

Aydın TALIBZADƏ

Aristotelin təkzibi

*TEATR. ƏCDADLAR
KULTU. SÜRREALİZM*



◆ *Polemika*

Teatrın qapılarında həyat ölür.

Fikrin bir qədər sərt versionu: həyat teatrda dəfn edilir.

Öncə söylədiyimin daha məqbul və bir az daha yumşaq variantı: teatr həyatın qurtardığı nöqtədən başlayır.

O mənada ki, teatr həyatdan sonrakı həyatdır, haradasa lap transsendentaldır, yeni duyğusal təcrübənin sərhədləri dışındadır: elə bir yerdədir ki, ora düşmək üçün gerek həyatdan və həyatı adlayıb keçəsən; başqası olasan, özünü başqa gerçəklərə transformasiya eləyəsən. Teatr olum və ölüm sərhədində pərdə oyunudur: pərdənin bir üzünü dirilərə baxır, digər üzünü – ölümlərə.

Teatr nə həyatdır, nə ölüm: həyatın gömüldüyü məzarlıq üzərində ucaldılmış ölümlər məbədidir, insanlarla ruhların görüşdüyü tapınaqdır.

Bu tapınağın cadugəri, şamanı, kahini aktyordur. O, səhnəyə çıxarkən haradasa Mirzə Cəlilin “Ölümlər” pyesinin antoqonisti Şeyx Nəsrullahın misiyasını boynuna götürür, ölümləri, əcdadları dirildib boş səhnə fəzasına, məzarlıq podiumuna gətirməklə məşğul olur. Ölümlər qəsrinin sakinlərilə, keçmişdə qalmış əcdadlarla yaşamaq, onlarla enerji mübadiləsində buluşmaq, oyun qurmaq aktyorun peşəsidir: o, mediumdur; ruhlarla kontakta girib öz müasirlərilə onların təmasına, ünsiyyətinə şərait yaradır. Odur ki, aktyor bir persona-trikster kimi genetik olaraq özünü kahin, şaman və cadugər funksiyalarının icraçısı qismində, üstinsən, ekstrasens qismində qavrayır: heç bir təhlil aparmadan, ağılın imperativlərinə qulaq asmadan, yalnız duyğuların göndərdiyi impulslara etibar edərək, onları transa doğru yönləndirərək davranır və gerçəklik – mistika, keçmiş – indi – gələcək marşrutlarında stalker, əlaqələndirici missiyasına iddialı olur. Heç təsadüfi deyil ki, başqalaşma, yəni dəyişib başqası olmaq, əslində, başqa cür zühuretme praktikasıdır. Böyük mənada başqalaşmaq paralel dünyalar arasında səyahətdir, burdan ora gedib, oradan bura qayıtmaqdır, ruhları

öyrənmək, ruhlara qovuşmaqdır, bədən və ruhun yeni plastikasına sahiblənməkdir. Biz personaja “obraz” deyərkən, tam haqlıyıq. Belə ki, ədəbi personaj kiminsə ruh sözcüsüdür, obraz deyil; o, yalnız səhnəyə aktyor tərəfindən gətirilərkən obrazlaşır, müəyyən qiyafət alıb nitqə gəlir.

Səhnədə heç vədə indi oynanılmır.

Nədən ki, indi efemerdir, əlçatmazdır, J.Lakanın nəzəriyyəsindəki reallıq qədər əbədi itirilmiş obyektidir;¹ teatrda onun məskəni tamaşaçı salonundadır. Seyrçi tamaşada, filmdə, tabloda öz indisini “xırdalaya-xırdalaya”, əslində, permanent keçmişə baxır. Hərçənd teatrda keçmiş indiləşdirilir: yeni elə bir təəssürat yaradılır ki, guya indi öz imitasiyasına tamaşa eləyir, səhnədə özünü görür. Ancaq, təəssüf ki, bu, yəni indinin imitasiyası, təqlidi, ayrı cür desəm, indini indi oynamaq ideyası, cəhdi imkansız bir işdir, abrakadabradır, absurddur. Bu aspektdə keçmiş teatr səhnəsinə daim indi kimi köçürülür.

Keçmiş səhnədə həmişə yalançı indidir.

Hətta dünən yazılıb bu gün teatra təqdim edilmiş pyes belə, faktiki surətdə keçmişin indiyə ötürülən bədii versiyasından savayı bir şey deyil. Personajlar dramaturq tərəfindən “öldürülüb”, indidən “məhrum edilib” mumiyalanmış, ruhları, nitqləri kağız üzərində tutuqlanmış insan kölgələridir. Ona görə əsərin klassik və ya müasir bölgüyə aid edilməsindən asılı olmayaraq aktyorlar pyesin eyləmçi personajlarını səhnəyə hər zaman keçmişdən gətirirlər; daha doğrusu, idealda medium, şaman kimi onların ruhlarına öz bədənlərində sığınacaq verib, başqalaşib, trans yaşayıb keçmiş indiləşdirirlər. Keçmişdən gələnlər isə ölümlərin ruhlarıdır, kabuslardır, qeyb aləminin digər təmsilçiləridir: aktyor-mediumun bədənindən “faydalanıb” seyrçilərə görünürlər.

Teatr iki dünya arasında, zaman və əbədiyyət arasında elə bir körpüdür ki, əl-Əraf (Sədd) modeli kimi də çözüle bilər, həsr olunma, agahetmə, hazırlanma, çillə hücrəsi kimi də.

Bu baxımdan teatr zamandırışı bir təzahürdür: haradasa anti-zamandır; nədən ki orada ruhlar fiziksəl qanunlar əleyhinə geriyə qayıdıb materiallaşa bilirlər.

Səhnə sənətinin tarixi buna şahid.

