

---

*UOT 792.01; 792:001.8*

*İftixar Piriye  
sənətsüənəslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
Əməkdar mədəniyyət işçisi*

---

## **QEYRİ-SƏLİS MƏNTİQ NƏZƏRİYYƏSİNİN TEATR SƏNƏTİNDƏKİ İNİKASI**

Qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi XX əsrin ən unikal kəşfidir. Bu kəşf bəşəriyyətə xidmət üçün əvəzsiz yer qazanmış fəvqəldəyə malik bir tapıntıdır. Bu nəzəriyyə iki ilə dörd arasında olan məsafədəki saysız-hesabsız zərrəciklərin qopardığı burulğanda itib-bata bilinəcək bir aləm olduğunu diqtə edir.

Əsrlər idi ki, Ərəstunun “binar” nəzəriyyəsinin hökmünü isbatlayan mütləq ağ və mütləq qara və ya ikinin ikiyə vurulmasının bərabərliyində dayanan dörd məntiqinin həqiqəti iki ilə dörd arasındakı məsafədə qaynayıb-qarışan zərrəciklər toplusunu görünməz edirdi. Lakin bu nəzəriyyənin həqiqət sisteminə üsyan edən qeyri-səlis məntiq öz orijinal qüdrəti ilə start və finiş nöqtələrini birləşdirən ara məsafənin gərəkli və həm də həyat və yaşam üçün son dərəcə vacib-gərəkli həqiqətini üzə çıxardı, isbatladı və müasir dünyanın inkişaf mərhələsinə öz töhfəsini çox üzvi şəkildə təqdim etdi. Odur ki, bu gün biz müasir texniki tərəqqinin bazisinə çevrilən qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin hesablama düsturunda özünü ifadə edən uyumuş ilğımın bir həqiqətə çevrildiyinin şahidiyik.

Biz həm də onun da şahidiyik ki, yer nöqtəsindən baxarkən, bizə çox aydın şəkildə göründüyü təsirini bağışlayan digər nöqtəyə - göyə qədərki məsafə arasında qət edildikcə uzanan və əlçatmaz olan bir məsafə vardır ki, həmin məsafəni bir baxmaqla sanki görə bilmək gücündə olan nəzərlərimizin önündə göz işlədikcə uzanan ucsuz-bucaqsız bir uzaqlığı, ilğıma çevrilən, anlaşılmazı çətin olan mənzərəsi vardır.

Əcəba, yer nöqtəsinin iki, göy nöqtəsinin dörd olduğunu şərtləndirsək və ikiyə vurularkən dördə bərabər olan göy məkanına varmaq, yetişmək, qovuşmaq imkanlarını necə dəqiqləşdirməliyik və son nöqtə varmıdır, varsa, o nöqtənin sonuncusunun yerini necə müəyyən etməliyik? Bütün bunların cavabı qeyri səlis-məntiqdə özünü tapa bilir. Lakin buradan çox həssascasına

belə bir məntiq də öz boyunu göstərməkdə deyilmi ki, sonuncu nöqtədən sonra da bir başlanğıc vardır və vardırısa bu başlanğıc geriye dönmədirmi, yoxsa yeni məkana doğru istiqamətlənmədirmi? Bütün bunlar həqiqətən də ona işarə deyilmi ki, gələcəkdə bizi qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsindən o tərəfə bir nəzəriyyənin də olduğu səbirsizliklə gözləməkdədir? Qeyri-səlis məntiqin də, gələcəkdə bizə qovuşmaq ehtirası ilə boy verən digər nəzəriyyənin də işıqlı görüntüsü diqqəti daha çox məhz teatr məkanında özünə cəlb edə bilər. Fikirlər, düşüncələr dünyası bütün məsafələri bir göz qırpmı ölçüsünə yerləşdirdiyi kimi, həm də həmin məsafənin ölçülərinin an-an hesabını apara bilər və təxəyyüldə onun mahiyyətinin səmərəsi barədə fikir də formalaşdırıla bilər.

Yerlə göy arasındakı məsafəni bir də, salonla səhnə arasındakı məsafə məkanı ilə əvəzləşdirsək və salonla səhnə arasındakı məsafəni “binar” nəzəriyyəsinin məntiqinə söykənən ikinin dördə bərabərliyi kimi dəyərləndirsək, bu zaman biz salonla səhnə arasındakı ara məsafənin də yerlə göy arasındakı məsafənin əlçatmazlığı qədər uzaqlığının şahidinə çevrilmərikmi?

Bu məsafədə baş verənləri dərk etmək üçün düşüncələrimizlə baş-başa qalarkən, tamaşanın təsir qüvvəsi ilə, məhz həmin anda yaşadığımız əhvalın anlama və dərk etmə fəlsəfəsinin dəryasında üzdukcə üzür, bu dəryanın qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinə nə qədər bənzəri olduğunu isbat etmiş oluruq, eyni zamanda da tamaşa haqqında olan düşüncələr çevrəsindən o tərəfdə də, yəni tamaşa haqqında tamaşadan sonrakı düşüncələr məkanının bizə özü barədə analiyə cəzb edən cazibə qüvvəsinin qığılcımlarını göstərdiyini sezirik.

