

Mixail Çexov

Peşəkar aktyorluq dərsləri



Mixail Çexov

**PEŞƏKAR AKTYORLUQ
DƏRSLƏRİ**

**Azərbaycan Tərcümə Mərkəzi
Bakı – 2018**

Tərcümə:
Fərhad Abdullayev

Redaktor:
Yaşar Əliyev

Mixail Çexov. *Peşəkar aktyorluq dərsləri*
Azərbaycan Tərcümə Mərkəzi Bakı: 2018 – 208 səh.

ISBN 978-9952-503-67-8

**Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti
yanında Tərcümə Mərkəzi
Bakı – 2018**



Peşəkarlığın resepti

Öz şəxsi təcrübəsinə əsaslanaraq, dünya teatr nəzəriyyəsinə qiymətli töhfələr vermiş böyük rus aktyoru Mixail Çexov həm də istedadlı rejissor və təcrübəli pedaqoq olub. Onun peşəkar aktyorluq dərsləri, oyun texnikasının sirləri, səhnə mədəniyyəti, teatr metodları və sistemləri barədə elmi mühazirələri bu gün də aktuallığını qoruyub saxlayır.

M.Çexov hesab edirdi ki, dramatik aktyorun formalaşması üçün ən mühüm olan yaradıcı təxəyyüldür. Aktyor yazırdı: “Şübhəsiz, yaradıcı təxəyyül hər bir sənət adamı, məsələn, rəssam, heykəltəraş və sair üçün önəmlidir. Ancaq aktyor təxəyyülü başqa sənət adamları ilə müqayisədə ən yüksək zirvədə dayanmalı və peşəkarlığa nail olmaq üçün hərəkətverici qüvvəyə çevrilməlidir”.

O, aktyora “oyuncaq”, “teatr aləti” kimi baxan rejissorları kəskin tənqid edir, teatrda aktyorun yeri barədə rejissorlar arasında formalaşmış müəyyən fikirlərə qarşı çıxırdı: “Bəzi rejissorlar hesab edirlər ki, aktyorun yaradıcı təxəyyülə ehtiyacı yoxdur. Mətni ver, əzbərləyib səhnəyə çıxsın, rejissorun göstərişlərini yerinə yetirsin, vəssalam!” M.Çexov teatrın inkişafını ləngidən belə savadsız “sənətkarlar”a tutarlı cavab verirdi: “Aktyor üçün yaradıcılıq təxəyyülü çox vacibdir. Düşünə bilməyən aktyorun səhnəyə yolu bağlı olmalıdır. Korkoranə, yalnız rejissorun sözü ilə oturub-duran aktyor heç vaxt yaddaqalan obrazlar yarada bilməz! Üstəlik, aktyordan istedad, yaxşı zahiri görünüş, səs, yaddaş, rola uyğun bədən hərəkətləri və s. tələb olunur. O, səhnədə, gündəlik həyatda həmişə yüksək mənəvi keyfiyyətlər nümayiş etdirməli, davranışı ilə insanlara nümunə olmalıdır. Bu, hələ aktyordan tələb olunanların hamısı deyil! Bəs bunun əvəzində aktyor nə qazanır? Tamaşaçı alqışı, çiçək dəstələri, şan-şöhrət! Bu, əməyimizə verilən ən yüksək qiymətdir!”

M.Çexov aktyoru qurub-yaradan, daim axtarışda olan sənət adamı kimi görürdü. Səhnədə mürəkkəb obrazların mahir ifaçısı kimi daim yeniliklərə can atır, yaradıcılıq axtarışlarına ara vermirdi.

Qəribə taleli bu rus aktyoru 1891-ci ildə Peterburqda anadan olmuşdu. Dahi rus yazıçısı Anton Pavloviç Çexovun böyük qardaşı Aleksandrın oğlu idi. Gənc Mixail sənətdə ilk addımlarını Neva çayı sahillərində – Suvorov Teatrında atmışdı. O, 1912-ci ildə Stanislavskinin dəvəti ilə Moskva Akademik Bədaye Teatrında çalışmağa başlayır. “Albalı bağı” pyesində Yepixodov, “Vanya dayı” tamaşasında Vafli, “Müfəttiş”də Xlestakov kimi mürəkkəb obrazları böyük ustalıqla yaradır. 1922-ci ildə Moskva Akademik Bədaye Teatrının Birinci studiyasının direktoru təyin olunur.

M.Çexov 1918-ci ildə Moskvadakı evində fərdi yaradıcılıq studiyası açıb peşəkar aktyorluq dərsləri keçməyə başlayır. 1919-cu ildə isə “Qorn” jurnalında “Stanislavski sistemi haqqında” və “Aktyor öz üzərində necə işləməlidir” adlı elmi araşdırmaları dərc olunur. 1920-ci ildən Polikultun studiyasında, eyni zamanda Şalyapın adına Teatr Məktəbində müəhazirələr oxumağa başlayır. V.Şekspirin “On ikinci gecə” əsərində Malvolio, “Hamlet”də Hamlet, A.Strindberqin “XIV Erik” tamaşasında Erik obrazlarını böyük ustalıqla ifa edərək səhnə tarixinə qızıl səhifələr yazır. 1924-cü ildə “Əməkdar artist” fəxri adına layiq görülür.

1928-ci ildə Sovet Rusiyasını tərk edərək Almaniyaya gedir. Burada bir neçə filmə çəkilir və Maks Reynhardın teatrında çalışır. 1930-cu ildə Çexiyada şəxsi teatrını yaratmaq istəsə də, maliyyə çətinlikləri ilə üzləşir. Parisdə məşhur teatrların səhnəsində müxtəlif obrazlar yaradır.

Başçılıq etdiyi “Çexov teatri” ilə birlikdə 1932-ci ildə Riqağa, 1935-ci ildə isə Nyu-Yorka qastrol səfəri edir. Artıq o dövrlər Avropada müharibə kabusu dolaşdığından teatr ABŞ-ın Riçfild şəhərində məskunlaşır. 1939-cu ildə A.Hiçkokun “Ovsunlanmışlar” filmindəki roluna görə M.Çexovun adı “Oskar” mükafatına namizədlər siyahısına salınır. O, “Aktyor

emalatxanası” yaradıb peşəkar aktyorluq dərsləri keçir və tezliklə “Aktyor texnikası haqqında” adlı kitabı dərc olunur.

Aktyor 1955-ci ildə Kaliforniya ştatının Beverli-Hillz şəhərində vəfat edir.

Müasirləri yazır ki, M.Çexovun parlaq istedadı janr çərçivəsinə sığmırdı. O, obrazın psixoloji məziyyətləri ilə kifayətlənmir, bura fərdi tapıntılarını əlavə edir, oyunu ilə qəlbləri riqqətə gətirirdi. Aktyor rolun daxili psixologiyasını açıb göstərməyə, onu müxtəlif üsullarla tamaşaçıya çatdırmağa üstünlük verirdi. Çexov bu qənaətdədir ki, aktyorda hər şey – hərəkət, nitq, səs, baxışlar gözəl olmalı, səhnə oyunu həyatın reallığı ilə qovuşmalıdır.

M.Çexov danışan jestlərin nəyə qadir olduğunu yaxşı bilir və onları peşəkarlığın sirli açarı sayırdı. O bildirirdi ki, jest və hisslərin harmoniyası aktyora obrazın bütün məziyyətlərini açıb göstərməyə, ona yeni, bənzərsiz çalarlar əlavə etməyə imkan verir.

Oxucuya təqdim olunan “Peşəkar aktyorluq dərsləri” kitabı müəllifin ABŞ-da yaradıcılıq studiyasında oxuduğu mühazirələrin əsasında hazırlanıb. M.Çexov aktyor peşəkarlığının heç bir növü üzrə hazır reseptlər təqdim etmir, sadəcə bu çətin peşə sahiblərinə sənətin zirvələrinə aparan yolları göstərir, dəyərli məsləhətlər verir, gənc aktyorlara incəlikləri başa salır. Aktyor peşəkarlığa necə yiyələnə bilər? M.Çexov mühazirələrində bu mürəkkəb suala cavab axtarır.

Fərhad Abdullayev

BİRİNCİ DƏRS

Aktyor texnikasının əhəmiyyəti

Söhbətin əvvəlində əsas məsələ barədə ümumi mülahizələrimi bildirmək istəyirəm. İcazənizlə, soruşum ki, teatrın hansısa səbəblərdən hansısa metodlara ehtiyacı varmı? İlk baxışdan, aktyorun işini çətinləşdirə biləcək metodlara lüzum yoxdur. Bəli, teatr bu minvalla uzun inkişaf yolu keçə bilər, amma elə bir zaman yetişəcək ki, özümüzü aktyor kimi çox aciz hiss edəcəyik, aktyorluq texnikası baxımından peşəkarlığın çatışmadığı aydın olacaq. Sənətlə bağlı qəlbinizə toxuna biləcək fikirlər səsləndirdiyim üçün üzr istəyirəm, amma teatr haqqında düşüncələrimi sizinlə bölüşməyi vacib sayıram və mənə başa düşəcəyinizə inanıram. Nəzərə alın ki, özüm də aktyoram, deməli, sizin qəlbinizə toxunmaqla özümü də küsdürmüş oluram.

Aktyorluq yeganə sənətdir ki, özünəməxsus texnikası, bəlli metodu yoxdur. Bəlkə də, bir gün bunu anlayacağıq. Rəssam, musiqiçi, rəqqas və digər sənət adamlarının texnika baxımından peşəkarlığı olmalıdır və onlar bunu daim cilalamağa can atmalıdırlar. Amma nədənsə biz aktyorlar bu prosesdən kənar qalmışıq – səhnəyə yalnız ona görə çıxırıq ki, tamaşada rol almaq arzusu bizə rahatlıq vermir, rolu ürəyimiz necə istəyir, elə də ifa edirik. Razılaşın ki, burada bir xəta var. “Aktyorluq sənətinin texnikası yoxdur və ola da bilməz” deyənlər,

əslində, qəlbimə toxunur, belə sözləri eşidəndə bədbinləşirəm. Ona görə də oyun texnikası növlərindən hansının aktyorluğa daha çox uyğun gəldiyini araşdırmağa çalışıram. Sənətimiz incəsənətin digər növləri ilə müqayisədə çox mürəkkəbdir, ideyaları, hissləri tamaşaçıya çətdıra biləcəək yeganə alət – bədənimizdir! Həqiqət də elə bundan ibarətdir.

Bədən aktyorun alətidir

Mən bədən üzvlərimdən gündəlik həyatımda yararlanıram – gəzirəm, danışıram, bir sözlə, yaşayıram. Hisslərimi nümayiş etdirəndə, məsələn, mübahisəyə girişəndə, sevgilimə ürəyimi açanda, hadisələrə rəy bildirəndə səsindən istifadə edirəm. Bəs səhnəyə çıxıb tamaşaçıya nə göstərə bilərəm? Bədənim? Bəlkə də, bunu anlamaq çətdindir, amma bir aktyor kimi, başqa heç nəyim yoxdur – yalnız özümü nümayiş etdirə bilərəm. Qarşımda bir məqsəd var: bədənimə hər axşam səhnəyə daşıyıb tamaşaçını maraqlı, cəlbədici ifa ilə heyretləndirmək. Bədən, emosiyalar, bir də səs – vəssalam! Mənim özümdən başqa heç nəyim yoxdur...

Günlərin birində anladım ki, əgər aktyorun əlində musiqi aləti, fırça və rəng yoxdursa, o, xüsusi texnikaya malik olmalı və bu texnikanı yalnız öz daxilində axtarıb tapmalıdır. Əgər daxilimizdə gizlənməmiş bu müəmmalı texnikanı üzə çıxarsaq və ya onun sirlərinə yiyələnməyi bacarsaq, inanın ki, böyük uğurlar əldə edərək.

Uzun illər aktyorluq texnikasının sirlərini axtara-axtara anladım ki, əgər taleyimizə səhnə adamı olmaq yazılıbsa, bu texnikanı inkişaf etdirmək üçün axtardı-

ğımız nə varsa, hamısı öz bətnimizdədir. Təbiətimizdə, xarakterimizdə, şəxsi keyfiyyətlərimizdə hansı cəhətlərin və çalarların daha qabarıq olduğunu müəyyən etməli, ən qabarıq olanları bir-birinə qovuşdurmalıyıq. Məhz bu bacarığı aktyorluq texnikası adlandırırıq.

Səhnəyə çıxıb rolu yaxşı, ya da pis oynayırıq, hər iki halda buna səbəb xarakterimiz və hisslərimizdir, yəni



özümüz necəyiksə, rolu da elə ifa edirik. Məsələ çox dolaşıqdır, belə ki, xarakterin, şəxsi keyfiyyətlərin biri digərinə mane olur, bəzən araya nəşə girir və aləmi qarışdırır, yaxud gözlənilmədən ağılımıza yeni ideya gəlir, ona görə də səhnədə özümüzü tam fərqli, başqa cür aparırıq, obrazın daxili aləmini açma bilmirik. Amma burada bəzi elementlər mövcuddur. Əsas məsələ şəxsi keyfiyyətlərin hansı hissələrə və necə bölünməsindən

asılıdır. Əgər cəmiyyətdə və ətrafda baş verənlərə münasibətimizi aydınlaşdırsaq, necə adam olduğumuzu, nəyi sevib-sevmədiyimizi, amalımızı və məsləyimizi, həyata, sənətə baxışlarımızın, münasibətlərimizin üstün və mənfi cəhətlərini müəyyən etsək, xarakterimizin bütün cəhətlərindən xəbərdar ola bilərik. Deməli, bu keyfiyyətləri birləşdirib, obrazın daxili aləminin açılmasına yönəltmək mümkündür.

Mövzuya çox həssas yanaşdığım üçün uzun axtarışlardan sonra üç amil müəyyən etmişəm. Bu, kəşf deyil, sadəcə düşüncələrdən və müşahidələrdən doğan qənaətdir. Özü də bu amillər bir-birindən fərqlənir: 1. Bədən. 2. Səs. 3. Emosiya. Əvvəla, düşünürəm ki, hər üç amili bir-birindən uzaq tutmaq lazımdır, obrazlı desək, onları ayrı-ayrı otaqlara salmalıyıq ki, müstəqil inkişaf etsinlər. Amma burada da çox maraqlı bir nüans ortaya çıxır. Səhnədə bədənimizi hərəkət etdirəndə özümüz də bilmədən “emosiyalar otağı”na daxil oluruq. Yəni bədən emosiyalarla qovuşur, güc alır və xarakterin tərənnümçüsünə çevrilir. Beləliklə, bədənimiz əl, ayaq, barmaq, gözlər və digər orqanları birləşdirən fiziologiyaya çevrilir.

Aktyorun fiziologiyası

Aktyorun fiziologiyası bilavasitə onun səhnə həyatı ilə bağlıdır. Gözlənilmədən hiss edirik ki, gün ərzində yaşamaq üçün istifadə etdiyimiz bədən səhnəyə çıxdıqda başqalaşır, elmi dildə desək, kristallaşmış fiziologiyaya çevrilir. Daxildən gələn hiss və həyəcanlarımız, çırpıntılarımız, əhval-ruhiyyəimiz səhnə hərəkətlərinə, əllərə,

barmaqlara, gözlərə və digər orqanlara sirayət edir. Otaq barədə danışdığımız nümunəyə qayıdaq. Biz “xalis fiziologiya otağı”na girəndə bədəndə heç bir dəyişiklik baş vermir, yalnız düşüncə, hiss, arzu, iradə və impulslar oyanıb fəaliyyətə başlayır. Biz onları xalis fizioloji vasitələr – bədən üzvlərinin köməyi ilə hərəkətə gətirməyə çalışırıq. Nəticədə hisslərin də bilavasitə bədənə aid olduğu üzə çıxır. Məsələn, əgər mən xoşbəxt deyiləmsə, bu, bədənim, sifətim, əllərim, ümumiyyətlə, varlığımın bütün əzalarında özünü büruzə verir və kənardan kimsə deyə bilməz ki, xoşbəxt görünürəm.

İntellekt

Səhnəyə çıxanda şüuraltında fiziologiya ilə bədənin qovuşma nöqtələrini tələsmədən tapmalıyıq. Buna nail olanda sənətə mənfi təsir göstərən pozucu elementlərdən birini özümüzdən kənarlaşdırmalıyıq. Bu, ali intellektidir. İntellekt emosiyalara, bədənə bacardığını nümayiş etdirməkdə mane olmağa çalışır. İntellekt cansıxıcı, cılız fikirlər şəklindədir. Bəlkə, düzgün termin tapmaqda mənə kömək edə bilərsiniz. Yalnız intellektin sayəsində biz metodla əldə edə bilmədiyimiz şeylərə soyuq, cansıxıcı analitik yanaşma sərgiləyə bilərik. İntellekt məhz bizim yaxa qurtarmaq istədiyimiz çətinlikdir.

Səhnədə bədənimizlə necə davranmalıyıq? Emosiyaları tamaşaçıya necə çatdırsaq, effekti daha güclü olar? Məşqlərə, özü də müntəzəm məşqlərə arxalanmalı və intellektdən uzaq durmalıyıq. Bu, heç də o demək deyil ki, aktyor gərək ağılsız və səfeh olsun, amma bir aktyor kimi səhnədə emosiyalara, bədənə etibar etməli,

beynimizdə yuva salmış “qatil”ə – soyuq intellektə, dər-rakəyə inanmamalıyıq. Mən səhnədə lazım gələndə şən və gülürüz, yaxud qəmli və dalğın görünməliyəm, çünki tamaşaya hazırlıq zamanı bütün bunları dəfələrlə məşq etmişəm. Amma intellektə güvənsəm, o, mənə belə “de-yəcək”: “Dəli olmusan? Boş-boşuna niyə gülürsən, niyə ağlayırsan? Dərhal özünü ələ al!”