Məsələn: antik yunan teatrında dirilərlə ölümlərin təması heç zaman kəsilmirdi. Qədim Ellada sakinləri hələ onda bilmirdilər ki, din nədir: onların tanrıları vardı, tapınaqları vardı, dini yox. Bu kontekstdə teatr tanrı iradəsinin eyləm platforması, miflərin şəkilləndiyi, ruhların obrazlaşdığı maska evi kimi çözüldü, məbədin artırması, eyvanı kimi anlaşılırdı. Antik teatrda yeraltı, yerüstü və səmavi səltənətlər bir-birinə pərçim edilmişdilər: bu məkan hüdudlarında tanrılar, ölümlər və dirilər daim bir-birlərinin yanında olurdular; fiziksəl, ruhsal və mental qatlarda rahatca ünsiyyət qururdular.

Səhnə sənətinin tarixi buna şahid.

Məsələn: Orta əsrlər teatrı müqəddəslərin dini yaşantılarından, əfsanəvi iztirablarından məbəd performansları düzəldirdi: keçmiş, peyğəm-

bəri, ölmüş əcdadı ritual poetikasını yansidan kilsə oyunlarında təqlid edirdi.

Səhnə sənətinin tarixi buna şahid.

Məsələn: Hamlet ölümlərlə dirilərin, keçmişlə indinin hüzur harmoniyasını bərpa etməyə çalışan aktyor-missioner funksiyasının icraçısı kimi yozulmaq şansını hər zaman özündə qoruyub saxlayır: o, daim ruhların cazibəsindədir; çabası ölmüş əcdadla ilişki yaratmaqdır, onun kabusunun eyhamlarını semantikleşdirməkdir. Hamletin eyləmini infernal dünya yönləndirir: bir dəfə atasının ruhunu izləyib onu danışdırmağa çalışır, başqa bir dəfə Polonnini öldürüb meyitini gizlədir, daha bir ayrı dəfə Ofeliyanın qəbrində özünün filosof təntənəsini yaşayır.

Heç təsadüfi deyil ki, Hamlet dünya teatr mədəniyyətində əlində tutduğu qafa taşı ilə simvollaşır.

Onun ölümlər aləmilə kontaktı bir an da qırılmaz. Hamletin niyyəti kral kürsüsünə sahiblənmək deyil, əcdad olmaqdır, totemləşməkdir, ruha dönüşməkdir.

Səhnə sənətinin tarixi buna şahid.

Məsələn: Makbetin mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini sınağa çəkən infernal dünyanın qüvvələridir. O da Hamlet kimi ölümlər aləminin cəzbindədir, kabuslarla ünsiyyətdədir. Makbetin divanəliyi ruhların insanlarla acı zarafatının nəticəsidir; ifritə qarılar onunla "məzələnirlər". Çünki Makbet sosial nərdivanla nə qədər yüksəlsə də, yenə əcdad ola bilməz: çünki övlad üzünə həsrət sonsuzun birisidir.

Səhnə sənətinin tarixi buna şahid.

Məsələn: Romeo və Cülyettanın sevgisinə, Montekki – Kapuletti didişməsinə əlac bulunacaq, pyesin finalı oynanılacaq yer məzar odasıdır, sərdabədir: daha doğrusu, əcdadlarla təmas məkanıdır.

Səhnə qutudur. Hər bir qutu isə potensial tabutdur: hər bir yeşikdə ölümə bir işarə var. Qutu-tabutun qapağı açılanda və yaxud teatrın pərdəsi qaldırılanda ölümlər səhnəyə adlayıb həyat-həyat oynayırlar. Mən Avropa teatrının XVII yüzildən üzü bu yana mövcud səhnə konstruksiyasının altyapısını araşdırmağa çalışıram.

Lakin bir dəqiqə: məgər antik və İtibah dövrü teatrlarında səhnə qutu idimi? Əsla. Hərçənd həmin bu teatrların quruluşunda mən çox maraqlı bir effektlə qarşılaşıram. Bu, hələ heç yerdə qeyd edilməmiş bir müşahidədir ki, mən onu elm aləminə təqdim edirəm. Məsələ bu ki, qədim yunan və İtibah dövrü teatrlarının memarlığından asılı olaraq seyrçilər səhnəyə quyuya baxan kimi baxırdılar, yəni yuxarıdan, amfiteatrdan tamaşa edirdilər səhnəyə, aktyorlara. Quyuya isə mifoloji təfəkkürdə ölümlər və dirilər dünyası arasında bir ötürücü-tunel, ruhlar yolu kimi çözüldür. Bu yöndən yanaşarkən elə anındaca anlaşılır ki, teatrın memarlıq quruluşunun altyapısının dominantları ölümdür, dəfndir, iki dünya arasındakı əlaqəni simvollaşdıran keçiddir.

Teatr sərdabədir, ehramdır, ruhlar üçün yoldur: keçmişin, əcdadın qayıdışına vəsilə olur. Tanrılar səmavi, əcdadlar yeraltı səltənətdən gəlib

teatrda aktyorun bədənindən bir simulyakr kimi, bir kuzə kimi faydalanırlar, maskalanırlar, obrazlaşırlar və yerüstünün sakinlərilə kontakt yaratmağa, onları arındırmağa, ruhsal dünyaya dəvət etməyə çalışırlar. Əgər bunu bacarmırlarsa, əcinnəyə dönürlər, şeytanlaşırlar.

Bütün miflər, nağıllar, dini əfsanələr ruhlar ensiklopediyasıdır: orada eyləm məhdudiyyəti yoxdur; insanlar və tanrılar fantastikdirlər, fiziki qanunlar dışındadırlar.