Və həmin məqamda teatr sənətinin qüdrətinin özünü ifadə etmə gücü ilə, səhnə ilə salon arasındakı məsafəsinin o üzündəki bir məkanın da olduğunun aşkar şəkildə insan psixologiyasında özünə necə yer tutduğunu, bu barədə insan nə qədər şübhələr içində olsa belə, bütün həqiqəti ilə anlayır və elə oradaca səhnənin ecəzkar qüvvəsi insanı “bəs bu məkan hansı nəzəriyyənin formuludur?” - deyər, belə bir sualla qarşılaşdırır. Çünki “bu dünyadan o üzdə bir ömür də var!” fəlsəfəsi ilə biz hər gün üz-üzə dayanırıq və hər bir tamaşaya baxdıqdan sonra biz yaranmış sualın cavabının axtarış signallarının zəkamızda özünə yer tutan, bizi düşüncələr aləmində çək-çevirə salan ovqatı ilə tamaşa salonunu tərk edirik.

Vaxtilə mən bir şeirimdə bu sualın cavabının axtarışına belə çıxmışdım:

Bu dünyadan o üzdə

bir günəş var.

Bu günəşdən o üzdə  
bir ilğım var.  
Bu ilğımdan o üzdə  
bir sevgi var.  
Bu sevgidən o üzdə  
bir nəğmə var.  
Bu nəğmədən o üzdə  
bir şeir var.  
Bu şeirdən o üzdə  
bir şair var.  
Bu şairdən o üzdə  
bir İftixar var.  
İftixardan o üzdə  
bir ömür var.  
Bu ömürdən o üzdə  
bir ölüm var.  
Bu ölümdən o üzdə  
görəsən nə var?...  
Bu «nə var»dan o üzdə  
bir Allah var.  
Bu Allahdan o üzdə  
biləydik nə var...

Bəli, bu məkanın axtarışı insan təxəyyülünün Tanrıdan gələn təfəkkür qüdrətinin heyvətəməz hökmüdür ki, bütün kəşflər və ixtiralar kimi onun haqqında düşünmək də həm yeni aləmin, yeni dünyanın, yeni düşüncə orbitinin izinə düşməkdir, həm də həmin təxəyyüllün tənliklər sistemində özü haqqında fikir yaratmağa xidmətdir.

Qayıdaq yenə də qeyri-səlis məntiqə. Bu məntiq 20-ci əsrdə özünü dəqiq elmlər kateqoriyasında ifadə edən bir nəzəriyyə kimi isbatlasa da, bu günkü mənzərə göstərir ki, ədəbiyyat və incəsənətin yaranma tarixindən başlayaraq bütün dövrlərdə bir qism yaradıcı insanların özləri də anlamadan yaratdıqları əsərlərində məhz qeyri-səlis məntiqə söykənən nəzəriyyə üzərində formalaşmışlar.

Zamanında anlaşılması mümkün olmayan, məhz bu nəzəriyyə üzərində bərqərar olan, rənglər çoxluğunun zəngin çalarlı orijinallıq politrası ilə seçilən bir sıra dünya ədəbiyyat və incəsənət nümunələri qeyri-səlis məntiqdən

qidalanan rəngarəngliyi və fəlsəfi dərinliyi ilə müxtəlif dövrlərdə müxtəlif cərəyanların yaranmasına səbəb olmuşdur. Əslində fikir və düşüncə, idrak, qavrama, dərk etmə, təfəkkür və təxəyyül ipə-sapa yatmamazlığı məhz qeyri-səlis məntiqdən yaranan mahiyyətdir.

İstər dəqiq elmlərdə, istərsə də humanitar sahələrdə fikir və düşüncə dairəsində insan müzakirələr və mübahisələr müstəvisinə qalxır, bütün var gücü ilə özünün yükünü oradan sərgiləməyə çalışır.

Bu anlamda salonla səhnə arasında cövlan edən fikir və düşüncələrin məhsuluna çevrilən hiss və duyğular toplusunda hərəkət edən əmsalların dinamikası ilə yüklənən təxəyyüllümüz bizi qeyri-səlis məntiqin qeyri-səlis cərəyanları ilə qovuşdura bilir. Çünki "...teatr qədər heç bir sənət yüzrlə adamın fikrini, hissini, meylini birləşdirməyə qadir deyil" (1,s.354).

Fikrimizcə qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi dramaturgiya sahəsində ilk olaraq U. Şekspirin "Hamlet" əsərində, tamaşa içində tamaşa və yaxud oyun içində oyun yaratması ilə müşahidə olunur. Bu yenilik barədə müxtəlif teatr biliciləri dəfələrlə öz fikirlərini məhz yenilik kontekstdə bildirmişlər.

Lakin bizim qənaətimiz bu yeniliyin məhz qeyri-səlis məntiqin ifadəsi olduğuna şübhə qaçırmır. Hətta Hamletin atasının səhnəyə kölgə şəklində gətirilməsi də, məhz bu məntiqin ilk baxışdaca qeyri real təsiri bağışlayan nəzəriyyəsinə söykənir. Hamletin atasını səhnəyə kölgə şəklində gətirən müəllif bununla səhnədə mütləq realizmi inkar edir. Ona görə də teatr içində teatrçılıq yaradan müəllif ölümsüzlük deyilən bir ölməzlik qazana bilmişdir və əsərləri dünya teatrlarının səhnəsini hələ də bəzəməkdədir. Təsadüfi deyil ki, rejissorluq sənətinə gələn hər bir gənc rejissor "Hamlet" əsərinin dəryasında üzmək arzusunu ən böyük arzu hesab edir.