Çıxış yolu varmı? Əlbəttə! Aktyor intellekti özünə tabe etməyi bacarmalıdır, yəni intellekt onun işinə yara-malı və lazımlı vasitəyə çevrilməlidir, intellekt aktyora sənətdə hər şeyi – pyesin yazılmasından tutmuş, onun səhnələşdirilməsinə qədər olan mərhələni aydın dərk etməyə imkan verir. Rol üzərində işləyən aktyor intellekt vasitəsi ilə müəllifin ideyasını, əsərin qayəsini və məna-sını anlayır. Deməli, intellektin aktyora xidmət göstər-məkdən başqa çarəsi qalmır. Lakin intellektlə “müqavilə bağlamağa” hazırlaşan andan etibarən ona tabe olub “yaltaqlıq” etsək, necə deyərlər, hər sözü ilə oturub-dur-saq, həm özümüzü, həm də obrazın məziyyətlərini, özəl-liklərini itirə bilərik. Səhnədə intellektə güc verəndə o, zəhlətökən və qəddar səfehə çevrilir, intellekt təkəbbürlə “burada mənəm, Bağdadda kor xəlifə” deyəndə aktyorun rol barədə bütün düşüncələri alt-üst olur və səhnədə onu uğursuzluq gözləyir.

Aktyorun müasir həyatla qarşılıqlı münasibətləri

Əgər kimsə aktyor olmaq, bu sənətin sirlərinə yiyə-lənmək istəyirsə, daim həyatdan əxz etməli, nəticə çıxar-malı və ondan düzgün yararlanmalıdır. Məsələn, qəzetdə oxuyuruq ki, haradasa müharibə gedir. Şübhəsiz, görmə-

diyimiz müharibə səhnələrini təsəvvürdə canlandırma bilmərik. Amma konkret şəraitdə, səhnədə biz çətinlik çəkmədən müharibəni gözlərimiz önündə canlandırmağı bacarmalıyıq və hətta buna borcluyuq. Aktyor xəyallardan güc alır. Gecə yuxuda xəyallar aləminə düşürük, səhər açılanda isə həmin röyanı unuduruq, bu barədə heç düşünmürük. Amma elə də ola bilər ki, yuxudan oyandıqdan sonra bütün yaddaşımızı işə salıb röyanı xatırlamağa çalışaq: yuxuda niyə gülürdük, ya da niyə hönkürürdük, bəs kədərin səbəbi nə idi? Məsələn, Hitlerdən xoşum gəlməsə də, onu təsəvvürümdə canlandırmalıyam. Dünyada bu adamı anlamaqdan müşkül məsələ yoxdur, çünki o, nə etdiyini heç özü də bilmir, ona görə ki, xəyallardan məhrumdur, yalnız vəhşi istəyi var, başqa heç nəyi. Amma biz bu adamın mahiyyətini anlamalıyıq, əks təqdirdə, səhnəyə çıxmağın mənası yoxdur. Bu minvalla elə katoliklərin müqəddəsi sayılan Fransisk Assizskinin də necə adam olduğunu başa düşməliyik. Bunu ağılla, öz istəyimizlə etsək, dünya dağılmaz. Ağlımız öz yerində qalacaq, amma belə adamların mahiyyətini araşdırıb öyrənə bilməsək, onlar öz ideyaları ilə beynimizə, şüurumuza hakim kəsiləcək, qəlbimizə girəcək, bizi səhv istiqamətə yönləndirəcək və sonda dəli olmaq dərəcəsinə gətirib çıxaracaq.

Bu, sənətin və həyatın tələbidir, cəmiyyətdəki belə adamlara yaxından bələd olduqca aktyorun daxili aləmi zənginləşir, yaradıcılıq üçün yeni çalarlar tapır. Əgər Fransisk Assizski ilə Hitlerin arasında bağlılıq müəyyən etmişiksə, onların daxili aləmini öyrənib anlama bilmişiksə, səhnəyə çıxıb əla oyun göstərmək, obrazların xarakterini tam, inandırıcı şəkildə açmaq çətin olmayacaq.

Gələcəyin teatri

Aktyorluq sənətində dəfələrlə sınaqdan çıxardığım və inandığım bəzi üsullar, fəndlər mövcuddur. Müasir aktyorlar səhnədə cılız görünməmək üçün bu üsullardan məharətlə istifadə etməlidir.

Çoxmərhələli yaradıcılıq prosesinə baş vuranda bir çox mətləbləri anlaya bilərik. İlk növbədə, başa düşməliyik ki, teatr metodları peşəkar vərdişlərə yiyələnmək üçün açar rolunu oynayır. Bu açar insani keyfiyyətləri, xarakterin müxtəlif çalarlarını üzə çıxarır, bağlı qapıları açır. Bəs qapıların arxasında kim var? Məsələn, Hitler. Açarın köməyi ilə onun mürəkkəb xarakterini öyrənib səhnədə dolğun əks etdirə bilərik, yaxud Fransisk Assizski ilə “qarşılaşdıqda” onun şəxsiyyətinə bələd olduğumuz üçün bu adamın real obrazını yaratmaq mümkündür. Rolun bütün məziyyətlərini açmaq üçün daxilimizdəki qara rəngə parlaq ağ rəng qatmalıyıq – onların qovuşması səhnəyə gur işıq saça bilər. Nəticədə sənətdən həqiqi zövq alırıq. Biz teatrın gələcəyini görürük və onun nurlu sabahına inanırıq. Fərdi aktyor üslubu, xarakterin müxtəlif çalarları iradəmizdən asılıdır, çünki yaradıcı şəxs kimi başqalarından sənət potensialına görə fərqlənirik, topladığımız mənəvi sərvət isə böyükdür. Həmin o “başqaları” haqqında bilgimiz çox azdır, onları əməlli-başlı tanımırıq, amma bu “az”, əslində, elə çoxdur ki, bəlkə də, bütün yaradıcılığımıza kifayət edər. Bunu bizdən teatrın gələcəyi tələb edir.

Aktyorun səsi

Aktyor peşəkarlığından danışanda ön plana bədən, emosiyalar və səs çıxır, intellektin bura daxil yoxdur.

Bədən ruha keçir, ruh da bədənə, intellektə icazə verilir ki, gəlib hər ikisinə xidmət göstərsin.

Səs – çox maraqlı və məxsusi bir mövzudur. Müha-zirədə səs haqqında geniş söhbət açmaq istəmirəm, çünki mənim sahəm deyil. Təklif olunan Rudolf Şteyner me-todu maraqlıdır, nəticə dərhal görünür, məncə, bu, çox yaxşıdır. Nəticə hasil olanda isə görəcəyik ki, səs qis-mən duya bilmədiyimiz incə fizioloji şeyləri ifadə edib çatdırmaq üçün bir musiqi alətidir. Bu metoda əsasən səs-imizdən istifadə texnikası sayəsində həm yüksək, həm də aşağı tonda olan səsi müəyyən məsafəyə – tamaşaçı zalına ötürə bilərik.

Teatrın başlanğıcı

Unutmaq olmaz ki, hər şeyin əvvəli və sonu var. Torpağa toxum səpirsən, cücərib ərsəyə gələncə qədər bir çox inkişaf mərhələlərindən keçir. Günlərin birində in-sanlar öz emosiyalarını bildirmək, sevinc və iztirablarını ifadə edib çatdırmaq üçün bir üsul fikirləşib tapdılar – bu, “teatr” idi. Şübhəsiz, teatrın yaranma tarixi və onun qə-dim kökləri barədə ətraflı məlumatınız var. Razılaşın ki, min il əvvəl bəşər övladının kəşf etdiyi teatr cılızlaşaraq getdikcə tənəzzülə uğrayır.

Amma bir məsələ var ki, başlanğıc güclüdirsə, son-luq ondan da güclü ola bilər. Bununla belə, teatrın səviyyəsini yüksəltmək üçün hələ çox işlər görmək lazımdır. Bəzi itirilmiş və unudulmuş şeyləri yenidən kəşf edib geri qaytarmaq lazım gələcək. Düşünürəm ki, müasir dövrün tələblərinə cavab verən teatrı əvvəlki səviyyəsinə çatdırmaq üçün əlimizdən gələni etməliyik. Bu, ümumbəşəri mədəniyyətin yüksəlməsinə güclü təkan

verərdi. Kimsə qətiyyətlə teatrın tənəzzülə doğru getdiyini desə də, hətta bunu sonun başlanğıcı kimi görsə də, əslində, bütün əxlaqi moizələr teatrla müqayisədə heç nədir!

Teatrın tənəzzülü

Başlanğıcda nə vardı, bəs sonda nə olmalıdır və teatrın tənəzzülü nə deməkdir? Bildiyiniz kimi, başlanğıcda teatr hərtərəfli əqli inkişaf üçün müəyyən impulslar yaradan bir vasitə idi. Sonda isə teatr bəşəriyyətin əldə etdiyi bütün bilgiləri ötürmək yolu ilə insan həyatını daha da gözəlləşdirməyə xidmət edəcək. Bu bilgilər damla-damla toplanır, yüksək ideyalar, emosiyalar və güclü impulslarla zənginləşərək yenidən teatra qaydır. Bəs tənəzzül? Bu, cansıxıcı eqosentrizmdir. Yəni dünyanı MƏN yaratmışam, MƏNdən yoxdur, MƏN səhnəyə çıxıb sevgimi, nifrətimi istədiyim kimi göstərirəm. MƏN, MƏN, MƏN... Tənəzzül – teatrın məhvi elə bu deməkdir. Təkəbbürlü “MƏN” məhvin ən uyğun təzahürüdür, birbaşa teatrın köklərini dağıdır. Teatr impuls alıb-vermək funksiyasını itirir, əvəzində həmin o eqoist və özündənrazı “MƏN-MƏN” deyən səhnəyə çıxıb ağına gələni danışır, kimsəni düşünmədən yalnız özünün daxili tələbatını ödəməyə çalışır.

Teatrda üç sahə bir-birindən parçalanıb ayrılı bilər: 1. İdeyalar. 2. Hisslər. 3. İmpulslar. Mən yazılmış pyesi nəzərdə tutmuram, çünki pyes, əslində, partituranı xatırladır – simvollardan və bizim səhnədə deyəcəyimiz mətnlərdən ibarətdir. Lakin yazılmış pyes hələ səhnədə hər şeyin canlandığı və hərəkət etdiyi teatr tamaşası deyil.

Mühit

Tamaşa müstəqil varlıqdır, “niyə” sualının doğurduğu ideyaların açılmasına xidmət göstərir. Bu ideyaların təzahürü olaraq səhnədə incə hisslər, qəlbləri rıqqətə gətirən mühit yaranır – biz bütün bunları səhnə mühiti adlandırırıq. Bu, tək-tək aktyorların səhnədə yaşadığı hisslər, həyəcan və arzular deyil, tamaşanın ümumi mühitidir.

İcazənizlə, “mühit” deyəndə nəyi nəzərdə tutduğumu dolğun misallarla izah edim. Yol qəzasını təsəvvürdə canlandırmaq – hadisə baş vermiş məkanda müəyyən bir mühit dolaşır. Səhnəyə çıxırsınız, burada hamı vurnuxur, oturub-durur, ya da hərəkətsiz dayanıb. Səhnədə nə baş verdiyini başa düşməzdən əvvəl burada hökm sürən mühiti hiss etməlisiniz. Kimin ürəyi hansı hisslərlə döyünür? Yol qəzasını araşdıran polis nəfərinin hissləri tam fərqlidir, amma mühiti yaradan onun hissləri, duyğuları deyil. Qəzada zərərçəkmiş şəxs tamam başqa hisslər keçirir, lakin bu da qəzanın mühitini yaratmır. Kənarda dayanıb ürəkağrısı ilə bu acınacaqlı mənzərəni seyr edirik, bizim əhval-ruhiyyəimiz də bu mühiti doğurmur. Bəs mühiti kim yaradır? Heç kim! Qəza mühitinin müəllifini tapa bilməyəcəksiniz. Bununla belə, axı kimsə bu mühiti yaradıb! Çox qərribə məsələdir və fizioloqlar bunu izah etməkdə acizdirlər – onlar yalnız zəkanın gücünə istinad edirlər. “Bu mühit haradan doğulub və onun yaradıcısı kimdir?” sualına cavab tapmaq çətindir, bəlli olan budur ki, qəza yerində bir mühit mövcuddur.

Başqa nümunə gətirək. Qədim qəsəə gəlmisiniz, əhval-ruhiyyəyənizdən asılı olmayaraq, qəsərin divarları arasında hökm sürən mühiti dərhal duyacaqsınız. Bu

mühiti kim yaradıb? Axı burada kimsə yaşamır, köhnə binadır. Bəlkə, divarlar, qapılar, pəncərələr?

Bunu kim təsdiq edə bilər? Amma razılaşın ki, qəsrdə bir mühit var və siz onu hiss edirsiniz. Qəza yerində isə tam fərqli mühit duymuşdunuz. Bu, necə baş verdi? Əvvəlcə əhval-ruhiyyəniz, hissləriniz və mühit arasında qısa “çəkişmə” oldu, bu hissləri özünüzdən uzaqlaşdırmağa çalışsanız da, sonda məğlub oldunuz. Hər tamaşanın özünəməxsus mühiti olmalıdır. Oynanılan hər bir səhnə öz fərqi mühiti ilə fərqlənməlidir. Ona görə belə deyirəm ki, tamaşaların böyük əksəriyyətində heç də həmişə belə olmur. Niyə? İntellekt soyuq, cansıxıcı qavrayışdır, o nəinki bizim şəxsi hisslərimizin düşməni, həm də tamaşanın ümumi mühitinin düşmənidir, çünki qavrayış gördüklərimizi başqa cür dərk etmək istəyir, o, hisslərin düşmənidir, onları görənlər gözü yoxdur. Məlumdur ki, bəzən hisslərə güc verir, ürəyimizin səsinə dinləyirik, necə deyərlər, hissə qapılılıq, qavrayış bunu dərhal duyur və beynimizə signal göndərir ki, “belə olmaz, soyuq ağılla düşünmək lazımdır”. Amma könül duyğularının, arzuların yanında qavrayış gücsüzdür, heç nəyə yaramır.

Hisslər

Nəinki Amerikada, hətta bütün dünyanın müasir yaşam tərzində bir “xəstəlik” tüğyan edir: özünə qapılmaq, ürəkdən keçən hissləri hamıdan gizlətmək və ünsiyyətdən qaçmaq. Bu xəstəlik elə güclü kök salıb ki, aktyorlar nəinki səhnədə mühit yarada bilər, hətta

hisslərini bir-biri ilə bölüşməyə utanırlar. Bəzən bizə elə gəlir, bətnimizdə iblis gizlənib və əgər kiməsə ürəyimizi açmağa cürət etsək, iblis mütləq bizi məsxərəyə qoyacaq.

Bu cür mənfi hisslərlə yaşayıb iblisin quluna çevrilsək, səhnədə heç bir mühit yarada bilməyəcəyik və məcbur qalıb təkəbbürlü “MƏN” adlı fərdi hissimizi səhnədə təqlid etməklə məşğul olacağıq. “MƏN” – çevrədəkilər üçün çox maraqsızdır, onu səhnədən tamaşaçıya sırımağa çalışanda heç bir effekt vermir, obraz mənasız və sönük alınır. Səhnədə “MƏN” kənara qoyulmalı və ən təsirli, qəlbləri oynadan hisslər tərənnüm olunmalıdır.

Mühit bizə nəfəs verir, ətrafımızda hüdudsuz fəza yaradır. Mühit dərin hiss və emosiyaları, arzuları açıb göstərir. Səhnədə mühit yaranmayıbsa, deməli, aktyorların əl-qolu bağlıdır, oynaya bilməyəcəklər.

Səhnədə mühit yaratmağın müəyyən yolları var, gəlin bunu araşdıraq. Mühit tamaşanın “canıdır”. Yaşadığımız mürəkkəb zəmanənin hisslərə, duyğulara böyük ehtiyacı var. Mənəviyyatımız azad deyil, çünki həm özümüzün, həm də sənət dostlarımızın ürək çırpıntılarını dinləməkdən çəkinirik. Əvvəlcə bir aktyor kimi özümüzü gündəlik həyatda bizi əhatə edən mühiti öyrənməyə alışdırmalıyıq. Bu işi şüurlu surətdə görməliyik. Qonaq getdiyiniz evdə, yaxud idarədə qarşılaşdığınız mühit barədə fikir yürüdün, onu dostlarla müzakirə edin. Tezliklə əmin olacaqsınız ki, hər yerdə mühit var – bəzisi güclüdür, digəri isə daha qabarıq hiss olunur. Bu, mühiti anlamaq üçün ilk cəhdiniz olacaq, yalnız bundan sonra mühiti səhnədə canlandırmaq sahəsində ilk addımlar ata bilərsiniz.

Məsələn, indi toplaşib mühazirə dinlədiyimiz bu otağın mühiti göz qabağındadır və çox güclüdür. Diqqət

yetirsək, anlayırıq ki, burada mühit artıq bərqərar olub və onu fərdi surətdə yaratmağa ehtiyac yoxdur. İkinci addım kimi isə bunu təklif edirəm: pyesin aktyorlarla birgə ümumi oxunuş prosesində araşdırmaq lazımdır ki, tamaşanın konkret səhnəsi və konkret anı üçün hansı mühitin seçilməsi məqbul sayıla bilər? “Otello” əsərini götürək. Əgər siz bu faciədəki mühiti hiss etsəniz, görəcəksiniz ki, Şekspirin digər əsərlərinin heç birində belə mühit yoxdur. “On ikinci gecə”də mühit tam fərqlidir, eləcə də istənilən müasir pyesdə mühitlər bir-birindən seçilir. Dünyada mühitsiz heç nə yoxdur, amma bizim soyuq, cansıxıcı qavrayışımız mühit tanımır, onu qəbul etmir və mühitlə daim mübarizə aparır.

Səhnə mühiti yaratmağın üçüncü yolu ətrafımızda görmək istədiyimiz mühitin təsəvvürdə canlandırılmasıdır. Amma o, hələ içimizdə “bişməyib”, başqa sözlə desək, tam ərsəyə gəlməyib. Təsəvvür edin ki, bu otağı mavi tüstü basıb, yaxud bihüşədicə qoxu bürüyüb. Bunu təsəvvürdə canlandırmaq heç də çətin deyil. Yaxud düşünək ki, otağı kədər bürüyüb. Əslində, elə bunu da fikrimizdə canlandırıb bilərik. Əgər düşünsəniz ki, “otaqda kədər mühiti yaratmaq üçün mən mütləq qəm-qüssəyə batmalıyam”, bax bu, yanlış fikirdir. Onsuz da, çevrəmiz acılarla doludur, biz isə hələlik bu kədərdən uzağıq.

