvi xüsusiyyətlərdən bəziləridir.

İndoneziyada “tabuik” adlanan təziyə Sumatra adasının Benqkulu şəhərində yayılmışdır. Hazırda Kərbəla şəhidləri ilə bağlı mərasimlər Benqkulu ilə yanaşı, hər il Pariaman və Sumatranın qərb sahilindəki Padanq şəhərində keçirilir. Tamaşalarda “tabuik” ilə imam Hüseyin şəhidliyi arasında əlaqə yaradılır, imam Hüseyin ölümündən sonra Buraq adlı əfsanəvi atla cənnətə, mələklərin olduğu yerə aparılması haqqında hekayələr söylənilir [55].

Müasir dövrdə məhərrəm ayının sonuncu 10 günü ərzində Parimanda “tabuik” mərasimi çərçivəsində “ma - ambiak tanah” (torpağın alınması), “menabeh batang pisang” (banan ağacını atlayıb keçmək), “mahatma” (barmaqları aparmaq), “ma-arak saroban” (hicabla örtünmək) və “ma-oyak tabuik” (tabuikin sirkələnməsi) ayinləri həyata keçirilir. “Tabuik”in hazırlanması üçün çay yatağından torpaq yığılır, qətran yandırılır, dualar oxunur. Torpaq qaba qoyulur, ağ parçaya bükülür, “darəgah” adlı kiçik tabutun içərisinə qoyulur. Ağ parçaya bükülmüş torpaq Hüseyin nəşini təmsil edir. Məhərrəmliyin 5 və ya 6-cı günündə duadan sonra Kərbəla döyüşünü təsvir olunur, döyüşdəki qəddarlığı göstərmək üçün banan ağacının gövdələri budanır. 7-ci gün isə əlşəkilli ələm yuxarıda tutularaq, dini musiqi, mərsiyə müşayiəti ilə dəfn yürüşü keçirilir [66].

Ələm Hüseyin ağrıya məruz qalan barmaqlarına işarədir, eləcə də, onun döyüşdəki qəhrəmanlığını simvolizə edir. Məhərrəmliyin 8-ci günündə türbəyə doğru yürüş keçirilir. İmam Hüseyin türbəsini təsvir edən bir parça taxta qutuya (“panca”) asılır. Mərasim günorta başlayır və gecəyə kimi davam edir. Növbəti üç gün ərzində, yəni məhərrəmliyin 8 –10 – cu günündə baş və bədəni təsvir edən iki hissə, “tabuik”

birdəşdirilir və türbə ilə örtülür. Bu proses “daha yüksəyə qaldırılan” mənasını verən “tabuik naik penqkek” adlanır [46].

Küçələrdə şir obrazları, matəmi bildirən bambukdan, kağızdan hazırlanmış bayraqlarla yürüşlər keçirilir. İzdihamlı yürüşdə davulların səsi, Hüseyinə ağılar, qışqırıq, fəryad eşidilir, Hüseyinin Burqanın yəhərində cənnətə yüksəlişi ifadə olunur. Sumatrada sünni müsəlmanların keçirdiyi “tabuik” daha emosional və duyğulu olur. “Tabuik” Malayziyadakı “boria” ilə müqayisədə təziyənin əlamətlərini daha çox qoruyub saxlayır.

İndoneziyada tamaşaların islamlaşması ilk növbədə rəqslərdən başlamışdır. Tamaşaların mühüm tərkib hissəsi olan rəqslərdə baş verən dəyişikliklər tədricən geniş yayılmışdır. Eyni zamanda ənənəvi tamaşalar Yaxın və Orta Şərq elementləri ilə zəngin olan İndoneziya müsəlman rəqslərinin yaranması üçün əsas olmuşdur.

Açəhdə inkişaf etmiş “seudati” və “saman” rəqslərində, eləcə də “beksa qolek” adlanan Menak rəqsində Yaxın Şərq elementləri vardır [61, 72–73]. Sonuncu rəqs əsasən “vayanq qolek” Menak kukla teatri əsasında yaradılmışdır.

“Seudati” Açəh vilayətinə məxsus rəqs növüdür. “Seudati” sözü şəhadət sözündən götürülmüşdür. Rəqs zamanı söylənilən şeirlərdə Açəh gəncləri müstəmləkəçilərə qarşı mübarizəyə çağırılır. Bu rəqs Hollandiya işğalı zamanı ləğv olunmuşdur, indi isə İndoneziya milli incəsənət nümunəsi adlandırılır [27,12].

İndoneziya əhalisinin əksəriyyəti müsəlman olsa da ərəb rəqsləri, sufizmlə bağlı “mevləviyyə” rəqsləri burada eynilə yayılmamışdır. Lakin Orta Şərqin dini təsirləri “seudati” ilə yanaşı, “beksa qolek menak” rəqsində aydın şəkildə görünür. Cokakarta hökmdarı Sultan IX Hanendkubuşananın 1941-ci ildə yaratdığı “beksa golek menak” rəqsini ənənəvi sufi rəqslərinə bənzəyir [85].

“Saman” rəqs Qayo tayfalarına məxsus ənənəvi mərasimlərdə oynanılır. Bu rəqs zamanı Qayo dilində olan şeirlər söyləyirlər. Bundan başqa bu rəqs Məhəmməd peyğəmbərin mövlud günündə oynayırlar. Bu rəqsin yaradıcısı Açəhdən olan müsəlman

Şeyx Saman olmuşdur. Mahiyyətində də dini təbliğat duran rəqs təhsili, dini, ədəb-ərkanı, qəhrəmanlığı və birliyi əks etdirir. Rəqsin əvvəllində ağsaqqal (dukun) oyunçular və tamaşaçılara faydalı nəsihətlər verir. Rəqqaslar ənənəvi milli paltar geyinmiş gənc oğlanlardan ibarət olur. Rəqs zamanı musiqi alətindən istifadə olunmur. Saman” rəqsi unikal rəqslər sırasına daxildir, çünki yalnız əl hərəkətləri ilə oynanılır rəqqaslar bədənlərini müxtəlif tərəfə hərəkət etdirməklə əllərini sinəsinə və ayaqlarına vuraraq əl çalmaqla səs çıxarırlar. Bu rəqsə şeyx adlandırılan başçı rəhbərlik edir. Müasir dövrdə “saman” rəqsi həm də rəsmi tədbirlərdə, festivalların açılışında oynanılır . Ümumiyyətlə, “saman” rəqsini onlarla kişi oynayır [88].

İslam dininin İndoneziyada bərqərar olması sosial-mədəni həyatın bütün sahələrinə ciddi təsir göstərdi, mənəvi mədəniyyət sahəsində təzə məfkurə tərzinin, yeni bədii-estetik dəyərlərin təşəkkül tapması ilə nəticələndi. İndoneziyada “seudati” və “saman” , “beksa qolek” və s. rəqslər geniş yayılmışdır, bu rəqslərin mahiyyətində gənclərin din bayrağı altında düşməyə qarşı səfərbər olunması durur. İslam qədim İndoneziya incəsənət nümunələri sayılan kölgə oyunları “Vayanq kulit” və “vayanq qolek”ə təsir etmişdir və bu tamaşalarda da islami mövzular yer alır.

İndoneziyada 1960-ci illərdə kölgələr tamaşasının yeni növü, katolikliyə əsaslanan forması “Wayang wahyu” yaradıldı. “Wayang wahyu” nun yaradıcıları ümid edirdilər ki, xristianlığı yeni qəbul edənlər bu tamaşa vasitəsi xristianlıqla yaxından olacaqlar [93].

“Wayang wahyu”- nun yaranma tarixi ilə İkinci Vatikan Şurasının “Yerli və xristiyan mədəniyyətlərinin birləşdirilməsi” ideyasının irəli sürülməsi tarixi ilə üst-üstə düşür. İkinci Vatikan Şurasının yeni liturgik qaydaları ciddi dəyişiklər idi. Kilsə cəmiyyətin dini etiqadına təsir göstərən sərt qaydalar tətbiq etmək istəmədiyini açıqladı və insanları dini mərasimlərə qatılmağı tövsiyə etdi. Kilsə orijinal incəsənətin bütün növlərini qəbul etmiş, ilahi ibadət üçün də qəbulunu mümkün saymışdır [93].

Dini qanunlara uyğun olaraq orqan musiqi alətindən əlavə, inanlı insanların yetişdirilməsinə kömək edən musiqi alətlərinin kilsədə istifadəsinə icazə verildi. Kilsə missionerlərin həm məktəblərdə, həm də dini xidmətlər zamanı ənənəvi xalq musiqisini təbliğ etmək bacarığının olmasını tələb etdi, yerli dillər də kilsədə istifadə edilməyə başlandı. Kilsədə oxunan nəğmələr yerli dillərdə ifa edilə bilərdi.

Kilsə inanclarının başqa cəmiyyətlərdə mənimsənməsi yolu ilə liturgik yenilənmə üçün bu istiqamətlə, bütün dünya üzrə yerli kilsələr öz mədəniyyətlərini birləşdirməyə dair təcrübə aparmağa başladılar.

“Vayanq Vahyu”nun yaradılması fikri keşiş Timotheus L. Vignyosobrotoya məxsusdur. O, 1957-ci ildə kölgə teatrında vayanq kukllarından istifadə etməklə “Əhdi-Ətiq”dən götürülmüş hekayəyə (“David ilahi vəhy qəbul edir”) əsaslanan tamaşaya baxmışdır [71].

Əslində bu hekayə “Mahabharata”n götürülmüş hekayənin (“Vayhu Cajraningrat”) dəyişdirilmiş variantıdır. Keşiş Timotheus bu tamaşaya heyran qalmış və xüsusi hazırlanan kuklların istifadə olunduğu katolik vayanqının yaradılması ilə bağlı ideya irəli sürmüşdür. Bu ideya 1960-cı il fevralın 2-də Surakarta şəhərində İncil hekayəsinə əsasən vayanq M.M.Atmovicoyo tərəfindən ifa edilmişdir. Dəridən olan kukllar baha olduğu üçün, o, tamaşada kağızdan hazırlanmış yeni kukllardan istifadə etmişdir. Tezliklə bu yeni incəsənət növünü inkişaf etdirmək üçün komitə yaradılmış və xristian vayanqına indiki adı verilmişdir [84].

Komitə dalanqdan, kukla ustası, qamelan ifaçıları və katolik kilsəsinin bir neçə nümayəndəsindən təşkil olunmuş və 1975-ci ildə vayanq vahyu cəmiyyəti yaradılmışdır.

Əvvəlcə vayanq vahyunun İncildə qeyd edildiyi kimi Tanrının vəhyini yaymaq üçün əlavə ünsiyyət vasitəsi olması düşünülmüşdür. O incəsənət və dini ünsiyyət (pevartaan) arasında unikal sintez yaradır [84].

Öz qaydalarını yaymaq üçün ilk dəfə sultanlar, daha sora isə ,İndoneziya dövləti tərəfindən istifadə olunan bu tərbiyəvi, dini və məlumat xarakterli bu ünsür eyni

zamanda ənənəvi vayanqda da mövcuddur. Ənənəvi vayanq həmçinin fərqli din və fəlsəfələrə əsasən, etik və mənəvi prinsipləri aşılamağı nəzərdə tutmuşdur. Lakin, bu hər zaman qeyri-doqmatik və qeyri-nəzəri və yumoristik üsulla həyata keçirilmişdir. Bu da bir seçim etməklə və həyatı yaşamağın ən düzgün yolunu tapmaqla bağlı individual, mediativ yanaşmaya səsləyir. Xristian kilsəsi bu fəlsəfi və dini yanaşmaya tamamilə uyğunlaşmışdır. Bu baxımdan, vayanq vayhunun Katolik mənəviyyatını gücləndirmək və genişləndirmək üçün öhdəsinə götürdüyü xüsusi rol tam başa düşmək olar [84].

