

...XXI əsrin bizləri “dindirdiyinə baxmayaraq dinməyən” (M.Ə.Sabir) Azərbaycan teatrının dövlət müstəqilliyi qazanan ölkənin dünyaya açılan qapılarından ən azı boylanıb, ölkəmizin sərhədlərindən kənardakı mədəni dünyada baş verənlərə nəzər yetirməyib, onlardan xəbərsiz olması incəsənətin bu sahəsinin gələcəyi barədə nikbin bir şey vəd etmir. Halbuki məhz çağdaş dövrümüzdə Azərbaycan dramaturji ədəbiyyatında olduqca maraqlı əsərlər var və onlar istedadlı rejissura sayəsində milli teatrı yeni fəaliyyət orbitinə çıxara bilər. Məsələn, Elçinin “Şekspir” və “Qatil” pyesləri bu baxımdan diqqəti cəlb edir. Xatırlayaq ki, təcəssüm təcrübəsi baxımından uğurlu taleyə malik olan “Şekspir” pyesi “Üns” yaradıcılıq səhnəsində atdığı ilk addımlardan sonra postsovet məkanında, o cümlədən Ukraynada, Rusiyada, Azərbaycanda (Akademik Milli Dram Teatrında), daha sonralar Türkiyədə, Böyük Britaniyada, ABŞ-da və s. səhnelərdə uğurla tamaşaya qoyuldu.

Eyni səhnə taleyi “Qatil” pyesinə də nəsib oldu. Ölkələrin fərqli, quruluşçu rejissorların müxtəlif olmasına baxmayaraq, həmin tamaşalarda başlıca bədii niyyət üst qatda olan və müəllifin “görünən” və “oxunan” fikirlərinin səhnə ifadəliliyi, rəngarəng oyun tərzindən uzağa getmirdi. Başqa sözlə desək, sözügedən tamaşaların (Petru Rutkereu və Mehriban Ələkbərzadənin quruluşları istisna olmaqla) rejissurasında sırf professional mətləb - ali məqsəd anlaşılmaq qalır və rejissorun simasında müəllifin müttəfiqi görünmürdü. Buna səbəb nə idi?

...Baxın, Elçin ixtiyari bir klinikada cəmiyyətin müxtəlif insanlarını (xəstə olsalar belə) bir məkanda toplayıb, onların talelərini və aqibətlərini, düşüncələrini və arzularını dialoqlarda ifadə etməklə öz oxucu, eləcə də tamaşaçı auditoriyasının nəzərini əbədi həqiqətlərə yönəldir. Burada insanın şüurlu varlıq olaraq mahiyyəti, yaşamaq söyləri,

Təəssüf...



İsrafil İsrailov
sənətsünəşliq doktoru,
professor

onun yer üzündəki həyatının mənə ölçüləri - azadlıq, ölüm, etiraf, nəciblik və gözəllik, vicdan və s. dəyərlər barəsində müəllifin öz auditoriyası ilə dialoqu çoxqatlı universal yozum və səhnə həlli tələb edirdi. Amma rejissorlar sadələvh bədii məqsədlərin səhnə mizanları ilə ifadəliliyinə nail olurdular. Bəzən bunun özü maraqlı olur və təsir edirdi. Amma:

Məişət qatında - klinika, onun xəstələri, həmin xəstələrin fikir və davranışlarının ifadəsi ön plana çəkilməklə başlıca niyyət məhdudlaşdı. Halbuki:

Sosial-mənəvi qatda - klinikada müalicə olunanlar üçün xəstəlik əslində müəllif tərəfindən təqdim edilmiş bədii şərtidir. Onların demək olar ki, hamısının pozitiv ovqatı, xoşbəxtlik duyğusu, nikbin ruhları vardır.

