

TEATR HƏM GÖZ, HƏM DƏ QULAQ ÜÇÜNDÜR

“Görəsən səbəb nədir ki, bir çox aktyorlar və rejissorlarda belə bir fikir yaranıb ki, guya hərəkət yalnız pantomim janrına aiddir. Elə bil yalnız pantomim (eyni zamanda plastik teatr, rəqs teatri və s.) teatrının aktyorları və rejissorları hərəkət bərabərində düşünməli, öz hərəkət bazalarını inkişaf etdirməli, bədənlərinin makandakı vəziyyətinə nəzarəti gücləndirməli, xarici görünüşün də az rol oynamadığını yaddan çıxartmamalıdır və hər bir tamaşağının quruluşu zamanı buna riayət olunmalıdır

“Hərəkətin bizə aidiyyəti yoxdur” deyə cəbhənin avanqardlarının söykəndikləri ən böyük divar adətən K.S.Stanislavski və onun “yaşamaq məktəbi”dir. Bütün sitaları ondan gətirməyə və mənim kimi adı bir teatr işçisini o boyda nəhənglə qarşı-qarşıya qoyaraq fərqli terminlər və fikirlər altında əzməyə çalışırlar. Amma başa düşürlər ki, elə bu hərəkətləri ilə özlərinə qarşı bizim (yəni mənim kimi düşüncələrin) əlinə ən böyük silah vermiş olurlar. Belə bir sual yaranır: bəli ki, “axı necə”? İndi izah etməyə çalışsəm.

Bu tip insanlar ilə söhbət edəndə o dəqiqə anlayırsan ki, Stanislavskidən yan-yarıncıq xəbərləri var; ya ordan-burdan eşidib ya da bir neçə sahifə oxuyublar. (Belələri haqqında “Axı, sən nə yatdın ki, nə də yuxu görəsən” sərbəhəli məqalədə atəflü yazmışam). Başa düşürsən ki, Stanislavskinin yaşamaq (переживание) tövsiyələri ilə yanaşı, başqalaşma, çevrilmə (воплощение) adlı böyük bir bölümü də var və orada gimnastika, akrobatika, rəqs, tempo-ritm, məntiq və ardıcılıq, xarakterlik və sairə kimi mövzular yer alıb. Həmin mövzulara heç də digərlərindən az zaman və məşğələ ayrılmayıb.

“Deməli, Stanislavski üçün bunların dəyəri heç də az deyil. Belə çıxır ki, onun teatr dünyasında aktyorun daxili yaşantılarını, hiss və həyəcanlarını ifadə edən vasitə yalnız danışq aparatı deyil, bədən bütün üzvləridir. Yəqin, artıq söhbətin gedişində anlaşıldı ki, yazıdakı bütün sitalar məqsədyönlü şəkildə yalnız Stanislavskidən olacaq. Necə deyirlər, sizinlə (bayaqdan mənə etiraz edənlərlə) elə misal göstərdiyiniz kitabdan sitalar gətirərək söhbətləşəcəyik. Sonra deməyiniz ki, bəs biz flankəsi qəbul etmirik. Elə isə başlayaq.

Söhbətimizin əsas hissəsinə elə K.S.Stanislavskinin sözü ilə körpü atsaq, daha məqsəda uyğun olar. Belə ki, bu halda mənim indiyə qədər obrazın xarici təəcəssümünün vacibliyi haqqında dediklərim bir balaca da olsa təsdiqlənər.

Sitat № 1 “Bizim başqalaşmağımızda rol oynayan fiziki aparatımızı elə inkişaf etdirib hazırlamalıyıq ki, onun (fiziki aparatın - Ceyhun Dadaşov) bütün hissələri təbii tərəfindən onlar üçün müəyyənlaşdırılmış işin öhdəsindən gələ bilsin” (2, səh. 28).