Məhz Azərbaycanın görkəmli rejissoru Tofiq Kazımov bu arzuyla U. Şekspirə məxsus olan "Şekspir kodu" adlanan tilsimi Tofiq Kazımov ustalıqlı ilə sındıra bildi, "Hamlet"-i yeni poetikada, yeni üslubda, yeni performansda tamaşaçıya təqdim etdi və bu tamaşanın uğuru Tofiq Kazımovu ilk vaxtlarda bəzi dar düşüncə sahiblərinin qınaq obyektinə çevirsə də, zaman keçdikcə böyük istedadın təxəyyülündən süzülüb gələn bu yararlı məhsul öz həqiqi dəyərini qazandı.

Fəlsəfə elmləri doktoru, professor Şükufə Mirzəyeva "Ehtiyatlı olun, bu Şekspirdir" adlı məqaləsində "Hamlet" tamaşasının səhnə tərtibatı ilə bağlı belə yazırdı: "Rəssam, görünür, Şekspir faciəsinin möhtəşəmliyini qabarıq göstərmək məqsədi ilə bütün hadisələrin məkanını amfiteatrın pillələrinə və

meydançaya köçürmüşdür, lakin pillələr metal borulardan düzəldilmişdir. Bu monumentallıq əvəzinə təəccüb doğuran yüngüllük yaradır” [2, s.200]. Fikrimizcə bu mütəxəssis yanaşması rənglər çoxluğunu görməkdə çətinlik çəkən, mütləq ağ, mütləq qara məntiqinin çevrəsində var-gəl edən təxəyyül sahibinin sənətə dar çərçivədən baxan nəzərlərinin qənaətidir. Çünki, unutmaq lazım deyil ki, hər bir rəssam məhz rejissorun yozumunu tərtibatda mükəmməl şəkildə ifadə edə bilməsə həmin rejissor həmin rəssamın işinin istehsalata buraxılmasına razılıq vermir. Tofiq Kazımov kimi nəhəng bir rejissor isə bu məsələdə daha həssas və daha tələbkar idi.

Bu barədə illər sonra tədqiqatçıların gəldiyi qənaətlərə nəzər yetirdikdə belə məlum olur ki, həqiqətən də bütövlükdə tamaşa haqqında qeyri-advokat mövqedən çıxış edən müəllif Ş.Mirzəyeva səhnə tərtibatı ilə bağlı fikir yürüdərkən qeyri–korrekt yanaşma tərzini sərgiləyirdi. Onun tərtibat haqqında söylədiyi mülahizələr də mübahisə doğururdu. Belə ki, hər bir sənətkarə və yaratdığı bədii məhsula onun rəhbər tutduğu meyarlar sistemi ilə yanaşmaq lazımdır. Bu mənada, resenziya müəllifi də səhvə yol vermiş və rəssam Tahir Salahovun işini əslində öz meyarları ilə qiymətləndirməyə çalışmış, rəssamın məqsədini dəqiq təyin edə bilməmişdi. Çünki rəssamın bu tipli tərtibat yaratmaqda məqsədi heç də Şekspir faciəsinin möhtəşəmliyini qabarıq göstərmək deyildi. Əslində, o, modul düşüncəsinin nümunəsi olan bu tərtibatla rejissor yozumuna uyğun olaraq, “həyat hakimiyyət uğrunda qanlı çarpışmaların meydanı, insanların ölüm-dirim mübarizəsinə çıxdığı amfiteatrdir” [5, s.48] ideyasını tamaşanı yaradanlar maksimal dərəcədə həyata keçirmək cəhdində bulunmuş və bununla da klassik dünya dramaturgiyası əsasında hazırlanan tamaşanın aktual bədii səciyyələrinin zənginləşməsinə rəvac vermişdi. Baxın, fərqli dövrlərin fərqli düşüncə sahiblərinin fərqli yanaşmaları. Məncə təkcə bu mülahizələrin mənzərəsi Tofiq Kazımovun zamanında anlaşılması çətin olan qüdrəti haqqında dolğun fikir yarada bilər.

Fikrimizcə həyatın aynası həqiqətini qazanmış olan teatr sənəti antiq dövrdən bu günə qədər insan təfəkkürünü zaman-zaman yeniləşdirən, öz fəlsəfi-kültürəl dərk etmə, qavrama, düşündürmə və qənaətə gəlmə kimi konseptual kontekstlərində qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin təlqin texnologiyalarının imkanları ilə öz inkişaf mərhələsini yaratdı və insan həyatına daxil ola bildi.

Və heç şübhəsiz ki, bizdə, fikrimizdə və düşüncəmizdə gedən bu yeniləşmə prosesini yeniləşdikcə yeniliyə doğru inkişaf edən dərin təfəkkürdən qidalanan və süzülüb gələn idrakımızın gücü, güdrəti yaşatmışdır.