Ənənəvi “Vayanq kulit” kuklları kimi vayanq vahyu kuklları dəridən (inək və ya kəl dərisi) hazırlanır. Onlar həkk edildikdən sonra boyanırlar. Boyamaya xüsusi diqqət yetirilir. Kuklların formaları həqiqi insan görünüşündən çox da fərqlənmir. Kuklların sayı illər ərzində altmışdan iki yüzə qədər artmışdır. Hal-hazırda iki yüzdən çox kukla var. “Vayanq vahyu” tamaşaları üçün istifadə olunan süjetlər həm “Əhdi-Ətiq”, həm də “Əhdi-Cədid”dən götürülmüşdür. “Əhdi-Ətiq” əsasında tərtib olunan süjet xəttinin yenilikçi yanaşmaya daha çox yer ayırdığı, onlar nəql etmə və mövzunun rəngarəngliyi baxımından daha maraqlı olduğu və döyüş səhnələri üçün daha böyük imkan yaratdığı güman edilir. Hekayəni nəql edərkən ifaçıdan məlumatları dəqiq və düzgün çatdırmaq tələb olunur, o, hekayəni dəyişdirə bilməz. Buna görə də, xüsusilə xristian dininə mənsub olmayan bir ifaçı üçün “İncil”dən götürülmüş hekayəni nəql etmək ənənəvi hekayəni nəql etməkdən daha çətinidir. Dalanq xristian təlimini auditoriyaya ötürmək öhdəliyi daşıyır. Onun səsləndirdiyi hər bir kəlmənin, bütün dialoqların və hadisələrin xristian doktrinasına uyğun olması mühüm əhəmiyyət daşıyır [75].

“Vayanq vahyu”nun hekayələri Samson və Delilahın, Davud və Qoliathın, Yusif peyğəmbərin, Esterin, Nuhun, İshaqın, Danyal peyğəmbərin, Musa peyğəmbərin, Vəftizçi İohannın, Mariya Maqdalenanın rəvayətlərinə, İsanın doğumu və ölümü haqqında hekayələrə, Pentekostun və digərlərinin rəvayətlərinə əsaslanır. Tamaşanın

musiqisi, instrumental müşayiət (qamelan orkestri) və ifaçının (sulukan) nəğmələri, adətən, ənənəvi vayanq purva tamaşasındakı kimi olur. Musiqili hissələrdə xristian dini ilə bağlı yeni mətnlər səsləndirilir. Ənənəvi vayanqda olduğu kimi burada da tamaşa zamanı müxtəlif musiqi tərzləri (laras və pathet) təqdim olunur. Bəzi hallarda dalanqın özü bəstəkar (Blasius Subonoda olduğu kimi) və ya dalanq musiqi ilə maraqlanan bir şəxs olduqda tamaşa zamanı səsləndirilən musiqi yeni kompozisiyada ola bilər. Müxtəlif ifaçıların çıxışlarını təhlil etməklə ənənəvi və müasir musiqi tərzlərinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini müəyyən etmək mümkündür .

“Vayanq vahyu” adətən, katolik kilsəsindəki xüsusi mərasimlər zamanı ifa olunur. Milad, Pasxa və Pentekost kimi böyük bayramlarla yanaşı müəyyən kilsələrin, katolik məktəblərinin və ya universitetlərinin yubileyləri də “vayanq vahyu” ilə qeyd edilir. “Vayanq vahyu”nun hekayələrdən ibarət repertuarı var. Lakin bu hekayələr kölgələr teatrının ənənəvi tamaşaları kimi həmişə sabit süjetə malik olmur. Dalanq və ya ifaçı Bibliya haqqında geniş biliyə malik olmalıdır [89].

Əksər hallarda “vayanq vahyu”nun xüsusi ifası ilə bağlı keşislə məsləhətləşmə aparılır. “Vayanq vahyu”da iştirak edən dalanqların əksəriyyəti, ənənəvi kölgələr teatrının (“vayanq purva”) fəal ifaçılarıdır. “Vayanq vahyu” tamaşası, adətən, iki və ya dörd saat davam edir. Adi vayanq isə bundan çox, təxminən, 7-9 saat davam edir. Bu tamaşalar, əksərən, yava dilində aparılır. Bu dil ifaçılar üçün ən rahat dil sayılır. Tamaşalarda bəzən İndoneziya dilindən də istifadə olunur. Milad mərasimlərində “vayanq vahyu”nun icrası tam zəruri deyil. Lakin bu tamaşalarda tamaşaçı qismində iştirak edənlərin əksəriyyətini xristianlar olur. Milli və ya yerli vayanq festivallarında bu cür tamaşalar ifa olunur. Hazırda İndoneziyanın dövlət radiosunda, bəzən, özəl radiostansiyalarda milad və pasxa bayramları üçün müntəzəm olaraq radio proqramlar aparılır. “Vayanq vahyu” kuklları Cakarta şəhərindəki Vayanq Muzeyində, yerli sərgilərdə (məsələn, Kraton Festivalında) nümayiş olunur. Kilsə və özəl maliyyələşmə mənbələri, xüsusilə xristianlar, bu tamaşaların keçirilməsinə

sponsorluq edirlər. Bu gün vayanq-ın icma mərasimi kimi keçirilməsi ənənəvi xarakter alıb. Bu mərasimlərə, adətən, yerli hökumət orqanlarının, ordunun və yerli incəsənət məktəblərinin (məsələn, Surakartada STS1) nümayəndələri qatılırlar. Tamaşalar ictimai binalarda və ya mədəni-maarif müəssisələrində keçirilir. Vayanq vahyunun keçirilməsi üçün böyük məbləğdə vəsait tələb olunduğuna görə bu tamaşalar tez-tez təşkil olunmur. Onların tez-tez təşkil olunmamasının digər bir səbəbi isə ifaçıları bir yerə toplamaqla bağlı yaranan çətinlikdir. Vahyu dalanqlarının sayı azdır və onlar çox vaxt başqa sahələrdə fəaliyyət göstərirlər.

Xristian təlimini yaymaq üçün xalq teatrının digər ənənəvi formaları, məsələn, “vayanq qolek” (protestantların istifadə etdiyi taxta kuklalar) və “vayanq vonq” (insan vayanq – bəzən katolik toylarında ifa olunur) ilə də tamaşalar göstərirlər [72].

Eyni zamanda, 1970-ci illərdən etibarən təşkil olunan və “vayanq pracancian” adlanan protestant kölgələr teatrı da mövcuddur. Bu teatrda istifadə olunan kuklaların forması “vayanq purva”nın ənənəvi kukllarına daha çox bənzəyir. Bəzi ifaçılar və kukla ustaları daha elastik kukllar hazırlayırlar. Lakin insana daha çox bənzədilən kuklların hərəkət etdirmək çətinləşib. Ona görə də, xristian vayanqı hələ də inkişaf prosesindədir.

“Vayanq vahyu” inkulturasiya prosesinin vacib bir nümunəsi, gəlmə dinlə yerli mədəniyyət, adət-ənənə və incəsənət arasındakı əlaqənin məhsuludur. Bir çox yavalı bunu ənənəvi vayanqın davamlı inkişafı sayır. Bu təcrübə, yaradıcılıq, yenilik vasitəsilə Yava incəsənəti və mədəniyyətini zənginləşir. “Vayanq vahyu” xristian və qeyri-xristian yavalı aktyorlar üçün yaradıcılıq istiqamətlərindən birini təşkil edir, özünü daim yeni formalarda büruzə verir.

2.2. İndoneziyalıların milli şüurunun formalaşmasında xalq tamaşalarının rolu

İndoneziya arxipelağında xalq tamaşalarının mənəvi həyatda rolunu dinlərdən kənarda təsəvvür etmək mümkün deyil. Lakin bu tamaşalardakı animizm, hinduizm, buddizm, islam, xristianlıq və s. dinlərin, dini təlimlərin rolu fərqlidir. Arxipelağın siyasi-mədəni mərkəzi sayılan Yava adasında formalaşmış xalq tamaşalarının mənəvi əsasları ilkin inanclar və hinduizm dini təlimi olsa da islam dininin arxipelaqda yayılması yeni reallıqlar yaratmışdır. Əvvəlki inanclardan və dini təlimlərdən fərqli olaraq İslam dini vahid İndoneziyanın formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Xalq tamaşalarının dinlərin, o cümlədən İslam dininin yayılmasında mühüm rol oynadığını nəzərə alsaq, onda “vayanq”ın indoneziyalıların milli dünyagörüşünün, milli şüurunun formalaşmasında özünəməxsus yeri olduğunu vurğulamaq mümkündür.

XIX əsr və XX əsrin əvvəlləri İndoneziyada milli-mənəvi dirçəlişi dövrü sayılır. XIX əsrin əvvəllərində Niderlandın Napoleonun hakimiyyəti altına düşməsi ilə fransız marşalı, general-qubernator Dandelsin yürütdüyü siyasət, Yava aristoktariyasının etirası, Cokoyarta sultanı II Hemenqubavanın üsyanı və devrilməsi, Britaniya ekspedisiya qoşunlarının fransızları adadan qovması İndoneziyanın həyatında ciddi təlatümlərlə müşayiət olunurdu. Həmin dövrdə İndoneziya arxipelağı 4 yerə Malakka, Qərbi Sumatra, Molukka və Yavaya bölünmüşdü, hər bir vilayətə qubernator rəhbərlik edirdi. İngilis qubernator lord Stanford Raffluzyanın islahatları ciddi narazılığa səbəb oldu, o, qul ticarəti, məcburi əməyin müxtəlif növlərini tətbiq etdi, məhkəmə, vergi sistemini və s. dəyişdirdi. 1824-cü il London müqaviləsi ilə İndoneziya torpaqları Hollandiya qaytarıldı. İngiltərə Malakka və Hindistandakı holland müstəmləkələri əvəzində Qərbi Sumatradakı torpaqlarını Hollandiyaya verdi, hollandlar ingilislərin xüsusi marağında olan Açenin müstəqilliyini tanıdılar, Malay knyazlığının işlərinə qarışmamaq öhdəliyi götürdülər. Sərt kolonial sisteminin tətbiqi, istismarın güclənməsi yerli elitaların və əhəlinin ciddi etirazlarına səbəb oldu. Cokoyarta vəlihədi Dipineqronun rəhbərliyi ilə

başlanan üsyan (1825-1830) məğlub olsa da xalqın dünyagörüşündə, milli mübarizə tarixində böyük izlər buraxdı. Sumatrada 1837-ci ildə imam Boncolanın (Tuanku) rəhbərliyi ilə üsyan baş vermişdir. Holland rejiminin 1830-cu ildən tətbiq etdiyi “məcburi əkinçilik sistemi” koloniyanın gəlirlərini artırsa da, məcburi kultivasiya düyü istehsalının azalmasına, 1848-1850-ci illərdə aclığa və üsyanlara gətirib çıxardı. XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində holland işğalları davam etmiş, kolonial rejim güclənmişdir, bu da öz növbəsində üsyanlarla nəticələnmişdir.

Avropalıların müstəmləkə siyasətinin bir-birini əvəzləməsi, holland işğalının güclənməsi İndoneziya arxipelağının sosial-siyasi, iqtisadi, mədəni həyatında özünü göstərirdi. Yavanın siyasi-iqtisadi mərkəz kimi rolunun zəifləməsi, Açeh, Cohor Riau kimi dəniz sahili sultanlıqların sıradan çıxarılması, müsəlman dünyası ilə ticarət-mədəni əlaqələrin pozulması keçmiş ənənələrə üz tutmağa, cəmiyyət olaraq özünəqapanmaya gətirib çıxarmışdır. Hətta Macahapit imperiyasını ənənələrinə qayıtma cəhdləri, nostalji özünü göstərirdi [41]. Bu tendensiya daha çox Mataramın Surakarta və Cokyakartaya bölünməsindən sonra, XVIII əsrin sonuncu rübündə yaranmış “Yava renesansı”nda əksini tapmışdır [41].

Qədim Yava elementlərinin güclənməsi, Mataram imperiya dövrünün ənənələrin bərpası, keçmişə meyllilik xeyli torpaq itkisinə məruz qalmış, sahilləri itirən yerli kratonların (saray) acı reallıqdan uzaqlaşmağa cəhdi də sayılırdı [76].