Bir çoxları isə yalnız müəllifin yazdığı sözlərə (hələ burada başqa problem ortaya çıxır - sənənin danışq aparatın buna hazırdır? ar-xalanaraq və “əsas hiss, emosiyadır” deyərək, kifayətlənib işlərini bitmiş hesab edirlər. Həmin insanların kefini pozaraq demək istəyirəm ki, heç də belə deyil. Sizin işiniz yalnız sözləri əzbərləmək və onları emosiyalarla tamaşaçıya yollamaq istəyi ilə bitmir. İstək bəlkə də işin yarısıdır, amma hamısı deyil. Bu istəyi həyata keçirmək üçün sənənin imkanların, yəni professional aktyor vərdişlərin olmalıdır. Axı bütün bunlara, yəni bədən aparatının məşqinə, inkişaf etdirilməsinə etiraz edən aktyorlar unudurlar ki, müəllifin fikrini çatdıran sözlər də elə bu qəbildən olan danışq aparatının köməkliyi ilə tamaşaçıya ötürülür. Axı danışq aparatı öz-özlüyündə hiss və emosiyaların xarici təəcəssüm vasitəsidir. O heç də bədənə zaman və məkanda tutduğu vəziyyətdən, mimikalarından fərqlənmir. Danışq aparatı da eynən məşq etməlidir. Sözləri tamaşaçıya söylədiyimiz zaman bu, yalnız informasiya yetirir, amma aktyorun verdiyi lüft, məntiqi, psixoloji pauzalar, nitqin tempo-ritmi, yüksəkliyi, yaxud bəmliliyi və sair onun daxili yaşantılarını, tərəf müqabilinin dediyi fikrə münasibətini və başqa daha dəqiq nüansları bildirir.

Əgər sən danışq aparatını idarə etməsənsə, o istədiyi səsləri çıxarıb tamaşaçıya lazım olmayan informasiya ötürürsə, bu zaman hansı daxili yaşantıdan söhbət gədcək?

Sitat № 2 “Hər bir artist öz dilini mükəmməl səviyyədə bilməlidir. İncə, dərin yaşantılara, emosiyalara nə ehtiyac var, əgər səhnədə onu qüsurlu danışqqla ifadə edəcəksənsə?” (2, səh. 81)

Tamaşaçı sənəin ürəyində, beyində deyil. O, sənəin yaşantılarını, ağrılarını, sevincini və bütün başqa hallarını xarici ifadə vasitələri ilə anlayır. Təqdim edilmiş hərəkət bütün hallar, fikirlər sən (yəni aktyor) tərəfdən professionalcasına düşünülmüş nüansların (pauza,



Xoşbəxt, təbəssüm

Gözün kənar künclərində qırıqlar

Alt kirpiklər bir qədər yuxarı qalxıb
Burun qanadları genəlib
və qalxıb

Yuxarı dodaq üçbucaq şəklində

Dodaqlar dartılıb, künclər
yuxarı qalxıb

məntiqi vurğu, mimika və s.) tamaşaçı tərəfindən düşünülmədən qəbul olunması vasitəsi ilə anlaşılır.

Sitat № 3 “Səpən musiqisinin incalıklarini trambonda çatdırma bilməzsən. Eləcə də, təhtləşürumdakı incə hissələri fiziki aparatımızın (bədənimizin - C.D.) kobud hissələri ilə ifadə etmək mümkün deyil, əsasən da, əgər o (fiziki aparat-C.D.) köklənmiş musiqi aləti kimi falş səslər verirsə” (2, səh. 28).

“Əgər sən səhnəyə çıxıb tamaşağının gözü qarşısında hansısa bir obrazı yaradırsansa, zəhmət çək, danışqqla bərabər xarici görünüş bərabər də düşün. Amma məqamında bir halı xüsusilə diqqətə çatdırmaq istədim. Tam xarici görünüşə aludəçiliklə vacibi unutmaq da olmaz, o zaman bu da başqa bir problemə gətirib çıxaracaq. Hansı ki, plastik (yəni ümumiyyətlə hərəkətlə işləyən) teatrın və yaxud tamaşalarında konfliktin çözülməndə, obrazın hal-hazırkı vəziyyətinin çatdırılmasında plastik hələ üstünlük vermək niyyəti ilə mənasız, boş-boş əl-qol hərəkətlərinə çalışsən bəzi aktyor və rejissorların bəlasıdır.

Qisası, onların faciəsi “boş qoz qabığına bənzər tamaşa”lardır. Bu bərabər başqa vaxt danışqqları, qaydaq əsas mövzumuza.

Vay o gündən ki, sən həmin xarici ifadə vasitələrinin heç birini edə bilmir, yalnız hiss və emosiyalara arxalanırsan. O zaman Stanislavskinin dediyi kimi, köklənmiş alətdə ifa etməyə çalışsən musiqiçiyə oxşayaqsa.