Hərəkətsiz dayanaraq, yazılı mətni səhnədən sadəcə avazla, deklomasiya şəklində söyləməklə fəaliyyətə başlayan antik teatrın müasir teatrda özünü tapmış dinamikasına ciddi diqqət yetirdikdə aydınca görə bilirik ki, başlanğıcda mütləq qara və mütləq ağ fəlsəfəsinə söykənən, yəni konkret ölçüdə, sadəcə statik dayanmaqla özünü ifadə edən teatr sənətinin çağdaş poetikası ağın da, qaranın da təsvirində müxtəlif rənglər çalarlarının zəngin tablosunu yarada bilmişdir.

Fikirlərimizi bir qədər də əhatəli şəkildə aydınlatmaq üçün heç də dünya teatrlarında gedən proseslərə qədər əl uzatmağa ehtiyac duyulmur. Gözlərimiz önündə cərəyan edən Azərbaycan teatr sənətinin yaxın keçmişinə nəzər salmaq, onun dinamik inkişaf stenoqrammasını izləmək, milli teatrımızın inkişaf prosesindəki əsaslı faktları sərgiləmək kifayətdir.

20-ci əsrin ikinci rübünə, Adil İsgəndərovun rejissorluğu dövrünə nəzər yetirək. Səhnə monumental, realist dekorasiyalarla bəzədilirdi. Əlbəslər və rekvizitlər birə-bir şəkildə orijinala bənzədilirdi. Geyimlər personajların kimliyini baxarkən mütləq ifadə edirdi. Qrim mükəmməl bənzəliyi yerinə yetirirdi. Musiqi yalnız və yalnız səhnədəki hadisələri müşaiət etməyin öhdəsindən gəlməyə xidmət göstərirdi. Səhnəqrafiya ümumən konkret ölçülərə hesablanmış poetik eskizlərlə cilalandırılır, riyazi ölçülərin həcminə uyğun mizanların qrafikası ilə əhatələndirilirdi. Suflyor sistemi olmadan məşqlərin və tamaşaların gedişi mümkün deyildi.

Digər nəhəng tamaşalar müəllifi Mehdi Məmmədovun rejissor təxəyyülündə bişmiş tamaşalara diqqət yetirdikdə müşahidə edirik ki, rejissor poetik məzmununda fərqli estetika ilə ecaz yarada bilsə də, (bunlar M.C.Məmməd-quluzadənin “Dəli yığıncağı” və H. Cavidin “İblis” əsərlərinin tamaşalarında özünü daha qabarıq göstərirdi!) əsərlərə yanaşma, yozum qəliblərə sığmasa da, səhnəqrafiyanın dinamikası hesablanmış ölçülərdən kənara çıxmağa cəhd etsə də, tamaşaların estetik qəyəsi, poetik ifadəsi öz zaman həddlərinin sərhədlərini aşmağa doğru istiqamət alsa da, ümumən stereotipləri tam şəkildə qıra bilmədi.

Bu rejissorların yaradıcılığına konseptual mövqedən yanaşanda görürük ki, “onlar şüurlu tərzdə “mediator” – ötürücü funksiyasını hərə öz bədii-estetik görüşləri zəminində yerinə yetirə biliblər” [3, s.26].

Bütün bunların ümumi nəticəsi o dövrdə teatrşünaslıq elminin zəif inkişaf etməsinə də böyük təsiri göstərirdi. O zamanlar yazılmış resenziyalara nəzər salsaq görərik ki, əksər müəlliflərin tənqidi yazıları biri digərinin təkrarıdır.

Eyni şablonlarla yazılan yazılarda əsasən mahiyyət saxlanılır, sadəcə müəlliflərin və əsərlərin adları dəyişdirilirdi. Teatr tənqidi filoloji təhlillə qarışıq salınırdı. Sonrakı mərhələdə teatrşünaslıq elmində də böyük dönüş yarandı. Bu dönüş məhz teatr sənətində sonradan gedən yeni proseslərlə bağlı idi.

Yalnız Tofiq Kazımov Azərbaycan teatr sənətinin stereotiplər məngənəsindən sıyrılıb çıxmaq üçün çarpışan vücudunu xilas edə bildi. O, teatr sənətinin qəlibə salınmış ölçülərinin sərhədsiz hədudlarının istiqamətini müəyyənləşdirməklə, onun ağ və qara mütləqiyyətinə bürünmüş libasını ümumən soyundurub, birdəfəlik atdı və Azərbaycan teatr sənətini başqa libasda və başqa görkəmdə təqdim edə bildi. Bu libasın əvvəlkilərə adekvat olmayan modern görkəminin qəbul oluna bilməsi ilk baxışdan tamaşaçılarda çətinlik yaratsa da, zaman keçdikcə yeniləşən və yeniləşdikcə gözəlləşən bu libasın rəngləri mütləq qaranın və ya mütləq ağın məntiq düsturuna üsyan edə biləcək qədər zəngin bir mənzərəni təqdim edirdi. Biz bu barədə yuxarıda, U.Şekspirin “Hamlet” əsərinə Tofiq Kazımovun yanaşması barədə danışarkən müəyyən fikir ifadə etdik. Bu kontekstdə daha bir nümunəni diqqətə çatdırırıq.

Ölməz mütəfəkkirimiz M.C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin səhnə təcəssümü ilə ipə-sapa yatmayan, ölçülərə sığmayan şərtiliklərlə zəngin olan, lakin əsərin mahiyyətini mükəmməl ifadə edən tərtibat, sulyorsuz, sərbəst və təbii oyun üslubu, mizanların qəlibləri darmadağın edən zəncirvari dinamika-sı, musiqinin yalnız müşaiətcilik çərçivəsindən çıxaraq, eyni zamanda obraza çevrilməsi və ifaçılıq missiyasını yerinə yetirə bilməsi son dərəcə maraq doğururdu.