Bu dövrdə Yavanın mədəni həyatında üç cərəyan (“aliran”) formalaşmışdır: kraton zadəgan mədəniyyəti - “priyayi mədəniyyəti”; “abanqan” - əsasən kəndli kütlələrinin mədəniyyətidir və bu cərəyan İslam pərdəsi altında priyayi kimi tək-cə hinduizm-buddizm deyil, həm də daha qədim, animistik və mifoloji təsəvvürləri saxlayır; “santri mədəniyyəti” - müsəlman dini ilə ən çox sıx əlaqədə olan və islamın ənənələri və normativlərini daha dolğun mənimsəmiş təbəqəsinin mədəniyyətidir. Bölünmənin şərtiliyinə və bu sosial-mədəni fenomenlərin qarşılıqlı fəaliyyətinə

baxmayaraq, üç cərəyanın mövcudluğu arxipelaqın mərkəzində - Yavada mədəni stereotiplərin formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynayır [71].

Niderland Hindistanında Avropa teatrının tarixi 1619-cu ildə Cayekartada Niderland Şərqi Hindistan şirkətinin mərkəzi binasından başlanır, həmin vaxt şirkətin işçiləri Asiyada ilk dəfə ingilis yazıçısı Uilyam Şekspirin Hamlet əsərini səhnələşdirmişdirlər. Lakin arxipelaqda Avropa teatr ənənəsinin mənimsənilməsi, Qərb tipli teatrların yaranması çox sonralar mümkün olmuşdur.

Həmin dövrdə Yava saraylarında vayanq ənənələrini davam etdirilmiş, Manqkuneqaran sarayında bu tamaşa növü daha çiçəklənmişdir. Hökmdar I Manqkuneqara (1756-1796) yeni teatr janrı “vayanq oranq”ın yaradılmasının təşəbbüskarı olmuşdur. Əslində “vayanq purva” repertuarını canlı aktyorlar oynamağa başlamışdır [81].

Bir sıra əxlaqi və fəlsəfi poema yaratmış görkəmli Yava yazıçısı IV Manqkuneqara isə (1853-1881) “vayanq madya”nı yaratmışdır [57]. Onun repertuarı “vayanq purva” və “vayanq qedok” arasındakı bağlayıcı həlqə olmuşdur.

Yerli dini mərasimlər və hind, islam, çin və xristian təsirləri nəticəsində hətta qonşu kəndlərdə bir-birindən fərqlənən tamaşa növləri yaranmışdır. XIX əsrin sonunda İndoneziya arxipelağında teatr təcrübəsi yenidən zənginləşirdi. Britaniya Malayziyasından 1880-ci illərdə Sumatraya gəlib çatan “Malay operası” Avropa teatrı, dramaturgiyası və skenoqrafiyasının (səhnə tərtibatı) nümunəsi idi. Bu öz növbəsində həmin dövrdə müxtəlif teatrların inkişafına təkan verdi. Çinli impressariolar Yava, Sumatra və başqa adalarda şəhər kommersiya teatrlarının inkişafına böyük töhfə verdi. [90].

Qərb modelində formalaşan şəhər teatrları İndoneziyanın milli teatrının əsasını təşkil etdi. Bununla belə, XIX əsrdə Şərqi Yavada “ludruk”, Mərkəzi Yavada “ketoprak” və Betavidə “lenonq” teatrları ortaya çıxdı, lakin bu teatrlar kimi xüsusi etnik

qruplarla məhdudlaşır. Maraqlıdır ki, İndoneziyada yerli teatr irsi zəngin olsa da buradakı milli teatr müstəmləkə Bataviadakı Avropa teatrı ilə sıx bağlı idi.

Yeni mədəniyyətin inkişafı İndoneziya cəmiyyətindəki dərin, keyfiyyətli irəliləyişlərlə, özünüdərk inkişafı, milli azadlıq hərəkatının təşəkkülü ilə bağlı idi [72].

Mədəniyyətin bədii forma və təsviri-stilistika metodları baxımından yenilənməsi Avropa təsiri altında baş verirdi. Eyni zamanda ədəbiyyat və incəsənət Avropa nümunələrinə təqlid etmirdi: yaranmış yeni bədii mədəniyyət klassik mədəni irsə əsaslanaraq öz dəst-xəttini yaratmağa çalışırdı.

Cənub-Şərqi Asiyanın digər müstəmləkə ölkələrində olduğu kimi, İndoneziyada da millətçilik ideologiyası kolonializmlə qarşıdurmanın nəticəsi olaraq, təşəkkül tapmışdır. Narazı elitanın və kəndlilərin qatıldığı Yava müharibəsi artıq milli ideologiyanın formalaşmasından xəbər verirdi. Hətta 1900-cü ildə öz dinini, peyğəmbər Adəm peyğəmbərin təliminə əsaslanan, “yerli peyğəmbər” adlandırılan Surantika Saminin tərəfdarları vergiləri ödəməkdən imtina edərək, Yavada passiv qarşıdurmaya əl atdılar [52].

İslam dini xüsusilə, Sumatrada ənənəvi müqavimət hərəkatının əsas ideologiyasına çevrilmişdi, bu da təsadüfi deyildi. Tarixən, milli-dini özünüdərk, millətçilik ideologiyası daha çox, tarix boyu sıxışdırılmış, istismara məruz qalmış, qatı müstəmləkə siyasəti altında idarə olunan ölkələrdə daha çox hiss olunur [44].

İndoneziyada millətçilik ideologiyasına Asiyanın digər bölgələrində və Avropada mövcud olan bir sıra ideoloji cərəyanlar öz təsirini göstərmişdir. Zəvvar və tələbələr Orta Şərqdən müasir İslam ideologiyası ilə qayıdırdılar. Millətçilik ideologiyası özünü bir sıra aspektlərdə bürüzə vermişdir. 1885-ci ildə Hindistan Milli Konqresinin təsis edilməsini, 1898-1902-ci illərdə Filippinin müstəqillik uğrunda İspaniya və Amerikaya qarşı mübarizəsi, Yaponiyanın çar Rusiyası üzərində qələbəsi, Avropada ağ irqin üstünlüyünə qarşı baş qaldıran etirazlar, o cümlədən, Birinci Dünya Müharibəsindən sonra Osmanlı imperiyasının xarabalıqları üzərində Mustafa Kamal

Atatürk tərəfindən dünyəvi Türkiyə Cümhuriyyətinin qurulmasını həmin ideologiyanın bariz nümunələri saymaq olar. Dünyada milli özünüdərək prosesinin inkişafı müxtəlif mənşəli İndoneziya cəmiyyətindən yan keçməmişdir. Niderlandın tətbiq etdiyi repressiya və İkinci Dünya Müharibəsinin sarsıdıcı təsiri ölkədəki müxtəlif etnik qrupların vahid ideya ətrafında birləşməsinə təkan verdi [31,37].

Ziyalılar, mədəniyyət xadimləri indoneziyalıların Avropanın elm və mədəniyyət dəyərlərinə geniş yiyələnməsi uğrunda mübarizə aparırdılar. Yeni mədəniyyət vahid İndoneziyanın milli özünüdərkinin formalaşmasında önəmli rol oynadı. Burada milli dirçəliş və müstəmləkə hökmranlığına qarşı müxalifət mövzusu artan güclə özünü göstərməyə başlamışdır [73].

XX əsrin əvvəlindən İndoneziyanın teatr və musiqi həyatında dəyişikliklər baş vermiş, “vayanq kulit” və “vayanq oranq”la yanaşı dramatik incəsənətin yeni janrları inkişaf etməyə başlamışdır.

XX əsrin 20-ci illərində Cokcakartada sələfi şəhərlərdə yayılmış “Komedi İstamboel” teatrı olan “ketoprak” yarandı. Bu teatrın ilk pyeslərində “Osmanlı sarayının sirri”ndən haqqında bəhs edilirdi [30].

“Ketoprak” pyeslərinin əksəriyyəti tarixi süjetləri əsasında yazılmışdır, “ketoprak”ın özü isə müəyyən mənada “vayanq oranq”la bağlı idi. Lakin “ketopak”da ifa tərzində və kostyumlar daha real olmuşdur [30].

Həmin dövrdə Surabayada tədricən bir növ müasir İndoneziya dramına çevrilən “ludruk” tamaşaları yarandı. “Ludruk” tamaşalarının pyesləri dövrlə səsləşirdi, bəzən isə kəskin sosial mövzularda yazılırdı. Qəhrəmanları da sadə insanlar - kəndlilər, sənətkarlar, fəhlələr, tacirlər olurdu [30].

“Ketoprak” və “ludruk” tamaşalarında bütün rollar kişilər tərəfindən ifa olunurdu. 30-cu illərə müasir (“Avropa”) teatrın ilk addımları da aid edilir.

Arxipelaq ölkəsi İndoneziyada XX əsrin ilk onilliklərində tədricən meydana çıxan milli özünüdərək mürəkkəb və çətin bir dövrdə, 1930-cu illərdə sürətlə

təkmilləşmiş, 1940-cı illərin əvvəllərində Yaponiyanın işğalı zamanı Niderlandın ölkədəki müstəmləkəçiliyi sarsılmış və milli özünüdərək ideoloji və institusional cəhətdən gücləndirilmişdir[53].

Milli şüurunun formalaşmasında xalq tamaşalarının xüsusi rolunu qeyd etmək olar. Məlumdur ki, müstəmləkəçilər koloniyanın mədəniyyətinin məhvinə istiqamətlənmiş siyasət aparırlar. Buraya tarixi abidələrin məhv edilməsi, ana dilin sıxışdırılması, müxtəlif senzuralar və s. aiddir [58].

İstər Holland müstəmləkəsi dövründə, istərsə də Yapon işğalı dövründə İndoneziyada təhsilli insanların sayı olduqca az idi. Buna görə də ziyalılar, ictimai xadimlər müstəqilliyin əhəmiyyəti, onun verə biləcəyi imkanları, vahid İndoneziya ideyasını geniş əhaliyə çatdırmağın yollarını araşdırmağa başladılar. Bu missiyanı həyata keçirmək üçün bir çox yollara müraciət edildi. Bu yollara misal kimi təhsilin inkişaf etdirilməsini, rəqsləri, tamaşaları, milli musiqiləri qeyd etmək olar. Aparılan işlər indoneziyalı vətənsəvərlər daim düşmənə qarşı müqavimət gücünü artırmışdır.

İndoneziyalıların milli oyanışında, əhalinin düşmənə qarşı səfərbər olmasında xalq tamaşalarının aparıcı aktyoru olan dalanqların xüsusi rolu olmuşdur. Onlar ifa etdikləri ifa etdikləri tamaşalarda milli şüurun formalaşması, milli özünüdərkin təşəkkül tapmasına mühüm töhfələr vermişlər. Buna istər tamaşanın sujet xəttinin bilərəkdən dəyişdirilməsi istər, sətiraltı mənalardan çoxaldılması, “vayanq” tamaşasında olan personajların özünəməxsus ifadə tərzləri və istərsə də tamaşalara düşündürücü hadisələrin əlavə olunmasını aiddir.

“Vayanq kulit” tamaşasının “Punokawan” personajları əhalinin dünyagörüşünə təsir göstərən, düşünməyə məcbur edən obrazlar sayılır. Bu personajlar 4 nəfərdən ibarətdir, sujet xəttində ata (Semar) və onun 3 oğlunun (Petruk, Bagong, Gareng) sərgüzəştləri ifa olunur. “Punokawan” personajlarının siması hər zaman ağ, bədən dərisinin rengi isə bəzən qara, bəzən də açıq qəhvəyi rəngdə olur. “Punokawan”lar “wayang kulit”, “wayang golek”, “wayang topeng” və “wayang orang” tamaşalarında

mövcud ola bilirlər. “Punokawan”lar “wayang” tamaşalarında sadələvh , komik obrazlar hesab olunurlar, onlar adətən səfeh təlxəklər kimi tanınırlar. Maraqlıdır ki, “Punokawan”-lar nə Ramayana , nə də Mahabharata eposlarında mövcud deyillər.

