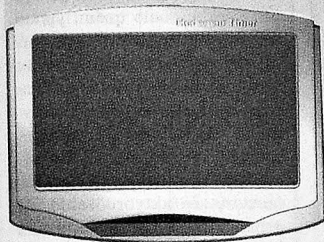


Ənənələrini aborigen tayfaların qurbankəsmə mərasimlərindən, ritual rəqslərindən, Zərdüşt atəşkədələrində icra edilən ayinlərdən, Dionis şənliklərindən, qədim ulusların el-oba oyunlarından götürən səhnə sənətilə müqayisədə televiziya teatrının yaşı çox azdır. Yəni televiziya teatrının cəmi yarıməsrədən bir qədər artıq mövcudluq tarixi var. Hərçənd bu tarix teatrın minilliklərlə, kino sənətinin onilliklərlə ölçülən tarixilə bir qohum kimi baxılır.



Milli mədəniyyət müstəvisində televiziya teatrının yaranmasının sosial və bədii-estetik şərtləri

Lakin hər şeydən öncə bir faktı qeyd etmək lazımdır: televiziya teatrı teatr olmamışdan öncə televiziya və bu yöndə tele teatrın tarixi birbaşa şəkildə televiziyanın tarixidir. Bu o deməkdir ki, televiziya teatrı daha çox tele ekranın xüsusiyyətlərinə, tələblərinə, efr qaydalarına tabe olur. Televiziya verilişləri programlarında tele teatrın məhsulu heç vədə ayrıca bir tamaşa kimi baxılır. O bütün gün ərzində efrilə yayımlanan xəbərlərin, qaynar nöqtələrdən aparılan reportajların, dialoq-söhbətlərin, elan və reklamların, bədii, sənədli filmlərin, tədris programlarının, - bir sözlə, - real dünyanı mozaik fraqmentlər şəklində tele ekranıya ötürən verilişlərin bir hissəsidir.

Elə bunun nəticəsidir ki, bütün gün ərzində baxılmış verilişlərin təsiri altında seyrcidə onun televiziya tamaşasında izlədiyi hadisələrə də, gördüyü aktyorlara da müəyyən spesifik münasibət əmələ gəlir. Bu o deməkdir ki, televiziya teatrında hazırlanan tamaşanın uğuru təkcə rejissorun, aktyorun, operatorun, rəssamın işindən yox, həm də televiziya verilişlərinin ümumi

siyasi, ideoloji, sosial, problematik, bədii qayəsindən və hətta tamaşanın efr vaxtından, yayımlanan digər verilişlərin mündəricatından və xarakterindən aslıdır. Məhz bu səbəbdəndir ki, televiziyanın işi, ilk növbədə, sosial-siyasi sifariş və sosial sorğu əsasında programlaşdırılır. Bu da ona gətirib çıxarır ki, televiziya teatrında seyrci ilə ünsiyyət təbiəti mahiyyətcə başqalaşır. Nəzəriyyəçilər televiziyanın təbliğ etdiyi ünsiyyət formasını "qarşıdurma" prinsipi adlandırırlar. Bu da heç əbəz deyil. Çünki televiziya verilişləri, eləcə də teletamaşalar, kütlə üçün istehsal olunmaqla bərabər həm də hər bir konkret seyrciyə ünvanlanır. Ona görə də televiziyanın təlqin etmək gücü, təbliğ etmək gücü son dərəcə böyükdür. Bunun da səbəbi odur ki, tele ekranla seyrci arasında gerçəkləşən dialoq intim xarakterə malikdir. "Qarşıdurma" prinsipinin mahiyyətini və avtomatizmini bir dəfə Afrika respublikalarının birində məktəblilərin arasında aparılan sorğu dəqiq və dolğun izah edib. Bu əsnada Afrika mək-

təblilərindən soruşulub ki, bəs televiziya ilə kinonun fərqi nədədir? Bu sualın cavabında uşaqlar deyiblər ki, kinoda adamlar bir-birilə danışıq, televiziya isə yalnız bizimlə. Düzüdü, bu cavabda qədərincə primitivlik və oyunbazlıq var. Amma buna baxmayaraq kino ilə televiziyanın fərqi mahiyyəti Afrika məktəblilərinin verdikləri cavabda aşkardır.