Əgər otaqdakı kədər mühitini təsəvvürdə canlandırıb bilsək, bunu çətinlik çəkmədən səhnəyə daşımaq mümkündür. Səhnədə gəzib-danışacaq, oturub-duracağıq, amma təsəvvürümüzdəki mühitlə daim hesablaşmalı, onunla təmasda olmalıyıq. Bu, böyük zəhmət tələb etmir. Ən çətini odur ki, özünü kədəri duymağa məcbur edəsən. Bu, yanlışdır. Təsəvvürdə canlandırıdığınız mühitlə har-

moniya yaratmaq üçün səhnədə necə oynamalı – bax bu barədə düşünün. Əgər məşq sayəsində bədən bu hissi nümayiş etdirməyə hazırdırsa, səhnə davranışınız mütləq kədər mühitinə uyğun gələcək. Oyunun baş qayəsi belə olacaq: “kədərdən iztirab çəkirəm və təəssüflənirəm”. Bütün hərəkətləriniz bu hissi bildirməyə yönələcək. Özü də heç bir səbəb axtarmadan!

Ümumiyyətlə, sənətimizdə səbəb olmamalıdır, onu axtarmağa heç ehtiyac da yoxdur. Aktyor səbəbsiz ağlamağa hazır olmalıdır, çünki o, sadəcə aktyordur. Əgər lazımı anda ağlaya bilmirsə, səhnəni tərk etməlidir. Göz yaşı tökmək üçün atasının ölümünü, ya da başına gələn digər qəmli əhvalatları xatırlamaq məcburiyyətində qalıbsa, bu adam aktyor deyil. Əgər heç bir səbəb olmadan əsəbiləşib özündən çıxmağı bacarırsa, deməli, aktyoram. Amma hirsələnmək üçün nifrət etdiyim Hitleri xatırlamağa məcburamsa, onda məndən aktyor çıxmaz. Hər şey mənim şüurumda baş verməli və ürəyimdən gəlməlidir.

Ətrafımızda yaratmaq istədiyimiz mühit təsəvvürdə canlanır, hərəkətlərimiz onunla harmoniya yaradır, elə bu an hisslər doğur və səhnədə böyük həvəslə oynayırıq. Növbəti addım mühitin aura yaratmasına nail olmaqdır. Bu amili bacardıqca gücləndirmək lazımdır, çünki ilham pərisinin bizə bəxş etdiyini hökmən tamaşaçıya çatdırmalıyıq. Əgər qurduğumuz mühit başqalarına da sirayət edibsə, onu istənilən qədər genişləndirmək mümkündür.

Burada gizli bir məqam var. Biz mühiti əlimizdə bərk-bərk saxlayıb, ondan yalnız özümüz həzz ala bilərik, bu təqdirdə mühit məhv olacaq. Əksinə, onu digərləri ilə paylaşıdıqca güclənəcək. Dünyanın bütün ölkələrində ak-

tyorlar eqosentrist olduqları üçün tamaşaçı kütləsindən qorxurlar. Onların aktyor karyerası tamaşaçıların rəyindən asılıdır, qorxu o qədər böyükdür ki, bəzən səhnədə çaşıb qalır, obrazı dolğun əks etdirə bilmirlər. Bütün cəhdlər yeknəsəq oyunla, əzbərçiliklə, rola girə bilməməklə sonuclanır. Tamaşaçını əməkdaşlığa dəvət etmək lazımdır ki, o da sizinlə birlikdə “oynasın”. Çünki tamaşaçı ilə işbirliyinin də öz mühiti var. Mühit bizim dövrdə çox əhəmiyyətlidir və düşünürəm ki, gələcəkdə də bəşəriyyətin ən mühüm mədəni amillərindən biri kimi qalacaq. Mühit həm bizim, həm də hər bir tamaşaçının qəlbini, keçirdiyi daxili hissləri açıb göstərir. Əgər sənətimizlə başqalarının qəlbinə yol tapa bilsək, möcüzə yaratmış olarıq. Həyati hisslərə ehtiyacımız var, əgər xalqa xidmət etmək istəyiriksə, bu, o demək deyil ki, yalnız müasir, yenidən yazılmış pyesləri səhnəyə qoymalıyıq.

Bu gün insan qəlbinin dərinliklərində gizlənmiş hissləri oyatmaq məqsədilə yüz il əvvəl yazılmış əsərə də müraciət etmək lazımdır. Bəli, bu hisslər çox dərinədir, canımızı elə sıxır ki, ətrafda nə baş verdiyini anlamırıq. Bilmirik ki, Hitlerin axırı necə olacaq, ümumiyyətlə, heç nə anlaya bilmirik, sanki hissiyyatımızı itirmişik. Ancaq hadisələri dərk etməyə borcluyuq. Mənəviyyat cılızlaşanda şüur onun quluna çevrilir, Hitlerin kim olduğunu başa düşür, onun bəşəriyyətə verdiyi zülmələri görürük. Bu dəhşətlərin qarşısı alınmalı idi, təəssüf ki, belə olmadı. Sosial, mədəni problemlər ali sənətimizin – teatrın köməyi ilə həll edilə bilər. Mühit isə elə bir vasitədir ki, burada tamaşaçı ilə söz olmadan da ünsiyyət qurmaq mümkündür.

Uzun illər əvvəl Hamleti oynayanda bir eksperiment apardım. Hamleti özüm istədiyim kimi yox, tamaşaçının

istəyinə uyğun ifa etdim. Çox maraqlı idi, çünki hər axşam tamaşaçılardan müxtəlif rəylər və suallar alırdım. Teatra təsadüf nəticəsində düşmüş adamların rəyi ilə bir qrup müəllimin rəyi tam fərqli idi, elə göndərdikləri suallar da. Bir məsələyə müsbət yanaşıram: yaşadığımız dövrdə bizim tamaşaçıya, onun da bizə böyük ehtiyacı var, yalnız mühitin köməkliyi sayəsində bir-birimizlə çox mətləblərdən danışa bilərik. Burada yenə də maraqlı bir məqamla üzləşirik. Müasir teatrda sözə və onun gücünə güvənirik, səhnədən o qədər danışırıq ki, lazım olan şeyləri mühitə ehtiyac duymadan çatdırırıq. Amma mühit yarananda – məsələn, sevgi mühiti – siz mənanı unudub elə gözəl sözlər deyə bilərsiniz ki! Dilimiz, işlətdiyimiz sözlər elə mənalıdır ki, onlar yalnız söz olaraq qalmır, böyük mətləblər kəsb edir. Sevgi mühitində nifrət doğuran sözlər deyirsinizsə, bu, çox maraqlı kombinasiyadır, bəzən əkslikdən doğan effekt köməyə gəlir. Uca hisslərlə alçaq hisslər əkslik doğurur, dəyişməyən isə yalnız insan obrazıdır.

Məhz buna görə də mühit ən yaxşı rejissordur. Mühitin yaratdığı məziyyətləri heç bir rejissor təklif edə bilməz. Əgər aktyor ondan nə tələb olunduğunu aydın dərk edərsə, anlaşıqlı mühit yaratmağa çalışacaq. Şübhə etməyin, görəcəksiniz ki, bu gün dünənkindən daha yaxşı oynamısınız, əlbəttə, bu, heç də asan olmayacaq, çünki mühit həyat deməkdir, həyatda isə oxşarlıq və təkrarlıq mümkün deyil. Yaratdığımız səhnə mühiti bizi ruhlandıracaq, qanadlandıracaq, özümüzdə əvvəllər əsla duymadığımız yeni keyfiyyətlər kəşf edəcəyik.

Tamaşa ideyadır, “nə və nə üçün” sualına cavab axtaran hiss, mühit və arzular toplusudur. Səhnə bizim arzu və istəklərimizlə birbaşa bağlıdır. Səhnə daim hərəkət-

dədir, inkişafdadır, bu, sonsuz bir prosesdir. Əgər yuxarıda adını çəkdiyim üç amili – ideya, hiss və impulsu vaxtında müəyyən edə bilsək, teatr metodlarının köməyi ilə onları lazımı anda tətbiq etməyi bacaracağıq.

Məqsəd

Stanislavskinin metoduna müraciət edək. Dahi aktyor “məqsəd” barədə qiymətli fikirlər söyləyib. Aktyorlar tez-tez məqsədi istəklə səhv salırlar, çünki məqsəd mənim səhnədə göstərmək istədiyimdir, yəni bir aktyor kimi qarşıma qoyduğum vəzifədir. Məqsədə doğru can atmalıyıq, başqaları ilə münasibətdə açıq olmalıyıq ki, bizi başa düşsünlər, hisslərimiz daim bulaq kimi qaynamalıdır. Məqsədi anlamaqla, ürəyin səsinə qulaq verməklə yəqin edəcəksiniz ki, daxiliniz hərəkətdədir, təlatümdədir. Mən tamaşaçının qarşısında əlimi, bədənimi, gözlərimi tərpedə bilərəm, amma məqsədimi daxilimdəki hərəkətlilik, təlatüm bəyan edəcək.

İşıq saçan aktyor

Nəzəriyyədə belə bir ifadə var: işıq saçmaq. Onu belə izah edirlər: ustalığın, bacarığın tamaşaçıya təqdim edildiyi anlarda doğan hisslər. Əlbəttə, aktyorun işıq saçması heç də asan deyil. Bunun üçün bütün bacarıq və qabiliyyət, ən əsası, iradə səfərbər olunmalıdır. Aktyor səhnədə adi sözlər deyir, ora-bura gəzişir, müxtəlif hərəkətlər edir, amma duyğuları, fikirləri işıq saçır. Bu, aktyorun varlığından, vücudundan və ürəyindən gələn bir şeydir. Əgər düşüncə, hiss və istəkləri bir araya gətirib oynasaq, deməli, qəlbdən, ruhdan gələn ən incə hissləri

tamaşaçıya çatdıra bilərik, izləyicilər isə bu gözəl oyundan doğan işığın nuruna boyanar və oyunla nə demək istədiyimizi anlayarlar. Aktyor iradəsi də bu işə təkan verir.

Aktyor xarakterinin inkişafı

Birinci dərsin sonunda biz aktyor xarakterinin inkişafından danışacağıq. Bunun üçün vaxtaşırı trening və məşqlər keçirmək həmçinin xarakter cizgilərinin cilalanması üzərində ciddi çalışmaq lazımdır. Bu təlimlər bəzən uzun və cansıxıcı görünə bilər, amma səmərəsi böyük olacaq və anlayacağıq ki, vaxtı hədəf yerə itirməmişik.

Məsələn, pyes dörd həftə ərzində səhnəyə qoyulmalıdır. Kollektivdə gərgin iş gedir, düşünə bilərsiniz ki, belə bir vaxtda xarakterin cilalanması üzrə treningə ehtiyac varmı. Yaradıcılıq prosesinin bütün mərhələlərində aktyor təlimi çox vacibdir və onu vaxt itkisi adlandırmaq düzgün deyil. Belə treninqlərdən sonra özünüzü çox rahat və xoşbəxt hiss edəcəksiniz – gülüb-danışacaq, hətta mahnı da oxuyacaqsınız. Treninqlər sizə müəyyən məqamları daha tez anlamağa, düzgün qərar çıxarmağa, hissləri lazımi istiqamətə yönəltməyə kömək edəcək. Məsələn, xarakterin müxtəlif cəhətləri ilə bağlı təlimdən sonra “Otello” tamaşasına tam fərqli nöqtəyi-nəzərdən baxacaq, əsərin qayəsini başqa ampuada görəcəksiniz. Digər məqam, əvvəllər səhnədə utancaqlıq əlaməti olaraq əliniz cibinizdə gəzirdiniz, amma indi anlayacaqsınız ki, əllərin funksiyası tamam başqadır və onların vasitəsi ilə konkret məqamda tamaşaçıya çox şey “demək” olar. Belə nümunələrin sayını artırmaq olar. Deməli, düzgün təlim sayəsində pyesi dörd həftəyə yox, iki həftəyə də səhnələşdirmək mümkündür.

İKİNCİ DƏRS

Suallar və cavablar

(11 noyabr 1941-ci il)

Mühit

– Aktyor mühiti əşyalardanmı yaradır, yoxsa bunlar öz-özlüyündə ayrı-ayrı atributlardır?

– Aktyor dolğun mühiti təsəvvüründə canlandırmalıdır. Çünki bu, onun peşəsidir. Mühazirədə yol qəzası ilə bağlı yaranmış mühitdən danışmışdıq. Gəlin düşünək: təsadüfdə kəmiyyət çoxdur, yoxsa keyfiyyət?

Təsir

Küçədəki mühit kortəbiidir, səhnədə isə biz bilərəkdən elə bir mühit yaratmalıyıq ki, istəyimizə nail olaq. Mühitdən doğan bir cəhət var – təsir! Onun funksiyası çox böyük olub, tamaşanın uğuru üçün meyardır. Düşünürəm ki, bizi əhatə edən dünyadakı təsirləri nə təhlil metodu, nə də hər hansı fizioloji üsullarla təyin etmək mümkündür. Həyatımız başdan-başa müəyyən təsirlərdən asılıdır. Mühit isə bu təsirləri doğuran mənbədir. Təsirin mahiyyəti çox mürəkkəbdir, onu anlamaq üçün mühiti yaradan səbəbləri araşdırmaq lazımdır.

– Əgər təsiri başa düşmürüksə, ondan necə istifadə edə bilərik?

– Çox rahat. Bu təsirlər özləri bizə doğru can atır, əgər onları yaratdığımız mühitə çağırırsaq, dərhal peyda olurlar. Təsir bizdən qaçıb uzaqlaşmır, əksinə, bütün vasitələrlə köməklik göstərməyə çalışır. Amma təsir

idrakla barışa bilmir, əgər hisslər və istək bəllidirsə, idrakı ram edə bilmişiksə, təsir hökmən səmərə verəcək.

– Çətin dərk olunan məqamlardan danışırırsınız, bir az geniş izah verə bilərsinizmi?

– Bu halda iki məqama diqqət yetirmək lazımdır. Birincisi, əgər xarakter etibarilə qapalı adamsınızsa, təsir zəifləyir. İkincisi, qarşı tərəf, yəni tamaşaçı bu təsirin altına düşməyəndə istənilən effekt alınmır. Hər iki halda harmoniya pozulur. Bu, o demək deyil ki, mühitə kororanə tabe olmalıyıq, sadəcə mühitin tələb etdiyi şərtləri başa düşməliyik. Bunun üçün hissləri işə salmalıyıq. Ümumi mühiti də unutmaq olmaz, çünki ondan imtina etsək, təsirin səmərəsi sıfıra enəcək.

Aktyorlar tərəfindən yaradılmış bir mühiti təsəvvürümüzdə canlandırmaq: gözləmə, yaxud nigarançılıq səhnəsi. Lakin oyunçular arasında bir obraz var ki, hamının ondan zəhləsi gedir. Tamaşaçı da bunu yaxşı duyur. Həmin obrazın təsiri altına düşüb süni oynasaq, mühit dərhal yox olar. Yəni həmin mühiti qorumaq və inkişaf etdirmək üçün kənar təsirlərdən xilas olub, obrazı yalnız səhnədə dolaşan mühitin təsiri altında yaşatmaq lazımdır.

İndi isə təsəvvür edin ki, xoşagəlməz, gərgin bir mühitdə kimisə gözləyirik. Əlimizdən gələni etməliyik ki, gərgin mühit davam etsin, tamaşaçının həyəcanı soyumasın. Əgər həmin şəraitə uyğun inandırıcı oyun nümayiş etdirsək, mühiti yaşadarıq, amma səhnədə özümüzü bacarıqsız aparsaq, şişirtməyə yol versək, min bir səylə ərsəyə gəlmiş mühit itər. Beləliklə, mühiti yaşatmaq üçün bir şərt var – oyun inandırıcı olmalıdır, əks təqdirdə, həm aktyorlar arasında, həm də aktyorlarla “təsir” arasında əlaqə pozulacaq.

– Mənə elə gəlir ki, mühit səhnədə oyundan doğan məhsuldur. Mühit konkret bir hadisənin ətrafında formalaşır. Bir aktyor kimi, belə başa düşürəm ki, mühitin yaranması üçün mənim real zamanda səhnədə gördüyüm iş mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

– Bəli. Təsəvvürdə canlanan mühit, əslində, özü də bir hərəkətdir, burada hərəkətsiz keçinmək olmaz. Səhnədə hərəkət çox mühüm şərtidir.

– Demişdiniz ki, əgər soyuq, cansızıcı qavrayışın, intellektin oğrun-oğrun yaxınlaşmasına imkan versək, o, bütün tamaşanı məhv edər. Pyesi yazan müəllifin qarşısında ideya olmalıdır, onu əlinə qələm almağa məcbur edən budur. Aktyor isə pyesin və rolun məğ-



zini, qayəsini başa düşməlidir. Həmçinin tam anlamalıdır ki, bu pyesdə, bu rolda səhnəyə nə üçün çıxıb. Lakin belə ehtimal edirəm ki, bu, sizin söylədiyiniz soyuq, cansızıcı qavrayış, intellekt deyil...

Qavrayış

– Şübhəsiz, aktyor hər şeydən xəbərdar olmalıdır. Amma məsələ burasındadır ki, o, bu bilgiyə necə və hansı üsullarla yiyələnir. Soyuq qavrayışla digər düşüncə tərzləri arasında fərq böyükdür. Soyuq qavrayış deyəndə faktlardan başqa heç nəyə diqqət yetirməmək nəzərdə tutulur. Əgər öyrəndiklərimizi xəyalda canlandırırıqsa, deməli, hər şey qaydasındadır, çünki həqiqətə uyğun gələn təsəvvür bilavasitə emosiya və impulslarla doludur, qavrayış isə bu halda köməkçi rolunu oynayır – obrazlı desək, əlində şam tutub yalnız ətrafı işıqlandırır, başqa heç bir iş görmür.