Xalq tamaşalarının indoneziyalıların milli dünyagörüşünün inkişafında rolunu araşdırarkən, bu prosesdə əksəriyyəti müsəlman olan, lakin dil, etnik mənsubiyyət baxımdan fərqlənən əhali faktorunu nəzərə almaq vacibdir. Eyni zamanda “bahasa indoneziya” dilinin mədəni həyata təsiri, Pançasila fəlsəfəsi kimi məsələlər XX əsrin ikinci yarısında İndoneziya əhalisinin dünyagörüşünə mühüm təsir göstərmişdir.

İndoneziyada 669 fərqli dil və çoxsaylı müxtəlif dialektlə danışılır. Ölkədəki dillərin əksəriyyəti avstroneziya mənşəlidir. İndoneziyada danışılan dillər arasında əhəmiyyətli fərq mövcuddur. Mənsublarının sayına görə üstünlük təşkil edən dillər sırasına yava, sunda, malay, madura, minanqekabau, bahasa, bali, bugi, açe, toba batak, bancare, makassare, sasak, lampunq, dairi batak, recanq dilləri daxildir. Bu dillərdən başqa, çin dili də İndoneziyanın çinli sakinləri arasında istifadə olunur [23,96-97].

Uzun müddət ərzində malay dili İndoneziya və yaxın region ərazilərində ortaq ünsiyyət dili rolunu oynamışdır. Cənub-Şərqi Asiyada islamın yayıldığı və qəbul edildiyi dövrdə malay dili regionun əsas ticarət mərkəzi olan Malakkanın dili idi. Buna görə malay dili əvvəlcə ticarətçilərin, daha sonra isə İndoneziya arxipelaqının xalqlarının ümumi ünsiyyət vasitəsinə çevrildi. İndoneziya milli azadlıq hərəkatının liderləri dövlət dili seçimi problemi ilə qarşılaşdıqda malay dili ən uyğun variant kimi qəbul edildi. Bu dil müəyyən qədər bütün ölkədə başa düşülürdü. Nə İndoneziyanın ən çoxsaylı xalqı olan yavalıların, nə sundalıların, nə də digər böyük xalqların dilinin deyil, məhz azsaylı və siyasi, yaxud digər liderlik iddiası olmayan xalqın dilinin dövlət dili kimi qəbul edilməsi çoxetnoslu tərkibə malik əhalinin milli hisslərini qızıışdırmadı. Bu addım ölkənin dil problemini həll etdi [56, 27].

Dövlət dili olan bahasa indoneziya dilinin orijinal forması Sumatra adasının sahil ərazisindəki azsaylı xalqa məxsus olan bahasa dilidir. Malay dillərinə aid olan bu dil

ölkə əhalisinin bir faizdən də az hissəsinin ana dilidir. Bahasa indoneziya dili 1928-ci ildə İndoneziya milliyətçiləri tərəfindən gündəmə gətirilərək milli azadlıq mübarizəsinin simvoluna çevrilmişdir. Sadəliyi və asan qrammatik quruluşuna görə bahasa dili ölkədəki digər xalqlar üçün rahatlıqla öyrədilə bilmişdir [23,96-97].

Çoxsaylı etnik qruplardan ibarət olan İndoneziya əhalisinin tərkibində yavalılar üstünlüyə malikdir. Onlar ümumi əhalinin 45 faizini təşkil edir. Sundalılar 14 faizlə ikinci böyük etnik qrupdur. Əhalinin 7 faizdən çox hissəsi maduralılardan ibarətdir. Malaylar da ölkə əhalisinin 7 faizdən artıq hissəsini təşkil edir. Azsaylı etnik qruplar isə ümumi əhalinin 26 faizinə sahibdir. Bu etnik qrupların hər birinin özünəməxsus adət və ənənələri müasir dövrdə də qorunub saxlanılır. Mövcud mədəni müxtəliflikləri indoneziyalılar ərəb mənşəli “adat” anlayışı ilə ifadə edirlər. Həmin xalqların nümayəndələrinin davranışında özünü göstərən adət və ənənələr digər xalqlar tərəfindən hörmətlə qəbul edilir və onların adəti kimi başa düşülür. Əksəriyyəti müsəlman olan indoneziyalıların fərqli etnoslarının adətləri özünü dini bayramların qeyd edilməsi, ibadət məkanlarında ibadət, dəfn mərasimləri keçirilməsinin fərqli xüsusiyyətlərində göstərir. Bir sıra hallarda müəyyən adət hökmlərini hökumət rəsmən, qanuni şəkildə tanıyır və bu hökmlər hüquqi statusa malikdir. Bu irsi adətlər hüquq, nikah, din, incəsənət və digər sahələrdəki fəaliyyəti əhatə edir [23,99-101].

İndoneziya Respublikasının “Pancasila” fəlsəfəsində əks olunmuş beş ümumbəşəri prinsip din-dövlət münasibətlərində demokratik azadlıqlar və tolerant cəmiyyətin qorunması, əsas insan hüquqlarının rəsmən bəyan edilməsi kimi dəyərləndirilir. “Pancasila”da göstərilən 1) Vahid Tanrıya inanc 2) Ədalətli və mədəni cəmiyyət 3) Milli birlik 4) Demokratiya 5) İctimai ədalət prinsipləri konstitusiyanın preambulasında əksini tapmışdır. İndoneziyada siyasi rejimlər dəyişsə də, “Pancasila” fəlsəfəsi bu dövlətin və cəmiyyətin ideoloji əsası, mövcudluq fəlsəfəsi olaraq qalır, insanların fərqliliklərini, ziddiyyətləri uzlaşdıran və vasitəçilik vəzifəsini həyata keçirən bir müqavilə rolunu oynayır.

Müxtəlif etnik-dini cəmiyyət nümayəndələrini özündə birləşdirən İndoneziya qədim dövrlərdən mədəniyyətlərin birgəyaşayışı şəraitində təşəkkül tapmış və inkişaf etmişdir. Əsas insan hüquq və azadlıqları İndoneziya Konstitusiyasının X fəslində “vətəndaşlar və sakinlər, insan hüquqları” adı ilə geniş şəkildə və yüksək səviyyədə təsdiqini tapmışdır. Burada hər bir vətəndaşın qanun qarşısında bərabər olmasının əksini tapması müxtəlif etnos, din və mədəniyyətlərin bütün nümayəndələrinin bərabərhüquqlu şəkildə birgəyaşayışının dövlət tərəfindən hüquqi əsasda təminatıdır. Əhalinin böyük əksəriyyətinin müsəlmanlardan ibarət olmağına baxmayaraq, müxtəlif dinlərin, fərqli etnos və mədəniyyətlərin dinc, yanaşı yaşamaq prinsipinin əsas götürülməsi mütərəqqi yanaşmanın hakim olduğunu göstərir.

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq “vayanq” İndoneziya dövlətinin mədəni siyasətinin tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bu xalq tamaşası ənənəvilikdən çıxaraq, klassik mənə kəsb etməyə başlamışdır. Hökumət “vayanq” kukllarının düzəldən şəxsləri dəstəkləməklə yeni ideologiyanın prinsiplərinə uyğun kuklların hazırladırdı. Məqsədyönlü siyasət nəticəsində XX əsrin ikinci yarısında vayanqın yeni növləri- “wayang suluh”, “wayang perjuangan” “wayang revolusi”, “wayang pancasila”, “wayang sadat” yaranmışdır [93].

Sukarnonun “idarə olunan demokratiya” illərində “wayang revolusi” üçün dövlət və siyasi xadimlərin kuklları hazırlanmışdır. Sukarno, M.Hatta, Sultan Syabrir, Cendral Soedirman, Sri Sultan HBIX, Lentan Gubernur Cendral Van Mook, Cendral Spoor, Cendral Meyer, Dr. A.H.J. Lovink, Lentan Van Lagen və başqa şəxslərin “wayang” kuklları tamaşalarda oynanırdı. “Vayang revolusi”də əsas sujet xətti İndoneziyanın hollandların müstəmləkəsindən qurtulma mücadiləsi və müstəqilliyin əldə olunması təşkil edir. Burada Sukarnonun İndoneziya Respublikasının müstəqilliyini elan etməsi, yeni konstitusiyanın yaradılması əksini tapmışdır. Bu tamaşanın özəlliyi, indoneziyalılara vətənpərvərlik hissini və müstəqilliyin əbədiliyini aşılınmasıdır.

“Wayang Pancasila” tamaşasında Pancasilaanın əhəmiyyəti, onun İndoneziyanın birləşdirməsində olan gücü, aliliyi, İndoneziyalılar üçün vətən kimi müqəddəsliyi, Pancasilaanın fəlsəfəsinin 5 əsas üsürü qeyd olunur [72].

“Wayang Sadat” tamaşasında isə insanlara İslam dininin gözəllikləri, onun qaydaları, müsəlmanın günlük həyat tərzi, İslam bayramları öz əksini tapmışdır. Göründüyü kimi, İndoneziya tamaşalarının əhəmiyyəti tarix boyu öz qiymətini itirməmiş, əksinə dəyər qazanmışdır.

2.3. İndoneziyada müasir teatr ənənəsi

İndoneziyanı müstəqillik əldə etməsi təkcə siyasi-iqtisadi həyatda deyil, eləcə də ölkənin mədəni-psixoloji mühitində yeni hadisələrə səbəb olmuşdur. Bu özünü ənənəvi və müasir mədəni faktorlar, elementlər arasında münasibətlərdə, ölkədə cərəyan edən siyasi və ideoloji dəyişikliklərin mədəni mühitə təsirində göstərmişdir.

Müasir İndoneziyada dram tamaşaların ənənəvi teatrdan başqa daha üç növü vardır: “ketoprak”, “ludruk” və müasir Qərbi Avropa teatrı ilə oxşar tamaşalar. XX əsrin əvvəllərində yaranmış “ketoprak” tamaşaları səhnə sənətinin yeni, daha realist formalarının axtarışı ilə səciyyələnir, onlar klassik dramın arxaik şərtliliklərindən azad olmaqla feodalizmə və feodal məfkurəsinə qarşı yönəlmişdir. Teatr tamaşalarının bu formaları üçün süjetlər əvvəlki dövrlərdən götürülür [46].

Realist ifa tərzinə, demokratik meyillərə olan cəhdlər öz süjetlərini müasirlikdən götürən “ludruk” tamaşalarında daha aydındır. Ludruk tamaşaları müasir həyatın nöqsanlarını, keçmişin nöqsanlı qalıqlarını satira atəşinə tutur. Bu tamaşa növü Şərqi Yavada geniş yayılmışdır. Buna misal olaraq, Vi-bovonun rəhbərlik etdiyi “Marxaen”, Yaminin başçılıq etdiyi “Trisnokaqen”, “Trisnoqqal”, “Masak” truppalarını və s. göstərmək olar. Truppaların əksəriyyəti - yarımpeşəkardır. Pyeslər adətən ifaçılar tərəfindən yazılır; improvizasiya üsulu ilə inkişaf edən ssenari əsasında mətn məşq

prosesində yaradılır. Ludruk və ketoprak tamaşaları qamelan orkestrı ilə müşayiət olunur.

Müharibədən sonrakı inqilabi yüksəliş, Sukarnonun “idarə edilən demokratiya”, Suhartonun “Orde baru” dövründə, “Revolyusi” dövründə sosial-ideoloji həyatının xüsusiyyətlərinin mədəniyyətinə təsiri həmişə nəzərə alınmalıdır. Bu bir çox hallarda ölkədəki mədəni ab-havanın müəyyənləşdirilməsinə səbəb olmuş, konkret mədəniyyət-incəsənət sahələrinin o cümlədən teatr, kino, təsviri incəsənət və s. sahələrin inkişafını istiqamətləndirmişdir.

XX əsrin ortalarında İndoneziyada klassik teatrlar inkişaf edirdi, ənənəvi teatr janrları ilə (“vayanq kulit”, “vayanq oranq”, “ludruk, “ketoprak” və s.) yanaşı 1950-ci illərdə Avropa üslubunda oynayan kiçik qruplar ortaya çıxmışdır.

