

Sosial-iqtisadi tərəqqi və yaxud kütləvi informasiya vasitələrinin inkişafı, əslində, sivilizasiyamızın irəliləyişini təmin edən spesifik amillərdir. Lakin razılaşmaq lazımdır ki, müasirliyə meyil edən təsəvvürlərin və yeniliklərin teatrda dəbdəbə ilə assosiasiyaya edilməsi, müəyyən pyesləri, həmçinin janrları rejissorların əsassız yere təhrif etməsi yolverilməzdir.

Hər şeyi qoyaq bir kənara. Əvvəlcə, müasir teatr dedikdə biz nəyi anlamalıyıq? Fikrimcə, bu sual ətrafında müəyyən paralellər aparmaq üçün müxtəlif versiyalarla çıxış etmək ləbüddür. Məsələn, biz teatrda tətbiq edilən yeni elementlərə misal olaraq, müasir rejissorların ərsəyə gətirdiyi tamaşalarda çox vaxt silahların və yaxud geyimlərin, nəqliyyat vasitələrinin dövrün tələblərinə uyğun olaraq dəyişdirildiyinin şahidiyik. Bu kimi yeniliklərin, pyesin süjet xəttinə və teatrın fəlsəfi prinsiplərinə hər hansı bir zərəri toxuna bilməz. Əksinə, bu dəyişikliklər canlı sənət olan teatrın təcəssüm funksiyasını bir qədər də irəliyə aparmaqdadır. Çünki müasir dövr tamaşaçıları bu metodlarla teatrın estetik enerjisini duyaraq, göstərmə sənətinin sayəsində mənəvi cəhətdən öz daxili aləminə asanlıqla güzgü tuta bi-

şuarlarla özümü teatrlara çevirib, səskü salmaqla, mövcud vəziyyətdən xilas olacağımıza ümid edə bilmərəm. Çünki yaradıcılıq imkanlarının obyektiv parametrlərlə inkişafı, əsaslı istinad dayağı və qərəzsiz müqayisə predmetləri sənətkarlığın əsas prinsipləridir. Məhz elə bu səbəbdən, düşünürəm ki, dram nəzəriyyəsinin tələblərinə uyğun olaraq, müxtəlif dövrlərdə mövcud olan pyeslərin bədii strukturu haqqında danışmaq və ən azından XVIII, XIX və XX əsr teatrlarına nəzər salaraq, müəyyən teatr və rejissura problemlərinə toxunmaqla, alternativ təkliflər ətrafında mövzumuza davam edək.

Azərbaycan teatrının təşəkkül tapdığı və öz parlaq dövrünü yaşadığı dövrlərdən hələ bir neçə əsr əvvəl, istər Avropa, istərsə də rus teatrlarında ortaya çıxmış yeni janrlar müəyyən edilir, tənqidçilər isə bəzi tamaşaların teatrdan yığışdırılması üçün yorulmaq bilmədən tənqidi məqalələr yazırdılar.

Görünür, həmin dövrlərdə cəmiyyətin sosial psixologiyasını analiz edən tənqidçilər, teatrların fəlsəfi sistemine və poetik funksiyasına zərbə vuran yüngül tamaşaları asanlıqla müəyyən edə bilirdilər. Əvvəlcə, teatrlarda melodram janrında tamaşalar

simasını, nifrətə layiqlərə isə öz iç üzünü açıb göstərməlidir”. Ümumiyyətlə, “Hamlet” pyesindən belə başa düşmək olar ki, Şekspir Hamletin vasitəsilə həm də teatr sənətinin inkişafında tamaşaçıların müqayisədə tənqidçilərə daha böyük önəm verir. Bunun Hamletin aktyorlarla dialoqunda müşahidə etmək olar. Hamlet aktyorlara izah edir: “Ağıllı adamların fikri sizin üçün teatrın bütün başqa tamaşaçıların rəyindən qiymətli olmalıdır”.

“Hamlet” pyesi teatrın yaradıcılıq əsasları haqqında təkcə nəzəri biliklər verdiyinə görə yox, həm də teatrın həqiqəti göstərmə sənətində tətbiq edilən praktiki iş metodunun nə qədər sanballı və tədqiqəlayiq olduğunu gəniş oxucu və tamaşaçı kütləsinə ötürdüyü üçün nəinki Şekspir dramaturgiyasının, hətta dünya teatr tarixinin şah əsəri hesab edilməyə haqq qazanmış oldu.