Faktlar sırası heyrətedici dərəcədə çoxdur: lakin onların hamısı bir mərkəz ətrafında rəqs edir; belə ki, bütün teatr formalarının poetikası üçün “müqəddəs əcdadın sərgüzəştləri və iztirabları” mövzusunun bu və ya digər versiyası dominant şərtir.

Bu dəlillər, sübutlar bolluğuna istinadən mənim hədəfə götürdüyüm əsas fikir bu ki, teatr real və infernal dünyalar arasında bir qapıdır, bir pərdədir: maddi və ruhsal aləm marşrutunda bir dayanacaqdır; dua, ibadət, mistik əlaqə, illüziya zonasıdır, gerçəkliklə virtuallığın nüfuz zonasıdır, təsəvvürün təlqini zonasıdır, assosiasiyaların akrobatikasıdır. Həqiqətən, qəribə deyilmi? Teatr niyə bu qədər ölümə, ruhlar dünyası ilə, virtuallıqla, təsəvvürlə bağlı olsun ki?

Deyəcəksiniz ki, Aydın Talıbzadənin düşüncələrindən sürrealizm danışılır. Mən də sizin elə bunu deməyinizi gözləyirəm.

Çünki hesab eləyirəm ki, teatrın bütün mövcudluq formaları realizmlə deyil, məhz sürrealizmlə ilişiklidir!!!

Soruşacağınız bu müddəanın özəyi, ənənəsi varmı? Varsa, harada?

TEATRIN SÜRREALİZMİ, SÜRREALİZMİN TEATRALLIĞI

Bu məqalə həddlərində sürrealizm terminilə əlaqəli bir-iki məqamı aydınlatmaq fürsəti məni bərk özünə çəkir.

Hərçənd nəzəriyyədə Andre Bretondan üzü bəri sürrealizmlə bağlı hər şey çoxdan açıqlanıb: söylənilib ki, sürrealizmin təkan müstəvisi Z.Froydun psixoanalizidir; söylənilib ki, bu ədəbiyyat cərəyanının, sənət cərəyanının mürşid və müridləri rəşadət estetikadan qaçıb, gerçəklikdən uzaqlaşmış bilincsizliyin, yuxuların təxəyyülə püskürtdüyü əcaib-qəribə forma, imaginativ düşüncə və fantasmaqorik görüntülərə bayılırlar, bir qayda olaraq erotik, magiya, ironiya civarında işləyirlər; söylənilib ki, sürrealizmin poetikası məişətin gündəlik, adlanmış nəsnelərinin, cəmiyyətin normaya çevrilmiş vizual və verbal siqnallarının, işarələrinin absurd ilişkilər mozaikasında zühurudur; söylənilib ki, sürrealizmin ustadları mistik həqiqəti Erosla Tanatos marşrutunda axtarırlar.² A.Bretonun özü isə hələ 1924-cü ildə yazırdı ki, “sürrealizm psixi avtomatizmdir: məqsədi şifahi, yaxud yazılı, ya da hər hansı bir digər üsulla fikrin fəaliyyət gerçəkliyini ifadə etməkdir. Sürrealizm dərrakənin hər hansı bir nəzarətindən uzaq, hər hansı bir estetik və mənəvi mülahizələrdən kənar fikir imlasıdır³, bilincsizliyin sərbəst diktəsidir, altşüurda ləngiməyən istəklərin qroteskləşmiş dünyada və ironiya patologiyasında təcəssümüdür.

Amma və lakin...

Z.Froyd deyirdi, özü də birbaşa A.Bretona məktub göndərüb onun üzünə deyirdi: deyirdi ki, sürrealizmin nə istədiyini qəti surətdə anlamır. Hələ bu harasıdır? Avstriya psixiatri sürrealizmi “fetişləşdirilmiş pozğunluq”⁴ adlandırır. Halbuki sürrealizmin nəzəri və praktiki platformasını manifestlərinə, məqalələrinə yansıtmış yazarlar, sənətçilər⁵ məhz Z.Froyddan⁶ təsirlənərək bilincsizliyi özlərinə oylaq seçmişdilər və psixi basqıları, patoloji yaşantıları, qarabasmaları, yuxuları redaktə işi aparmadan sərbəst ifadə fiqurlarında əsərlərinə köçürürdülər: “invensiya” (“ixtira”) və “mimezis”i (“təqlid”) öz yaradıcı fəaliyyətlərinin iki mühüm registri⁷, vektoru hesab edirdilər. “İxtira” və “mimezis” sürrealist düşüncə sahiblərinin teatr və teatrallığa refleksiyası idi və onlar belə bir şüar səsləndirirdilər: ya teatr, ya həyat!!!

Çox ilginçdir: əgər teatr həyat deyilsə, onda, deməli, tamam fərqli bir materiyadan oluşur. Bəlkə bu fərqli materiyanın özü materiya anlayışının dışındadır? Şübhəsiz: çünki teatr materiya ilə yox, qeyri-materiya ilə işləyir və bu qeyri-materiyanın adı ruhdur.

O yalan sözdür ki, teatr həyatın güzgüsüdür.

Əsla.

Teatr ruhun güzgüsüdür.

Real ruh olmur: ruh həmişə sürrealdır.

Səhnə güzgüsündə görünən aktyor-ruh da sürrealizmin dəlalətidir.

Özü də teatr sənətinin bütün təzahür variantları, bütün versiyaları üçün bu fikir keçərlidir. Teatr elə bir ixtiradır ki, ruqları bizə görükdür. Biz səhnədə konkret aktyoru görə-görə onun vasitəsilə bir başqasının ruhu ilə kontakt yaradıriq. Aktyorun bədənini bu kontekstdə ruqların müvəqqəti yaşaması üçün qonaq evi kimi oxunmurmu?