Bu fikirlər elə təsəvvür yaratmasın ki, biz şərtiliklərlə qeyri-səlis məntiqi qarışıq salırıq. Bəli, teatr kontekstində bütün şərtiliklər məhz rənglər çoxluğu-nun həqiqətini isbat etmiş qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin hökmünün ifadəsidir.

“Ölülər” kimi klassik milli dramaturji nümunənin səhnə yozumunun müasir mahiyyətini dəqiq duyan Tofiq Kazımovun yenilikçi düşüncə sahibi olduğunu öz dövründə görə bilmiş, isbat etmiş və bu barədə sanballı fikir söyləmiş görkəmli nəzəriyyəçi-alim, filoloq Yaşar Qarayev tamaşanın müasir ideyası ilə bağlı yazırdı: “...“Ölülər” adlanan bir səhnə əsərinin müasirliyini “ölülük” nədir? və “ölülər” kimlərdir? suallarına tamaşanın verdiyi cavablarda axtarmaq lazımdır” [6].

Yeni bir məktəbin bünövrəsini qoyan Tofiq Kazımov özündən sonra yenilikçi rejissor Vəqif İbrahimovluda daha mükəmməl şəkildə təzahür olundu. Yet-

mişinci illərin ikinci yarısında M.A.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun (indiki Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti) “Tədris teatri”nin səhnəsində bir tamaşa hazırlandı. Vaqif Həsənovun (İbrahimov) sənət dünyasının zəngin rənglər politrasi ilə geniş fəzalara yol açan düşüncə və fikir orbitində cövlan edən bu tamaşanın poetikası sözün əsl mənasında qeyri-səlis məntiqə söykənirdi. Xalq yazıçısı Anarın “Qaravəlli” əsəri əsasında hazırlanmış “Zəncirbənd” adlandırılan bu tamaşada tərtibatdan tutmuş, geyim, qrim, bir sıra əlbəslərin etüdlə əvəzləşdirilməsi, səhnəqrafiyanın modul üslubu, eksprompt və ölçülər sərhəddini aşan zəncirvari, dinamik mizanlar şəbəkəsi, rəngarəng və zəngin aktyor oyunu ilə təqdim edilən kəskin komizmdə tamaşaçıları çılğın gülüşlə yanaşı dərin psixoloji sarsıntılara, düşündürücü fəlsəfəsi mahiyyətə düşər etmə, pafossuz və süni səs teatrçılığından fərqli təbii danışq tərz, tamaşaçı ilə yaxından ünsiyyət, əlaqə yaratma və sair bu kimi müxtəlif rənglərə bürünmüş son dərəcə maraqlı, o günə qədər Azərbaycan teatr məkanında rastlaşılma-yan heyrtəmiz fikir texnologiyaları toplusu ilə tamaşaçıları çıldıran bir sənət nümunəsi kimi teatr tariximizdə iz qoydu.

(Vaqif sonralar öz xatirələrində yazırdı ki, “Zəncirbənd”dəki alqış tufanı- nı,” yaşa!” nidalarını heç bir yerdə nə görüb, nə də eşidib) [7]. Bu tamaşa teatr sənətinə müxtəlif baxış bucaqlarından nəzər salma nöqtələri yarada bildi.

V.İbrahimov sonralar da ömrünün sonuna qədər quruluş verdiyi bütün əsərlərdə Azərbaycan teatr məkanında çərçivələri tanımayan və hər tamaşa- sında yeni kəhkəşan yaradan sənət nümunələri ilə son dərəcə canlı, dinamik, insan psixologiyasında özünə yer tutan yeni nurlu estetikanın qığılcımları ilə təzahür olundu. Xüsusən də öz sənət erudisiyasında yoğrulmuş, teatr məkanı üçün yeni forma və janr, yeni üslub və poetika gətirən “Yuğ” teatrının səhnə- sindəki tamaşaları yeni teatr məktəbinin və yeni sənət estetikasının yaranma- sını, yeni tamaşaçı mühitinin yetişməsinə, formalaşmasına təmin etdi.

Doğrudur, Vaqif İbrahimovun yaradıcısı olduğu və milli teatr prose- sinə fəal təsir göstərə bilən “Yuğ” teatrının tamaşalarında absurd teatr ele- mentlərinə bənzərlik də özünü göstərirdi, lakin onun poetikasında absurd te- atr fəlsəfəsindən heç bir əsər-əlamət yox idi. “Modernizm və post-modernizm dünyagörüşünə bağlı sənət təfəkkürü dünya incəsənətinin avanqardıyla canlı əlaqəni təmin edir, teatr düşüncəmizin perspektivini açıqlayır və nəticə eti- barı ilə teatr prosesinin inkişaf meyllərini dəqiqləşdirməyə xidmət edir” [3, s.26]. Modern, postmodern teatr düşüncəsi isə “Yuğ”a yabançı nəsnələr olma- yıb, bu teatrın poetikasının milli teatr düşüncəsindən, xalq oyun-tamaşa mə-

dəniyyətindən qaynaqlanan teatr ənənəsinə söykənərək, bu ənənələri ustadcasına, dünya teatr prosesinin öncül təcrübələri ilə birləşdirə bilməsi sferasında maraqlı idi və bu amil Vəqif teatrının öz tamaşaçı zümrəsini yaradırdı. Bəlli məsələ bundadır ki, öz tamaşaçısı olmayan heç bir tamaşa səhnə həyatı qazana bilmir; istinad etdiyi poetikadan asılı olmayaraq hər bir tamaşanın əsl dəyərini isə məhz tamaşaçı faktoru təyin edir.