Sitat № 4 “Hazır olmayan bədənə (fiziki aparatla-C.D.) təhtləşürumdə mövcud olan (formalaşan-C.D.) həqiqi hissələri ifadə etmək mümkün deyil, necə ki, Bethovenin doqquzuncu simfoniyasını köklənmiş alətdə ifa etmək olmaz” (2, səh. 29).

Daxili ələm xarici ələmsiz, xarici ələm isə daxili ələm olmadan səhnədə uğursuzluğa məhkumdur. Bir halda yalnız ştamp, mənasız hərəkətlər toplusuna və boş qışqır-bağıra, digər halda isə yalançı, deyilən sözlərlə uzlaşmayan vizual görüntüyə gətirib çıxarıb. Bütün bunlardan xilas olmaq üçün isə aktyor bədən və səpən aparatı üzərində daim məşğələlənməli və onu özünə tabe etməyi bacarmalıdır.

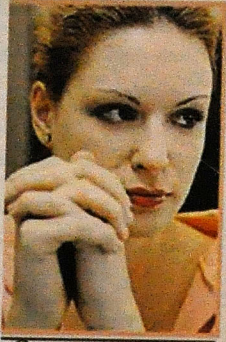
Aktyorun daxili yaşantılarının, hiss və emosiyalarının ifadə olunmasında mimika heç də az rol oynamır. Həyatda biz kiməsə nifrət edəndə və ya kimənsə xoşumuz gələndə, sevinəndə və ya kədərləndə heç də bunu sözlə deməyimiz vacib deyil. Qarşımızdakı insan mimikamızdan bunu anlayır. Bəzən isə düşünülmüş şəkildə əsl münasibətimizi gizlətməyə çalışsən belə, yalnız sözlərdən yox, mimikamızdan da istifadə edirik. Göründüyü kimi, mimika, daxili ələmin təəcəssümü tək çox vacib elementlərdən biridir.

Bu qədər vacib və aparıcı rol oynamasına baxmayaraq, hansısa səbəbdən bir çoxları mimika bərabər isə ümumiyyətlə düşünmək istəməzlər. Mimika deyəndə onlara nədənsə klounada və pantomimə assosiasiyası yaranır. Təbii ki, mimikaya həmin janrlarda daha çox və qabarıq şəkildə müraciət olunur, amma bu o demək deyil ki, dramatik teatrın aktyoru səhnəyə quru, heç nə ifadə etməyən, bir sözlə divar kimi sifətlə çıxaraq, tamaşağı əvvəldən sonadək eyni mimika ilə oynamalıdır.

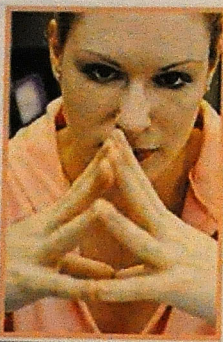
“Mənfi obraz yaradan qəhrəman (bu mənfi və müsbət qütbləşmə müəllifin ideyasına nisbətə müəyyənləşdirilir, yəni ideyaya qarşı çıxanlar və onun daşıyıcıları olanlar) nədənsə yalnız bir mimika tutaraq əvvəldən sona qədər bundan əl çəkmir. Bəs onda neyləyək? Bəlkə hansısa məşğələlərlə müxtəlif mimikalar tapıb onu bazamıza əlavə edək? Əsəbi olanda belə, sevinəndə elə, kədərlənəndə başqa cür və sairə. Buna da bir çox aktyorlar ştamp, şablon və ya yalançı mimika deyirlər. Tamamilə razıyam, elə Stanislavski də sizinlə razıdır.

Sitat № 5 “Əlbəttə, - o qeyd etdi, - müxtəlif mimikalar etməyi öyrənmək olmaz (düzgün deyil - C.D.), çünki bu halda yalançı, şüni, ştamp mimikalar yarana bilər. Mimika öz-özünü yaranır, təbii şəkildə, intuitiv olaraq, daxili yaşantılardan təkan alaraq” (2, səh. 38).