Ya teatr, ya həyat!!! Bu hayqırtı həm də ekzistensial bir manifest mesajı kimi də yozula bilər. Həyatdan teatrı, teatrallığı, dəbdəbəni, teatrdan həyatı, imitasiyanı qovmaq adına səsləndirilmiş bir çağırış deyilmi bu? Digər yöndən yanaşdıqda isə həyatın yalnız bir alternativini var: ölüm. Sürrealizmin estetik platformasını müəyyənləşdirənlər teatrla ölümü eyni bir müstəvidə görüb birini digərinin işarəsini sayırdılar? “Ölüm həyatda teatrla təmsil olunur” desəm, teatr fəlsəfəsində oturmuş daşlar nə dərəcədə yerindən oynaya bilər?

Varağ, bir az da dərinə gedək.

Giyom Apolliner “ixtira” və “mimezis” anlayışlarına şərh verərkən, onları bir-birilə əlaqələndirərkən sürrealizmin tarixilik baxımından təkrarlanan bəşəri bir hadisə olduğunu, daimi olduğunu gündəmə gətirirdi.⁸ Bu fransız nəzəriyyəçisinə görə təkər xalis sürrealizmdir: belə ki, insan öz addımlarının imitasiyasını görməyi arzulaya-arzulaya təkəri icad eləyir. Ancaq təkər ayaqlara, addımlara heç oxşamır. Odur ki, təqlid obyektindən tamam sıyrılıb uzaqlaşmış təkəri Apolliner sürrealist bir ixtira kimi

qavrayırdı və buradan da məntiqi bir nəticə çıxarırdı ki, sürrealizmdən xəbərsiz insanın düşüncəsində sürrealizm artıq təcrübədən öncə kodlaşdırılmışdı.

Bu da elə yozulur ki, təkər mimezis faktı deyil, ruhun kəşfidir və imitasiya genomunu özündə daşımır. Ruh imitasiyanı ixtira yolu ilə dəyişdirir, tanınmaza çevirir. Realizmdə təqlid tanınandır, sürrealizmdə – əsla. Düzdür, J.Şenye-Jandron A.Bretona etiraz edib deyirdi ki, yuxunun obrazlarının təqlidilə almanın təqlidi eyni dərəcədə banal bir işdir.⁹ Hərçənd hamı almanın təqlidindən almanı tanıyır. Röyanın təqlidi isə mümkünsüzdür, nonsensdir: nədən ki, yuxunu sahibindən savayı heç kim görmədiyindən onun təqlidini də tanıyan olmayacaq. Röya içrə mimezis yoxdur. Yuxu həmişə orijinaldır, bənzərsizdir, təkrarsız və yeganə nüsxədədir.

Teatr ruhları təqlid etmək üçün bir ixtiradır.

Qədim yunan miflərində tanrı və qəhrəmanların ruhları yaşayırdı: antik teatr da öz səhnəsində məhz onların təqlidinə qatlaşırdı. Həyatı, bugünü, indini təqlid etmək nəinki mənasızdır, hətta mümkünsüzdür: niyə insan gerçəkliyi yamsılamaq ki? Həyatın təqlidində nə zövq, nə meyar, nə ibrət ola bilər ki? Əlvida, Aristotel: həyatın, yeni indi yaşananın təqlidi cəfəng fikirdir.

Təqliddən ötrü meyar konkretliyi mütləqdir. Meyar, ölçü bilinməyəndə yamsılamaq şansı sıfırlanır. Bu ona görə belədir ki, indinin meyarı hələ bəlli deyil: onun meyarı sabah, yeni indi bitib dünən olduqda aşkarlanacaq, müəyyənləşəcək. Bugünün meyarını konkretləşdirmək üçün gün qurtarmalıdır!!!

Bu baxımdan meyar həmişə dünəndədir, keçmişdədir. Məsələnin konfliktli də ondadır ki, dünənin meyarından bugünə yanaşmaq cəfəngiyyatdır. Sən dünənin meyarına qarşı çıxanda inam və şübhə arasında kabusa dönürsən: tərəddüd eləyirsən ki, keçmişdə qalasan, ya gələcəyə gedəsən. Nağıllar yadınıza düşürmü: qəhrəman hər zaman üç yol ayrıncındadır. Əslində, bu yollar zaman budaqlanmasıdır: zamanın keçmiş, indi və gələcək vektorlarıdır. Bəşər tarixində mövcud bütün toplumların ziddiyyət müstəvisi burada.

Lakin və bir də lakin...

Meyar konkretləşməyəndə nüsxə müəyyənləşmir. Bütün hallarda meyar, ölçü, dəyər, qanun keçmişdən, əcdadlardan gəlir.

Hər bir yamsılama keçmişin meyarı əsasında olur.

Biz yalnız keçmiş yamsılamaqla nələrisə öyrənib mənimsəyirik.

Biz keçmiş təqlid eləyəndə keçmişin meyarını çıxış nöqtəsi kimi götürürük.

Biz əcdad ruqlarını səhnəyə dəvət edib müəyyən vəziyyətlərdə müəyyən suallara onlardan ya cavablar istəyirik, ya da onlarla birlikdə cavablar axtarıq.

Məhz indinin meyarı olmadığından indi içində hamı çaş-başdır: bizə həmişə elə gəlir ki, düzən keçmişdədir; daha fikirləşmirik ki, keçmiş də nə vaxtsa indi olub. Biz indini keçmiş görə korrekte etməyə cəhd göstəririk.

Ol səbəbdən Aristotel məni bağışlasın: həyatın təqlidi yox, ruhların təqlidi zövq verə bilər, öyüd verə bilər, nəyisə cavablandırır nəyisə aydınlaşdırır bilər.