İdeya-fəlsəfi qatda - müəllifin universal təfəkkürə ünvanlanan ideya-estetik mesajı mövcuddur. Klinikada müalicə olunan, qeyri-adekvatlıqları ilə seçilən bu insanlar, onların müalicəsi ilə məşğul olanlardan daha insani, daha nəcib, daha səfərlilər. Bu, istər-istəməz Pikassonun məşhur “Don Kixot” rəsmini yada salır. Ruhca xəstə hesab edilənlərin həyat eşqi, gözəlliyə münasibətdə “əqidə” bağlılığı Elçinin dramaturji müəmması kimi öz təsir gücü ilə digərlərinə də sirayət edir. Yəni pyesdəki Şekspir sehri buradakı hər kəsə, hətta özgə planetdən gəlmiş adama da nüfuz edir. Gözəlliyə (onun dünyanı xilas edəcəyinə - (İ.İ.), ucalığa, bəşəriyyə ideya-fəlsəfi işarə olan Şekspir möcüzəsi sərhədtanırmır, insanlığı birləşdirməyə qadir olan misilsiz →

dəyər olaraq əsərin virtual bədii obrazına çevrilir. Elçin yeni bir “Hamlet” yazmağa cəhd etmir, amma Şekspirin sakramentallaşan “olum, ya ölüm” sualının humanitar miqyasının imkan verdiyi amplitudada, çağdaş dövrümüzün tamaşaçısına bəşəriyyətin Tövrat, İncil, Qur’an həqiqətlərini xatırladır, əsərin ali məqsədi olaraq “yer üzünün əsrəfi” olmaq missiyasını ləyaqətlə yerinə yetirməyə çağırır.

Bura onu da əlavə edək ki, həmin pyeslərin səhnə təcəssümü prosesində rejissorlar bir mühüm məqama da əhəmiyyət verməyiblər. Yəni müəllif həmin pyeslərin sonunda nə nöqtə, nə də “Ağ dəvə”nin qayıdacağına ümid yeri qoymur, onları çağdaş dünyanın teatr avanqardı üçün başlıca əlamət olan suallarla bitirir.

Bu, dünya miqyasındakı postdramatik zaman içərisində yaşanan teatr həyatının hərəkətverici prinsipləri Afaq Məsudun və Kamal Abdullanın dramaturji yaradıcılığında da özünü göstərir. Və yeni teatr fəlsəfəsi, demək olar ki, yeni rejissura avantürü tələb edən Kamal Abdullanın “Dəvə yağışı”, Afaq Məsudun “Can üstə” kimi pyesləri artıq teatrın yeni erasının başlanğıcının qaranquşları idi.

V.İbrahimovlu sanki ötən əsrin 70-ci illərində ustadı T.Kazımovun sənət idealına, yarımçıq qalmış bədii fəaliyyət məcrasına qayıdır, eyni zamanda dünya teatr məkanında boy göstərən estetik dünyagörüşlərlə səsləşən səhnə ifadəliliyinə cəhd edən yeni rejissor tipi kimi diqqət çəkir. Orijinal ədəbi-bədii üslubu, sənətkar fəhmi, intellektual-estetik dünyabaxışı, hər bir yeni əsərdə yaradıcılıq potensialının fərqli xüsusiyyətləri ilə heyrətləndirməyi bacaran bu iki yazarın - Afaq Məsudun və Kamal Abdullanın pyesləri konyukturadan uzaq, azad ideya-fəlsəfi düşüncənin hopduğu səhnə materialı olaraq gözlənilməzliyi, bir qədər də müəmmallığı və teatrallığı ilə rejissorun “Yuğ” estetikası üçün tamamilə əlverişli idi.

Hər iki dramaturqu yaxınlaşdıran və fərqləndirən yaradıcılıq xüsusiyyətləri V.İbrahimovlu tərəfindən məmnunluqla qəbul edilir, onun səhnə konsepsiyalarında özünəməxsus bədii səhnə ifadəsini tapırdı. Rejissorun estetik özünüifadə texnologiyasında həmin dramaturqların ekzistensial konfliktə əyaniləşən və sonadək dramaturji gərginliyini

itirməyən hadisələr xətti “Yuğ” poetikasına müvafiq oyun tərzii ilə mənalandırılırdı.