– **Hiss edirəm ki, siz cəmiyyətdə baş verənlərə çox həssas yanaşırsınız, aktyor üçün bu cəhət üzücü ola bilərmi?**

– Emosiyalar hətta soyuq qavrayış vasitəsi ilə də dəhşətli işlər görməyə qadirdir. Hadisələri necə görürsənsə, elə də qavramalısan. Aktyor baş verənləri daxilindən keçirib hisslərindən yararlanmağı bacarmalıdır. Həssas aktyor səhnədə də həssas oyun nümayiş etdirəcək.

– **Aktyor tənqidçi olmamalıdır. Əgər təkə idrakdan istifadə ediriksə, deməli, heç nə yaratmırıq...**

– Bu gün bizi narahat edən məqam “idrak” sözünə verilən anlamdır. İndi “idrak” deyəndə təhlil və tənqidi nəzərdə tuturlar. Bu, düzgün deyil, idrak – ağıl deməkdir. Həmçinin düşünürəm ki, səhnə haqqında bilgilərimiz çoxalıb, indi onu daha yaxşı başa düşürük. Təsəvvürümüz elə genişləniib ki, hər şeyi dərhal görüb mahiyyətini anlayırıq. Bundan başqa, şüuraltı və ali hissləri bizə Tanrı bəxş edib. Bu hisslərin qabarıq olmasından qorxmaq lazım deyil. Şüuraltı hisslərimiz daim oyaqdır. Məncə, bu

terminlərə də aydınlıq gətirmək lazımdır. Həmin hissələrə həmişə inanmışam və bu günlərdə Stark Yanq da deyilənləri bir daha sübut etdi. Bildirdi ki, “mühit”, “hiss”, “qavrayış” ifadələrinin mahiyyətini qəti müəyyən etməliyik, çünki bu sahədə hərc-mərclik hökm sürür.

– **“İstək” impulsları deyəndə nəyi nəzərdə tutursunuz?**

İstək

İndi mən yenə həmin terminlərə qayıdıb onları müxtəlif nöqtəyi-nəzərdən təhlil etməliyəm. “İnsan iradəsi” bizim üçün çox sadə bir şeydir. Nə baş verəcəyini qabaqcadan hiss edirsən, amma iradə, mətanət, qətiyyət və inam səni məqsəddən döndərə bilmir, başqa sözlərlə desək, iradə məqsədə çevrilir. Düzdür, bunu Stanislavski deyib, amma mən ora kiçik bir əlavə etmişəm. İcazənizlə, onu diqqətinizə çatdırım.

Məqsəd

Təklifim budur ki, məqsədi, nəticəsini görmək istədiyimiz bir işə can atmaq kimi adi anlamda qəbul etməyə. Məqsəd mənim üçün səhnədə görəcəyim işdən ibarətdir. Məsələn, qadının əlini sıxıb salamlamaq istəyirəm. Əgər təsəvvürümdə bu hərəkəti canlandırma bilmi-rəmsə, onun əlini necə sıxacağam? Onda bu, dərrakədir, işi şüurlu surətdə görməkdir. Amma qadının əlini sıxmaq anını gözlərim önündə canlandırısam, deməli, məqsədim aydındır və bu məqsəd istəyimə nəzarət edir.

Baş verəcək hadisəni əvvəlcədən duymaq və görmək – bu, həqiqi məqsəddir. Gənc aktyor kimi Stanislavskinin

yanında çalışanda uzun müddət bu fərqi anlaya bilmirdim. Nəhayət, öyrəndim ki, səhnədə hər bir hərəkəti etməzdən əvvəl onu gözlərim önündə təsəvvür edib canlandırısam, işim yüngülləşəcək. Bura bir məqamı da əlavə etmək istərdim: səhnədə sərbəstlik qazanana qədər məqsəd axtarmağa tələsməyin. Sərbəst oyun zamanı rol uğursuz ifa etsəniz də, ruhdan düşməyin, özünüzdən soruşun: “Obrazı zənginləşdirmək üçün nə etməliyəm?” Dərrakə sizə aydın yol göstərəcək və səhvi düzəldəcək. Bu, qarşıya qoyulan məqsədi müəyyən etməyin ən yaxşı üsuludur.

Məqsəd aydın olanda özümüzü çox rahat hiss etməyə başlayırıq. İlham pərisi gəlir və biz ondan ruh alıb yaradıırıq. Bu, məqsədə çatmağa bilavasitə kömək edir.

Təsəvvür

Səhnə fəaliyyətində hər bir hərəkətin əvvəl təsəvvürdə canlanması mühüm şərtidir. Bunun üçün sadə və aydın məqsəd seçmək lazımdır. Məqsədə çatmağın ən asan yolu hər bir hərəkətin təsəvvürdə canlandırılmasıdır. Nümunə kimi, “On ikinci gecə” əsərindəki ser Tobinin zirzəmiyə girdiyi epizodu xatırlayaq. Əgər təsəvvürdə onun zirzəmiyə necə daxil olduğunu canlandırısaq, məqsədi tapa bilərik. Bunu bacarmasaq, deməli, bizdən aktyor çıxmaz. Ser Tobinin zirzəmiyə girməyini təsəvvürdə görəndən an dərhal məqsəd peyda olacaq. Əlbəttə, biz təsəvvürü daha da genişləndirib əhatə dairəsini böyüdə bilərik. Danılmaz bir həqiqət var: insan özü özünü kənardan görə bilirmi? Əsla! Bir aktyor olaraq, kimsə ser Tobini mənim təsəvvürümdəki kimi görə bilməz, yəni hər aktyor bu mənzərəni fərqli görəəcək. Təsəvvür bizə

doğmadır, hava-su kimi lazımdır, aktyoru səhnəyə çəkib gətirən də odur. Aktyor deyəndə ki, “ilham pərim gəlib və səhnədə oynamağa hazırım”, bu zaman təsəvvürün hazırlıq səviyyəsini nəzərdə tutur.

Bəzən belə bir fikir səsləndirirlər: “Bu ki Şekspir deyil!” Şekspirin nə düşündüyündən, nə danışdığından necə xəbər tutmaq olar? Hərənin öz Şekspiri var və onu tənqid etməyə heç kimin haqqı yoxdur. Başqa sözlərlə desək, hər aktyor Şekspirin obrazını fərqli surətdə görür, təsəvvüründə onu başqa cür canlandırır, necə dərk edirsə, elə də oynayır.

– Sizə elə gəlmirmi ki, biz bəzi obrazlar ətrafında müəyyən söz-söhbətləri şişirdirik, məsələn, Santa Klaus barədə... Düşünürəm ki, problem obrazın mədəni səviyyəsi ilə bağlıdır və bu səviyyələrin müxtəlifliyi bizi qorxudur.

– Məncə, biz obrazın hansısa cəhətlərini silib atmaqda, yaxud ona əhəmiyyət verməməkdə böyük səhv edirik. Santa Klaus real qəhrəmandır, bir çox xalqların sevdiyi obrazdır. Santanın müxtəlifliyindən qorxmaq lazım deyil, qoy görkəmləri fərqli olsun – birinin saqqalı uzun, digərininki qısa – amma ümumi obraz eynidir. Santa Klausun daşdığı mənəvi ideyalar, insanlara bəxş etdiyi xoş arzular daha önəmlidir. Aktyor onu özünün mənsub olduğu milli koloritə uyğunlaşdırıb səhnəyə çıxarmalıdır. Məsələn, Fransadakı Santa ilə Amerikadakı Santa görkəmcə bir-birindən fərqlənə bilər, amma onların tələq etdiyi ideyalar, məqsədlər eyni olmalıdır.

– Siz ideal aktyor barədə danışib onu təsvir edirsiniz – bu sənət adamı lazımı anda qəhqəhə çəkir, durduğu yerdə göz yaş tökür. Söylədiniz ki, peşəkar

aktyor ağlamaq üçün ölüm yatağında olan atasını xatırlamalı deyil. Səbəbini bilmirəm, amma bunu qəbul edirəm, baxmayaraq ki, deyilənlərin hamısını anlayıram, xüsusən də məqsədə çatmaq barədə dediklərinizi. Lakin mən, yəqin ki, arzu etdiyim məqsədə çatmaqdan ötrü “ölüm yatağında olan atanın xatırlanması” fəndindən yararlanmalı olacağam. Problemim onunla bağlıdır ki, başqa cür ağlaya bilmirəm. Bəs başqa nədən istifadə edə bilərəm?

– Bu fəndi iki şeylə əvəz etmək mümkündür. Əvvəla, dolğun, emosional həyatla. Əgər bu həyat, həqiqətən, ətrafdakılar üçün açıq və dolğundursa, orada dünyadakı “ölüm yatağında olan ata”ların hamısının taleyi qırmızı bir xətt kimi keçir. Yəni normal hissiyyatlı insan həyatı boyu nə vaxtsa müxtəlif acılar yaşayıb, deməli, onun hər hansı konkret “canını tapşırıran ata” obrazını təsəvvüründə canlandırmasına ehtiyac yoxdur. Fikrimi bir az da dərinləşdirim. Müdriklik səviyyəsinə qalxmış aktyorun, ümumiyyətlə, hər bir insanın yaddaşında belə qəmli hadisələr dərin iz buraxır və sənətçi lazımı anda həmin “izlər”lə gedib məqsədə çatır – səhnədə ağlayır, nalə çəkir və sair.

Fikir və düşüncələri bir nöqtəyə yönəltməyi öyrənməliyik. Emosional həyat dolğundursa, orada həmişə “Kral Lir”lər, “ölüm yatağında olan ata”lar, ümumiyyətlə, axtardığımız hər şey var. Bu, bir. Başqa yol da mövcuddur və mənə, qismən təhlükəlidir. Əgər aktyor öz atasının real obrazını düşünsə, məsələ şəxsi anlama gələcək və düzgün anlaşılmayacaq. Siz real ata obrazını təsəvvürdə canlandırmaqla müəyyən güclü hisslərinizi yerindən oynada bilərsiniz, amma bu hisslər aktyorun qarşısında duran məqsəddən fərqlənəcək – şəxsi hissləri gizlətməliyik, onları səhnədə göstərə bilmərik, bu, bizi

tamaşaçının gözündə kiçildə bilər. Yəni tamaşaçı göz yaşlarına inanmaz və deməli, təsir effekti pozular. Təhlükə isə bundan ibarətdir: şəxsi hisslərini qabardan aktyor müəyyən müddətdən sonra, sözün əsl mənasında, dəli ola bilər. Çünki öz aktyor təxəyyülünü məcbur edəcək ki, hər dəfə doğma atasının məzara necə qoyulduğunu xatırlasın. O, səhnədə göz yaşı axıtmaq üçün atasının cansız çöhrəsini təsəvvüründə canlandıracaq və əvvəl-axır ruhi xəstəyə çevriləcək. Teatr tarixində belə faktlar kifayət qədərdir. Bir də təkrar edirəm, təsəvvürü qətiyyən fərdiləşdirmək olmaz.

– **Əgər aktyorun xəyalı güclüdürsə, oyunu ilə hər şeyi əhatə edir. Bu xəyal hansısa bir konkret hadisəyə bağlı olmamalıdır, amma belə təxmin edə bilərik ki, təəssürat bəzi təsadüflərdən asılıdır. Hissləri oyatmaq sahəsində problem, məncə, bundan ibarətdir: biz hissləri cəmləşdirib lazımi istiqamətə yönəldə bilmirik. Əgər hissləri tam səfərbərliyə almağı öyrənsək, təsəvvürümüzdə canlanan hər şey realılıqla uzlaşacaq.**

– Sizinlə tam razıyam.

– **Sözümü nəyə gətirirəm. Məsələn, siz təcrübəli aktyorsunuz, çoxları belə düşünür və bununla mən də razıyam, amma bir anlığa hesab edək ki, bu, belə deyil. Mən bir aktyor kimi bəzi şeyləri bacarıram, başqalarında isə bu qabiliyyət yoxdur. Peşəkarlığımı cilalamağın, zəif cəhətlərimi üzə çıxarıb onları aradan qaldırmağın yollarını axtarıram. Razıyam, “ölüm ayağındakı ata” fəndi də köməyə gələ bilər. Aktyor xəyalı adi adamların xəyalından fərqlənir. Əgər mən hissləri və xəyalları bir nöqtədə cəmləşdirməyi bacarmırsam, nə etməliyəm?**

– Sual aydındır. Nədənsə səhnədə oynayarkən özümü və “ölüm yatağındakı ata” fəndinə bənzər üsullara arxalanırıq, halbuki tamaşanın bir proses kimi bütün mahiyyətini və qayəsini araşdırmağa, onu dərindən anlamağa çalışmalıyıq. Biz isə öz şəxsi hisslərimizə güvənib səhnəyə çıxırıq. Pyesdəki xarakterlərin bütün özəlliklərini təsəvvürdə canlandırıb fikirləri cəmləşdirməyi bacarsaq, istədiyimiz effekt alınacaq.

– **Necə deyərlər, “ölüm yatağındakı ata” tipli fəndlərin hamısından istifadə etmək üçün ayrı-ayrılıqda aktyor texnikası mövcuddurmu?**

– Mövcuddur, ancaq şəxsən mən bu texnikadan yararlanı bilmirəm. Görünür, həddindən artıq emosional adam deyiləm. Bir aktyor kimi bu texnikanı özümdə inkişaf etdirməyə çalışmışam – ən mükəmməl bildiyim üsullara əl atmışam, ya da hansısa obraza girib onun kimi düşünməyə, yaşamağa başlamışam. Mən “hər şəraitə asanlıqla uyğunlaşan emosional həyat” terminini işlədirəm. Məni səhnədə gülməyə, yaxud ağlamağa məcbur edən səbəb nədir? Bu sualın cavabını tapa bilmirəm. Yalnız ona əminəm ki, bu bacarıq uzun illərin səhnə təcrübəsi ilə qazanılıb və aktyor texnikamın özəyini təşkil edir.

Konsentrasiya

– **Konsentrasiya zamanı, yəni fikrimi bir obyekt üzərində cəmləşdirdiyim an təsəvvürümdən istifadə edirəm, amma nəyə anlaya bilmədiyim başqa bir hissə yaranır...**

– Elə biz də məhz buna can atırıq. Əgər fikri, düşüncəni cəmləşdirməklə təsəvvürü oyada bilmişiksə, deməli, qarşıya qoyulmuş məqsədə nail olmuşuq.

– **Məncə, bu iddia yanlışdır...**

– Konsentrasiyanın mənbəyi aktyorun daxilindən doğan bir ehtiyacdır, hisslər, düşüncələr toplanaraq hədəfə yönəldilir. Konsentrasiyanın köməyi ilə yaradıcı imkanlar sanki yenidən kəşf olunur. Fərdi hissləri, daxili təlatümləri necə və hara yönəltmək, lazımı anda diqqəti cəmləşdirmək – bütün bu keyfiyyətlər aktyorun hazırlıq səviyyəsindən asılıdır. Duyğuları idarə edən hər bir konsentrasiyanın sirri yalnız aktyorun özünə məlumdur.

Məncə, axtardığımız bütün suallara cavab bilavasitə konsentrasiyadan asılıdır. Mənim anlamımda teatrda ziddiyyətlər yoxdur. Fərq yalnız ondadır ki, “ölüm yatağındakı ata” barədə düşünəndə aktyorun qarşısında daha geniş məziyyətlər açılır. Kifayət qədər təcrübə toplamış sənətçinin hər dəfə “ölüm yatağındakı ata”-nı gözləri önündə canlandırmasına, düşüncələrini məhz bu fənd üzərində cəmləşdirməsinə ehtiyacı yoxdur. Aktyora yalnız səhnə mühitini duymaq, hisslərini alovlandırmaq, məqamında qəhqəhə çəkmək, yaxud göz yaşını tökmək qalır və bütün bunlar bədii emosiyaya çevrilir.

Əsas məsələ odur ki, biz təxəyyülü və konsentrasiyanı daha da gücləndirməyi bacaraq. Əminəm ki, bu mümkündür. Bəs bu amilləri inkişaf etdirmək istəyimiz varmı? Cavab müsbətdirsə, deməli, məqsədə doğru inamla addımlayırıq. Bu məqamda başqa sual doğur: “ölüm yatağındakı ata”-nı xatırlamadan aktyor təxəyyülünü və konsentrasiyanı gücləndirməyə qadirikmi? Yoxsa yenə də səhnədə bu fəndin köməyi ilə oynayacağıq? Əgər ağılımıza bu fənddən başqa heç nə gəlmirsə, deməli, sənətkar deyilik. Amma bir aktyor olaraq özümüzü peşəkar sənətçi hesab ediriksə, bu fənddən necə qurtulaq? Bir suala cavab tapmalıyıq: biz, həqiqətən, peşəkarlı-

ğımızı inkişaf etdirmək arzusundayıq, yoxsa yerimizdə saymaq istəyirik?

Düşünürəm ki, burada konsentrasiya bacarığı mühüm rol oynayır. Bu bacarığı inkişaf etdirməyincə biz nə təcrübə toplaya bilərik, nə də rolun incəliklərini anlamağı bacarırıq. Konsentrasiyasız sanki əl-qolumuz bağlıdır. Məsələn, Kral Liri təsəvvürdə ona görə canlandırma bilərik ki, qəlbimiz “ölüm yatağındakı ata” adlı ümumiləşdirilmiş obrazlardan kifayət qədər ruh alıb, onları unutmayıb. Amma “ölüm yatağındakı ata”nı yalnız fərdi, konkret obraz hesab etsək, o, ürəyimizi dağlayacaq, əsəblərimizi yerindən oynadacaq və nəticədə Kral Liri təsəvvürdə canlandırmağı bacarmayacağıq. Deməli, konsentrasiya “ölüm yatağındakı ata” obrazını ümumiləşdirməyə, təsəvvürü sürətləndirməyə və gücləndirməyə xidmət edir.