Ruhlar təqlid olunan məbədin adı teatrdır.

Elə ona görə də antik teatrdə miflər yamsılanırdı, keçmiş təqlid edilirdi: nədən ki, sən mifi yamsılayanda insanlara (indinin dirilərində) görk verirsən, nümunə verirsən. Məsələ bu ki, mif, nağıl, əfsanə, pyes və romanlarda gerçək personajlar yox, onların ruhları, kölgələri yaşayır. Teatr onları səhnələmək üçün vərəqləyib oxuyanda sanki arxeoloji qazıntı aparıb ehramları, qəbirləri açır: “bax və öyrən” prinsipinə tutularaq seyrçilərdən ötrü ruhları, mumiya, keçmişin qəhrəmanlarını üçölçülü məkana səsləyir. Pyes oxumaq ruhlarla danışmaq kimi bir şeydir: sən personajların sözlərini mütaliə edəndə pyesdə “həbs edilmiş” ruhlara azadlıq verirsən, ruhlara təsəvvüründə görkəm verirsən, onların səsinə eşitməyə başlayırsan və təsəvvürünü səhnəyə proyeksiya eləyirsən.

Bu mənada teatr spiritik bir seansdır: ruh maşınıdır; qeyb dünyasını səhnəyə gətirib vizuallaşdırır. Aktyor heç zaman səhnədə konkret şəxsiyyəti oynamır, sadəcə, onun ruhunu yansıtmağa, başqasının ruhuna bədən-kuzə olmağa, başqasının ruhunu öz səsilə danışdırmağa çalışır.

Gerçəklik ona görə sürrealdır ki, tükənməz çoxluqlardan ibarətdir. A.Breton əbəs yerə iddia eləmədi ki, sürrealizm açıq realizmdir və onlar bir-birinə immanentdirlər, yəni iç-içədirlər. Yuxu da, bilincsizlik də, teatr da gerçəkliklə deyil, ruhlar aləmi ilə, ölümlər dünyası ilə, əcdadlarla xüsusi təmasdadır: ölümlər, ruhlar, əcdadlar üz bağlayıb, sifətləşib yuxulara, bilincsizliyə, teatr səhnəsinə gəlirlər. Teatr isə sürrealizmin realizmə tərcüməsidir: adi həyatda görünməyən tanrılar, ruhlar, kabuslar, əcdadlar səhnədə görünür. Qədim yunan teatrı buna misal, hind Kathakali teatrı buna misal, yapon Noo teatrı buna misal, absurd teatrı buna misal...

Mən pillələri yığa-yığa yetişirəm məqalənin əsas müddəalarına. Ancaq elə güman eləyirəm ki, bir pilləyə daha ehtiyac var. O da “sürrealizm” sözünün özüdür.

Sürrealizm fransızcadan tərcümədə üstrealizm, olağanüstü reallıq deməkdir ki, bu da hamının fəhm edə biləcəyi bir aydınlatmadır. Əgər diqqət yetirdinizsə, mən “sürrealizm” terminini mətn daxilində dilimizə yatımlı “üstrealizm” istilahi ilə əvəzləmədim. Çünki, Anadolu türklərinin sözü olmasın, “takıldığım” nöqtə məhz “sür”, daha dəqiq yazsam, “syur” kəlməsidir. Terminin ilk dəfə işlədən, dəbə salan və qüdrətli bir cərəyana ad bəxş edən insan G.Apolliner olub: hərçənd A.Breton və F.Supo onun anlayışa verdiyi kommentlərlə razılaşırdılar.¹⁰

Amma məni maraqlandıran tamam ayrı bir məqamdır. Nədən ki, sürrealizmin üstrealizm, üstün realizm mənalığında yozulması cərəyanın həqiqətini büsbütün açıqlamır. Fikrimcə “syur” kəlməsində daha fərqli və daha mühüm semantik bir çalar da şifrələnib ki, tədqiqatçılar sürrealizm platformasında gəlmiş ideyalar, formalar orijinallığı içrə öz araşdırmaları üçün bu aspektin nə qədər cəlbedici olduğunu önəmsəməyiblər.

Məsələnin məğzi bu ki, üstrealizm ruhun realizmidir, ruhlar dünyasının realizmidir. Yapon Noo teatri ona görə ideal cilaya malik forma və ifa texnikası nümayiş etdirir ki, Noo tamaşasının qəhrəmanı (tanrı, kişi, qadın, divanə, əcinnə) həmişə ruhdur və Noo aktyoru səhnədə konkret obrazı yox, obrazın ruhunu oynayır, ruhu vizuallaşdırır. Noo dramlarının qruplaşdırıldığı beş istiqamətdən biri syura-noo-mono, yəni döyüşçü ruhu haqqında pyes adlanır. Buddaçılıqda “syur” sözü ilə cəhənnəm düşmüş samurayların ruhlarını bildirirlər.¹¹

Sürrealizm ideyasına, onun təməl prinsiplərinə, anlayışın özünün meydana gəlib semantikləşməsinə Şərq teatr ənənələrinin, Noo tamaşalarının etkisi olubmu? Bu möhtəşəm cərəyanın liderləri Doğu insanının təfəkkür tərzindən həqiqətən təsirləniblərimi? Birbaşa cavab ciddi konseptual araşdırmalardan sonra mümkünləşə bilər.

Lakin və bir daha lakin...

Bir şey danılmazdır ki, Şərq teatrının ənənəvi formaları bu və ya digər şəkildə ruhlar aləmilə, əcdadlar kultu ilə sıx əlaqə müstəvisində qurulub tarixən. Əcdadları anma ayini, ruhların çağırılması, ibadət estetikası, ritmlə birgələşmiş dua Doğu məmləkətlərinin teatr fantaziyaları üçün mütəmadi güclü energetik impulsa çevrilib.