Kamal Abdullanın “Dəvə yağışı” pyesində təqdim etdiyi dünya bir qədər dağınıq, “çərxi öz məcrasından çıxmış”(Şekspir), rəngləri tökülmiş, yaxud solmuş mənzərəni xatırladırdı. Burada mütləq həqiqət, yıpranmış qaydalar işləmir, arxetiplərin kölgə həyatı öz nizamı ilə davam edirdi. Müəyyən ritmdə qurulan dialoqların tamaşaçıya yönələn informativ işarələnməsi, aktyorların qrafik mizanlarla “Psixosof” poetikasının semantik sayrışmasına müvafiq oyun tərzii, hər şeydən əvvəl, dramaturji materialın açdığı imkanlar sayəsində mümkün idi. Paradoksallığın bu və ya digər şəkildə özünü göstərdiyi bu ədəbi-teatral mühit rejissorun ali məqsədə ən optimal yol tapmasına imkan verirdi. Bəzilərinə bu qənaətimiz qərribə görünsə də, deməliyə ki, Kamal Abdullanın hər bir səhnə əsəri kimi “Dəvə yağışı” pyesini də məhz V.İbrahimovlu kimi müəllifə əqidə, zövq, intellektual baxımdan həmrəy olan rejissor təcəssüm etdirə bilərdi. Ən azı ona görə ki, bu pyesin tamaşası, təkcə vizual quruluş prinsipi ilə deyil, eyni zamanda aktyorların spesifik oyun texnikası, bədii səhnə ifadəliliyi vasitələri ilə intellektual-estetik “informasiya ötürülməsi”(P.Bart) aktı idi.

Afaq Məsudun “Can üstə” pyesinin ekzistensial konfliktli varlıq və yoxluq marginallığında insan və onun mənəvi dəyərlər sistemində zavallı çarpışmaları, ətrafındakıların ən yaxşı halda riyakar vurnuxmaları şəkildə verilirdi. Sanki klassik dramatikliyə və onun bədii qanunlarına meydan oxuyan müəllif, ideya-bədii dünyagörüş, həmçinin fəlsəfi-teatral yanaşma ilə yeni səhnə ədəbiyyatının perspektivə yönələn modelini cızırdı. Mühüm olan budur ki, təcəssüm prosesində Afaq Məsudun dramaturji əsəri müasir ingilis teatrının Uesker, Arden, Osborn kimi dramaturqlarının sənət təcrübəsində olduğu kimi, məhz teatrın yaradıcılıq mühitində, rejissorla həmfikir əməkdaşlıq şəraitində yaranır, formalaşır. Bu, V.İbrahimovlunun radikalizmə meyilli rejissurası, hüddud bilməyən təxəyyülü üçün göydəndüşmə fürsət kimi uğurla istifadə edilirdi. Fərqli istedad və özünüifadə imkanlarına malik olan Afaq Məsudun, Kamal Abdullanın səhnə əsərlərinin ədəbi mətnləri

təbii olaraq fərqli olsa da, V.İbrahimovlu həmin mətnlərin üzərində özünəməxsus “əməliyyatlar”(lap ustası T.Kazımov kimi - İ.İ.) aparırdı və bu zaman “sözün düşməni”(K.Abdulla) kimi amansızlığı ilə seçilirdi. Amma qəribədir ki, bunu gələcək tamaşanın uğuru, ali məqsədin aydın səslənməsi naminə etdiyinə hər dəfə müəllifləri inandıra bilirdi. Və doğrudan da sonucda yaradıcı heyət və tamaşaçı, həmçinin müəlliflər ondan razı qalırdılar.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz dramaturgiya bu gün öz (möhtəşəm olsa belə - İ.İ.) dünənində qalmış Azərbaycan teatrı üçün sabahın dramaturgiyasıdır. O dramaturgiya ki, ideya-estetik enerjisi ilə teatr sənətini ucaltmağa qadirdir. Həmin ədəbi materialda ekzistensiallığa və varlıq dəyərlərinə diqqət yönəldən, yaradıcı düşüncənin özünüifadəsinə imkan verən güclü ideya potensialı mövcuddur. Onun estetik nüvəsində gerçəkliyin faktı olan nisbi həqiqətlərin mövcud plüralizmi, bəzi virtual dialoqların, dünya və insanla bağlı narahatlıqların, günah və qurban kimi əzəli anlayışların sürrealist təqdimat təşəbbüsləri sabahın teatrinin ən arzu edilən yaradıcılıq qidası ola bilər. Amma təəssüf ki, bugünkü milli rejissura (bəzi istisnalarla - İ.İ.) köhnəlib. Gənc rejissuraya gəlincə, yenə təəssüflənməli oluruq, çünki iki istedadlı rejissorumuzdan biri Novosibirskdə (Mikayıl Mikayılov), digəri Peterburqda (Ərşad Həsənov) fəaliyyət göstərməli olublar. Yuxarıda qeyd etdiyimiz dramaturgiya isə məhz həmin rejissuranın teatr amallarına tam uyğundur. Vaqif İbrahimovluna gəlincə o, bir qədər düşünülmüş şəkildə məqsədyönlü, bir qədər də intuitiv olaraq yeni teatr və yeni rejissura üfqlərinə doğru addımlayırdı. O, bir zamanlar ustadından öyrəndiyi kimi mətndən inşaat materialı kimi istifadə edir və aydın dərk edirdi ki, teatrda mətnə riayətlə onun səhnədə illüstrasiyasını etmək olmaz.