Diqqətə onu da çatdırmaq yerinə düşür ki, teatr sənətinin canı və ruhu hesab olunan dramaturgiya sahəsi Azərbaycan ədəbiyyatı üçün M.F.Axundzadə ilə başlayan dramaturgiya nümunələri ilə mükəmməl bir başlanğıc oldu. Peşəkar Azərbaycan teatr sənətinin 1873-cü ildə bu ölməz mütəfəkkirin ilk səhnə əsəri olan “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran” komediyası ilə, bütünlükdə müsəlman şərqə adlanan böyük bir ərəziyə ustalıqla hayqıran ilk nəhəng sənət ocağının teatr tariximizə qızıl hərflərlə yazılan bünövrəsinin qoyulduğu bizə bəllidir. Həmin dövrdən və həmin ədəbi nümunədən çağdaş dramaturgiyaya qədərki bir məsafədə rəngarəng zənginliklərlə bərq vuran çoxlu sayda səhnə əsərləri yarandı. Bunların arasında qismən zəif nümunələrə rast gəlinərsə də Azərbaycan dramaturgiyası ümumən öz inkişaf mərhələsindən geridə qalmadı. Və ayrıca onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu səhnə əsərlərində mütləq klassizim deyil, məhz klassik nümunəyə çevrilə bilən novatorluqlarla zəngin olan bir prosesi özündə ehtiva edən mükəmməl sənət nümunələri yarandı. Belə ki, M.F.Axundzadə, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, S.S.Axundov, N.Nərimanov, H.Cavid, C.Cabbarlı, Ü.Hacıbəyli, S.Vurğun, N.Xəzri, B.Vahabzadə, İ.Əfəndiyev, Hidayət, Anar, Elçin və nəhayət məhz qeyri səlis məntiq nəzəriyyəsinin bütün rənglərini özündə canlandırma bilən, ölçülərə sığmayan, fəlsəfi mahiyyəti ilə çox dərin qatlara uzanan, bədii yükü və dolğunluğu ilə sonsuzluğa qədər boy verən, çağdaş dramaturgiyanın bütün parametrlərini çərçivəsiz ölçülərdə müəyyənləşdirən Kamal Abdulla.

Kamal Abdullanın əsərləri yoğrulduqca yumşalan, istənilən formaya salına bilinən son dərəcə elastik, yağış qədər nəmli, külək qədər cılız, sürətli, qar kimi yumşaq, günəş qədər isti, buz qədər soyuq, hiss qədər ölçsüz, duyğu qədər dolğundur.

Onu da qeyd etmək vacibdir ki, təəssüf ki, hələlik Kamal Abdullanın dramaturgiyasını anlayan, dramaturgiyasında onun yaratdığı, sındırılması çətin olan kodlar, təsirlər labirintlərindən layiqincə çıxma bilən rejissorlarımız azdır və bu baxımdan eyni fikri tamaşaçılara da şamil etmək doğru olardı. Lakin qeyri- səlis məntiq nəzəriyyəsinin həyatımızda yaratdığı yüksəliş onu ifadə

edir ki, bir gün gələcək, təfəkkürümüzdəki düşüncə Kamal Abdulla dramaturgiyasını və bu qəbildən olan teatr yazarlarımızı su kimi içə biləcəkdir.

Bu bir həqiqətdir ki, bütün dünyada müxtəlif ölçülər çərçivəsində düşünmə və dərk etmə imkanları mövcud olan rejissorlar və tamaşaçılar vardır. Mütləq gülüşü sevən, mütləq faciəyə üstünlük verən və ya müxtəlif janrları, çoxrəngliliyi, çoxşaxəliliyi əxs edə bilənlər. Sonuncular qeyri-səlis məntiq nəzəriyyənin mahiyyətini anlayan və bu xüsusda proqmatik düşüncə bilən, Kamal Abdullanın və belə estetik-fəlsəfi duyğularla yazıb-yaradanların əsərlərinin cövhərini mənimsəyə və dərk edə bilənlərdir. Belə yazanların da, yozanların da, tamaşaçıların da zövqü rəngarəng, yolu sonsuzluq qədər uzun, fəlsəfi dərinlik qədər zəngindir. Sənət dünyamız məhz belə düşüncə sahiblərinin dərrakəsi üzərində pərvəriş qazana biləcəkdir.

Beləliklə, rejissorluq sənətində təxəyyül kriteriyalarını müqayisə müstəvisində müzakirənin yekununa gətirib çıxararaq, Adil İsgəndərovun tamaşalarını Aristotelin “binar” nəzəriyyəsinin əsası üzərində yalnız dəmir relslərlə hərəkət edən texnikaya bənzətsək, M.Məmmədovun tamaşalarını həmin nəzəriyyəyə şübhələrlə yanaşan, lakin həmin texnikanın imkanları çərçivəsində sadəcə estetik dəyişikliklər edə bilmək gücündə olan enerji kimi dəyərləndirə bilərik.