Atam dünyasını dəyişəndə bu, şəxsən mənim üçün çox ağırlı bir faciəyə çevrildi. Bütün hiss və düşüncələrimi atamın ölüm hadisəsi üzərində cəmləşdirdim. Konsentrasiyam elə bir səviyyəyə çatmışdı ki, mən bundan “Kral Lir”də istifadə edə bilərdim, elə imkan daxilində yararlandım da. Əgər konsentrasiya etməyi bacarmasaydım, ömür boyu bu acını qəlbimdə gəzdirməli olacaqdım və yaratdığım obrazlarda bu amildən bəhrələnmə bilməyəcəkdim. Şübhəsiz, səhnədə göz yaşı tökəndə atamın, anamın, sevimli ev heyvanımın, mənə əziz olan, lakin unutduğum adamların yoxluğuna ağlayıram. Onların ruhu sanki mənim daxilimə girib özləri göz yaşı tökür. Başqa sözlərlə desək, mənim bədənim onların ruhu üçün maddi bir varlıqdır. Deməli, konsentrasiya vərdişimizi müxtəlif üsullarla elə bir səviyyəyə çatdırmalıyıq ki, səhnədə lazımi məqamda asanlıqla ağlamağı, gülməyi

bacaraq və bu hisslər təbii alınsın. Söhbət yenidən məşqlərin üzərinə qayıdır. Bəli, aktyor rol üzərində gərgin işdən çəkinməməlidir.

İnanıram ki, bizim istedadımız göründüyündən də qat-qat artıqdır. Bəlkə də, dahi aktyorlarıq, amma bundan heç özümüzün də xəbərimiz yoxdur. Obrazın imkanlarını daha da genişləndirməyə qorxuruq, şəxsi keyfiyyətlər və təxəyyülün kasadlığı ucbatından obrazı konkret ştamp-lara uyğunlaşdırmaqla kifayətlənirik. Həyatımıza nəzər salsaq, bəzi məqamlarda dahiliyin işartılarını görürük. Təcrübəli aktyor düzgün saydığı üsullarla, səbir və böyük səylə öz daxili aləminə baş vuracaq. Bu halda o, əvvəllər görmədiyi, duya bilmədiyi məziyyətləri özündə kəşf edib heyrlənəcək. Məsələn, biz personaj, mühit və emosiyanın bir-biri ilə qəribə bağlılığı barədə necə xəyal qura bilərik? Əgər bacarığımız və biliyimiz yalnız bu üç amillə bağlıdırsa, başqa heç nəyin öhdəsindən gələ bilmiriksə, düşünməyə dəyməz. Aktyor hər gün özünə deməlidir ki, “mən bundan da yaxşısını bacararam, daha yaxşı oyun göstərə bilərəm, deməli, hələ zirvəni fəth etməmişəm”. Əlbəttə, bütün bunlar vaxt və gərgin zəhmət tələb edir. Aktyora iş üçün lazım olan bütün vasitələr kompleks halında inkişaf etdirilməlidir və yalnız bundan sonra nəticədən danışmaq olar.

– Düşünürəm ki, hamımız sizdən müəyyən rolların ifası üçün lazım olan sadə aktyor texnikası sistemi barədə eşitmək arzusundayıq. Söylədikləriniz qəlbimdə əvəzolunmaz hisslər oyatdı. Məncə, elə bu, aktyor texnikası ilə bağlı suallara ən düzgün cavabdır və gələcək təcrübəmdə ondan bəhrələnməyə çalışacağam. Bilirsiniz, bunu nə ilə müqayisə edirəm? Sanki

rəssam hələ əsəri bitirməyib, amma sən bu əsəri bitkin bir şəkildə təsəvvüründə canlandırırsan. Bir müddət əvvəl rol üzərində çalışanda mənə deyirdilər ki, təsəvvürdə heç nəyi canlandırmaq, xəyalların arxasınca getmək lazım deyil. Lakin söylədikləriniz çox cəlbedici görünür və fikirlərinizi bəyənirəm. Məncə, bu, yaratdığınız digər konsepsiya – iradi impulslarla bağlıdır. Bu impulslar məqsədi təsəvvürdə canlandırmağa xidmət edir. Bütün bunların daha da inkişaf etdirilib təkmilləşdirilməsini arzulayıram, çünki məhz bu yolla “necə oynamaq” sualına cavab tapa bilərəm.

– Bu metod ilk baxışdan çox mürəkkəb görünür, amma onu səhnədə tətbiq edəndə anlayırsan ki, düzgün yol seçmişən. Tədqiq etdiyim bütün sahələr bir-biri ilə bağlıdır və yalnız onların kompleks şəkildə düzgün tətbiqi uğur qazandıra bilər. Mən bu sahələri “bacı-qardaşlar” adlandırırım. Əslində, sizin daxildə olan bir düyməyə basmağınız kifayətdir – düymə basılan kimi “bacı-qardaşlar” dərhal oyanır, amma onları yaxından tanımaq üçün hər biri ilə ayrı-ayrılıqda, öz dilində danışmaq lazımdır. Həqiqətən, bu, çox sadə metoddur. Onun vasitəsilə müəyyən bir nöqtəyə yetişmək mümkündür. Burada konsentrasiya, təsəvvür, işıqsaçma, mühit və sair olacaq. Bu barədə xeyli söhbət aparmışıq. İnandırıcı mühit yaratmağa çalışanda da oxşar hadisələr baş verir. Yəni inandırıcı mühiti yaradırsan, nəşə başqa bir şey peyda olur. Sanki riyaziyyatçı uzun illər bir-biri ilə uzlaşmayan formullar tapıb və günlərin birində onların vasitəsilə əsas formulu həll edib.

Konsentrasiya mövzusunda çalışmalar

Teatr məktəblərində biz tədrisə, adətən, insanın iki bədən üzvünün – göz və qulağın funksiyalarının öyrənilməsi ilə başlayırıq. Təcrübə göstərir ki, bu bilgilərin vaxtında və düzgün tədrisi böyük səmərə verir. Məsələn, fikrimizi hər hansı bir obyekt üzərində cəmləşdirmək istəyirik. Əvvəlcə həmin obyektə görməliyik. Bu, birinci mərhələ sayılır. Gözlə gördüyümüz həmin obyektin bütün detallarını geniş təsvir edə bilərik.

Sonra növbəti mərhələ gəlir: hərəkət etmədən bütün mənəvi varlığımızı, hiss və düşüncələrimizi bu obyektin yanına daşmalıyıq. Əgər seviriksə, bütün diqqətimizi vurulduğumuz şəxsin üzərində cəmləşdiririk, konsentrasiya elə bir səviyyəyə çatır ki, özümüz də hiss etmədən ruhumuz, varlığımız həmin obyektə yaxınlaşır. Bütün bunları iradəmizdən asılı olmayaraq edirik. Fiziki cəhətdən bədənimiz sakitdir, başqa sözlə desək, sabitdir, amma içimizdəki hansısa qüvvə həmin obyektə yaxınlaşır, bundan sonra bədən daha da sərbəstləşir və obyektə həm görür, həm də duymağa başlayırıq. Bu, vizual görüntüdən qat-qat üstün bir hissdır.

Son addımda isə obyektə bütün qəlbinlə, düşüncələrinlə hakim kəsilməlisən, necə deyərlər, bu obyektə qovuşub vahid bir varlığa çevrilməlisən. Məhz bu an əsl möcüzə baş verir: obyekt barədə bütün məlumatlar sənəin beyninə axır. Obyektin mənəvi durumu necədir? Onunla qovuşmaq hansı hisslər doğurur? Ətrafında hansı obrazlar canlanır? Düşüncələrin, qəlbin bu suallara cavab axtarır. Gözlərimiz obyektin yalnız səthini görür, amma fikrimizi onun üzərində cəmləşdirəndə, varlığına hakim

kəsiləndə obyektin bütün daxili məziyyətlərini “görür”, hisslərini duyur, həyəcanlarına şərik çıxırıq.

Yaxud iki obyekt götürək. Onlar zahirən və daxilən müxtəlifdir, amma hər üçümüzün qovuşması, yəni bir varlığa çevrilməsi elə hisslər doğurar ki, hətta qorxuya düşə bilərik. Dərketmənin real yolu bundan ibarətdir. Qovuşma – konsentrasiyanın bu prosesi rolun daxili aləminin dərk edilməsi üçün yeganə üsuldur. İstər kibrit qutusu, istərsə də insan – səhnədə fiziki cəhətdən onlara yaxınlaşmırsınız, ümumiyyətlə, toxunmursunuz, lakin konsentrasiya sayəsində hiss və duyğuların qovuşması prosesi hər ikisində eynidir. Məsələn, Mikelancelonu, bir də küçədəki qələbəliyin uğultusunu götürək. Bunları duymaq üçün hər iki halda konsentrasiyanın gücü eyni olmalıdır.

Əgər adi əşyalar barədə təsəvvürümüzü zənginləşdirə biliriksə, rol üzərində iş də çox maraqlı və dolğun olacaq. Bütün diqqəti rol üzərində cəmləşdirmişiksə, qarşımızdakı aktyorun kimliyi bizi narahat etməyəcək. Çünki hisslərimiz eyni zamanda onun da üzərində konsentrasiya olunacaq. Yəni səhnədə üz-üzə gəldiyimiz adamın, məsələn, ser Endryu Eqyuçikin geyimi, davranışı, ümumiyyətlə, zahiri görünüşü bizi əsla düşündürməyəcək, bütün diqqətimiz bu obrazın xarakterinə yönələcək. Bu halda təsəvvür getdikcə konkretləşir, indicə xəyalda canlandırdığımız şeylər elə real görünməyə başlayır ki, “ölüm yatağında olan ata” obrazını belə, xatırlamağa ehtiyac qalmır, bütün hiss və duyğular özü gəlib bizi tapır. Fikrimi bir az da açıqlayım: rola girmək üçün doğma ata və ya ananın ölümünü xatırlamaq lazım gəlmir, şəxsi kədərlə bağlı xatirələr aktyorun əsəblərini yerindən

oynatmır, o, unutmğa çalışdığı fiziki və mənəvi ağrıları yenidən yaşamaq məcburiyyətində qalmır.

Obraz

Obrazın yaradılması konsentrasiyanı mühüm bir element kimi ön plana çəkir. Burada əsas məsələ təsəvvürün konkret təzahürüdür, bu konkretliyə isə yalnız konsentrasiya sayəsində nail olmaq mümkündür. Aktyor gərgin məşqlər sayəsində təsəvvürünü konkret təzahürə çevirməyi bacarmalı və rol üzərində işləyərkən bu təzahür onun gözləri qarşısında tam canlanmalıdır. Sanki həmin obraz aktyorun bədəninə girib və indi o, həmin obrazın dili ilə danışmalı, onun xarakterinə uyğun hərəkət etməlidir. Məsələn, aktyor oynamazdan əvvəl belə düşünməlidir: Hamlet bu monoloqu söyləyəndə harada və necə dayanıb? Onun üzünün cizgiləri nəyi ifadə edib və sairə. Konsentrasiya sayəsində bu obraz özü qarşınızda peyda olur.

Dəfələrlə belə bir faktla qarşılaşmışam: aktyor hazırlıq prosesində rol ilə heç bir əlaqəsi olmayan kitab oxuyur. Qəribədir, aktyor bütün fikrini rol üzərində cəmləşdirir, birdən hiss edir ki, yaradacağı obraz ondan bu kitabı oxumağı “tələb” edir, başqa sözlə desək, yəni əgər aktyor həyatda Hamlet olsaydı, məhz bu kitabı mütləq edərdi. Bunu aktyorla obrazın qarşıdurmasına bənzətmək olar. Lakin bu halda obraz daha güclüdür və şübhəsiz, üstün gəlir, aktyor əvvəl-axır kitabı bir kənara qoyub obraz üzərində işləməyə başlayır. Obraz hətta real varlıqdan da güclüdür, aktyor təxəyyülünü elə bir səviyyəyə qaldırır ki, artıq obraza “yox” deyə bilmirsən.

Amma bu təxəyyülün yaranma üsulları bilavasitə konsentrasiyanın növündən və gücündən asılıdır. Aktyor bütün varlığı ilə obrazın daxilinə girir, rolun məziyyətlərini, səs tembrini müəyyən edərək sanki onlarla qovuşur. İndi aktyor yalnız cismani cəhətdən özüdür, bütün qəlbi, hissləri və düşüncələri isə obraza məxsusdur. Rol üzərində işləyərkən konsentrasiyaya geniş məkan vermək də olmaz, fikirlərin cəmləşdirilməsi aktyorun daxilini tamamilə dəyişməməlidir. Əgər hissləriniz sizə konsentrasiyanın müəyyən nöqtəsinə çatdığınıza işarə edirsə, bu proses dərhal dayandırılmalıdır, yəni obraza nəzarət etməyə başlamalısınız. Bundan sonra səhnədə hər şey öz axarı ilə davam edəcək, siz danışır, gəzir, siqaret çəkir, yemək yeyirsiniz, konsentrasiya sizə əsla mane olmayacaq, mühitlə, şəraitlə ahəng təşkil edəcək.

Konsentrasiya

– **Hisslərimi sadə kibrit qutusunun üzərində cəmləşdirməyə məcbur edə bilərəm. Amma bu konsentrasiya təkə kibrit qutusu ilə bağlı olmamalıdır. Düşüncələrim həmin kibrit qutusu ilə əlaqəli olan başqa nəyinsə üzərində cəmləşməlidir ki, məndə maraq doğursun, qəlbimi rıqqətə gətirsin. Sadə bir əşya – yalnız kibrit qutusu daxilimdəki hissləri oyada bilməz.**

– Əgər obyekt yalnız əşyadırsa, bu, konsentrasiyanın inkişafı üçün təcrübə rolunu oynayır. Siz bu əşyanı görür və müşahidə edirsiniz. Hiss və duyğuları obyekt üzərində cəmləşdirmənin iki əsas variantı var. Əslində isə bu variantların sayı çoxdur. Məqsədə nail olmaq üçün konsentrasiyadan istifadə etdikdə bir çox mətləbləri dərk

edəcəksiniz. Bu mətləblər qarşınıza çıxdıqca onların birbirindən fərqli olduğunu görəcəksiniz. Lakin real konsentrasiyaya tam yiyələnmək üçün mühazirədə söylədiyimiz bütün “otaqlar”dan mərhələ-mərhələ keçmək lazımdır. Konsentrasiyaya yetişəcəyimiz yollar da müxtəlifdir – gah bu yolu, gah da digərini seçmək məcburiyyətində qalacaqsınız. Seçim necə olursa-olsun, sonda istədiyiniz düzgün nöqtəyə – məqsədə yetişəcəksiniz.

Məsələn, sadə bir əşya üzərində fikirlərinizi cəmləşdirmək sahəsində müntəzəm məşq etsəniz, bir müddətdən sonra konsentrasiya sayəsində hətta öz şəxsi həyatınızı da görə bilərsiniz: necə yaşayırsınız, necə hərəkət edirsiniz, kimlərlə necə təmas qurursunuz. Deməli, həyatınızı, yaşam tərzinizi dəyərləndirmək imkanı qazanırsınız. Xeyr, bu, heç də ağılsızlıq, yaxud dəlilik əlaməti deyil. Sadəcə aktyor üçün çox vacib olan bir amildir. Yarıdacağı obraz səhnədə necə davranacaq, necə danışib-güləcək? Aktyor “gələcəyi” görməklə bu cür suallara cavab tapa və rolun öhdəsindən peşəkarlıqla gələ bilər. Şübhəsiz, söylədiklərim çox mürəkkəb prosesdir, amma əsl aktyor məhz belə olmalıdır.

– Mənə elə gəlir ki, konsentrasiyanın əhatə dairəsi daha genişdir. Hər hansı bir obyekt üzərində cəmləşən düşüncələrimi gücləndirib müəyyən səviyyəyə çatdırdıqdan sonra konsentrasiya sanki hissələrə parçalanır...

– Əgər konsentrasiyanız güclüdürsə, deməli, bütün hiss və düşüncələriniz onun süzgəcindən keçib gələcək. Məqsədə çatmaq üçün konsentrasiya sizə əla stimül və ruh bəxş edəcək. Hisslərinizi saf-çürük etməyi bacarın. Rolun ifası zamanı qarşıya qoyulmuş məqsədə çatmaq

üçün lazım olan duyğular, həyəcanlar öz-özünə gələcək, yoxsa bütün bunlara konsentrasiya vasitəsilə nail olacaqsınız? Bu sualın cavabı bir aktyor kimi sizin hazırlıq səviyyəniz və rolun məziyyətlərini anlamaq bacarığınızdan asılıdır. Qazandığınız təcrübə seçim etməkdə sizə yardımçı ola bilər.

– **Siz uzun illər ərzində formalaşmış geniş səhnə təcrübənizə əsasən, konsentrasiyanın mövcudluğunu necə sübut edərsiniz? Bizim konsentrasiya etdiyimizi necə anlayırsınız?**

– Sizin konsentrasiya edib-etmədiyinizi anlama bilmərəm. Sadəcə müəyyən əlamətlər özünü büruzə verir və mən bunu görürəm.

– **Deməli, konsentrasiyadan sonra nə deyəcəyiksə, bütün bunlar sizin üçün nəticə anlamına gələcək?**

– Bəli. Mən və siz, elə hamımız konsentrasiyadan sonra nə söyləyəcəyiksə, bunun o qədər də böyük əhəmiyyəti yoxdur. Qarşınıza yalnız bir məqsəd qoyun: səhnəyə çıxmaq, rolun məziyyətlərini, daxili aləmini anlamaq, obrazla qovuşmaq və onu yaşatmaq. Tezliklə bu məqsədin real olduğunu yəqin edəcəksiniz. Unutmayın, məqsədə çatmaq üçün konsentrasiyanın bütün vasitələrindən vaxtında istifadə etmək lazımdır. Bu təqdirdə, cavab tapa bilmədiyiniz suallar da aradan qalxacaq.

– **Bütün bunlar fantaziyaya bənzəyir. İsrar etsəniz də, fikirlərinizlə razılaşmıram. Əgər fikirləri konkret şəraitdə baş verənlər üzərində cəmləşdiririksə, hadisələri görəndən sonra duymağa, anlamağa, yaxud həyəcan keçirməyə başlayırıqsa, sizin dediyiniz konsentrasiya nə dərəcədə düzgündür?**

– Siz konkret hadisəni görüb duyanda sanki işin öhdəsindən gəlmiş olursunuz, yəni sizə tapşırılan rolun

öhdəsindən gəlirsiniz. Amma bu, heç də konsentrasiya etmək bacarığı deyil. Bu bacarıq öz iradəni, hisslərini məşq etdirməkdən ibarətdir. Bunu fantaziya, arzu və xəyalla səhv salmaq olmaz. Çünki fantazyaya uysanız, qəhrəmana yox, qurbana çevriləcəksiniz. Konsentrasiya etmək arzusu da məhz bundan doğur, sanki ipin ucunu tapırsan, sonra da ondan yapışib addım-addım məqsədə doğru gedirsən.