Noo teatrının səhnəsi hər zaman ruhların, kabusların, səmavi məxluqların Budda tapınağı üçün səciyyəvi ibadət estetikasında təcəssüm məkanıdır: bir bütövcə kimi tamamilən mistik ovqatı yansıdır və mistik arınmanı hədəfləyir.

Yaponiyanın hər guşəsində Bon bayramı içərisində şamlar yandırılmış kağız gemiciklərin çaylarda axıdılması ilə müşayiət olunur ki, bu da əziz gecədə evlərinə dönməyə əcdad ruhlarının yollarını işıqlandırmaq, onları azmaq təlaşından qurtarmaq məqsədi güdür. Yapon kölgə teatrının yaranma şərtlərindən biri Bon bayramının teatral ehtişamıdır, şübhəsiz. Elə Azərbaycanın özündə bayram axşamlarında bişirilən plov qazanına əcdadların adını çəkib duz atmaq yaponların adət ilə birbaşa səsleşmirmi? Əcdadların adını çəkib aş qazanına duz atanda sən onların ruhlarını bayram süfrəsinə dəvət edirsən, plovu onlara daddırırsan.

Bu sürrealizm deyil də, bəs nədir?

Fikrimcə, əcdadlar kultunun özü xalis sürrealizmdir: “ruhlarla ünsiyyət”, “infernallı dünya ilə kontakt” konseptlərinə söykənir, əcdadlarla əlaqənin teatral paradıqmada vizuallaşmasını hədəfləyir.

Hindoneziyanın vayanq-kulit kölgə teatri da ruhların çağırılması ayinindən sıyrılıb strukturlaşır: çox qədim əyyamlarda, “adətən, ailə başçısı müxtəlif dualar oxumaqla, düyü və digər məhsullardan ibarət sovqatlar hazırlamaqla (bəxşiş vasitəsilə ruhları ünsiyyət üçün “yola gətirməyə” çalışırdılar) ruhların çağırılmasını – kölgə kimi şəkilləndirilməsini – öz üzərinə götürürdü”.¹² Təsadüfi deyil ki, vayanqa (sözün semantikasına teatr, kukla, tamaşa, pyes, kölgə anlayışları daxildir) şəriət kimi, dalanqa, yəni kuklaçıya, ağ pərdə üzərində təsəvvür oyununu göstərən sənətçiyə imam, peyğəmbər kimi yanaşırdılar: nədən ki, dalanq ölüb

getmiş əcdadların ruhlarını ekrana kölgə qismində yansıdıb onları dirilərle görüşdürə bilirdi, bir stalker funksiyasını yerinə yetirirdi.

Hindoneziyada dirilər və ölümlər dünyası arasında sərhəd son dərəcə şəffafdır, qeyri-müəyyəndir. Burada insanlar özlərini sanki ruhlarla əhatə olunmuş bir aləmdə hiss eləyirlər və birindən digərinə rahatlıqla, heç bir emosional stress yaşamadan adlayıb keçə bilirlər. Onlar düşünürlər ki, iki dünya arasındakı yerdəyişmənin ən sadə və əmin yolu pərdədir: düşünürlər ki, burdan ora, oradan bura gedib qayıdanda pərdə yolu azmaq üçün bir nəzarətçidir, keçidi təmin edən ötürücüdür.

Səhnə də Hindoneziya adalarında elə kölgə teatrının pərdəsi, əkizi qismində anlaşılır: aktyor səhnəyə çıxan kimi gerçəkliklə əlaqəsini tam itirir, trans vəziyyətində keçmişə düşür və öz bədənini müəyyən bir ruha sanki kirayə verir; başqa sözlə, artıq səhnə məkanında özü olmur, şamana, cadugərə dönür, mistikləşir, varlığını ruhların representasiyasına həsr edir.¹³

Çin teatrının təşəkkülü də əcdadlar kultu ilə əlaqələndirilir. Vətəni Çin hesab edilən kölgə teatrının yaradılması faktı isə cavan yaşlarında ikən həyatla vidalaşmış imperator arvadının ruhunun filosof Şau Vey tərəfindən pərdəyə yansıtılması ilə birbaşa bağlıdır.¹⁴

Məqaləyə fişəng kimi dağıdılmış bu mülahizələr bir daha sübut edir ki, Məqribdən Məşriqə qədər harada ki teatr sənətinin hər hansı bir ixtiyari formada təzahürü olubsa, orada bu hadisə mütləq şəkildə ya dəfn, ağı mərasimlərindən, ya da əcdadların ruhu ilə, infernal dünya ilə mistik təmas yaratmaq məqsədilə keçirilən ayinlərdən törəyib və sürrealizm parametrlərində özünü tanıyıb, təsdiqləyib.

Teatr ölümlər səltənətinin fəsadıdır, ruhlar üçün podiumdur. İnanılmazdır ki, karnaval kimi bayram ruhunu bir hadisənin özü belə qurbankəsmə ayinindən törəmiş bir təzahürdür¹⁵ və nəinki karnaval, hətta müxtəlif növ cəza tədbirləri. Karnaval kontekstində maska iştirakçının ölü üzüdür, ifadəsiz, donuq üzüdür, haradasa əcdadın totem üzüdür. O da sirr deyil ki, maska¹⁶ da totem kimi, kölgə kimi, kukla kimi ölümlər dünyası ilə, ölümün özü ilə birbaşa bağlı olan nəsnədir, ölümün həyatıçı prezentasiyasını gerçəkləşdirən simvoldur.