İndoneziyada “Avropa” teatrının yaranması tanınmış teatr xadimi Ancar Asmaranın adı ilə bağlıdır o, İkinci dünya müharibəsindən əvvəl yaşayıb-yaratmışdır. Onun şagirdi Usmar İsmayıl 1950-ci ildə Cakartada yaradılmış Milli Teatr Akademiyasına başçılıq etmişdir.

İndoneziya klassik teatrların repertuarı 1950-1960-cı illərin repertuarı indoneziyalı dramaturqların (Usmar İsmayıl, Srimurtono, Baxtiyar Siaqian) pyeslərindən, eləcə də dünya klassiklərinin (Çexov, Qoqol, İbsen) əsərlərindən ibarət idi.

Müasir İndoneziya dramaturgiyasının yaranmasında “İnsanlar yol ayrıcında”, “Almaz axtaranlar” və s. kimi pyeslərlə V.S. Rendra və Kirdomulyo mühüm rol oynamışlar. Yaradıcılığa şair kimi başlayan Rendra Sofoklun, B. Şounun, B. Brextin əsərlərini İndoneziya dilinə tərcümə etmişdir. Daha sonra özü pyeslər yazmış, onları tamaşaya qoymuş, pyeslərdəki rolları ifa etmişdir [66].

Sukarnonun devrilməsi, Suhartonun hakimiyyətə gəlməsi ilə nəticələnən 1965-ci ilin hadisələri nəticəsində ölkənin teatr həyatının inkişafı bir müddət dayanmışdır. Yalnız 1970-ci illərdə İndoneziyanın teatr həyatı nəzərəcarpacaq canlanma dövrünə

qədəm qoydu. Cakarta Mədəniyyət Mərkəzinin “Taman İsmayıl Marzuki” festivalı və paytaxtda əyalət teatrlarının festivalları teatr həyatının inkişafına nəzərəcarpacaq təsir göstərmişdir.

İndoneziyada 1970-ci illərdə daha böyük teatr kollektivləri V.S. Rendranın “Teatr emalatxanası” və A.S. Nurun “Kiçik teatr”ı idi. Hər iki rejissor İndoneziyada ekzistensial dramaya və absurd teatrına (Rendranın “Bim-bom”, “Tsss!”, “Haydı, hamımız birlikdə”, Nurun “Qıcolmalar”, “Dibsiz quyu”, “Buludlar” əsərləri) meyl edən tanınmış dramaturqlardır. Rejissorlar tamaşaya klassikanı (Şekspir, İbsen), müasir dramaturqların pyeslərini qoyurdular [46].

1950-1960-cı illərdə ölkənin iri şəhərlərində dram truppalarının oynadığı müasir Qərbi-Avropa teatrına yaxın idi və tamaşalarda kino aktyorları fəal iştirak edirlər. Belə kollektivlərin arasında - dramaturq U.İsmayılın Cakartada 1950-ci illərin əvvəllərində yaratdığı və rəhbərlik etdiyi Milli Teatr Akademiyası (ATNİ) vardır. Bu truppaların tamaşalarında tanınmış aktyorlar oynayırdılar. Sukarno M. Nur, İmet M. Nur, Titi Manyati və başqalarının fəaliyyət göstərdiyi ATNİ teatr kollektivi və tədris studiyasıdır. Srimurtononun 1950-ci illərin sonunda yaratdığı və rəhbərlik etdiyi “Lembaqa İndoneziya dramı” (İndoneziya Dram Cəmiyyəti) eyni xarakterli yaradıcılıq təşkilatıdır. Bu kollektivlər “Müfəttiş”, “Qağayı”, “Romeo və Cüylletta” kimi əsərləri, İbsenin, Strindberqin pyeslərini, habelə indoneziyalı dramaturqların əsərlərini tamaşaya qoyurdular. İndoneziyalı müəlliflər- Affandinin “Müasir qız”, İsmayılın “Okean incisi”, Siaqianın “Lil və məhəbbət”, “Qırmızı daş və Merapi vadisi” adlı əsərləri teatr rejissorlarının tez-tez müraciət etdiyi əsərlər idi [66].

Xarici müəlliflərin pyeslərinə milli İndoneziya koloriti bəxş edilir, musiqili intermediyalar qoyulurdu. Armayn Paneyin tərcümə etdiyi, İbsenin “Ratna” əsəri İndoneziyada “Nora” dramında hadisələr İndoneziyada baş verir. Eləcə də Qoqolun “Müfəttiş” tamaşası İndoneziya mühitində təsvir edilmişdir.

İndoneziya teatr xadimləri - aktyorlar, dramaturqlar - gənc İndoneziya respublikasının mədəni quruculuğunda fəal iştirak edirdilər. Onlar müxtəlif ictimai, mədəni təşkilatlara birləşmişdilər. Onların arasında 1950-ci illərdə yaradılmış aparıcı mövqeyi LEKRA (Xalq Mədəniyyət Cəmiyyəti) tutmuşdur. Onun məqsədi mədəniyyət sahəsinə imperializm təsirinin yayılmasına qarşı və zəhmətkeşlərin həyatını düzgün əks etdirən milli incəsənətin inkişafı uğrunda mübarizə etmək idi. LEKRA İndoneziya teatr xadimlərini ən yaxşı milli bədii ənənələri yaradıcılıqla həyata keçirməyə çağırırdı [66]

İndoneziyada müasir dramaturgiya XX əsrin 30-cu illərində formalaşmağa başlamış, ölkə müstəqillik əldə etdikdən sonra inkişaf etmişdir. Yerli dramaturqlarının əksəriyyəti ədəbi fəaliyyətə 1945-ci ildən sonra başlayan yazıçılardan ibarət “Anqkatan 45” adlı təşkilatda birləşmişdir.

İndoneziya dramaturqları arasında Utu (“Kafedəki çiçək”, 1948, “Həmər” - 1953) , Sitor Situ-Maranq (“Mirvari yol”, 1953), Abu Hanifah (“Asiya üzərində Tayfun” dram əsərləri, 1949), Əli Məhəmməd (“Aclıq”), Rustandi (“Qırmızı çiçək, tamamilə qırmızı, ağ çiçək, tamamilə ağ”, 1958), Sanusi Pane (“Yeni insan”, 1940), Armayn Pane (“Zaman şəkli”-1937, “Bedanuluda bir il”- 1938, “Biz, qadınlar”- 1940) məşhurdurlar. Affandinin “Müasir qız” (1955); İsmayılın “Çitra”, “Od”, “Rəssamın məzuniyyəti” (1958); S. Murtononun “Cendera Kirana” (1953), Rüstəm S. Palindixin “Mənim sevgim” (1950) pyesləri də çox populyardır.

Müasir İndoneziya dramaturgiyası üçün indiki siyasi-sosial problemlərə istinad səciyyəvidir, amma süjetlər yenə də qədim eposlardan və tarixdən götürülür. Dramaturqları folklor mənbələrinə müraciət edirlər: M. Yaminin “Ken arok və Ken dedes” (1934), Ranqkutin “Arcuna Vivaha” (1950), Rüstəm Effendinin “Bebasari” (1928), Utui Sontaninin “Si Kabayan” komediyası və “Senq Ku-rianq” faciəsinin süjet xətti qədim eposlara əsaslanır.

İndoneziyada yeni teatr növü 1960-cı illərin sonlarından televiziyanın fəaliyyətə başlaması ilə əlaqədar uğurla inkişaf edən teletamaşalar idi.

Həvəskar rejissor və aktyorların iştirakı ilə birpərdəli pyeslər geniş yayılmışdır. İndoneziyalı dramaturqların sadə, aydın dildə yazılmış ən yaxşı əsərləri qəhrəmanların insani xüsusiyyətləri ilə fərqlənilir [46].

Suhartonun “Yeni quruluşu”nun (Orde baru) süqutu həyatın hər sahəsinə təsir etdi. Uzun illər “Orde baru”ya müqavimət məkanına çevrilən teatrlar Suharto devrildikdən sonra bir müddət ideoloji boşluqla üzləşmişdilər.

Lakin 1998-ci ildən sonrakı dövrdə heç bir siyasi hərəkata və ya baxışa qoşulmamış gənclərin iştirakı ilə bir çox yeni qrupların yaranmışdır. Bu gənc teatr fəalları İndoneziyanın gündəlik həyatından, yeni şəhər dəyərlərindən və kənd ənənələrinin müasir kontekstində yeni mövzularla zəngin tamaşalara meyl edirlər. Onlar Lampung (“Teater Satu” teatri), Cakarta (“PM Toh və Teater Syahid”), Bandung (“Mainteater” teatri), Solo (“Komunitas Wayang Suket və Sahita” teatri) və Coqçakarta (“Teater Garasi”, “Teater Gardanalla” teatrları, “Papermoon” kukla teatri) daxil olmaqla, müxtəlif şəhər və rayonlarda fəaliyyət göstərirlər.

İndoneziyada 1998-ci ildən bəri sayca artan teatr qrupları öz zəngin yanaşmalarına görə fərqlənilir. Teatr forması barəsində heç bir dominant fikir yoxdur; hər bir qrupun öz bədii yanaşması vardır. Bəziləri olan vizual incəsənət, musiqi və ya rəqəmsal texnologiya ilə işləyirlər [66].

Onlar öz tamaşalarından dövlət və ya qlobal sənaye tərəfindən yaradılan və idarə olunan mədəniyyətdən fərqli yeni alternativ məkanlar yaratmaq, maarifləndirmə aparmaq üçün bir vasitə kimi istifadə edirlər. Tamaşalar müasir İndoneziya tarixindən götürülmüş, perspektiv mövzular üzərində qurulur. Gənc nəsil teatr xadimləri keçmişdə siyasi ideologiyanın vasitəsinə çevrilmiş İndoneziya teatrlarının vəziyyəti ilə üzləşməməyə çalışır, təqdim etməyə çalışırlar.

“Qarasi qrup”u müasir İndoneziya cəmiyyətində əsas məsələləri əks etdirən mürəkkəb, təkmilləşdirilmiş tamaşaları səhnələşdirir. Bu teatrın “Waktu batu” (“Daş dövrü”) tamaşasında qədim Yava əsatinin obrazları müasir surətlər birləşmişdir.

“Je.ja.l.an” (“Küçələr”) adlı tamaşada isə müasir həyatının ortağ dəyərləri və çatışmazlığını küçələrdəki insanlar arasında rəngarəng, xaotik, münaqişəli qarşılaşmalar vasitəsilə təsvir olunmuşdur [66,38].

Məşhur rejissor və rəqqaslar tez –tez dini mövzularda əsərlər səhnələşdirirlər. Yava xoreografi və rəqqası Sardono Kusuma 1825-ci ildə Coçcakartada holland ağalığına qarşı üsyana başçılıq etmiş məşhur sərkərdə şahzadə Diponeqoronun hekayəsini səhnəyə qoymuşdur.

Qərbi Yavadan olan rejissor Rahman Sabur “Payunq Hitam” (Qara Çətir) teatr truppası ilə islami mövzularda tamaşalar səhnələşdirir. Müasir dövrdə İndoneziya incəsənətində məşhur adlardan biri rəqqas İnuldur. Dindarlığı ilə fərqlənən İnul xanım inancına və jaiponqan rəqsini mahir şəkildə ifa etməsinə görə məşhurdur. O, XXI əsrdə İndoneziyada islam və müasirlik vəhdətinin bariz nümunəsini ortaya qoyur.

Müasir İndoneziya teatrlarında diqqət yerli məkanlara yönəldilir, hadisələr ölkədə cərəyan edir, sadə tamaşalar səhnələşdirir. Slamet Qundononun “Komunitas Wayang Suketi” Solo şəhərində alış-veriş mərkəzlərini tikintisinin canlanmasını tənqid edir. Kölgə kuklaçısı olan Slamet vayanq tamaşasını bir AVM qarşısında səhnələşdirmişdir. O, ticarət mərkəzinin yaratdığı cazibənin uşaqların ənənəvi oyunlarını sıradan çıxardığını və ənənəvi mədəni dəyərlərə təhlükə doğurduğunu göstərir, tamaşanın gedişində kimi uşaqları oyun oynamağa dəvət edir.