Haqqında söhbət açdığımız konsentrasiya heç də xəyala dalmaq deyil. Mühazirədə demişdim ki, əgər obraz sizin istəyinizdən asılı olmayaraq qarşınızda canlanırsa, bu, artıq xəyal yox, təsəvvür və konsentrasiyanın güclü inkişafını göstərir. Obraz elə bir anda, elə bir formada peyda olur ki, siz onu istəsəniz də, özünüzdən kənarlaşdırma bilməyəcəksiniz. Bir aktyor kimi, düşüncələri müntəzəm məşq etdirmək, rol üzərində yaradıcılıq axtarışları aparmaq lazımdır, bu zaman konsentrasiyanın nəticələrini aşkar görəcəksiniz. Bundan başqa, öz oyununuzun yaxşı və pis cəhətlərini də ayırd etməyi bacaracaqsınız.

– **Konsentrasiyanın məqsədini başa düşmürəm. Mənə elə gəlir ki, konsentrasiyanın məqsədi beyni bütün kənar təsirlərdən qorumaq, düşüncələri lazımsız şeylərdən xilas etməkdir. Bəlkə də, bu lazımsız saydığımız şeylər işə ziyan vurmaz, amma görünür, hisslərimiz bunu tələb edir.**

– Haqlısınız, lakin burada bir təhlükəli məqam var. Elə təsəvvür edək ki, hipnozçu qarşısındakı adamı hipnoz vəziyyətinə salmaq istəyir. Bunun üçün fikirlərini güclü surətdə konsentrasiya etməlidir. Siz bu prosesi müşahidə edirsiniz və öz növbəsində fikirlərinizi bu hadisə üzərində

cəmləşdirirsiniz. Əgər bu an təsadüfən hipnozçunun, məsələn, bacısı barədə düşünsəniz, deməli, sizin başladığınız konsentrasiyanın məqsədi itir. Qarşınıza qoyduğunuz məqsədin nədən ibarət olduğuna yalnız siz qərar verə bilərsiniz. Eyni vaxtda iki obyekt üzərində konsentrasiya etmək sizi çaşdıracaq, düşüncələriniz dolaşacaq və bu məngənədən xilas olmaqda çətinlik çəkəcəksiniz. Şüurunuzla əmr versəniz ki, yalnız bir obyekt barədə düşünmək istəyirsiniz, arzuladığınız kimi də olacaq.

Konsentrasiyanın gücündən necə istifadə etmək öz ixtiyarınızdadır. Güclü təxəyyülə malik olmağı arzu etsəniz, obraz üzərində konsentrasiya edib onu yaxşı oynayacaqsınız. Növbəti konsentrasiyanın məqsədi fərqli – səhnədə yaşadığınız hissləri tamaşaçıya çatdırmaqdan ibarət ola bilər. Bu məqsədlə tərəf-müqabillər ilə qurduğunuz əlaqələrdən istifadə etmək mümkündür. Belə bir fənd də köməyinizə gələ bilər: tamaşanın əvvəlində, səhnəyə ilk gəlişdə dolayısı yolla tamaşaçıya çatdırırsınız ki, oynadığınız qəhrəmanı əsərin sonunda nə gözləyir. Bunu tamaşaçıya güclü konsentrasiyanın vasitəsilə söyləmək mümkündür. Məsələn, mən Kral Liri oynayanda tamaşanın əvvəlində adi obrazam, amma tamaşaçıya elə bir qıgılcım göndərə bilərəm ki, o, nəfəsini çəkib böyük intizarla finalı – kralın taleyinin necə olacağını gözləyəcək.

Bütün bu fəndlər üçün yalnız konsentrasiyadan istifadə olunmalıdır, onsuz heç nə əldə etmək mümkün deyil. Lakin bu işin təhlükəli cəhəti də var. Bir xətt üzrə oynamaq əvəzinə, siz müxtəlif xətləri bir-birinə qarışdırıb özünüzü çaşdırırsınız. Buna görə də çətinliklərdən qorxmayın, başladığınız işə səbirlə yanaşın və rol üzə-

rində bacardıqca çox işləyin, əmin olun ki, qarşıya qoyduğunuz məqsədə çatacaqsınız.

– **Mən hiss edirəm ki, bu otaqdakı adamların konsentrasiya etmək səviyyəsi müxtəlifdir. Amma konsentrasiyanın səmərəli bir vasitə olması barədə bizim geniş bilgimiz yoxdur. Məncə, bunun daha geniş izaha, tutarlı sübutlara ehtiyacı var. Bu barədə fikrinizi bilmək maraqlı olardı...**

– Əslində, mənim köməyimə o qədər də ehtiyac yoxdur. Hər şey sizin düşüncə qabiliyyətinizdən, fikirləri cəmləşdirmək bacarığınızdan asılıdır. Konsentrasiya özü bütün sirləri sizə agah edəcək. Şübhəsiz, təqdim etdiyim müəyyən çalışmalar əsasında konsentrasiya bacarığınızı məşq etdirə bilərsiniz. Məsələn, adi stulu götürək. Təsəvvürünüzdə onu inəyə çevirməyə çalışın. Bu, çox çətindir! Yaxud fincana çay süzürsünüz, indi isə bunun əksini – fincanın çaya süzülməsini təsəvvürünüzdə canlandırın. Düşünün ki, irəli yox, geri addımlayırsınız. Real həyatda bunu etmək o qədər də çətin deyil. Amma təsəvvürdə canlandırmaq üçün konsentrasiyaya böyük ehtiyac var. Əgər bu zaman beyniniz yorulursa, deməli, düşüncələrinizdən səmərəli istifadə etməyi bacarmırsınız. Çünki əsl konsentrasiya beyni tam zəbt etmir, əgər yorğunluq hiss edirsinizsə, prosesə ara verin. Düşüncələrimizi obyekt üzərinə daha çox yönəldikcə beynimiz bu informasiyadan necə istifadə etmək barədə “düşünür”. Riyaziyyatçılar beynin imkanlarından istifadə etməkdənsə, saymağı üstün tuturlar. Hesabı öyrənəndə yorulursan, ancaq bilgi beyninə həkk olunandan sonra yaddaşın köməyi ilə çətinlik çəkmədən hesablayırsan. Şahmatı əllə oynayırlar, ancaq burada əsas hərəkətverici qüvvə beyin

və zəkadır. Belə nümunələrin sayını daha da artırmaq mümkündür. Ona görə də beynin fiziki vəziyyəti önəmli rol oynayır. Başqa sözlə desək, beyin yorğun olmamalıdır, belə beyin konsentrasiyanın heç bir signalını qəbul edə bilməyəcək. Sevgi və məhəbbət hisslərini də misal çəkmək olar. Əgər sevgi sizə xoşbəxtlik bəxş edirsə, ondan heç vaxt yorulmayacaqsınız, əksinə, ruhlanaçaq, qol-qanad açacaq, pərvazlanacaqsınız. Konsentrasiya da belədir. Əgər ondan düzgün istifadə edə bilsəniz, həm mənəvi, həm də cismani mənada güclənəcək, hətta deyərdim ki, cavanlaşacaqsınız.

ÜÇÜNCÜ DƏRS

Sənətkar fərdiliyi və “həvəskar” aktyor

(14 noyabr 1941-ci il)

Emosiyaları və bədəni necə hərəkətə gətirək? Hər bir aktyorun özünəməxsus sənətkarlıq fərdiliyi var. Məhz bu fərdilik baxımından o, “həvəskar” səviyyədə oynayan aktyorlardan fərqlənir. Bizim auditoriyada da “həvəskar” aktyor çoxdur. Onlar tamaşaçıda peşəkar aktyor təəssüratı yaratmaq üçün bizim səs, bədən hərəkəti və emosiyalarımızı oğurlayır, bütün bacarığımızı yamsılamağa çalışırlar. Aktyorluq sənətini seçmiş şəxs ilk gündən qəti qərar verməlidir: ya mötəbər aktyorluq məktəblərində, treninqlərdə, səmərəli diskussiyalarda peşəkarlığın sirlərinə yiyələnməli, ya da karyerasını ortabab, heç bir işə yaramayan “həvəskar” aktyor kimi başa vurmalıdır.

Sənətkar fərdiliyinin iki növü mövcuddur. Bunlardan biri yaradıcılıq prosesinin əleyhinə, digəri isə lehinədir. Özü də ikinci növ bilavasitə yaradıcılığın ən yüksək fazası ilə bağlıdır. İlk növbədə, fərdiliyin hansı cəhətlərinin bacarığımıza və ruhumuza daha yaxın olduğunu müəyyən etməliyik. Yalnız bundan sonra fərdiliyi inkişaf etdirib gücləndirmək, genişləndirmək, ya da onu zəiflədib “həvəskar” səviyyəsinə endirmək olar. Bədən, səs və emosiyalar hərəkətə gəldiyi andan addım-addım peşəkar aktyor texnikasının ali səviyyəsinə yaxınlaşmağa başlayırıq. Yalnız bu texnikaya yiyələndikdən sonra sənətkar fərdiliyinin inkişaf prosesinin yeni mərhələsinə start vermək olar. Bu proses necə baş verir?

Mühit

Yaradıcılıq prosesinin müəyyən mərhələsində ilk növbədə sənətkar fərdiliyi işə düşür. Bəs fərdilik aktivləşməzdən əvvəl nə baş verir? Sənətkar fərdiliyi oynayacağımız rol üçün yaratdığımız mühitin içərisində dolaşmağa başlayır. Amma həmin anlarda bu mühitin nədən ibarət olduğunu tam dərk etmirik. Məlum olan yalnız budur ki, sənətkar fərdiliyimiz müəyyən bir mühitin əhatəsindədir və artıq qəlbi rıqqətə gətirməyə, hissləri oyatmağa başlayıb.

Bəzən bizə rol tapşırılarda dodaq büzüb deyirik: bu rol heç ürəyimə yarmır, yaxud mənə uyğun deyil. Bu fikir haradan yaranır? Hansısa hiss bizi bu işdən çəkirməyə, əl saxlayıb düşünməyə məcbur edir. Hisslərimiz, içində olduğumuz mühit, daha doğrusu, fərdi mühit bizə deyir ki, aktyor bacarığımız və qabiliyyətimiz bu rolun məziyyətləri ilə uzlaşmır. Bizim üçün bu mühiti dərk

edib-etməmək o qədər də vacib deyil, amma mühit öz qərarını verir: “Yox, dostum, bu rol sənlik deyil”. Bəzən yaradıcılıq imkanlarını düzgün qiymətləndirməyib daha dramatik, yaxud mürəkkəb komik rolları oynamağa can atırıq, düşünürük ki, uca zirvələri bir göz qırpımında fəth etməyə qadirik. Səbəb nədir? Aktyorun sənətkar fərdiliyi onun karyerası boyunca ən ali mühitin divarları arasında məskunlaşır. Deməli, çevrəmizdə elə bir mühit mövcuddur ki, bizə nəyi və necə oynamağı diktə edir.

Amma elə insanlar var ki, onların mühiti müxtəlifdir və bu mühit bəzən illər ötdükcə, bəzən isə hətta ola bilər, günbəgün dəyişir. Buna baxmayaraq, həmin fərdlərin yaratdığı özünəməxsus ali mühit də mövcuddur. Məsələn, kimsə məzhəkəçi olmağı arzulayır, lakin belə bir fürsət heç vaxt əlinə düşməyib və deməli, bu adamın məzhəkəçilik mühiti ömrü boyu qısılib qaranlıq küncdə qalıb.

Söylədiklərim şəxsən mənə də aiddir. Həyatımda elə bir imkan yaranmayıb ki, məzhəkəçilik bacarığımı göstərim. Məzhəkəçi olmaq istəyirdim, ancaq əvəzində Hamlet və ona bənzər dramatik rolları oynamaq məcburiyyətində qaldım, başqa sözlərlə desək, mühitimdə məzhəkəçiliyə yer olmadı.

Biz bu mühitlərdən kənarlaşa bilmərik, onunla daim hesablaşmaq məcburiyyətindəyik. Fərdiliyin əhatəsində olan mühiti yox etmək də mümkün deyil. Mühiti duymağı öyrənməliyik və yalnız bu mühit canımıza, qanıma sirayət edəndə, bizi əhatəsinə alanda böyük yaradıcılıq uğurları qazana bilərik. Bir sözlə, əgər məzhəkəçilik mühitinə düşüb məhz məzhəkəçi olduğumu anlasam, nəse heyrətamiz bir şey yaradıb insanlara sevinc və xoşbəxtlik bəxş edəcəyəm.

Mətn oxunuşu texnikası

Əgər “Romeo və Cülyetta” səhnəyə qoyulursa, pyesi dəfələrlə oxuyub düşüncə və ruhumuzda bu dahiyənə əsərdən doğan mühiti yaradırıq. Sonra növbəti mərhələ başlayır. Pyes yenidən oxunanda mətndəki ən xırda detalları belə təsəvvürdə canlandırmağa çalışırıq. Şübhəsiz, bu, hələ, əsərin qayəsini, məğzini tam anlamaqdan çox uzaqdır. Amma mətni kor-koranə oxuyub, sözləri ucdantutma əzbərləməkdən qat-qat yaxşıdır. Pyesdə cərəyan edən hadisələri, xarakterləri və digər incəlikləri təsəvvürdə canlandırarkən ilk baxışdan onlar bizə çox bəsit görünə bilər, lakin peşəkar aktyor üçün bunun heç bir əhəmiyyəti yoxdur. Ən əsası, bütün səhnələri, obrazları təsəvvürdə canlandırmağa vərdiş etməliyik. Məsələn, təsəvvürdə eyvan səhnəsini canlandıranda indiyədək gördüyümüz bütün eyvanları xatırlamalıyıq. Xəyalımızda canlanan bu mənzərələr qəlbimizi rıqqətə gətirəcək və özümüzü bu eyvanlardan birində təsəvvür edib rol barədə düşünməyə başlayacağıq.

Üçüncü mərhələ isə bundan ibarətdir: bütün pyesi, hər cümləni, hər sözü təsəvvürdə canlandırmaq. Necə deyilməlidir? Hansı tərzdə çatdırılmalıdır? İntonasiya necə olmalıdır? Bunlar ümumi mühit yaradan başlıca amillərdir. İstər bəsit, istərsə də mürəkkəb obrazların təsəvvürdə canlandırılması “Romeo və Cülyetta”nın ümumi mühiti ilə tam həmahənglik yaradacaq.

İndi isə mühit prosesi haqqında danışaq. Bu mühit bizi gündəlik məşqlərdə müşayiət etməlidir, özümüzü, hiss və obraza yanaşmağın yollarını ona uyğunlaşdırmalıyıq. “Romeo və Cülyetta”nın doğurduğu ümumi mühiti, rolun ətrafında dolaşan mühiti və hissləri inkişaf

etdirib tamaşaçıya dolğun çatdırmalıyıq. Deməli, mətni təsəvvürdə canlandırmaq rolun məziyyətlərini, xarakterini daha yaxşı açmaq üçün bir açardır.

Aktyor həm də rejissordur

Aktyor həm də daxilən rejissor olmalıdır. Rejissor fiziologiyası hər bir aktyor tərəfindən diqqətlə öyrənilməlidir. Bu isə o deməkdir ki, tamaşada rol almış aktyor personajın ətrafında cərəyan edən hadisələri hərtərəfli görməyi, sənətkarlıq baxımından saf-çürük etməyi bacarmalıdır. Aktyor, bəlkə də, peşəkar rejissor kimi, tamaşanı başdan-başa təsəvvüründə canlandırmalıdır, yaxud özünə sual verməlidir: əgər rejissor olsaydım, bu əsərə və ya səhnəyə necə quruluş verərdim? Məsələn, Brodveydə çalışan rejissor əsəri bizim düşündüyümüz kimi deyil, tam fərqli qaydada səhnələşdirə bilər. Amma bu ziddiyyəti də məqbul saymaq olar, yəni hər bir rejissorun əsərə özünəməxsus yanaşma tərzini maraqlandırır.

Aktyor öz rolundan başqa, pyesdə baş verənləri, digər personajların da fəaliyyətini təsəvvürdə qismən canlandırmalıdır. “Romeo və Cülyetta”nın mühiti bizə yalnız öz rolumuzla kifayətlənməyə, bu rola qapılıb qalmağa imkan vermir. Rolu yaradıcı və tələbkar mühitin tələblərinə uyğunlaşdırıb ifa etməli, tamaşanın ümumi ruhu ilə harmoniya yaratmağa çalışmalıyıq. Ona görə də əsər oxunanda və müzakirə olunanda mühit barədə düşünmək üçün təsəvvürü tam gücü ilə işə salmalıyıq.

Sənətkar fərdiliyi

Bu, sistem halında baş verən bir şeydir. Əvvəla, sənətkar fərdiliyi mühitlə əhatə olunur, sonra bu mühitə get-

dikcə daha çox obraz və hadisələr qatılır. Birinci qatılan hələ tam inkişaf etməmiş emosiyalar və bədənimizdir. Sonra, ümumi texnikanı inkişaf etdirəndə nəsə bir hissə yaranır – sanki tamaşanı əvvəldən-axıradək görmüşük və nəticədə belə bir daxili hissə baş qaldırır. Tamaşa təsəvvürdə canlandıqca rol üçün nəinki yaxşı oyun texnikasına, deyərdim ki, məxsusi oyun texnikasına ehtiyac yaranacaq. Don Kixot üçün lazım olan oyun texnikası Faust üçün uyğun gələn texnikadan fərqlənir. Kral Lir üçün məqbul sayılan texnika ilə Kordeliyanın texnikası başqadır. Bu, bizim sənətkar fərdiliyi üçün çox xoşdur və onu qəlbin, ruhun rəssamı adlandırma bilərik.