Dünya miqyasında postdramatik teatrda iyerarxiyanı dağıtmaq cəhdləri ilə bərabər klassik rejissuranın da sonunun yaxınlaşdığını aydın başa düşən V.İbrahimovlu Avropada müşahidə edilən tipoloji əlamətləri öyrənir, öz təcrübəsində performansla plastik ifadəliliyi, ahəngi və ritmi birləşdirib vizuallığın dominant mövqeyini təsdiqləyirdi. Onun

rejissurasının ilkin çağlarındakı mərasim poetikasının, sonralar daha mükəmməl konsepsiyalarda təzahür edən estetik differensiasiyası, nəticə etibarilə teatrı öz teatrallığına qaytarmaq cəhdləri idi. Məhz bu zaman yuxarıda qeyd etdiyimiz Elçinin, Afaq Məsudun, Kamal Abdullanın dramaturgiyası milli teatr sənətinin dünyagörüş və bədii yaradıcılıq demokratizmini təmin edəcək zəngin ədəbi qida ola bilərdi. Çünki həmin dramaturgiya yeni teatr formalarının və üslublarının yaranmasına, bu sənəti prinsipcə indiyədək görünməmiş ideya-estetik ucalığa qaldırmaq qüdrətinə malik idi. V.İbrahimovlunun təbirincə desək, “amma və lakin” bu əməkdaşlığın ömrü qısa oldu. V.İbrahimovlu dünyasını dəyişdi və... O öz ustası T.Kazımovdan sonra nə az, nə çox, düz otuz il yaşadı, amma o da başladığı işi sona çatdırmağa macal tapmadı.

Beləliklə, XXI əsrin əvvəllərində uzun tarixləri adlayıb, biri digərini əvəz edən bütün bəlli konseptlər dağıldı. Necə yaranmışdısa, elə o cür də itdi getdi. Nə maarifçiliyi, nə böyüdücü şüşəliyi, nə də güzgülüyü qaldı teatrın...

Böyük rejissura G.Tovstonoqov, T.Kazımov, Y.Qrotovski, Y.Miltinis, A.Efros, V.Pluçek, C.Streller, Y.Lyubimov kimi mütəfəkkir sənətkarların simasında dünyamızı tərk etməklə öz hissələrini də bu sənətin mozaikəsindən qoparıb apardı, beləliklə, onillərlə formalaşan böyük teatrın bir zamanlar fəvqəladə əzəməti ilə hər kəsi cəlb edən mənzərəsi pozuldu. Və rejissor dövrü bitdi.

Yeni teatr epoxası başladı, yaranan yeni ictimai-mədəni reallıqlar təbii olaraq, teatr sənətinin məqsədlərini və ideya-estetik meyarlarını əsaslı şəkildə dəyişmək meyillərini gücləndirdi.

Qoca Avropa mavrsayağı öz işini görüb, yəni artıq “göydə balonlarla gəzir”(M.Ə.Sabir), tədqiqatçı alimlər, tənqidçilər “meşələri qələm, dəryaları mürəkkəb”(C.Cabbarlı) etsələr də, Azərbaycan teatrı özünün “imitasiya” (Ə.Vəliyev) həyatını yaşamaqda, yəni “mənfə semantika ilə möhürlənmiş”(V.İbrahimovlu) oyunçuluq mövcudluğunda qalır, dəyirman öz bildiyini etməkdə davam edir. Təəssüf...