“Papermoon” kukla teatrı ifaçı qismində həqiqi aktyorlar əvəzinə insan ölçülü kuklalardan istifadə edir. Bu kuklaların hər birini bir aktyor hərəkət etdirir, bu kuklalar gəzir, danışır, kədərlənir, sevinir, gülür və ya ağlayır. Hətta tamaşalardan biri şəhər bazarında keçirilmişdir. Onlar bazarda tərəvəz satan qoca ər-arvad haqqında bir hekayəni yaratmaq üçün tamaşaçılardan kömək etmələrini xahiş etmişlər [38]. Papermoonun direktoru Ria bildirmişdir ki, tamaşa bazara gələnəri əyləndirmək və bu cür tədbirə onların rekasiyasını öyrənmək məqsədi daşmışdır. Ria insanların tamaşaya

gülməsinə və həzz almasına, diqqəti çəkmiş, hətta onların və kuklalarla ünsiyyət qurmağa cəhd etmələrinə çox təəccüblənmişdir.

Müasir teatrlar sosial kontekstdə cəsarətli və yenilikçi tamaşalar səhnələşdirirlər. Mövzusu Yoqya məhəlləsində baş verənlərdən götürülmüş, Andy SW tərəfindən yazılmış və yava dilində səhnəyə qoyulmuş “Mak! Ana Asu Mlebu ngOmah” (Ana! Evə it girir”) pyesini hadisələrin baş verdiyi icmanın üzvlərinin gözü qarşısında yerli aktyorlar oynamışlar. İBedSuraqana Yuqanın yazdığı, səhnələşdirdiyi və “SeniTeku” teatrı tərəfindən oynanılmış “Kintir” (“Sovrulub gətirilmiş”) tamaşası Yava əsətirini müasir gündəlik həyatla birləşdirir. Bu tamaşa oyun meydançasından məhrum olmuş uşaqların bataqlıqda oynamasını, uşaqların bataqlıqda batmasını təsvir edir. Ana artıq yeddi uşağını bu cür faciəvi şəkildə itirmişdir. “Mahabharata” eposundakı yeddi uşağını çaya vermiş Qanqa tanrısı kimi, ana sonuncu oğlu Bismaya da vida etməlidir. [46].

“Kintir” kölgə kukla tamaşaları üçün ənənəvi olan, tamaşaçıların döşəklər üzərində oturub izlədikləri açıq köşk olan bir kənd “pendopos”unda səhnəyə qoyulmuşdur.

Yeni teatr qrupları müasir kontekstdə teatr mədəniyyətini qurmağa çalışırlar. Onlar keçmiş “Yeni Quruluş” sələflərindən fərqli olaraq ictimai və siyasi həyatda, eləcə də teatr sənətində açıqlığa, şəffaflığa səsləyən dəyərlərə daha çox uyğunlaşmışlar [66].

Onlar İndoneziya teatrina yeni nəfəs verirlər. Bu gənc teatrların ciddi maddi çətinlikləri olduğundan tez-tez bağlanır, lakin dinamik və çoxistiqamətli fəaliyyəti ilə seçilən teatrlar mövcudiyətlərini saxlamaq üçün birləşir, birgə tamaşalar hazırlayır, internet texnologiyalarından, sosial şəbəkələrdən səmərəli istifadə etməyə çalışırlar.

NƏTİCƏ

1. İndoneziyanın xalq tamaşaları müəyyən inkişaf mərhələləri keçmiş, təkmilləşmişdir. Bütün xalqlarda olduğu kimi, İndoneziya əhalisinin ibtidai tamaşaları nəğməkarlıq, ifaçılıqla yanaşı, totemizm, fetişizm, animizm, şamançılıq kimi inanclarla bağlı olmuşdur.

Cənubi Asiya, xüsusilə İndoneziya üçün xarakterik olan şaman, yəni “dukun”un fəaliyyəti (ruhları çağırması, xəstəni müalicə etməsi, müxtəlif mərasimlər həyata keçirməsi və s.) ən qədim tamaşaların nümunəsidir. Hətta indi də dukunlar ənənələri davam etdirir, müalicə (“tepas”) zamanı müxtəlif əşyalardan, bitkilərdən istifadə edir, mərasimlər həyata keçirirlər, itmiş insanları, əşyaları tapır, magiyanın köməkliliyi ilə insanlara təsir göstərə bilirlər. Dukun, ovsunçuların fəaliyyəti nəticəsində rituallarla əlaqədar sadə tamaşalar ortaya çıxmış, etiqad və ritualla əlaqəli meydan tamaşaları göstərilirdi.

İndoneziyada “ölülər kultu”na aid edilən ölmüş insanların ruhlarının çağırılması kimi ayinləri indi də gündəlik həyatda qalmışdır. Bu ritual maskalı aktyorların iştirak etdiyi teatr tamaşalarını xatırladır. Ölmüş batakin ruhunun maskası “topenq” adlanır. Ehtimal ki, maska tamaşası belə ayinlərdən yaranmışdır. Yavada da “topenq” ölülər kultu ilə bağlıdır. Bu kult indi də müxtəlif din nümayəndələrinin gündəlik həyatında tayfa inancının qalıqları kimi yaşayır. Yavalıların şüurunda ənənəvi teatrın personajlarının sehri gücü haqqında təsəvvür indi də qalır, əhali maskalara, maska teatrına mistik şəkildə yanaşırlar.

İndoneziyada II-III əsrlərdə hinduizm və buddizm dini təlimləri yayılmışdır. İndoneziya xalq tamaşalarının formalaşmasının növbəti mərhələsi hinduizm və buddizmlə bağlı olmuşdur. Qədimdən İndoneziya xalq tamaşaları “Ramayana” və “Mahabharata” qədim-hind eposlarından, ənənəvi teatrın rəvayətlərindən götürülmüş

süjetlər üzərində qurulmuş, ənənəviləşmiş, dini inanışın gətirdiyi bir həyat tərzinə halına çevrilmişdir.

2. “Wayang” (“kölgə”, “ruh”) “kölgələr tamaşasıdır” və bu terminlə həm teatr, həm də tamaşalarda istifadə olunan kukllar, həm də tamaşada oynanılan rəqslər adlandırılır. “Wayang kulit” özündə insanın kainatdakı varlığına bağlı fəlsəfi elementlərini cəmləşdirir. Vayanq tamaşalarında hekayələr “lakon” adlanır, mövzular hinduizm əsas eposları -“Ramayana” və “Mahabharata” ilə yanaşı, yerli əfsanələrdən götürülür. Bu hekayələrdə İndoneziya xalqının qədim inancları, təsərrüfat həyatı ilə bağlı inancları əksini tapır. Vayanq kuklları öküz və camış gönündən hazırlanır, boyanır və bambuk ağacına, taxtaya bərkidilir. Tamaşaçılar elektrik və ya neft lampası ilə işıqlandırılan ağ ekranda kuklların kölgəsini görürlər, digər tərəfdə isə - kuklların özlərini görürlər. Kukllar səhnədə “dalanq” tərəfindən idarə edilir. “Dalanq” həm musiqi ifaçısı, kuklları oynadan, hekayətləri nəql edən, həm də rejissor və musiqi alətində məharətlə ifa edən şəxs kimi tanınır.

“Vayanq”ın bir sıra növləri vardır: “vayanq beber”, “vayanq kulit purva”, “vayanq-kulit” (kölgələr teatri), “vayanq-qolek” (taxta kukllar teatri) və “vayanq-topenq” (maskalı aktyorlar teatri). Adətən “vayanq” anlayışı altında məhz “kölgələr teatri” nəzərdə tutulur.

“Vayanq kulit” xüsusilə, Yavada inkişaf etmişdir. “Vayanq” kulit”in hazırlanmasında istifadə edilən əsas material dəridir. Oyun əsnasında yaxşı və nəcib xarakterlər səhnənin sağ tərəfində, pis xarakterlər isə sol tərəfdə yer alır. “Vayanq qolek” sundalılara məxsus vayanq növüdür, “qolek” kukla deməkdir, taxtadan hazırlanmış kuklların tamaşadır. “Vayanq vonq”dan başqa digər kukla tamaşaları dalanq tərəfindən idarə olunur, o, qamelanı da idarə edir. “Vayanq-qedok” tamaşaların süjetləri “Seri Pandji”, “Siyunq Vanara”, “Damar Vulkan” kimi qədim qəhrəmanlıq eposlarından alınmışdır. Sonrakı dövrlərdə yaranan “vayanq-kelitik” (və ya “vayanq-keruçil”) tamaşalar əyləncə xarakteri daşıyır.

“Vayanq” tamaşaları bir çox xalqların tamaşalarına, o cümlədən “Kilimarasi” (Azərbaycan), (Türkiyə), “Hanoi”su tamaşasına (Vyetnam) bənzəyir.

Ənənəvi maska teatrı - “topenq” hələ erkən orta əsrlərdə Yavada inkişaf etmişdir, ona hind incəsənəti xeyli təsir göstərmişdir. “Vayanq-topenq” sehrli-sirli inanclar əsasında inkişaf etmiş, ilkin inanclar xalqın dünyagörüşündə dini mənasını itirdikdə isə teatr tamaşasına çevrilmişdir. Yavanın “vayanq-oranq” teatrında aktyorlar adətən maskasızdırlar. Tamaşa xalq orkestri - qamelanla müşayiət olunur.

3. İndoneziya xalq tamaşalarının yaranmasında və inkişafında ilkin inanclar, dukunlar, sonrakı dövrlərdə hinduizm və buddizm mühüm rol oynamışdısa, arxipelaqda islam dininin yayılması tamaşaları mövzu və mahiyyətə zənginləşdirmiş, dəyişdirmişdir. Əvvəlki inanclardan və dini təlimlərdən fərqli olaraq İslam dini vahid İndoneziyanın formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Xalq tamaşalarının dinlərin, o cümlədən İslam dininin yayılmasında mühüm rol oynadığını nəzərə alsaq, onda “vayanq”ın indoneziyalıların milli dünyagörüşünün, milli şüurunun formalaşmasında özünəməxsus yeri olduğunu vurğulamaq mümkündür. İndoneziyada islamın yayılmasında xüsusi rolu olmuş əfsanəvi 9 müqəddəs valinin XV əsrdə Yava adasına gəlişindən sonra “vayanq kulit” daha da inkişaf etmişdir. İslami təbliğ edən Vali Sanqalar hind dastanları və müsəlman xarakterlərdən istifadə edərək, yeni hekayələr yaratmışlar. “Vayanq kulit” İslami baxımdan xüsusi epizodların (“lakon) və xarakterlərin yenidən təfsiri ilə Yava müsəlman icması üçün qəbul edilən səviyyəyə gətirilmişdir. İslam elementlərinin birləşdirilməsi və əlaqələndirilməsi üçün ən qədim janr “Vayanq kulit” tamaşası olmuşdur. “Vayanq kulit” tamaşalarında mövzu əsasən Serat “Menak”, “Ramayana” və “Mahabharata” eposları ilə bağlı olsa da sonradan islam dininin İndoneziya ərazisində geniş şəkildə yayılması ilə bağlı olaraq, islamiyyətlə bağlı mövzular tamaşalarda yer alır, əsas mövzu kimi Məhəmməd peyğəmbərin əmisi Əmir Həmzənin qəhrəmanlığı seçilirdi. İslamın ənənələri “vayanq qolek”, “vayanq qolek

menak”, “vayanq qolek cepak”, “vayanq kulit purva” və s. tamaşalarında, “seudati” və “saman” , “beksa qolek” və s. rəqslərdə əksini tapmışdır.

“Vayanq” tamaşalarına xristianlığın da müəyyən təsiri olmuşdur, süjetlər həm “Əhdi-Ətiq”, həm də “Əhdi-Cədid”dən götürülən “Vayanq vahyu”nu xristian və qeyri-xristian yavalı aktyorlar üçün yaradıcılıq istiqamətlərindən birini təşkil edir.