N.Yevreinov "Teatr və eşafot" mövzusunun aktualaşdıranda teatrı ölüm sərhədinə gətirirdi: bu universal teatr adamı teatrı eşafot kimi¹⁷ təqdim eləyəndə potensial olaraq onu söyləyirdi ki, seyrçilər qarşısında teatr səhnəsinə qalxmaq elə kütlə qarşısında eşafota, yəni edam səhnəsinə qalxmaq kimi bir şeydir. Təbii ki, teatr da, eşafot da qurbankəsmə mərasiminin genetik kodunun modulyasiyalarıdır: belə ki, səhnədə bədən qurbanı simvolikdir, eşafotda – həqiqi. Ritual icra olunduqdan sonra qurban müqəddəsləşir. Cəmi də eşafota qalxdığı an, boğazına ölüm ilgəyi keçirildiyi an, ya da boynu vurulduğu an əzabkeşə, qəhrəmana çevrilir kütlə üçün: eşafot canını profan dünyadan götürüb sakral dünyaya yüksəldir ki, bununla da xaosun tamamlandığı bildirilir. Qurbankəsmə ayini də harmoniyaya, kosmosa qayıdışın şərtidir.

Qurbankəsmə mərasimində, türmədə və teatrda bədən həbs edilir. Maraqlısı budur ki, teatr da, türmə də ölümü eyhamlaşdırır. Çünki onların hər ikisi “həyat arxası həyatdır”.¹⁸ Bədəni “həbs etmək” ölümə aid bir xüsusiyyətdir. Ölmüş insanın bədənini dörd ünsürdən biri, ya torpaq, ya od, ya su, ya da hava “həbs edir”. Bu “həbs” regenerativ səciyyəlidir. Bədənin, daha dəqiq desəm, əcdad bədəninin həbs edilməsi və ya şaqqalanması mifoloji təfəkkürdə silsilənin davamı, növbəti törəniş zəncirinin başlanğıcı kimi oxunur. Əcdad da məhz ol səbəbə əcdad sayılır ki, akkumulyativ başlanğıcdır, regenerasiyanın simvolik təminatçısıdır. Di gəl ki, ölmədən əcdad olmaq şansı sıfırdır.

Yəqin elə bunun nəticəsidir ki, Jan Jene kimi bir fransız yazarı və teatr xiridarı deyirdi ki, “teatr üçün həqiqi məkan qəbiristanlıqdır”¹⁹. Dünya teatr və kino sənətinin nəhənglərindən biri Jan Lui Barro müxtəlif vaxtlarda teatrın ölüm səltənətilə əlaqəsinə toxunurdu və hətta öz xatirələrində açıq mətnlə bəyan eləyirdi: “Tragediyanın da, komediyanın da mənbəyi birdir – tənhalıq və həyəcanlı gözlənti; hansılar ki, bizim içimizdə teatrı yaradır. Bu, ölümə məhkumluq oyunudur”.²⁰ Maraqlısı budur ki, A.Artonun, Y.Qrotovskinin, T.Kantorun, K.Lyupanın və bir sıra digər çoxsaylı, “Yuğ”un²¹ müəllifi Vaqif İbrdahirəoğlu da bu siyahıya qatmaq şərtiylə, rejissorların teatr konseptlərində, eləcə də tamaşalarında ölüm faktoru dominant mövqə sərgiləyirdi.

Aydınır: teatr birmənalı şəkildə əcdadlar kultundan, dəfn mərasimlərindən, qurbankəsmə ayinlərindən (ölüm bunların hamısının ideya dominantıdır), onların icra edildiyi tapınaq səcdəgahlarından qopma bir təzahürdür və öz şəcərə ənənəsini heç vədə unutmur. Busa teatr sənətinin apriori sürrealizm genomunu özündə daşdığına bir sübutdur.

Dairə qapanır, amma suallar qalır.

Teatrın bu qədər infernal dünyaya bənd olması təkəcə kultdan, ayin və mərasimdən qalma bir nəsnəmi, yoxsa insan psixikasının diktəsi?

İlginc bir məsələdir: həddən ziyadə ilginçdir!!! İnsanı bütün ömrü boyu ən çox bir sual maraqlandırır: görəsən, orda nə var: görəsən o biri dünya, kosmos dıışı, kainatın sonu nədir, necədir, nədən ibarətdir?

Z.Froydun nəzəriyyəsinin “ölüm cəzbi” və ya “ölüm instinkti”²² postulatından çıxış edərək mən belə bir fikirdə israrlıyam ki, teatr ölüm simvoludur, o biri dünyanın modelidir, varlığın sonuna bir işarədir, məbəd kimi sakral (müqəddəs) və profan (urvatsız) aləmlər arasında keçidi eyhamlaşdırır, həyatda ölümü təmsil edir. O, həm özünü mühafizə prinsiplərini aktivləşdirən bir mexanizmdir, həm də insanın kainat sonuna səyahət etmək, axirəti, o biri dünyanı, ruh həyatını görmək, dərk etmək ehtiyacının vizuallığıdır.

Aktyorun tamaşa finalından sonra səhnə önünə gəlib təzim etməsi seyrci sevincinin apogeyidir, teatr bayramının zirvəsidir. Bunun səbəbi nə? Səbəbi bu ki, tamaşaçı aktyorların təzimi zamanı görür, əmin olur, inanır ki, hər şey bir illüziya imiş, aldanış imiş, oyun imiş: görür, əmin olur, inanır ki, keçmişdə, ölüm dünyasında heç kim qalmadı, onlara bədənlerini kirayə

vermiş səhnə sənətçilər isə sapsağlam geri qayıtdılar. Bu akt seyrci üçün həyatın tənənəsidir: tanatosdan erosa dönüşdür.