Bu yanaşma ilə Tofiq Kazımovun tamaşalarını dəmir relslərdən kənarda da sərbəst hərəkət edə bilən mexanizmə bənzətsək, Vaqif İbrahimovun tamaşalarını isə istənilən halda istənilən müstəvidə, istənilən şəkil almaqla hərəkət edə bilən müasir bir cihaza bənzətmək doğru olar.

Bütövlükdə böyük bir epoxada mütləq hökmlə Azərbaycan teatr sənətini ucada tutan, tamaşaçılarını öz təsir qüvvəsində saxlaya bilən A.İsgəndərovun və M.Məmmədovun tamaşalarını sonrakı mərhələni kəşf etmək üçün ölçülər çərçivəsində cövlan edən bir sənət meydanı kimi dəyərləndirmək, T.Kazımovun tamaşalarını, hər iki rejissorun tamaşalarının təqdim etdiyi ölçüləri darmadağın edən bir üsyankara bənzətmək, V.İbrahimovun tamaşalarını isə hər üç rejissorun səhnəyə gətirdiyi rənglər palitrasını zəngin çalarlarla cilalayan, qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi kəhkəşanında yeni poetik texnologiyalarla bərq vuran sənət nümunəsi kimi qiymətləndirmək doğru rəy kimi dəyərləndirilməlidir.

Dramaturgiya nümunələrimizi isə rejissorluq sənətimizlə müqayisədə bir qədər fərqli konsepsiya ilə müqayisələndirməliyik. İstər M.F.Axundzadənin əsərləri, istərsə də sonrakı dövrdə yazılan ədəbi nümunələrimizin, hətta zəif

ədəbi nümunələrimizin belə bədii keyfiyyəti, fəlsəfi yükü və fikir tutumu istənilən çərçivələri sındıra bilmək qüdrətindədirlər, lakin bu əsərlərin səhnə təcəssümü onu yozan rejissorların təxəyyülünə bağlıdır. Burada kiçik bir nüans müasir dramaturgiya ilə bir qədər fərqlilik yaradır. O da ondan ibarətdir ki, M.F.Axundzadədən sonrakı mərhələ klassik əsərlərdən kənara çıxmağa nəinki cəhd göstərmədi, hətta bunu qəbahət hesab etdi və bu məsələdə proqramatik düşüncənin imkanları istənilən həddə deyildi.

Lakin Kamal Abdullanın dramaturgiyasına diqqətlə nəzər saldıqda görürük ki, müəllifin fikir karvanı öz yolunu gözlə görünə bilinməyən zərrəciklər dolanbaclarından keçirməyə üstünlük verir. Bu da müəyyən olunmuş ölçülərə sığmayacaq qədər geniş bir fəzaya daxil olmaq deməkdir. Ona görə də zamanında qeyri-səlis məntiqçi Vəqif İbrahimoğlu teatrı insanın özü-özü ilə, iç dünyası ilə təmasda olduğu yer adlandırır və deyirdi: “Mənim üçün ən başlıcası haldır! Nə ritmdir, nə musiqidir, nə ideyadır, əsas sehirli haldır. Yəni, əstəğfurullah, məscidə gəliriksə, biz ora xüsusi əhval-ruhiyyə, daxili istək-arzu ilə, psixoloji hadisələrdə doğrulmuş saf inamla daxil olmuruqsa, ora getməyin heç bir əhəmiyyəti yoxdur” [7]. Məhz insanın “ruhi-psixodelik halını” teatr sənətinin qayəsi kimi qəbul edən V.İbrahimoğlu Türkiyənin Ankara və Bursa teatrlarının, Estoniyanın Uqala teatrının səhnələrində hazırladığı ecazkar sənət incilərilə rejissor paradigmasının qeyri-səlis məntiqə söykənən alqoritmini isbatladı. Hal-hazırda onun yapıncısından çıxmış yetişdirmələrindən olan, özünün də dediği kimi varisi hesab etdiyi Gümrah Ömər də Kamal Abdullanın dramaturgiyasına müraciət etməyə üstünlük verir. Gümrahın tamaşaları onun həqiqətən də Vəqif İbrahimoğlunun düşüncə texnologiyasının varisi olduğunu isbatladı. Mən dramaturgiyamıza orijinal janr təfəkkürü və sənət meyarları ilə daxil olan Kamal Abdullanın “Unutmağa kimsə yox” adlı mürəkkəb intellektual-psixoloji pyesinin 2011-ci ildə İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrında bu istedadlı rejissorun quruluşunda təcəssümünü milli teatrımızın nailiyyəti hesab edirəm. Bu rejissor, bir qism tamaşaçılar üçün qavranması çətin də olsa məhz belə dramaturgiyada dəryada üzən kimi qollarını geniş açar və nəzərə alsaq ki, teatr sənəti məhz fikir dəryasında fasiləsiz üzmək üçün yeganə məkandır, onun bu həqiqətinə haqq qazandırmaq doğru olar.