Göründüyü kimi hətta Afrika məktəbliləri belə televiziya ilə kinonun fərqi aydınca təsvir edə bilməyiblər. Televiziya, kino və teatr sənətini bir-birindən fərqləndirən əsas cizgi ünsiyyət formalarının müxtəlifliyidir. Halbuki soykək etibarilə onların arasında qohumluq əlaqələri mövcuddur. Tədqiqatın birinci məsləsinin möhlətinin məhlətinin çözməmişdən öncə istərdik ki, tarixə ekskurs edib ayrı-ayrı teatr poetikalərində ünsiyyət məsləsilə bağlı təsbit olunmuş mövqeləri aydınlaşdırıq. Belə ki, televiziya teatrı ilk öncə səhnə sənəti ilə əlaqəlidir. Məhz ünsiyyətin xarakteri səhnə sənətinin və televiziya teatrının bir çox bədii ifadə vasitələrinin forma özünəməxsusluğunu müəyyən

etmişdir. Hələ XX yüzilin əvvəllərində sənət aləmində dahi rus teatr reformatoru kimi tanınan K.S.Stanislavski teatrın varlıq prinsipinin əsasını seyrçilə ünsiyyətə görə gördü. Bu prinsip televiziya teatrı üçün də önəmli və aktualdır. K.S.Stanislavskinin "Seçilmiş əsərləri"nin 5 cildində oxuyuruq: "Teatr ünsiyyət axtaran insanın üçün ən güclü mənəvi təsir qüvvəsidir" (Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 тт. / Т. 2: Работы актера над собой. - М.: Искусство, 1954. - с. 271). Əlbəttə, bu, sənət tarixinə yaxşı bəlli bir həqiqətdir: çünki uzun illərdən bəri, istər teatrla praktiki şəkildə məşğul olanlar, istərsə də onun tarix və nəzəriyyəsinə araşdıranlar, ünsiyyət probleminə minlərcə səhifə həsr etmişlər. Müxtəlif kontekstlərdə söylənmiş fikirlərin bir həqiqəti budur ki, teatr tamaşası yalnız seyrçiyə göstəriləni zaman yaşamaq hüququ qazanır. Seyrçi yoxdursa, faktiki olaraq tamaşa da yoxdur. Yeganə incəsənət növü teatrdır ki, orada sənət əsəri - tamaşa kütlənin gözü önündə yaranır. Seyrçinin reaksiyası, onun münasibəti, enerjisi tamaşanı yaradan əsas faktorlar cərgəsindədir. Əbəs deyil ki, bütün teatr rejissorlarının teatr axtarışlarının başlıca istiqaməti ünsiyyət problemi ilə bağlıdır. Elə götürək K.S.Stanislavski dövrünün Moskva Bədaye Teatrını. Bu çağlarda Moskva Bədaye Teatrında seyrçiyə belə bir hiss aşılardı ki, o, teatrdə deyil, real həyat hadisələrinin müşahidəçisi və iştirakçısıdır. Dahi reformator eyni zamanda "dördüncü divar" anlayışının köməyi ilə aktyorları tamaşaçıların varlığını unutmağa çağırırdı. Belə təsəvvür oyadırdı ki, guya səhnənin "dördüncü divarı" arxasında heç

kəs yoxdur və səhnədə gerçəkləşən münasibətlər bir kimsə tərəfindən müşahidə olunmur, sadəcə özbaşına axıb davam edir. Lakin belə bir xəyali "dördüncü divar" prinsipinin Stanislavski sistemində mütləqliyinə baxmayaraq səhnə və seyrçilər arasındakı ünsiyyət bir an belə kəsilməməliydi. Yəni ünsiyyətin xarakteri Moskva Bədaye Teatrında bu faktorlarla müəyyənləşirdi.

Moskvanın Kamera Teatrında ünsiyyət A.Y.Tairovun rejissorluğu ilə bir qədər fərqli parametrlərdə gerçəkləşirdi. Burada "dördüncü divar" duyumu aktyorlara tələp edilmirdi, lakin səhnə ilə seyrçi salonu arasındakı sərhəd keçilməz sayılırdı. Kamera teatrında seyrçilə əlaqə həyəcanlı seyr etmə, zövq alma kimi anlaşıldı. Hərçənd Stanislavski və Tairovun rejissor-reformatorları kimi irəli sürdükleri teatr konsepsiyaları ilə uyuşan səhnə qapalılığı digər teatr reformatoru Vsevolod Emiloviç Meyerholdu heç cürə razı sala bilməzdi. Seyrçini də fəal tərəfmüqəbilə çevirmək istəyən Meyerhold üçün "dördüncü divar" tamam yad bir ideya idi. O, aktyorla tamaşaçını maksimal dərəcədə bir-birinə yaxınlaşdırmaqdan ötrü hətta teatr pərdəsindən belə imtina edirdi. Onun teatrında səhnə sanki öz hüdudlarından çıxıb seyrçi salonuna "cummaq" istəyirdi. Digər səhnə reformatoru Y.B.Vaxtanqov isə, əksinə, çalışırdı ki, seyrçi bir an belə özünün teatrdə, sənət bayramında olduğunu unutmasın: seyrçi bilməlidir ki, bu səhnə bayramının səbəbkarı və iştirakçısı onun özüdür.