Məsələnin praktiki tərəfi pyesin “Siçan tələsi” adlanan hissəsində başlanır. Burada pantomim və ənənəvi teatr səhnələri təşkil edilir.

Teatrın hər şeyi olduğu kimi çatdırmaq prinsipi və günahkarları ifşa etmək funksiyasının nəticəsində Klavdi gördükləri qarşısında dəhşətə düşərək tamaşanı yarımçıq tərk edir. Bu

sura xətaləri müasirlik adı altında teatrları öz prinsiplərindən uzaqlaşdırmaqdadır. Məsələn, vaxtilə “Qağayı” pyesinin başına məşhur rejissor K.Stanislavskinin açdığı oyunu, yaqın ki, çox az adam bilməmiş olar.

Bu həmin sistemin açdığı bələlardan biri, yeni pyesi qavraya bilməmək, həmçinin düzgün prinsiplərlə işləməmək bəlasıdır. Stanislavskinin aktyor hazırlığı üçün nəzərdə tutduğu məşğələlər hər halda bir çox aktyorun öz istedadını ortaya çıxarmaq üçün potensial imkanlar yaradır.

Lakin məsələ Stanislavskinin rol üzərində işinə gələndə vəziyyət necə olur? Məsələ burasındadır ki, Stanislavskinin emosional yaddaş hesabına üzə çıxarmağı hədəflədiyi təxəyyül prinsipləri, Çexov dramaturgiyasında mövcud olan personajların çoxqatlı psixotemperametlərini yaratmaq gücünə malik deyildi. Deməli, dünyada elə psixotexnika ilə işləməli olan dramaturji yaradıcılıq nümunələri var ki, şovinst iddialarla rusların dünyaya car çəkdiyi Stanislavski sistemi belə bunu təcəssüm etdirməkdə acizdir.

Tutaq ki, dindar bir adamı, ya da hər hansı bir zabiti canlandırmalı olan aktyor emosional yaddaşının köməyi ilə hansı dərəcədə həmin obrazı yarada bilər? Heç şübhəsiz, həmin aktyor obrazı yaratmaq işini bir kənara qoyaraq, öz təxəyyülünün məhsulunu yaradacaq. Aktyorun öz təxəyyülündə həmin təbəqə ilə bağlı travmatik xatirələri varsa, onda necə? Belə çıxır ki, aktyor bütün obrazlarda həmin təbəqənin nümayəndələrini şablonlaşdıraraq, canlı obraz yaratmaq imkanını itirmiş olacaq. Belə olduğu halda, sözsüz ki, obrazın psixoloji və genetik təcəssümü özünü bürüzə verə bilməz.

Fikrimcə, Stanislavski prinsiplərinin uğursuzluqla nəticələnməsi, əslində, təkcə Çexovun “Qağayı” pyesi ilə əlaqəli ola bilməz. Çox güman ki, bu sistemdə çatışmayan cəhətlər başqa tamaşalarda da özünü göstərmişdir. Lakin görünür ki, “Qağayı” pyesində bu çatışmazlıq özünü daha qabarıq formada bürüzə verdi. Mənə elə gəlir ki, Stanislavskinin teatrdə hər hansı bir obrazı yaratmaq üçün ortaya qoymuş olduğu “Əgər mən onun yerində olsaydım, nə edərdim?” sualının yerinə, “O, əslində, kimdir?” sualını qoyaraq, bu tədqiqatlara başlasaydı, daha obyektiv nəticələr alardı.

Bu məqamda Fransız filosofu və dramaturqu Deni Didronun “Aktyor haqqında paradoks” əsərini xatırlatmaq istərdim. Bu nəzəriyyənin əsas və əlverişli tərəfi, Stanislavski sistemi ilə müqayisədə aktyor tərəfindən istənilən obrazın müəyyən mənada psixozanalizini aparmaq cəhdi ilə fərqlənir. Yeni “Aktyor haqqında paradoks” obrazın təbiətini duymaq gücünə daha yaxın olduğu halda, Stanislavski sistemi sadəcə olaraq emosional yaddaş hesabına aktyorun daxili aləmini həmin obrazla sintezləşdirmək prinsipinə əsaslanır.

Əsl teatr mənəvi ehtiyaclardan ərsəyə gələn bir sənətdir. İstər dramaturji, istərsə də rejissor nəzəriyyəsi olsun, hər bir halda tamaşanın ümumi strukturu bu iki bədii ifadə vasitələrinin vəhdətindən yarandığı üçün, düşünürəm ki, teatrlarımızın müasirlik adı altında sənəti korlayan bəzi “yeniliklərdən” yaxa qurtarması və arının xalis bal istehsal etməsi kimi, yuxarıda sadaladığımız və yalnızca effektiv impluslarla yol alması zəruri çıxış yoludur.