Fikrimizcə Kamal Abdullanın dramaturgiyasına, ümumən stereotipləri tanımayan ədəbi nümunələrə getdikcə teatrların daha çox ehtiyacı olacaq və belə əsərlər hər an səhnələrin bəzəyinə çevrilə biləcəkdir. Çünki yenilikçilər

anlayırlar ki, klassik ədəbiyyatın bir də klassik səhnə təcəssümü formasında təqdimatı, bütün kriteriyalar kontekstində hər gün yeniləşən və yeniləşdikcə böyük həzzlə yenilik axtaran müasir tamaşaçının tələblərinə uyğun deyildir. Müasir texnologiyaların təqdimatında hər gün həyatımıza daxil olan yüz minlərlə yeni sürprizlər çoxluğuna məruz qalmış tamaşaçını səhnədə qeyri-səlis məntiq texnologiyalarının çox çalarlı rənglər politrası ilə zənginləşən səhnə ifadə vasitələrinin gözlənilməz sürprizləri ilə qarşılaşdırmaq, heyrləndirmək, həm yeni nəslin tələbinə cavab vermək, yeni düşüncənin zəngin çalarlı rənglər çoxluğunda formalaşmasına şərait yaratmaqdır, həm də teatr sənətinin özünün tələbinə uyğun olaraq, onun sintetik çərçivələrini zəngin estetik boyalarla doldurmaq, yeniləşdirmək, mütləq ölçülərə düşür olmuş tamaşaçıları da bu yeniliyə cəlb etmək kimi dəyərlidir.

Bu gün texnologiyaların həyatımıza az qala virtual avadanlıqlar çoxluğu ilə daxil olduğu bir zamanda nədən biz, sənət adamları teatr sənətinin virtual heyrət yarada bilən ecəzkar gücünün tamaşaçıları daha çox özünə cəzb edə bilmək imkanından tutarlı şəkildə yararlanmamalıyıq.

Fikrimizcə milli teatrın düşar olduğu, illərlə onu öz mənəşəsindən buraxmaq istəməyən ikinin ikiye vurulması nəticəsində alınan dörd əmsalına qədərki məsafədə özünü tapmaq imkanına qovuşdurmaq, bu məkanda rənglər çoxluğu ilə özünə sığal verərək yeni görkəm alması üçün ona geniş şərait yaratmaq gərəkdir.

Bunun üçün isə həm yeni ədəbi nümunələrin yetişməsi üçün teatrlar konseptual reformalar etməli, həm də, ya teatrların istər rəhbər vəzifələrində, istər yaradıcı sahələrində, istərsə də texniki sahələrində çalışan cavabdeh mütəxəssislərin hər biri yeniləşməyi bacarmalı, ya da yerlərini yeni düşüncə sahiblərinə mərdənəliklə təhvil verməyə layiq olmalıdırlar. Əks halda yeni düşüncə, yeni təfəkkür, yeni rənglər çoxluğunda yeni görkəm almaq üçün ətrafımızı sarmış paslı mənəşələrin qolları arasında çabalamaqdan başqa bir imkanımız olmayacaq və bu da Azərbaycan teatr məkanında teatr sənətinin tənəzzülündən başqa bir nəticəyə nail ola bilməyəcəyinə, getdikcə yeniləşən global dünyada yalnız retroçuluq təsirindən başqa heç bir missiyaya malik olmayacağına gətirib çıxaracaqdır. Bunun isə fəsadlarının nə ilə nəticələncəyi bəllidir.

## ƏDƏBİYYAT

1. K.S.Stanislavski. Mənim sənət həyatım. Bakı, Azərtədris, 1968.
2. Ş.Mirzəyeva. Ehtiyatlı olun, bu Şekspirdir. //Azərbaycan, №5,1968.
3. M.Əlizadə. Dördüncü ölçünün rəngləri. Bakı, 2008.
4. M.Əlizadə. Teatr, seyr və sehr. Bakı, Elm, 1998.
5. İ.İsrafilov. Zaman, rejissor, poetika. Bakı, 1999.
6. Y.Qarayev. Düşündürən “Ölülər”. //Ədəbiyyat və incəsənət, 10 dekabr 1966.
7. Vəqif İbrahimov. Dədəm Qorqud eşqinə. Azadlıq radiosu.az. 21.03.2012.

**Açar sözlər:** qeyri-səlis məntiq, rejissor, səhnə, tamaşa, teatr.

**Ифтихар Пириев**

### Отражение теории нечеткой логики в театральном искусстве

В статье исследуется проблема отражения нечеткой логики в театральном искусстве Азербайджана; выделяются характерные тенденции влияния этой теории. Рассматриваются творческие новшества в режиссуре Т.Кязимова, В.Ибрагимоглы; а также исследуются драматургические особенности пьес К.Абдуллы и режиссерские интерпретации по его пьесам в театральной поэтике Г.Омара.

**Ключевые слова:** нечетная логика, режиссер, сцена, спектакль, театр

**Iftikhar Piriye**

### Theory of indistinct logics in Azerbaijan theatre

In the article there is studied the problem of the reflection of indistinct logics in theatre art of Azerbaijan, characteristic tendencies of the influence of this theory are distinguished. Creative innovations in T. Kazymov's, V. Ibrahimoglu's producing are considered, as well as K. Abdulla's dramatic peculiarities and producer interpretations according to his plays in theatrical poetics of G. Omar are studied too.

**Key words:** indistinct logics, producer, stage, a performance, a theatre.