Sovet dönməndə öz rejissor dəst-xəttilə fərqlənən rejissor N.P.Oxlopkov üçün də ünsiyyət problemi qlobal məsələlərdən

biridi. Teatrdə yeni ünsiyyət modifikasiyaları axtaran Oxlopkov bu məqsədlə qədim yunan teatrının səhnə-meydança formasına müraciət edirdi. Onu hər yandan seyrçilərlə əhatə olunmuş arenada aktyorla ünsiyyətin xüsusiyyəti maraqlandırırdı. Bu eksperimentlərin köməyi ilə Oxlopkov səy edirdi ki, tamaşaçı ilə aktyoru vahid bir orqanizmə çevirsin, onların ruhi birləşməsinə təmin eləsin.

Alman rejissoru Bertolt Brexlin epik teatrında da tamaşaçı ilə səhnə arasındakı əlaqə ünsiyyətin xüsusi forması kimi aşkarlanır. Epik teatrdə aktyor ifa etdiyi roldan daha çox öz münasibətini tamaşaçıya bildirir və bununla da onun sosial, sinfi, siyasi mövqeyini istiqamətləndirir. Deməli, hər bir teatrın uğuru ünsiyyət kodunun, dil kodunun düzgün müəyyənləşdirilməsilə bağlıdır. Lakin bu o qədər də asan olmadıqından öz seyrçisi ilə optimal ünsiyyət kodu düzənliyə teatr estetikaları tarixləşir.

Teatrın əsrlər boyu keçdiyi bu təcrübə-eksperiment tarixinə qısa ekskursun məzgi isə sənətdə ideal ünsiyyət formasının mövcudluq reseptinin hələ də tapılmadığını göstərməkdir. Televiziya teatrının mədəniyyət müstəvisində meydana gəlməsinin bir sayılı səbəbi də yeni ünsiyyət formasının axtarışdır. Bu səbəb, təbii ki, sosial-kulturoloji səbəblər hücrəsinə aid edilməlidir. Ünsiyyət sosial xislətli problemlər və toplumun tələqini, ehtiyacları ilə öz təbiətini deyir. Məhz XX əsrin ortalarının atmosferi televiziya teatrını yaratdı. Elmi-texniki tərəqqinin rolu burada yalnız ikinci plandadır və xidmətçi funksiyası daşıyır. Başqa sözlə, televiziya teatrı ehtiyacın yaratdığı ünsiyyət formasıdır. Belə ki,

XX yüzilin ortalarında II dünya müharibəsindən sonra dünyanın inkişaf ritmi həddindən artıq dərəcədə tezləşir, informasiya axınının intensivliyi artır, günün sərsəm ritmi çərçivəsində insanın asudə vaxtının miqdarı daralır. Nəticə etibarilə isləsə toplum içrə tənhalıq və ünsiyyət problemi meydana çıxır. İnsan özünün dünyaya münasibətində bir yabançılıq duyur. Onun mütəmadı şəkildə ünsiyyətə ehtiyacı olur. Tənhalıq çənbəri daim onun ətrafındadır. II cahın müharibəsindən sonra tənhalıq insan yaşamının epidemiyasıdır. Məhz bu vəziyyət televiziya teatrının yeni bir ünsiyyət forması kimi meydana gəlməsini şərtləndirir. Nə üçün televiziya? Məgər teatr və kino bu missiyanı yerinə yetirə bilmirdilərmə? Bu məsələnin səbəblərinə vərəq.