Hər dəfə rol üzərində işləyərkən ona uyğun məxsusi oyun texnikasını tapmaq lazımdır. Aktyor məşq zamanı Kral Lirin səhnə hərəkətinin məziyyətlərini, xüsusiyyətlərini düşünüb oynamağa borcludur, çünki dünyada heç kim Kral Lir kimi yerimir, əlini havada oynatmır və s. Yaxud aktrisa məşq zamanı Ofeliyanın davranışını, hərəkət və danışığı tərzini müəyyən etməlidir. Bu, məxsusi texnikadır, yalnız Kral Lirə məxsus olan zahiri və daxili görünüş, bədən hərəkətləri, xüsusi səs! Aktyor məşq zamanı bu keyfiyyətləri cilalamalı və oyunu ilə uyğunlaşdırmalıdır.

Aktyorun səsi

Ən dəhşətli səhv ondan ibarətdir ki, oynadığımız hər rol üçün fərdi, adi və gündəlik səsimizdən istifadə edirik. Təxəyyülün kasadlığı, rolun xarakterinə kifayət qədər maraqla göstərməmək, bəlkə də, vaxt azlığı – bütün bunlar əsl teatr haqqında təəssürlərə ciddi xələl gətirir. Səh-

nədə eyni tonda, özü də yalnız danışmaq naminə o qədər danışırıq ki, hətta səs duyumunu da itiririk, işin çoxluğunu, müxtəlif qayğıları bəhanə gətiririk. Məsələ o həddə çatıb ki, nə öz səsimizi, nə də tərəf-müqabilin səsini eşidirik. Ümumiyyətlə, “kar” olmuşuq, çox şeyi anlayırıq, amma hisslərin səsini duymuruq. Səhnədə qəfildən kiminsə səsi dəyişirsə, başa düşürük ki, bu, qeyri-adi səsdir. Hər rola uyğun səs tonu ilə danışmaq bir aktyor kimi borcumuzdur. Əgər Kordeliya, Ofeliya, yaxud Mariyanı öz fərdi, adi səsimizlə oynayırıqsa, teatr nöqtəyi-nəzərindən bu, heç də düzgün deyil.

Bədiilik baxımından personaja kənardan baxıb səsini eşitməyi bacarmalıyıq: o, necə hərəkət edir, ətrafındakı insanlarla necə davranır, onlarla hansı tonda ünsiyyət qurur, başqaları onunla hansı tərzdə danışır? Kənardan baxanda hər şey aydın görünür: aktyorlardan hansı düzgün danışmaq tərzini və səs tonu seçməyib, kimin səhnə davranışı qüsurludur, yaxud hansı aktyor emosiyalarını yetərinə çatdıra bilmir.

Amma xəyalımızda Cülyettanın incə səsini canlandırmağa bilsək, bu gözəl varlığın necə və hansı tonda danışdığını eşidəcək, nəticədə onu olduğu kimi çatdıra biləcəyik. Buna görə də ilk növbədə öz səsimize müraciət etməli, necə deyərlər, öz səsimizdən soruşmalıyıq: “Sən Cülyetta kimi danışa bilərsənmi?” Bu, həm də aktyorun səs texnikası ilə bağlıdır. Çünki aktyor xüsusi səs texnikasına, xüsusi səsə və xüsusi səs emosiyalarına malik olmalıdır. Bu halda aktyor fərdiliyi daha da fəallaşır. Mühit bütün obrazları qoynuna alır, onları bəsləyib ərsəyə gətirir, aktyor texnikası isə tamamilə fərdiləşir.

İlham pərisi

Müəyyən rol üçün xüsusi oyun texnikasını işləyib-hazırladıqdan və obrazın xarakterini canlandırmaq üçün hər şeyi üst-üstə cəmlədikdən sonra növbəti mərhələni gözləmək qalır: bu mərhələ özü gələcək və biz onu “ilham”, yaxud “ilham pərisi”, “ruh”, “təb” adlandırırıq. Hər şey – metod, texnika, rol, müəllif, tamaşaçı unudulanda ilham pərisi peyda olur və elə həmin an möcüzə baş verir. Başqa sözlərlə desək, pyes, rol varlıqdan kənarında mövcud olanda ilham pərisi qapını döyür. Bu xoş hiss hamıya tanışdır və onu başqa duyğularla səhv salmaq mümkün deyil. Bu hiss elə qüdrətli və güclüdür ki, xəyalları, ruhu qoynuna alıb göyün yeddinci qatına ucaldır.

İlhamlı oyun

İlham anında düzgün mühitdən doğulub nəfəs almağa başlayan və təxəyyül sayəsində ərsəyə gələn personaj getdikcə yaradıcılıq fərdiliyi ilə ahəng təşkil etməyə başlayır. Bu ahəngi duymaq bizə əvəzolunmaz zövq verir. Psixoloji və fiziki vəziyyət qovuşaraq vahid varlığa çevrilir. Biz məhz ilham pərisinin gəldiyi anı duymaq, ondan bəhrələnib qol-qanad açmaq, pərvazlanmaq, yaratmaq üçün səhnəyə qədəm basırıq. Bu sənəti ona görə seçmişik ki, bədii fərdiliyimiz ilham pərisini sevə-sevə, səbirsizliklə gözləyir. Bu, aktyor karyerasının başlanğıcıdır, sənətin əzəli, mübtədasi və mənasıdır. Digər cəhətlər, məsələn, gərgin zəhmət, aktyor texnikası, uğurlu cəhdlər, sonsuz səylər – hamısı bir-biri ilə uzlaşaraq harmoniya yaradır.

İmprovizə

Məncə, məntiqi olaraq, kiçik sketçə başlamaq barədə təklifimlə razılaşarsınız – əvvəlcə mühit, ardınca dəqiqləşdirmə və texnika, sonra isə ilham pərisi gələcək. Beləliklə, sketçə mühitlə başlayaq. Sizə təxəyyül üçün material verəcəyəm və onu araşdırdıqca yaradıcılıq prosesi məntiqinin nə olduğunu öyrənəcəksiniz. Tamaşanın mühitinə daxil etmək istədiyim mövzunu nəzərdə tuturam. Hal-hazırda bu mövzu yalnız mənə məlumdur, lakin siz də addım-addım bu mühitə daxil olacaqsınız.

Sketç üçün mühit

Birinci mühit belə olacaq: dan yeri sökülür, yarıqaranlıq, natəmiz, üfunətli, şərab və tütün qoxusuna bürünmüş yeməxana. Müştərilərin böyük əksəriyyəti dənizçilərdir; hamı sərxoşdur, gecədən-səhərədək yeyib-içiblər, əyləniblər. İndi məclis əhli yorğun və üzgün görünür. Fahişələr, dənizçilər hərəsi bir tərəfə sərələnb. Kef məclisi sübhədək davam etdiyi üçün kimsə gözünü yummayıb.

Buradakı mühit dəli yığıncığını xatırladır. Sərxoş müştərilərdən kimsə mahnı oxumağa cəhd göstərir, ancaq dili söz tutmur. Yeyib-içmək hamını təngə gətirib, bəziləri mürgü döyür. Bununla belə, yeməxananın künc-bucağında hələ də şərab badəsini yuxulu-yuxulu başına çəkənlər var. Sərxoşların bir-birinə nə dediyini anlamaq mümkün deyil. Bu, mühitdir.

Buradakı mənzərəni təsəvvürdə canlandırmağa çalışın, ancaq onu hiss etməyə cəhd göstərməyin. Siz bu hissi yalnız mühit peyda olandan sonra duyacaqsınız, başqa

sözlə desək, mühiti təsəvvürdə canlandıranda hisslərin yaranması üçün özünü icazə verəcəksiniz. İndi isə bu mühitin içərisinə daxil olub aramla, tələsmədən bir qədər də gəzişin. Gördüklərinizi təhlil etməyə cəhd göstərməyin, bu fikirdən vaz keçin. Qarşınıza heç bir məqsəd qoymayın, sadəcə bu mühitlə harmoniyaya girib gəzişin, irəliləyin. İmkan verməyin ki, sağlam şüur yolunuzu kəssin. (Yəni sağlam şüur deyə bilər ki, sən bu yeməxanada nə işin var, bura sən yerin deyil, çıx get, uzaqlaş buradan.)

İrəlilədikcə “yaxşı” sözünü təkrar edin, mühidə bu söz də olmalıdır. Sonra qalxın, elə təsəvvür edin ki, iş saati bitib və siz evə getməyə hazırlaşırsınız. Gözlənilmədən yıxılın, bunu mühitə uyğun edin – guya siz də sərxoşsunuz və ayaq üstə dayana bilmirsiniz. Təsəvvürdə canlandırıdığınız mühidə kimsə anlaşılmaz sözləri bir-birinə calayaraq zümzümə etməyə çalışır, digər sərxoş dənizçilər də ona qoşulub mahnı oxumağa cəhd göstərir, amma heç nə alınmır və onlar bu işdən vaz keçir. Dənizçilərin hərəsi qızlardan birini dartıb yanında əyləşdirir. Bir dənizçi əlini qızın qoynuna salıb soruşur: “Burada müştərilərə neçə ildir xidmət göstərirsən?” Qız cavab verir: “Səkkiz ildir”. Dənizçi və fahişə! Hər ikisi bir-birinə qarşı çox etinasız görünür.

İndi mühiti pozaq. Daha çox diqqət çəkən anları nəzərdən keçirək – mahnı oxumaq, qol-boyun oturmaq və öpüşmək. Bu anlarda mühit üfunət saçan, çirkli, fahişəxananı xatırladan yeməxanaya tam uyğundur. Gecədir və yarıqaranlıq yeməxana şeytan yuvasını xatırladır. Əyyaşlıq və pozğunluq mühiti fəallaşmağa başlayır. Havada saxta sevgi və iyrənc ehtiraslar dalğası

dolaşır. Sərxoş kapitan qızlarla əylənən dənizçilərə bildirir ki, heyət səhər saat altıda gəmidə olmalıdır, ona görə də kef məclisini tezliklə bitirmək lazımdır...

Bu sketç üçün iki mühit mövcuddur, siz bunu evdə də məşq edə bilərsiniz. Bu mühit barədə ətraflı düşünün, təsəvvürdə canlandırın və özünüzü də həmin mühitə daxil edin. Sonra sketçdə irəliləyib yeməxanadakı xəyali personajlarla söhbət qurmağa çalışın.

Sərbəstlik hissi

Hər bir sənətkar özündə dörd keyfiyyəti inkişaf etdirməlidir. Rolun böyük və kiçikliyindən, mürəkkəbliyindən və məziyyətlərindən asılı olmayaraq, bu dörd keyfiyyət aktyorun istedad və bacarığını üzə çıxarmalıdır. Gəlin bunu sərbəstlik hissi adlandıraraq, çünki o, özündə daha dərin ifadə edilmiş sadəlik və təbiilik hissələrini birləşdirir. Yəni əsər nə qədər mürəkkəb, dramatik və çətin görünsə də, hətta rolun öhdəsindən gələ biləcəyimizə əmin olmasaq da, səhnədə sadəlik və təbiilik hissini itirməməliyik. Məhz bu təqdirdə heyratımız və bənzərsiz oyun, aktyor ustalığı nümayiş etdirərək rolun bütün daxili aləmini, psixoloji məqamlarını açıb göstərə bilərik.

Fikrimi daha geniş izah etməyə çalışım. Təsəvvür edin ki, pyesdə çox ağır, faciəli bir səhnə var və biz bu epizodu böyük sərbəstlik hissi ilə oynayırıq. Bədənin hər qarışı, hər məsaməciyi yüngüllüyü, sadəliyi və təbiiliyi ifadə edir. İnanın, bu, tamaşaçıya xoş təsir bağışlayacaq. Amma sərbəstlik hissini əksinə olaraq, rolu pyesdəki kimi ağır və gərgin tərzdə ifa etsək, bu, elə tamaşaçıda da ağır, dözülməz və xoşagəlməz hisslər doğuracaq. Belə

oyun, həqiqətən də, həm tamaşaçını, həm də aktyorları “xəstə” vəziyyətinə salır – əgər səhnədə iki aktyor dalaşarsa, hətta əlbəyaxa olursa, tamaşaçı üçün bunu seyr etmək heç də xoş deyil, ancaq dalaşma anında aktyorlar sərbəstlik hissindən istifadə edirsə, yəni tamaşaçıda dalaşma təəssüratı oyada bilirsə, bax bu, əsl sənətdir.

Nümunə üçün Mikelancelonun “Moisey” əsərinə müraciət edək. Baxın, bədənin hər nöqtəsi, yanaqlar, burun, saçlar, geyim necə də ağır görünür, lakin eyni zamanda yüngüllük və sadəlik təəssüratı oyadır. Yəni bu əsərə başqa bucaqdan baxın, sənətkar ağır görünən hər şeyi necə də heyrətamiz sərbəstlik hissi ilə çatdırıb.

Başqa nümunə: fəhlələr ağır fiziki zəhmət tələb edən işlə məşğuldurlar. Onlar ağır alətlərdən istifadə edəndə sərbəstlik hissindən yararlanmalıdırlar. Əgər sərbəstlik və ritm hissi yoxdursa, onlar işin öhdəsindən gələ bilməzlər. Təbii instinkt özü məcbur edir ki, bu adamlar sərbəstlik hissini “işə salsınlar”. Beləliklə, bu, birinci keyfiyyətdir və sərbəstlik hissindən yararlanmaq hamımızın xeyrinə olacaq.

Sərbəstlik aktyora səhnədə xoşbəxtlik gətirir, oyunu izləyən tamaşaçıya isə üçqat məmnunluq bəxş edir. Bu, fəlsəfə deyil, sadəcə təbiilik və sərbəstlik hissidir. Əgər əhval-ruhiyyəimiz yaxşıdırsa, sadəliyiniz sərbəstlik doğuracaq, yox, ovqatımız təlx olubsa, ən asan bir iş də ağır görünəcək.

Çalışma

Bədəninizə sərbəstlik verib onu boş saxlayın. Əllərinizi yuxarı qaldıran kimi sərbəstlik və yüngüllük hiss

edəcəksiniz. Bu sadə hərəkət böyük nəticələr verə bilər. Əgər bədənə sərbəstlik verə bilirsiniz, psixologiyamızı da dəyişməyə qadirik. Sərbəstlik hissi bir çox sirli qapıları açmağa kömək edəcək və sizi yaradıcılıq sahəsində yeni biliklərlə silahlandıracaq.

Bədənə elə sərbəstlik verin ki, sanki çəkisizlik şəraitinə düşmüşünüz. İndi isə bura təbiətin bəxş etdiyi ritm hissini də əlavə edin. Elə düşünün ki, qollarınız quş qanadına bənzəyir. Onları əvvəlcə aramla, getdikcə daha sürətlə əsdirin, qanad çalın, sanki quşa çevrilib səmaya yüksəlirsiniz. Sonra bütün bunları təsəvvürdə canlandırın. Düşünün ki, havada süzürsünüz, artıq canlı qollara ehtiyac yoxdur. Bu, bədii məziyyət, əsl sərbəstlik hissidir. “Çox gözəl!”, “əla!” sözlərini dəfələrlə təkrar edin. Həqiqətən, əvəzsiz və inanılmaz bir hisdir!

DÖRDÜNCÜ DƏRS

Nəzəriyyə və təcrübə

(17 oktyabr 1941-ci il)

Mənim bütün abstrakt söhbətlərimə hörmət və ehtiramla yanaşacağınıza əminəm. Məncə, mövzu barədə söylədiklərimi tam mənimsəyib səhnə təcrübəsində tətbiq etmək mümkündür. Deyilənləri yalnız nəzəriyyə kimi qəbul etsək, onlar, əlbəttə ki, Brodveydə çalışan peşəkar aktyor kimi işimizə yaramayacaq. Ancaq mövzunun incəliklərini dərk etsək və ondan səhnə fəaliyyətində yararlansaq, əmin olun, dediklərim nəzəriyyədən çox, təcrübi biliklərdən ibarətdir. Hər şey nəzəriyyə hesab et-

diyimiz bu biliklərdən necə və hansı məqamda istifadədən asılıdır. Elə şeylər var ki, təcrübədə onlardan daha asanlıqla yararlanmaq mümkündür, məsələn, mühit. Ondan hər bir aktyor istənilən səhnədə istifadə edə bilər. Sonradan anlayacaqsınız, mühazirələrdə təcrübə ilə uzlaşmayan nəzəriyyədən yox, əsl peşəkarlıqdan söhbət açıram.

İfadəli və ifadəsiz oyun

Sizə bir neçə üsul öyrədəcəyəm, onları hər yerdə tətbiq etmək mümkündür. Bu “fəndlər” aktyor oyununu daha ifadəli etməyə qadirdir. Aktyorluq məktəbindəki gənc tələbələrim üçün bu barədə bilgi almaq hələ tezdir, ancaq siz artıq püxtələşmiş aktyorlarsınız, ona görə də bu fəndlərdən lazımı anda yararlanma bilərsiniz.

Əslində, bu üsullara “fənd” demək də olmaz, lakin biz onu tətbiq edəcəyiksə, qoy elə öz aramızda “fənd” adlandıraraq. Bilirik ki, mühit səhnədə tətbiq oluna bilər, burada həm də sərbəstlik hissi mövcud olmalıdır, hər iki amil oyunu daha ifadəli etməyə qadirdir. İndi sizə söyləyəcəyəm üsul isə səhnənin təsirini bir az da gücləndirməkdə, onu daha da ifadəli etməkdə yardımçınız olacaq.

Bir mühüm amili unutsanız, səhnə hərəkətləri ifadəsiz alınacaq. Bu, insan varlığıdır! Aktyor, əslində, böyüdülmüş və gücləndirilmiş canlı varlıqdır! Bu varlıq müəyyən bacarıqlara qadirdir. Biz nəsə edirik, nəsə danışırıq, gözlənilmədən əl saxlayırıq, qəfildən susuruq, emosiyaları başlı-başına buraxırıq, bəzən cilovlayırıq, sonra... birdən başqa iş görməyə, başqa mövzuda danışmağa başlayırıq. Söhbəti, emosiyaları, hərəkətləri gözlənil-

mədən durdurmaq – bu, insanın, xüsusən də aktyorun mənəviyyatını ikiqat şikəst edir. Əgər aktyor sözünü, emosiyalarını vaxtından əvvəl kəsirsə, hərəkətini lazımi andan əvvəl dayandırarsa, belə tamaşalar çox ifadəsiz alınır. İlk baxışdan əhəmiyyətsiz görünən bu amil səhnədəki hadisələri ya ifadəli, ya da ifadəsiz edir. Bir neçə nümunəni araşdıranda və çalışmalar üzərində işləyəndə nəyi nəzərdə tutduğumu anlayacaqsınız.