Elə buna görə də biz Sokratın maevtika metodundan yararlanaraq, universal analizlər sisteminin köməyi ilə teatr sənətinin fundamental estetikasını və bədii-fəlsəfi konsepsiyasını aşkarlayıb, onu geniş publikaya yendən təqdim etməliyik!

**Qasimov Cavanşir**  
**Teatrşünas**



■ Cavanşir Qasimov  
Tələbə-teatrşünas

# Müasir teatr paradoksu

lir. Lakin rejissorlar həmin müasirliyə meyil kimi personajların əməl xəttində hər hansı bir dəyişiklik apara bilirmi? Mənə elə gəlir ki, belə bir cəhd, həm teatrın bədii-estetik keyfiyyətlərini, həm də dramaturgiyanın yaradıcılıq predmetini zamanla deformasiyaya uğradan və onları əsl qayəsindən məhrum edən bir belə kimi görülməlidir. Bu məqamda, bəzi yanlış metodları fərqli nümunələrlə izah etmək və hal-hazırda teatrların mövcud ictimai-sosial vəziyyətini şərh etmək yerinə düşərdi.

Hər kəsə aydındır ki, indiki dövrdə teatrların auditoriyası dolub daşmır. Yəqin ki, çoxları bunu kommunikasiya texnologiyalarının inkişafı və teatrların indiki dövrdə maraq obyektindən kənarda qalması ilə izah edəcək.

Mənim, əlbəttə ki, bunun səbəbini müasir global texnologiya ilə əlaqələndirib, əslində, müəyyən mənada bu sahənin inkişafına zərər verən nüanslara gözümlü yumub, özümü bilməzliyə vurmaq niyyətim yoxdur. Çünki hər nə qədər gözlərimizi bağlasaq da, hətta bütün bu hissiyyatımızı çıxarıb kənara atsaq belə, ruhumuz teatrın mənəvi cəhətdən xəstələndiyini anlayacaq.

Vəziyyəti müəyyən etmək naminə indi belə bir sual qoyaq, teatrlar Aristotelin dram nəzəriyyəsində müəyyən etdiyi paklaşma ənənəsinə sadıqdırmı? Teatrlarda indinin özündə estetik enerjini təmin edəcək dərəcədə tamaşalar hazırlanırmı? Bu sualın cavabını gözləməyə dəyməz. Çünki bu sualın cavabını, əslində, auditoriyalarda boş qalmış yerlər artıqlaması ilə verməkdədir. Lakin hər şeyi indiki teatr rəhbərlərinin boynuna yıxaraq onları da qınaq obyektinə çevirmək olmaz. Çünki vəziyyət indinin məsələsi də deyil.

Axı, şəxsiyyət olaraq, heç kim bircənər bir teatrları bu vəziyyətə qoymayıb. Hər şey elə aramla, elə kiçik addımlarla edildi ki, indi dönüb geriye baxdıqda, mənəvi cəhətdən böyük karroziyalara məruz qalmış teatrlar görünür.

Mən heç bir çıxış yolu göstərməyən, yalnızca “tənqid” etməklə məşğul olan Mirzə Mahmudlar kimi populist

oynanıldı. Sonradan sentimental romanları səhnələşdirib teatr səhnəsinə çıxarmağa başladılar.

Bütün bu proseslər, teatrı öz məramından ayırdı, sərişətsiz rejissorlar və yazıçıların “əməyi” nəticəsində, televiziyalarda reallığı dikte etməyən, sabun köpüyünə bənzər süjetlərlə cəmiyyətin başını qatan və şişirdilmiş iztirablarla insanların təfəkkürünü çürüdən seriallar peyda olmağa başladı.

Mənəviyyatı xarici gözəlliklə, xoşbəxtliyi isə təkcə xaos azadlıqlarla nümayiş etdirən, insanları real həyatın gerçəkliklərindən ayıran və cəmiyyətin taleyini uçuruma aparan seriallar... Mən, əslində, teleseriallar haqqında yazmaq istəməzdim. Heç bu barədə danışmağa da dəyməz. Amma rejissorlar və aktyorlar, Azərbaycan teatrının yaradıcılıq tendensiyasını zamanla teleserial səviyyəsinə endirəndə, hər halda auditoriyaların XIX və XX əsrlərdə olduğu kimi, dolub daşacağına güman edə bilməzlər...