Bu fikirdə açıqlandığı kimi, mimika daxili haldan, vəziyyətin düzün yaşanmasından təbii və intuitiv olaraq meydana gəlməlidir. Am-



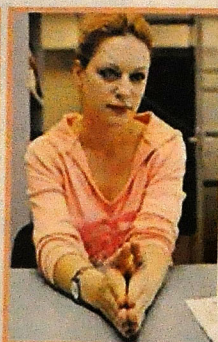
Qapanır, özün saxlayır



Özünə inamlı, avtoritet



Bəyənilmək istəyir, cılvələnlir



Diqqətlə dinləyir

Teatrdə isə mimika, bədən aktyorun xammalıdır (bu söhbətdə “gil”), aktyor “heykəltərəş”, daxili yaşantıları isə heykəltərəşin xayallarında olan formadır. Formanın reallaşması yalnız istək və imkanların düzmütənəsibilyində mümkündür. Ona görə heç də mimikaları əzbərləmək lazım deyil, sadəcə, istənilən mimikanın üzümzədə əks olunması, heç bir maneə ilə rastlaşmaması üçün Stanislavskinin təklifini nəzərə almaq lazımdır:

Sitat № 6 “*Bunlarla bərabər müəyyən məşğələlər və üz əzələlərinin aktivliyinin inkişaf etdirilməsi ilə ona (mimikanın inkişafına - C.D.) kömək etmək olar*” (2, səh. 38).

Ümumiyyətlə bədən, mimikanın, səsin, daxili yaşantıları düz gün əks etdirməsi üçün hazır olması lazımdır. Hazırlıqdan ötrü də məşq vacibdir. Dediklərimizin daha yaxşı aydınlaşması üçün belə bir misal gətirək: təsəvvür edin ki, həyatında heç salto (yüngül atletika hərəkəti) verməmiş bir adama bu elementi göstərsən. Onun da çox xoşuna gəlir və haqiqətən də içində həmin hərəkəti etmək istəyi yaranır. Bütün varlığı ilə bu hərəkəti təkrarlamaq arzusu ilə alışır yanır. Amma elə ilk cəhddən uğursuzluğa düşər olur. Bəs niyə? Axı o bu

“Stanislavski səhnədə yalnız əllə toxunulması, gözlə görünməsi mümkünsüz emosiyadan, haldan daha artığına ehtiyacın duyulduğunu söyləyir. Elə vasitələr ki, hər bir zaman sənə düzgün yola qayıtmağa kömək edəcək. Məsələn, obrazın daxili aləminin çatdırılmasında və ya başqa cür desək, nainki obrazın, hətta səhnədən kənardakı həyatımızda daima bizim hər bir hərəkətimizi və psixoloji vəziyyətimizi bürüzə verən tempo-ritm anlayışı. Həyatda bunun bərsəndə düşünürük, amma səhnədə düşünmək məcburiyyətdəndir.

Çünki müxtəlif psixoloji vəziyyətlərdə danışmaq, hərəkət və sair fəaliyyətlərimizin ritmi bir-birindən fərqli olur. Amma eyni zamanda, bu vasitə bizi məhv edə bilər. Məhz buna görə də aktyor öz fəaliyyətini dəqiq idarə etməyi bacarmalı və uğuru tələyin hökmünə buraxmalı deyil.

Sitat № 8 “*Əgər tempo-ritmi düzgün götürsən, o zaman düzgün hislər və yaşantılar təbii olaraq, öz-özünə yaranacaqlar. Amma əgər, tempo-ritmi düzgün götürməsən, onda bəyəkənin əksinə, düzgün olmayan hiss və yaşantılar meydana gələcək. Hansı ki, düzgün olmayan tempo-ritmi dəyişdirmədən (düzgün tempo-ritmi tapmadan - C.D.) onları da qaydasına salmaq mümkün deyil*” (2, səh. 147).

Bütün yazılanlara, gətirilən sitatlarla baxmayaraq, hələ də bir çox aktyorlar deyəcəklər ki, “hamısı boş şeylərdi, əsas daxili yaşantılar, obrazın halıdır. Səhnədə bu qədər əməl haqqında düşünəmsə, hər şey süni və yalançı olacaq.” Sizinlə tamamilə razıyam. Axı kim söylədi ki, bütün bunlar bərsəndə səhnədə düşünmək lazımdı. Axı hər mərhələnin öz görülmək işləri var. Birini digərinə qatdığımız zaman hər şey dolaşır və daha dəqiq desək məntiqli görünür. Necə deyirlər, gah nala vurarsan, gah mixə. Yəni, bəzi aktyorların və rejissorların yanlışlarının səbəblərindən biri, bəlkə də ən başlıcası hansı fəaliyyətin, hansı prosesa aid edildiyini bilməmələridir. Bu problem hətta V.E.Meyerxoldun “Biomexanika”sı mövzusu ətrafında da çətinliklər yaradır. Bir çox mənasız mübahisələrə, yalançı analizlərə və qondarma, əlləməçiliklə dolu olan tamaşalara gətirib çıxarır.