Televiziya teatrında səhnə və ya kinoteatrın iri ağ pərdəsi balaca ekran ölçülərinə qədər kiçilir. Seyrçi faktiki olaraq danışan qutu qarşısında əyləşib göstərilənlərlə kifayətlənməli olur. Ancaq buna baxmayaraq seyrçi teatrı və kinonu televizorla əvəzləməyə asancana razılaşır. Bu, son dərəcə mühüm bir faktır. Məsələnin məzgi ondadır ki, teatr və kino həmişə seyrçidən uzaqdadır. Teatr və ya kino vasitəsilə ünsiyyətdə olmaq üçün harasa getmək lazımdır. Televiziya isə, əlbəttə ki, televizorun nümayəndəliyiylə, daim seyrçinin yanındadır, onun bir addımlığındadır, evinin içindədir. Televizoru yandırmaqla televiziya həməncə, "Ələddinin səhrli çırağı" nağılıdakı xeyirxah cin kimi, seyrçinin qulluğundadır. Bu isə tamaşaçının "televiziya" adlanan bir nəsnəyə inamını qat-qat artırır. Seyrçi televiziya ilə özü arasında hər an bir əlaqə görür. Axı, televizor

eyni bir məkanı gündüz və gecə, səhər və axşam onunla birgə bölüşür.

Televiziya dünyanın çevik dəyişməyə qabil olan ikiöklüli şəklini ekran qarşısında əyləşmiş seyrçiyə təqdim edir. Bu seyrçinin reaksiyası, yaşantıları yalnız onun özü üçündür. Teatrdə və ya kinoteatrdə bu, təbii ki, belə deyildir. Orada hər hansı bir reaksiya elə həməndə dəqiqədə ictimailəşir. Yəni seyrçi televiziya ekranı qarşısında canlı enerji mübadiləsindən məhrumdur. Ancaq buna baxmayaraq televizorun ekranı onun üçün daha doğmadır. Çünki onlar əlbir iştirakçılardır. Televizor heç vədə boyan ələməyəcək ki, filan məqamda filan seyrçi niyə sarsıntı keçirdi. Televiziya ekranı qarşısında şəraitin, vəziyyətin məxfilik və intimlik səviyyəsi son dərəcə yüksəkdir. Bunun əsas bir səbəbi də odur ki, televiziya çıxış edən aktyor (diktör, aparıcı) arasındakı məsafə minimaldır. Onların hamısını müəyyən mənada evin qon-aqlarına bənzətmək mümkündür. Məhz bu baxımdan televiziya teatrının seyrçiyə təklif etdiyi ünsiyyət forması öz-özlüyündə unikaldir. Televiziya teatrı hər bir personajı öz seyrçisinin dostuna, doğmasına, yaxınına çevirməyə qadirdir. Ona görə ki, televiziyanın kameraları qarşısında dayanmış aktyor heç nəyi gizlətmək iqtidarında deyil: o, tamaşaçı qarşısında mənən sanki "çılpaq"dir. Televizorun ekranından aktyorun ovqatı, ruhi-psixoloji vəziyyəti o qədər aşkar bilinir ki, onun hər hansı bir oynamaq cəhdi kobud yalan kimi görünür. Seyrçi isə televiziyanı ancaq bir məqamda suçlayır və hətta ondan üz döndərir: o məqamdakı televiziya öz seyrçisini aldadır və yalan

danışır. Professor Nizaməddin Şəmsizadə televiziya mütəxəssisi Elşad Quliyevin kitabına yazdığı ön sözdə bu məsələni çox dəqiq müşahidə eləyib və bir vətəndaş pafosu ilə diqqətə çatdırıb: "Televiziya xalqın gözünə, eşidən qulağı, düşüncə beynidir. O həmə olduqca maraqlı, həmə də olduqca təhlükəlidir. Mən televiziya qədər ikinci sürətli və dağıdıcı təhlükə tanıyıram. Televiziya təhlükənin cəvheri yalandır. Xüsusilə əxlaqı müqəddəs "Quran"a maya bağlanmış Azərbaycan xalqı üçün yalandan dəhşətli təhlükə yoxdur. Çünki bizim xalq həmişə yazıya, kitaba tapınıb, ona sidiq ürkədən bağlanıb.

Bizim mədəniyyətimizə iman və inam üstündə bərqərar olub" (Şəmsizadə N. Hamıya məlum möcüzə haqqında yeni həqiqətlər // Quliyev E.H. Televiziya: nəzəriyyə, inkişaf meylləri.-Bakı, Şərq-Qərb, 2004 - S. 3.). Patetik vüsalə söylənmiş bu fikirlərin həqiqəti bizi birbaşa televiziyanın mahiyyətinə doğru aparır. Buradan isə televiziya teatrının poetikasının əlifbası başlanır.

Akif ƏLİYEV

Ədəbiyyat:

1. K.S.Станиславский. Собр. соч. в 8 тт. 2: Работа актера над собой. М. Искусство, 1956.
2. E.H. Quliyev. Televiziya: nəzəriyyə, inkişaf meylləri. B. Şərq-Qərb, 2004.