Söz düşmüşkən, onu da qeyd edim ki, dahi rus mütəfəkkiri Aleksandr Puşkin mövcud vəziyyəti hələ iki əsr əvvəldən görmüş və bu qəbildən olan süjetlərlə teatrın ecazkar formasını çirkəndirən müəlliflərin qəti əleyhinə çıxmışdır. Bunun bariz nümunəsini biz onun yazdığı “Mənim rus teatrı haqqında qeydlərim” məqaləsində görə bilərik. Puşkin qeyd edirdi ki, teatr yalnızca həyatın özünü təcəssüm etməli və hər şey olduğu kimi göstərməlidir. O, əsasən, melodram janrına qarşı çıxırdı. Hansı ki, süjet xətti indiki teleserialların məzmununu təcəssüm etdirirdi. Qəbul etmək lazımdır ki, bu kimi halların nəticəsini hələ iki, ya da üç əsr əvvəldən görmək və bunun qarşısını almağa çalışmaq hər qələm sahibinin işi deyil.

Bu mövzu ətrafında başqa bir nümunəni V.Şekspir dramaturgiyasının yaradıcılıq zirvəsi hesab edilən “Hamlet” faciəsində görmək olar. Realıq səviyyəsinin adekvatlığını və teatr nəzəriyyəsinin önəmini xüsusi olaraq vurğulayan Şekspir, bu sənətin yaradıcılıq əsaslarını öz əsərində əsas personajı olan Hamletin fikirləri ilə çatdırmışdır. Pyesdə Hamlet aktyorlara bildirir: “Teatr ləyaqətli adamlara öz

səhnədə Şekspir məhz “Hamlet” pyesinin süjeti vasitəsilə teatr sənətinin praktiki əhəmiyyətini gözəl önünə sərmişdir. Reallığa obyektiv yanaşmaq teatr sənətinin əsas şərtlərindəndir. Bu ifadənin başqa bir nümunəsini Hind teatrının “Natyashastra” risaləsində müşahidə etmək mümkündür.

Belə ki, müdrik Bharata öz yüz oğlu və apsarlarla, yeni səma periləri ilə birgə tanrılar və əcinnə-asurların mübarizəsindən bəhs edən ilk tamaşanı hazırlayanda, belə rəvayət edirlər ki, tamaşaçılar sırasında asurlar da varmış. Asurlar gördüklərindən qəzəblənib caduya əl atmaq, aktyorların dilini dolaşdırmaq istəyəndə, tanrı Brəhmə asurları bu pis əməllərindən yayındıraraq, bildirib: “Teatr bundan sonra həyatı olduğu kimi əks etdirəcək, yaxşını da canlandıracaq, pisi də!” Avropa mədəniyyətində geniş yayılmış “Teatr güzgüdür” ideyası elə buradan qaynaqlanır.

Göstərmə sənətinin ən böyük əhəmiyyəti Aristotelin “Poetika” əsərinin katarsis bölməsində izah edilir. Katarsis teatrdə faci qorxu hissəsinə əsaslanır. Bu elə bir qorxu hissidir ki, mövzumuzun əvvəlində qeyd etdiyim, teatrın paklaşma ənənəsi ilə əlaqədar olaraq, məhz bu qorxunun vasitəsilə tamaşaçıları affekt halına keçirərək, mənəvi cəhətdən onları təmizləmiş olur. Məsələn, F.Şillerin “Məkr və məhəbbət”, V.Şekspirin “Kral Lir” pyeslərində dramaturqların tamaşaçıları affekt vəziyyətinə gətirmək məqsədi daha parlaq formada özünü göstərir. Atasının cinayətləri ucbatından özünü və sevgilisini öldürən Ferdinand, təbəbbürü üzündən öz qızının ölümünə səbəb olan və onun cəsədini əlində tutaraq peşmanlığı hissi keçirən Kral Lir səhnələri təbii olaraq tamaşaçılara təsirsiz qala bilməzdi. Lakin əfsuslar olsun ki, teatr sənətində elə rejissura səhvləri baş verir ki, yaradıcılıqları ilə bütün dünya teatrlarını lərzəyə gətirən dahi dramaturqların əsərləri belə ya aktyor hazırlığının pyeslə uyumlu olmaması üzündən, ya da ki, düzgün üslub və əməl xəttinin seçilməməsinə görə həmin tamaşalar böyük uğursuzluqlara düşər olur. Məsələnin ironik tərəfi isə bundadır ki, bütün bu rejis-