Yenə gəlib çıxdıq Eros və Tanatos marşrutuna. Əgər sürrealizm bu marşrutla yalnız XX yüzildə addımladısa, teatr bu marşrutla haradasa üç minillik və bəlkə də daha çox, yol gəlir.

Teatr başdan-ayağa sürrealizmdir: çünki insan həmişə ruhlardan (tanrılardan, mələklərdən, kabuslardan, əcinnələrdən və qəhrəmanlardan) bilib öyrənmək istəyir ki, bu həyatın, bu ömrün axırı necə olacaq, bilə-bilə ki, qarşıda onu ölüm gözləyir.

İnsan həyatı anlamaq peşində bulunmur. Həyatın ona verildiyi barədə də bir o qədər dərin düşünür. İnsan həmişə həyatın ondan niyə bir gün alınacağı haqqında fikirləşir. Çünki ölümsüzlük axtarır. Ölümsüzlər tanrılardır. Ona görə qəhrəman tanrılıq iddiası ilə yaşayan adamdır.

Odur ki, teatr daha çox həyatın simulyakrındır. Özünü ölümdən mühafizə, ölümə mübarizə ona gətirib çıxarır ki, insan ölümü həyata daşıyır²³, reallığı simulyakrla əvəzləyir, ölümü teatrallaşdırır, teatrı əbədiyyətin səhnəsi bilir. Simulyakr J.Bodriyara görə nədir: zamanın xüsusü effektidir, nə vaxt ki o, öz xətti səciyyəsinə itirir, dönüb-dolaşmış ilgək olur, başlayır gerçəklik əvəzinə artıq onun məlum surətlərini istehsal edib yayımlamağa²⁴.

Teatr zamanın effektidir, zamanın zamansızlığa dönüşdüyü məqamın effektidir: elə bir effektidir ki, həyat və ölüm arasında sərhədləri götürür; insanı inandırır ki, ölümdən sonra da həyat var; inandırır ki, ölümləri teatrdadır, diriltmək mümkündür. Bu, təxəyyülün, illüziyanın real sürrealizmidir!!! Ümid sürrealizmidir!!!

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1 Вах: Печенина О.В. Функции реального, воображаемого и символического в коммуникативной модели структурного психоанализа Ж.Лакана // Вестник Санкт-Петербургского Университета. – серия 6, вып. 4, 2007. – С.208-214.

2 Daha ətraflı bax: Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: к вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. – М.: РГГУ, 2012. – 542 с.; Балашова Т.В. Париж принадлежит мечтателям. – М.: ИМЛИ, 2019. — 352 с.; Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 346 с.; Моррис Д. Сюрреалисты в жизни. - М.: Ад Маргинем, 2019. - 272 с., илл; Сюрреализм. Воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. / Сост. и предисл. Ги Жирара, пер. под ред. С. Дубина. - М.: Гилея, 2018. - 448 с.; Пикон Г. Сюрреализм 1919-1939 / Пер. Ж.Петивер. – М.: S.S., 1995. – 216 с., илл.

3 Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>

4 Сюрреализм и авангард: материалы российско-французского коллоквиума. – М., 1999. – С.27.

5 Сюрреализм. Большая иллюстрированная энциклопедия. – М.: СЗКЭО, 2017. – 256 с.

6 Ətraflı bax: Пинковский В.И. Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – № 1, 2008. – С.167-171.

- 7 Гальцова Е.Д. Концепции «реальности» / «сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – № 1, 2008. – С.206.
- 8 Daha ətraflı bax: Аполлинер Г. Эстетическая хирургия / Пер. Л.Токарева. – М.: Симпозиум, 1999. – 560 с.
- 9 Гальцова Е.Д. Концепции «реальности» / «сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – № 1, 2008. – С.213.
- 10 Бретон А. Göstərilən əsəri.
- 11 Вах: Talibzadə A.A. Şərq teatrı tarixi: ali məktəblər üçün dərslik. – Bakı: “Zərdabi Nəşr” MMC, 2020. – s.187.
- 12 Talibzadə A.A. Göstərilən əsəri, s.122.
- 13 Talibzadə A.A. Göstərilən əsəri, s.103-105.
- 14 Bu haqda daha ətraflı bax: And M. Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukle, Karagöz, Orta oyunu. – Ankara: Bilgi yayınevi, 1969. – 350 s.; Анд М. Dünyaда ve bizde kölgə oyunu: – Ankara, İş Bankası Kültür yayınları, 1977. – 446 s.; Kudret C. Karagöz. – Ankara: Bilgi yayınevi, 1968. – 410 s.
- 15 Bu haqda daha ətraflı bax: Евреинов Н.Н. Азazelл и Дионис: о происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов / Предисл. Б.И.Кауфмана. – Л.: Academia, 1924. – С.108-162.
- 16 Talibzadə A.A. Min maska və bir mən // Min maska və bir mən yaxud islam mədəniyyətinin semiolojisi. – Bakı: Təhsil, 2015. – С.3-11.
- 17 Чубаров И.М. Эшафот как театр Николая Евреинова // Социология власти. – №8, 2012. – С.50-57.
- 18 Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы / Пер. В.Наумова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 500 с.
- 19 Вах: Ращупкина Д. В. Театрализация реальности как основа драматического сюжета // Контрапункт: Книга статей памяти Г.А.Белой. М.: РГГУ, 2005, С. 461.
- 20 Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. – С.59.
- 21 Seyidov M.M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. – Bakı: Yazıçı, 1983. – 326 s.
- 22 Зупанчич А. Фрейд и влечение смерти <https://freud-lacan.spb.ru/lakanaliya/27-2018-filogeneticheskie-fantazii/alenska-zupanchich-frejd-i-vlechenie-smerti>
- 23 Вах: Бодриар Ж. Символический обмен и смерть // Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html>
- 24 Вах: Yenə orada