4. Müstəmləkə dövründə Yavanın mədəni həyatında üç cərəyan (“aliran”) formalaşmışdır: kraton zadəgan mədəniyyəti - “priyayi mədəniyyəti”; “abanqan” - əsasən kəndli kütlələrinin mədəniyyətidir və bu cərəyan İslam pərdəsi altında priyayi kimi tək-cə hinduizm-buddizm deyil, həm də daha qədim, animistik və mifoloji təsəvvürləri saxlayır; “santri mədəniyyəti” - müsəlman dini ilə ən çox sıx əlaqədə olan və islamın ənənələri və normativlərini daha dolğun mənimsəmiş təbəqəsinin mədəniyyətidir. Üç cərəyanın mövcudluğu arxipelaqın mərkəzində - Yavada mədəni stereotiplərin, o cümlədən “vayanq”ın formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynayır.

XIX əsrdə Şərqi Yavada “ludruk”, Mərkəzi Yavada “ketoprak” və Betavida “lenonq” teatrları ortaya çıxdı, bu tamaşaların pyesləri dövrlə səsleşirdi, bəzən isə kəskin sosial mövzularda yazılırdı, qəhrəmanları da sadə insanlar - kəndlilər, sənətkarlar, fəhlələr, tacirlər olurdu

İndoneziyada yerli teatr irsi zəngin olsa da buradakı milli teatr müstəmləkə Bataviadakı Avropa teatrları ilə sıx bağlı idi. Yeni mədəniyyətin inkişafı İndoneziya cəmiyyətindəki dərin, keyfiyyətli irəliləyişlərlə, özünüdərk inkişafı, milli azadlıq hərəkatının təşəkkülü ilə bağlı idi.

XIX əsrin sonu- XX əsrin əvvəlindən İndoneziyanın teatr və musiqi həyatında dəyişikliklər baş vermiş, “vayanq kulit” və “vayanq oranq”la yanaşı, dramatik incəsənətin yeni janrları inkişaf etməyə başlamışdır.

İndoneziyada Milli şüurunun formalaşmasında xalq tamaşalarının xüsusi rolunu qeyd etmək olar. Müstəmləkə dövründə ziyalılar, ictimai xadimlər müstəqilliyin əhəmiyyəti, onun verə biləcəyi imkanları, vahid İndoneziya ideyasını geniş əhaliyə

çatdırmaq missiyanı həyata keçirmək üçün təhsilin inkişafı uğrunda çalışır, milli ideyaları yayan xalq tamaşalarına, rəqslərə inkişafına xüsusi önəm verirdilər. İndoneziyalıların milli oyanışında, əhalinin düşmənə qarşı səfərbər olmasında dalanqların xüsusi rolu olmuşdur. Onlar tamaşalarda milli şüurun formalaşması, milli özünüdərkini təşəkkül tapmasına mühüm töhfələr vermişlər.

Xalq tamaşalarının indoneziyalıların milli dünyagörüşünün inkişafında rolunu araşdırarkən, bu prosesdə əksəriyyəti müsəlman olan, lakin dil, etnik mənsubiyyət baxımdan fərqlənən əhali faktorunu nəzərə almaq vacibdir. Eyni zamanda “bahasa indoneziya” dilinin mədəni həyata təsiri, Pançasila fəlsəfəsi kimi məsələlər XX əsrin ikinci yarısında İndoneziya əhalisinin dünyagörüşünə mühüm təsir göstərmişdir.

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq “vayanq” İndoneziya dövlətinin mədəni siyasətinin tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bu xalq tamaşası ənənəvilikdən çıxaraq, klassik mənə kəsb etməyə başlamışdır. Hökumət “vayanq” kukllarının düzəldən sənətkarları dəstəkləməklə yeni ideologiyanın prinsiplərinə uyğun kuklların hazırladırdı. Məqsədyönlü siyasət nəticəsində XX əsrin ikinci yarısında vayanqın yeni növləri-“wayang suluh”, “wayang perjuangan” “wayang revolusi”, “wayang pancasila”, “wayang sadat” yaranmışdır.

5. XX əsrin ortalarında İndoneziyada klassik teatrlar inkişaf edirdi, ənənəvi teatr janrları ilə (“vayanq kulit”, “vayanq oranq”, “ludruk, “ketoprak” və s.) yanaşı 1950-ci illərdə Avropa üslubunda oynayan kiçik qruplar ortaya çıxmışdır.

XX əsrin ikinci yarısında İndoneziyada dram tamaşaların ənənəvi teatrdan başqa daha üç növü (“ketoprak”, “ludruk” və müasir Qərbi Avropa teatri ilə oxşar tamaşalar) vardır. İndoneziyada “Avropa” teatrının yaranması tanınmış teatr xadimi Ancar Asmaranın adı ilə bağlıdır. Onun şagirdi Usmar İsmayıl 1950-ci ildə Cakartada yaradılmış Milli Teatr Akademiyasına başçılıq etmişdir. İndoneziya klassik teatrlarının 1950-1960-cı illərdəki repertuarı indoneziyalı dramaturqların (Usmar İsmayıl,

Srimurtono, Baxtiyar Siaqian) pyeslərindən, eləcə də dünya klassiklərinin (Çexov, Qoqol, İbsen) əsərlərindən ibarət idi.

İndoneziyanın iri şəhərlərində 1950-1960-cı illərdə kollektivləri arasında - Milli Teatr Akademiyası (ATNİ), ATNİ teatr kollektivi və tədris studiyası, “Lembaqa İndoneziya dramı” (İndoneziya Dram Cəmiyyəti) və s. vardır. İndoneziyalı müəlliflər-Affandinin “Müasir qız”, İsmayılın “Okean incisi”, Siaqianın “Lil və məhəbbət”, “Qırmızı daş və Merapi vadisi” adlı əsərləri teatr rejissorlarının tez-tez müraciət etdiyi əsərlərdir.

Sukarnonun devrilməsi, Suhartonun hakimiyyətə gəlməsi ilə nəticələnən 1965-ci ilin hadisələri nəticəsində ölkənin teatr həyatının inkişafı bir müddət dayanmışdır. Yalnız 1970-ci illərdə İndoneziyanın teatr həyatı canlanma dövrünə qədəm qoydu. Cakarta Mədəniyyət Mərkəzinin “Taman İsmayıl Marzuki” festivalı və paytaxtda əyalət teatrları festivalları teatr həyatının inkişafına təsir göstərmişdir.

İndoneziyada 1970-ci illərdə daha böyük teatr kollektivləri V.S. Rendranın “Teatr emalatxanası” və A.S. Nurun “Kiçik teatr”ı idi. Hər iki rejissor İndoneziyada ekzistensial dramaya və absurd teatrına (Rendranın “Bim-bom”, “Tsss!”, “Haydı, hamımız birlikdə”, Nurun “Qıcolmalar”, “Dibsiz quyru”, “Buludlar” əsərləri) meyl edən tanınmış dramaturqlardır.

Müasir İndoneziya dramaturgiyası üçün siyasi-sosial problemlərə istinad səciyyəvidir, amma süjetlər yenə də qədim eposlardan və tarixdən götürülür. Yeni nəsil öz tamaşalarından dövlət və ya qlobal sənaye tərəfindən yaradılan və idarə olunan mədəniyyətdən fərqli yeni alternativ məkanlar yaratmaq, maarifləndirmə aparmaq üçün bir vasitə kimi istifadə edirlər. Tamaşalar müasir İndoneziya tarixindən götürülmüş, perspektiv mövzular üzərində qurulur. Gənc nəsil teatr xadimləri keçmişdə siyasi ideologiyanın vasitəsinə çevrilmiş İndoneziya teatrlarının vəziyyəti ilə üzləşməməyə çalışır, təqdim etməyə çalışırlar.

İndoneziyanın yeni teatr qrupları diqqət yerli məkanlara yönəldilir, hadisələr ölkədə cərəyan edir, sosial konteksdə cəsərətli və yenilikçi tamaşalar səhnələşdirir, ictimai və siyasi həyatda, eləcə də teatr sənətində açıqlığa, şəffaflığa səs-ləyən dəyərlərə üstünlük verirlər.



İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində :

1. Əliyev R. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Elm və təhsil, 2014. 350 s.
2. Manafova M.J, Əfəndiyeva N.T., Şahhüseynova Ş.A. Mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi, Bakı: Sabah, 2010, 876 s.
3. Mahabharata və ya Bharata övladlarının böyük vuruşları haqqında dastan. Bakı: Gənclik, 1988, 168 s.
4. Nehru C. Ümumdünya tarixinə nəzər. Gənclik. 1986, 360 s.
5. Rəhimli İ. Azərbaycan teatr tarixi. Bakı: Çarşıoğlu, 2005. 864 s.
6. Talıbzadə A. Şərqi teatri tarixi. Bakı, ADMİU nəşriyyatı, 2016, 234 s.

Türk dilində :

7. Çolakoğlu G. Gelenekten Beslenen Karagöz, Folklor Edebiyat, No. 46, 02/2006, s. 543-554, http://turkoloji.u.edu.tr/halkbilim/ozde_colakoglu_gelenekten_beslenen_karagoz.pdf
8. Endonezya. İstanbul: Boyut Yayıncılık A.Ş. 2007. 112 s
9. Şişman B. Türk Gölge Oyunu'nun Konularinin Ve Suretlerinin Güncelleştirilmesi// Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2/6 Winter 2009, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi6pdf/sisman_bekir.pdf

Rus dilində :

10. Авдеев, А. Д. Индонезийский театр «ваянг-кулит». Советская этнография. 1966. № 5. с. 51–55.
11. Авдеев, А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытном строе ; М.: Искусство, 1959. 268 с.
12. Башинская Л. А. Театр Теней. К вопросу о терминологии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011 / 1 (25) // <http://cyberleninka.ru/article/n/teatr-teney-k-voprosu-o-terminologii>.

13. Бандиленко Г.Г., Гневушина Е.И., Деопик Е.В., Цыганов В.А. История Индонезии. Том 1 Издательство Московского университета, 1992. 304 с. <http://www.rulit.me/books/istoriya-indonezii-chast-1-read426194-186.html>
14. Вестник ЮНЕСКО - Комиссия Российской Федерации по делам ЮНЕСКО [/http://www.unesco.ru/media/2009/11/june_2008.pdf](http://www.unesco.ru/media/2009/11/june_2008.pdf)
15. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Главная редакция восточной литературы издательства. Москва: «Наука», 1974. 418 с.
16. Захаров А.О. Политическая история и политическая организация раннесредневековой Индонезии (V - начало X веков), Москва: Институт востоковедения РАН, 2012. 202 с. [tp://www.twirpx.com/file/2173841/](http://www.twirpx.com/file/2173841/)
17. Ионова А. И., Мусульманский национализм в современной Индонезии, М.: Наука, 1972
18. Камоцкий Я. Встречи с Индонезией, М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1982. 192 с., <https://www.litmir.me/br/?b=190284>
19. Кирчанов М. Национализм и модернизация в Индонезии в XX веке, М.: Научная книга, 2009. 250 с. <http://www.twirpx.com/file/1210847/>
20. Кузнецова, С. А. Историография вопроса о происхождении ваянг-кулит и о первоначальном значении его пьес. М.: Литература и время. 1973. С. 60–71.
21. Крофтс Альфред, Бьюкенен Перси, История Дальнего Востока. Восточная и Юго-Восточная Азия 2013 <http://www.e-reading.club/book.php?book=1018574>
22. Община и социальная организация у народов Восточной и Юго-Восточной Азии, Рудольф Фердинандович Итс Наука, 1967. <https://books.google.az/books?id>
23. Марков Г.Е. Народы Индонезии., М.: Издательство Московского университета 1963. 40 с. <http://www.twirpx.com/file/618898/>

24. Пахомова Л.Ф. Модели процветания. Сингапур, Малайзия, Таиланд, Индонезия Институт востоковедения РАН, 2007. 256 с.<http://ww.twirpx.com/file/491863>
25. Симонович-Ефимова, Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. 271 с.
26. Соломоник, И. Н. Традиционный театр Востока: основные виды театра плоских изображений. М.: Наука, 1983. 184 с.
27. Страны и народы. Зарубежная Азия. Юго-Восточная Азия . М.: Наука, 1979. <http://geography.su/books/item/f00/s00/z0000047/>
28. Яковлев М. С., Яковлева Т. Н., С берегов Невы в тропики, 1968, Л.: Наука. Ленинградское отделение. [http:// basebooks.ru/3439-s-beregov-nevy-v-tropiki.tml](http://basebooks.ru/3439-s-beregov-nevy-v-tropiki.tml).
29. Цыганов В.А. История Индонезии Часть 2. Учебник. М.: Изд-во Московского университета, 1993. 272 с. [http:// ww.twirpx. om/file/2088235/](http://ww.twirpx.om/file/2088235/)
30. Щербатова О.А. В стране вулканов. Путевые заметки на Яве 1893 года. <http://www.rulit.me/books/v-strane-vulkanov-putevye-zametki-na-yave-1893-goda-read.313937-1.html>

İngilis dilində

31. Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism- Verso, Nov 17, 2006 // http://rebels-library.org/files/imagined_communities.pdf
32. Bodden M.H. Resistance on the National Stage: Theater and Politics in Late New Order Indonesia -Ohio University Press, Oct 17, 2010// [https:// books.google.az/books?id=The+role+of+theatre+in+the+formation+of+national+consciousness+in+Indonesia](https://books.google.az/books?id=The+role+of+theatre+in+the+formation+of+national+consciousness+in+Indonesia)
33. Brown C. Short History of Indonesia: The Unlikely Nation? Allen & Unwin, 2003.