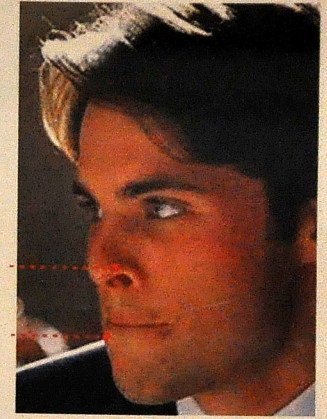
Elə söhbətimizin bu hissəsində guya daha asan yollu təklif edən, aktyorun fiziki aparatının (ritm, hərəkət, mimika və sair) əsas yox, emosiyalarının, hiss və həyəcanlarının, ali məqsədin, ana xəttin, qarşıya qoyulmuş tapşırığın vacibliyini söyləyən sənət yoldaşlarımızı üzümzədə tutaram ki, “siz haqlısınız”. Amma, mənim yuxarıdakı dediklərimi anladığınız təqdirdə haqlısınız. Yəni, hansı fəaliyyətin hansı prosese aid olduğunun dərkindən sonra haqlısınız. Bəs görəsən burada söhbət hansı proseslərdən gedir? Bunu necə anlamaq olar?

Öz işimizi asanlaşdırmaqdan ötrü gəlin əsərin qəbulundan, tamaşanın bağlandığı günə qədər olan prosesi kobud şəkildə 2 hissəyə bölək. Birinci hissə – əsərin götürüldüyü gündən sonuncu proqon məşqlərə qədər. İkinci hissə isə – premyeradan sonra tamaşanın bağlandığı müddətə qədər. Bu iki prosesin arasında isə keçid mərhələsi var ki, özündə sonuncu proqon məşqləri və premyeraları

Həyəcan

Burun dəlikləri şişir

Dodaq içəri doğru sıxılır



cəmləşdirir. Belə ki, tamaşanın ikinci mərhələsində aktyor nə mimi-ka, nə bədən və al-qol hərəkətləri, ümumilikdə obrazın xarici aləmi və fiziki aparatı bərsəndə düşünməli deyil. Məhz bu mərhələdə aktyor əsas fəaliyyət (действие), obrazın daxili aləmi ilə məşğul olmalı, onun həyatını “yaşamaq”, özünü həmin vəziyyətdə hiss etməli, bütün prosesləri öz axarına buraxaraq – səhnədə yalnız məşqdə nail olduğu imkanlar çərçivəsində fəaliyyət göstərə biləcəyini anlayaraq, başqa heç bir kənar vasitələr haqqında düşünmədən öz beynini bunlarla məşğul etməməlidir. Əgər əvvəlki prosesdə obrazın daxili aləmi analiz olunaraq xarici ifadə vasitələri düzgün tapılıb və məşq edilərsə, ikinci prosesdə obrazın ana xəttini, ali məqsədini, daxili vəziyyətini əldə bərsəndə tutaraq səhnəyə çıxmaq olar.

“Elə bu məqamda bir çoxları yəqin düşünəcək ki, “biz də elə bunu deyirik də. Sən yaşa, qalan hər şey – sas, yerləş, baxış, mimika və sairə öz yerini tutacaq.” Əzizlərim, axı biz indi işin ikinci mərhələsindən danışırıq. Məhz ikinci mərhələdə sizin dediklərinizin (elə Stanislavskinin də) alınması üçün, birinci mərhələdə mənim dediklərimi (elə Stanislavskinin də) dəqiq, şüurlu surətdə araşdırıb tapmaq lazımdır.

(ardı var)

Ceyhun Dadaşov,
Rejissor-aktyor,

Dövlət Pantomim Teatrının aktyoru,
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin müəllimi

Ədəbiyyat

1. K.S.Stanislavski – “Aktyorun öz üzərində işi” II cild.
2. K.S.Stanislavski – “Aktyorun öz üzərində işi” III cild.
3. Q.V.Kristi – “Stanislavski məktəbi əsasında aktyor tərbiyəsi”