34. Escobar M. Wayang Hip Hop: Java's Oldest Performance Traditi on Meets Global Youth Culture. 2014 / Asian Theatre Journal 31.1: 481 -504 pp
35. Erven E.V. The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia- Indiana University Press, Aug 22, 1992 //https://books.google.az/books?id==theatre+Indonesia&hl=en
36. Foley K. The Dancer and The Danced. 1985/Asian Theatre Journal 2.1: 28-49 pp.
37. Forshee J., Culture and Customs of Indonesia, Westport, CT: Greenwood Press, 2006.
38. Graham S. Indonesia: Culture Smart!: The Essential Guide to Customs and Culture, Minneapolis, MN: Kuperard, 2010.
39. Groenendael V.M. The Dalang Behind the Wayang: The Role of the Surakarta and the Yogyakarta Dalang in Indonesian-Javanese Society- Foris Publications, 1985//https:// books.google.az/ books?id= searchwithin volume&q= dalang
40. Gaboriault D. Vietnamese Water Puppet Theatre: A Look Through The Ages- Western Kentucky University-Spring 2009 //http:// digital ommons. ku.edu/cgi/iewcontent.cgi?article=
41. Hatley B. Javanese Performances on an Indonesian Stage: Celebrating Culture, Embracing Change.Honolulu: Asian Studies Association of Australia in association with NUS Press. Dec, 2008 // https:// books. google. az/books? id=thy2bxm CNQ8C&source=gbs
42. Hatley B. Performing Contemporary Indonesia: Celebrating Identity, Constructing Community- BRILL, Jan 15, 2015//https:// ooks.google.az/books/about/Performing_Contemporary_Indonesia.html?id=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=
43. Hartono P. M. - The Mystical World of Java- Indonesia – 2004 // http://www.twirpx.com/file/1157753/

44. Heryanto A. Identity and Pleasure: The Politics of Indonesian Screen Culture-NUS Press, Jul 1, 2014 //https://books.google.az/ books?id=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=
45. Herbert S. A History of Pre-cinema, Volume 3 - Taylor & Francis, 2000 //https://books.google.az/ books?id=karagoz &hl=en&sa=X&ved
46. Hellman J. Performing the Nation: Cultural Politics in New Order Indonesia- NIAS Press, 2003 //https://www.diva-portal.org/smash/ get/diva2:789 507/pdf
47. Howard M. Federspiel-Persatuan Islam: Islamic Reform in Twentieth Century Indonesia - Equinox Publishing, 2009 // https:// ooks.google. z/books?id= slam+and+wayang
48. Keeler W. Javanese Shadow Plays, Javanese Selves. Princeton: Princeton University Press.1987.
49. Keeler W. Wayang Kulit in the Political Margin. In Jan Mrázek (ed) Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance. 2002.
50. Kuzminich I. National Consciousness and Civic Education- ##7–12, 2006–2007, /http://adukatar.net/wp-content/ uploads/2009/ 12/Digest_ 2009_Pages _30-34.pdf
51. Long R. Javanese Shadow Theatre: Movement and Characterization in Ngayogyakarta Wayang Kulit . Ann Arbor: UMI Research Press. Magnis.1986.
52. Mrázek J -Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance Events- University of Michigan, Centers for South and Southeast AsianStudies, 002, //https:// ooks.google. z/books= earchwithinvolume&q=wayan
53. Mrázek J. Phenomenology of a Puppet Theatre : Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit. Leiden: Kitlv Press. 2005.
54. Mulder N. Mysticism in Java: Ideology in Indonesia. Amsterdam: The Pepin Press. 1998.
55. Myrsiades K. K: Culture & Comedy in Greek Puppet Theater-University Press of Kentucky, 1992 //https:// books. google. az/books? id=m

56. Parani J. Ambience of Betawi Theatre to Indonesian Theatre- Institut Kesenian Jakarta Intercultural Jakarta,- Wacana Seni Journal of Arts Discourse. Jil./Vol.5.2006- //http://wacanaseni.usm.my/ wacana%20seni%20journal
57. Rubin D., Chua S. P. Chaturvedi, Ramendu Majundar, Minoru Tanokura Taylor & Francis-The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Asia/Pacific- 2001//https://books.google.az/books?id=indonesian+modern+theatre&
58. Ricklefs. M.C. A History of Modern Indonesia Since C.1200. Palgrave Macmillan, Sep 11, 2008.
59. Richter M. Musical Worlds in Yogyakarta . Singapore: Institute of Southeast Asian Studies. 2013.
60. Shafik V. Arab Cinema: History and Cultural Identity- American Univ in Cairo Press, 2007 //https://books.google.az/books?id=aragoz&hl=n&sa=X&v
61. Sedyawati Edi ed., Indonesian Heritage: Vol 8: Performing Arts. Singapore: Archipelago Press/Editions Didier Millet, 1998
62. Siyuan L. Routledge Handbook of Asian Theatre - Routledge, Feb 5, 2016//https://books.google.az/books?id=theatre+Indonesia&hl=
63. Suseno F. Javanese Ethics and World View: The Javanese Idea of the Good Life . Jakarta: Gramedia.1981.
64. Susilo H. The Personalization of Tradition: The Case of Wayang Ukur. In Jan Mrázek (ed) Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance Events . Ann Arbor, MI: Southeast Asian Studies. 2002.
65. Woodward M. Java, Indonesia and Islam- Springer Science & Business Media, Oct 28, 2010 //https://books.google.az/books?id=kHb640Gfa4C&printsec=frontcover&dq=Java,+Indonesia+and+Islam&hl=
66. Winet E -Indonesian Postcolonial Theatre: Spectral Genealogies and Absent Faces- Springer, Mar 10, 2010 //https://books.google.az/books?id=

67. Weintraub A.N. Power Plays: Wayang Golek Puppet Theater of West Java- Ohio University Press, 2004//https://books.ooble.az/books? gbs_ge_ summary_r&cad
68. Weintraub A.N. Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia-Routledge, Apr 20, 2011 //https:// books.google.az/ books?id=frontcover& ource=gbs_ge_ summary_r&cad=0\l
69. Yousof G. S. Islamic elements in traditional Indonesian and Malay theatre, *Kajian Malaysia*, vol. 28, no. 1, 2010.

İndoneziya dilinda

70. Ali M. Muslim diversity: Islam and local tradition in Java and Sulawesi, Indonesia. *IJIMS, Indonesian Journal of Islam and Muslim Societies*, Vol. 1, № 1, 2011. p. 1-35 // <http://ppsstainsalatiga.ac.id/uploads/1-MUH% 0ALI.pdf>
71. Ardian K. Mengenal Wayang. Desember 2012,Indonesia
72. Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 17 U-ZW Jakarta,2004
73. Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 1 A-AMYO Jakarta,2004
74. Hosen N. Syariah and constitutional reform in Indonesia (1999-2002), National University of Singapore, 2005., 365 s.)
75. Mengenal 33 provinsi Indonesia: Jawa Barat / Farukhi, Vida Afrida ; penyunting Nanang- Bandung : Sinergi Pustaka Indonesia 2008
76. Mengenal 33 provinsi Indonesia: Jawa Timur / Farukhi, Vida Afrida ; penyunting Nanang- Bandung : Sinergi Pustaka Indonesia 2008
77. Mengenal 33 provinsi Indonesia: Jawa Tengah / Farukhi, Vida Afrida ; penyunting Nanang- Bandung : Sinergi Pustaka Indonesia 2008
78. Mengenal 33 provinsi Indonesia: Aceh/ Farukhi, Vida Afrida ; penyunting Nanang- Bandung : Sinergi Pustaka Indonesia 2008
79. Merle Calvin Ricklefs- Sejarah Indonesia Modern 1200–2008- Penerbit Serambi, 2008

80. Mulyono S. Wayang: Asal-usul, Filsafat dan Masa Depanannya [Wayang: Origin, Philosophy and Future] . Jakarta: Gunung Agung.1982.
81. Mulyono S. Tripama, Watak Satria Dan Sastra Jendra - Gunung Agung, 1978
/https:// books. google. az/books/ about/ Tripama__ watak_satria _dan_sastra_jendra.html?id
82. Mulyono S. Wayang Dan Filsafat Nusantara- Gunung Agung, 1982. // https:// wayangpustaka02.wordpress.com/2012/12/02/ebook-wayang-dan-filsafat-nusantara-sri-mulyono-1982-1987-1992
83. Kartomi M., Seudati Inong: the female form of the martial art genre in Meulaboh, west Aceh, Indonesia. ISIM Newsletter, 2, 1999
84. Kaelola A. Mengenal tokoh wayang Mahabharata. Cakrawala, 2010
85. Purwadi D. BA. Mengenal Gambar Tokoh Wayang Purwa- Sukoharjo -2007
86. Paen M. Sejarah Kebudayaan Indonesia: Seni Pertunjukan Dan Seni Media Jakarta, Rajawali Pers,2011//http://www. puspita.depkeu. go.id/default.asp?pg
87. Usman S. and Din I. Wayang, Kepribadian Luhur Jawa [Wayang, the Noble Javanese Character] . Jakarta: Cakrawala. 2010.
88. UNESCO officially recognizes Saman Dance as part of world heritage, The Jakarta Post, November 24, 2011, www. thejakartapost. com/news/ 2011/11/24/unesco-officiallyrecognizes-saman-dance-part-world-heritage.html
89. Sucipta M. Ensiklopedia tokoh-tokoh wayang dan silsilahnya. Penerbit Narasi, 2010 // https:// books. google.az/ books?id
90. Soekmono R. Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 2. Kanisius, Indonesia. 1973
91. Sedyawati E. Budaya Indonesia: Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah. 2006. http://repository.upi.edu/5799/4/S_SDT_0907400_Chapter1.pdf //
92. Tjandrasasmita U. - Arkeologi Islam Nusantara . Desember 2009 //https://www.jstor.org/stable/41288783?seq=1"

93. Wayang Golek Sunda. Kajian Estetika Rupa Tokoh Golek. Bandung; PT Kiblat Buku Utama; Januari 2002 //https:// wayangpustaka 02.wordpress.com/category/kategori-kepustakaan/ boneka- wayang-seni-kriya
94. Yudoseputro W. Rupa Wayang Dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia . Jakarta: Senawangi and Institut Kesenian Jakarta-LPKJ. 1994.
95. Umar H., Abdul M. Islam in Indonesia: A to Z basic reference. Jakarta 2011, p.256
96. Yudoseputro W. Rupa Wayang Dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia . Jakarta: Senawangi and Institut Kesenian Jakarta-LPKJ. 1994.