“Hə” sözünü deyın, amma elə deyın ki, sanki bu sözdən sonra nəsə demək istəyirdiniz, amma demədiniz, sadəcə, əlinizlə işarə etdiniz. Yenə “hə” deyın və əlinizi havada yelləyin. Sonra “yox” deyın və yenə də əlinizi havada oynadın. Pauzanı bir qədər uzadın. İndi başınızı yana çevirin, sanki kimsə sizi səslədi.

Pauzanın uzunluğu

Başqa nümunəyə müraciət edək. Stuldan ayağa qalxın, amma bu prosesi, sürəti azaldılmış kino kadrlarında olduğu kimi, bilərəkdən bir qədər uzadın. Aktyor təbiətinin pauzanın uzunluğuna ehtiyacı var. Bu pauza uzun və davamlı ola bilər. Səhnədə pazasız keçinmək əsla mümkün deyil. Pauzanı bilmək üçün aktyor bu bacarığı dərindən öyrənib hərtərəfli inkişaf etdirməlidir.

İndi “nə” sözünü deyın və uzun pauza saxlayın. Daxilinizdə elə bir hiss tapmağa çalışın ki, pauzanın uzunluğu həm yerində, həm də məntiqli görünsün. Əmin olun, qısa pauzanın bir gözəlliyi, uzun pauzanın isə tamam başqa gözəlliyi var. Pauzanı uzada bilmək bacarığı aktyor oyununun incəliklərindən hesab olunur.

Qalxın və “nə” sözünü deyib pauzanı uzadın. Bu pauza itib gedə bilməz, çünki biz aktyoruq. Aktyorluqdan

xəbərsiz adam nədən bəhs etdiyimizi əsla anlaya bilməz, ancaq aktyor təbiətimizin qısa və uzun pauzalara daim ehtiyacı var. Əgər bu bacarığa yiyələnib onu inkişaf etdirməyi düşünürüksə, deməli, pauza bayaq sizə söylədiyim “fənd”lərdən, üsullardan biri anlamına gəlir.

Davam edək: yenidən “hə” sözünü deyın, lakin paüzanı qısaltdın, görəcəksiniz ki, onun da öz yeri və mənası var. Qısa və uzun pauzalar arasında fərqi hiss etməyə çalışın. Uzun pauza həmin an demək istədiyimizi, yaxud göstərmək istədiyimiz hərəkəti qabarıq nəzərə çarpdırmaq üçün çox vacibdir. Bu, səhnədə yaşadığımız hər şeyə aiddir: sözlərə, emosiyalara, hərəkətlərə, dialoqlara, tərəfmüqabilini dinləməyə. Səhnəyə çıxdığımız andan bu üsul bizi müşayiət etməlidir, digər cansız üsullar isə bədiilikdən tamamilə uzaqdır.

Səhnədə elə anlar olur ki, sözü qəfil kəsməyə məcbur qalırıq, amma elə həmin dəqiqələrdə də sözsüz oynamaq məcburiyyətindəyik, yəni: “Sözüm ağızımda qaldı, amma oyunumla tamaşaçıya nə demək istədiyimi bildirməliyəm”. Bu cümləni deməyə cəhd göstərin: “Siz niyə belə edirsiniz?” Əvvəlcə bu cümləni sonadək deyın və paüzanı uzadıın. Sonra belə deyın: “Siz niyə?..” Və pauza verin, yəni ardını demək istəyirdiniz, ancaq özünüze görə yox, tamaşaçıya görə cümlənizi yarımçıq kəsdiniz.

Təsəvvür edin, mən sözü, doğrudan da, yarımçıq kəsmişəm, amma məndə elə bir təəssürat yaranıb ki, demək istədiyimin hamısını çatdırmışam və sözün, yaxud cümlənin ardını səsləndirməyə ehtiyac qalmayıb. Sanki ikinci “mən” arxamca gəlir, lakin azacıq ləngiyir və mənə demədiyim sözün qalan hissəsini ikinci “mən” deyəcək. Lazım olan da elə budur. Bir aktyor kimi bunu

hər gün səhnədə nümayiş etdiririk, mən də çalışıram ki, bunu ətraflı dərk edəsiniz. Əsas işim aktyor təbiətindəki sirlərin nədən ibarət olduğunu geniş izah etməkdir.

Hazırlıq, yaxud öncədən duymaq

Pauzanın uzunluğu səhnə hərəkətləri, səhnə danışığı ilə yanaşı addımlayır. Amma başqa bir pauza prosesi də var ki, əsas pauzadan əvvəl gəlir və özü də çox vacibdir. “Nə” sözünü deməzdən əvvəl mən bu sözü deməyə hazırlaşmalıyam. Bu hazırlıqdan əvvəl isə daxilimdə hazırlıq işinə başlamalıyam. Bu sözü tələffüz etməyə də bilərəm, onu hərəkətlə, jestlə göstərəm. Hər kiçik sözü, yaxud səsi və ya uzun monoloqu hərəkətlə ifadə etmək mümkündür. Bu, bədiilikdir və səhnədə elədiyimiz hər şeyə nəfəs verir. Bu nəfəs olmadan oyun quru və cansız alınacaq. Gəlin “nə” çalışmasını təkrar edək. Hər şeyi daha aydın təsəvvür etmək üçün əvvəl sağ əlinizi, sonra isə sol əlinizi irəli uzadın. İndi isə stuldan qalxmaq prosesini təklərləyin – əvvəlcə daxilən stuldan qalxmağa hazırlaşın, sonra qalxın və pauzanı uzadın.

Pauza

Səhnədə sözsüz pauza müəyyən hərəkətlərlə bağlı ola bilər. Pauza öz-özünə mövcud deyil, o, səhnədə indicə baş vermiş hərəkətin və ya sözün məntiqi davamıdır. Məhz bu təqdirdə pauza teatr anlamına gəlir. Səhnədə hissələrə bölünmüş pauzanın şahidi oluruq. Pauza aktyora nəyinsə davamı qismində xidmət etməlidir. Pauza, əslində, bir növ keçid rolunu oynayır – bir cümlədən başqa cümləyə və ya sözə keçid üçün hazırlıq, bir hərəkətdən

başqasına, yaxud növbəti hərəkətə və ya təzə dialoqa keçid üçün hazırlıq kimi qəbul olunur. Şübhəsiz, elə uzun pauzalar da var ki, qısa bir zaman kəsiyində əriyib yox olur və yerini hərəkətlərə verir.

Çalışma

Əvvəlcə “yox” sözünü deyən və pauzanı uzadı, sonra sizə dönüş nöqtəsi verəcəyəm, hazırlaşın, yəni özünüzü “hə” sözünü deməyə hazırlayın və bu, pauzanın ikinci hissəsinin nəticəsi olacaq. İndi çalışmanı təkrar edin: “yox” sözünü deməyə hazırlıq, uzun pauza, “hə” sözünü deməyə hazırlıq, sonra sözün tələffüzü və pauzanın uzadılması. Əgər bəzi fəndləri yerində işlətməyə qadiriksə, tamaşaçı sorğu-sualsız hər şeyi anlayacaq.

İmprovizə

Gəlin sketçdə yeməxana səhnəsini yenidən təsəvvürdə canlandıraraq və özümüzü sınağa. Xatırlayırsınızsa, yeməxanada bir neçə mühit mövcud idi. Adamlar qarışqa kimi qaynayır, içir, boşboğazlıq edirdilər, xaos içərisində ora-bura vurnuxurdular.

1. Mənasız vurnuxma – xaos.

2. Mühitdə təşkilatlanma ruhu dolaşır, biri mahnı oxuyur (əgər sərxoş zümzüməsinə mahnı demək olarsa), digərləri də ona qoşulmağa cəhd göstərir, kortəbii xor yeməxana mühitində harmoniya yaradır, burada bir oyanış, fəallıq nəzərə çarpır, sevgi və şəhvət hissləri qızıışmağa başlayır və s.

3. Kapitanın öz dənizçilərinə əmr verdiyi an – dənizçilər bu əmri eşidəndə şoka düşür, xaosun baş alıb getdiyi yeməxanada hamı bir-birinə dəyir.

4. İntim həyat – şəhvətli söhbətlər, sönük baxışlar, taqətsizlik, halsızlıq... Bu darıxdırıcı və mənasız həyat “diminuendo” (romantiklik) yaradır.

5. Qalmaqal, mübahisə, sərxoş dənizçilər və fahişələr arasında səbəbsiz və mənasız əlbəyaxa. Bu, fahişə ilə dənizçi arasında münasibətlərin dramatik inkişafına səbəb olur. Diqqət! Yaxınlaşmaqda olan faciə – uzun pauza.

6. Puzadan mərhəmət yaranacaq. Dənizçilərdən birini məsxərəyə qoyurlar, ələ salıb gülürlər, mərhəmət özünü burada bürüzə verəcək, çünki acı həyat bu dənizçini çarəsiz heyvan kimi küncə sıxışdırıb. Bu, bir qədər dost mühitidir, lakin təzahürü səhvdir. Dənizçi üçün başına gələnlər tərs şilləni xatırladır, o, məsxərələrdən və tənələrdən inciyir. Bəlkə, bunları dostyana qəbul etsin?

Biz düzgün mühitdən başlayıb ondan yararlanırıq, sonra birdən mühiti itirir və səhv mühitin arxasınca düşürük. Amma yolumuzu azsaq, hissləri düzgün ifadə edə bilməyəcəyik. Yaxşı olardı ki, mühiti düzgün seçib onun tələblərinə uyğun hərəkət edək və hər an qəlbimizdə onun doğruluğunu, yəni düzgün yol seçdiyimizi təsdiqləyək. Mühiti düzgün təsəvvür edib səhnədə düz xətt boyunca oynamağa çalışsaq, Brodvey səhnəsində uğur qazanaçağıq.

Sərbəstlik hissi

Araşdırdığımız başqa bir məqam sərbəstlik hissidir. Gəlin bəzi çalışmaları təkrar edək. Əllərinizi yuxarı qaldırım və ələ təsəvvür edin ki, onlar çəkisini tamamilə itirib. İndi diz çökün. “Mən enirəm” sözlərini ələ tələffüz edin ki, sanki bu ifadə sizin sərbəstliyinizi tərənnüm edir.

Səsinizin tonunu yüksəldin, amma qışqırmayın. Sərbəstlik hissi sizə ucadan danışmağa imkan verəcək, lakin bu, heç bir vəchlə qışqırığa bənzəməyəcək. Səhnədə qışqırmaq lazım gəlir, amma bu, o zaman baş verir ki, hazırlığınız kifayət qədər deyil və mühitin məziyyətlərini və pauzanın uzunluğunu duya bilmirsiniz. Bunu öyrənsəniz və üstəlik, bura sərbəstlik hissi də əlavə olunsa, səhnədə qışqırmadan ucadan danışmağa alışacaqsınız.

İndi gəlin and içək, ucadan, lakin qışqırmadan. Bir az irəli gedib həmin andı pıçiltı ilə söyləyək. Sonra geriye bir addım atıb andı çox zəif pıçiltı ilə təkrar edək. Növbəti mərhələ isə belə olacaq: and içməyə hazırlaşın, pıçiltı ilə and için və pauzanı uzadın. Davam edək: uzun, çox uzun hazırlıq, qısa and və uzun pauza.

BEŞİNCİ DƏRS

Məşq – inkişafın təkanverici qüvvəsidir

(21 noyabr 1941-ci il)

Çoxunuz mühazirələrdə öyrəndiyiniz nəzəri bilikləri təcrübədə tətbiq etmək istəyəcəksiniz, lakin bu, məşqlərsiz əsla mümkün deyil. Buna görə də məşqin konkret nədən ibarət olması və necə keçirilməsi barədə danışaq.

Məşqdən istifadə

Məlumdur ki, ritm gücü əvəz edir, məşq isə inkişafın təkanverici qüvvəsidir. Məşq zamanı eyni hərəkəti, sözləri dönə-dönə təkrarlayırıq, bu, aktyor üçün çox va-

cibdir, çünki fiziologiyanı məşq etdirdikcə biliyimiz və bacarığımız artır. Deməli, məşq, həqiqətən, inkişafın təkanverici qüvvəsidir. Ona görə də məşqdən yorulub bezmək lazım deyil, ən kiçik məşqə belə böyük məsuliyyətlə yanaşmaq lazımdır.

Əlləri yuxarı qaldırıb aşağı salırıq, amma hər dəfə bu hərəkəti yerinə yetirəndə ona nəsə yeni çalar qatmağa çalışırıq, şüur bu hərəkəti daha qabarıq, emosional etməyə köklənir: “Bəs belə etsəm, necə olar? Bəlkə, əllərimi bu tərzdə qaldırım? Görəsən, kənardan necə görünür?” və s. Hər bir cəhddə hərəkəti sanki ilk dəfə yerinə yetirmiş kimi davranırıq. Bu, vaxta və enerjiyə qənaət etməyə imkan verir. Əgər məşq vasitəsi ilə hərəkətin yerinə yetirilməsi tam cilalanıbsa, biz bu hərəkət üçün nə əlavə vaxt, nə də enerji itirəcəyik və şüura həkk olunmuş bu hərəkəti səhnədə qeyri-ixtiyari, çox asanlıqla göstərəcəyik.

Mühit

Çalışma üçün çevrəmizdəki mühit barədə danışib onu təsəvvürdə necə canlandırmağın yollarından söhbət açacağıq. Sonra hərəkət edib danışmağa başlayacağıq, lakin bütün bunlar bizi əhatə edən və təxəyyüldə canlandırdığımız mühit ilə harmoniya təşkil edib uzlaşmalıdır. Bu, çalışmanın özəyini təşkil edir. Şübhəsiz, mühitlə əlaqəli olan bu çalışma yaradıcılıq potensialının oyanıb inkişaf etməsinə təkan verəcək.

Konsentrasiya

Konsentrasiya – eşitdiyimiz, yaxud təxəyyüldə canlandırdığımız fiziki obyektə seçib diqqəti onun üzərində

cəmləşdirmək deməkdir. Biz bu obyektlə daha sıx qovuşub birləşməliyik. Həmin obyektlə qovuşub vahid bir varlığa çevrilmək üçün, necə deyərlər, özümüzdən “vaz” keçməliyik. Onu anında tapıb qəbul etməli, anlamalı, tutub saxlamalı, hakim olmalı, özümüz bu obyektə “çevrilməliyik”. Konsentrasiya ilə bağlı çalışmanın məğzi bundan ibarətdir. Fikirlər xaotik, nizamsız şəkil ala bilər, yaxud əksinə, düşüncə ardıcılığını qoruyub saxlayırıq, Mühit və konsentrasiya ilə bağlı çalışmalarda bütün bunların baş verməsi mümkündür.

Təxəyyül

Təxəyyülü inkişaf etdirməyin ən münasib yolu üç mərhələdən ibarətdir:

1. Otağınızda ki əşyalardan birini təsəvvürdə canlandırmağa çalışın. Belə hesab edin ki, həmin əşya obyektidir və siz onu təsəvvürdə aydın görməlisiniz. Təxəyyülə doğru addımın ilk pilləsi bundan ibarətdir.

2. Növbəti addım, ömür boyu görmədiyiniz, lakin haqqında eşitdiyiniz bir əşyanı, yaxud varlığı təsəvvürdə canlandırmağa çalışın. Bu zaman nəinki yaddaşdan istifadə etməli, həm də müəyyən hiss orqanlarından yararlanmalıyıq. Adını eşidib üzünü görmədiyimiz obyektə göz önünə gətirmək üçün fantaziyamıza güc verməliyik.

3. Üçüncü addım – ümumiyyətlə, mövcud olmayan bir şeyi təsəvvürdə canlandırmaqdır. Bu, sırf fantaziyanın köməyi ilə mümkündür – heç vaxt üzünü görmədiyimiz obraz, yaxud bitki, fəvqəlbəşər varlığı, bir sözlə, haqqında heç vaxt düşünmədiyimiz bir obyekt.

Hər üç mərhələ təxəyyülü inkişaf etdirmək üçün kifayətdir: 1. Həmin an görmədiyimiz, lakin yaddaşımıza

həkk olunmuş real əşya. 2. Bizə qismən tanış olan nəşə real bir şey. 3. Tanıyıb bilmədiyimiz, lakin fantaziya, yaxud yaradıcılıqla bağlı olan bir şey.

Sərbəstlik hissi

Bu çalışmanı başlamağın ən yaxşı yolu belədir. Təsəvvürdə canlandırın ki, qəmlisiniz, əhval-ruhiyyəniz pisdır, dərd içində üzülürsünüz. Sonra xoşbəxt, sevinc dolu anlarınızı düşünün. Əhvalınızın bu iki vəziyyətini müqayisə edin. Bir-biri ilə təzad təşkil edən bu anlarda bədəni necə məşq etdirdiyinizə diqqət yetirin. Əhval-ruhiyyə şən olanda sanki bədən çəkisini itirir, pərvazlanıb uçmaq istəyirsiniz. Amma qəm dəryasına batanda bədən ağırlaşır, sanki üzərinizə ağır yük qoyublar və siz bu yükü inildəyərək daşımaq məcburiyyətində qalmısınız. Necə də fərqli hisslərdir! Beləliklə, əkslikləri bir-birindən fərqləndirməyi bacardınız. İndi isə hərəkət etməyə çalışın və sərbəstlik hissini inkişaf etdirin.

Məzmunundan asılı olmayaraq, sözləri daha rahat və yüngül tələffüz etməyə cəhd göstərin. Ən mühümü odur ki, bu sözlər “necə” deyilir, hansı hissləri çatdırmağa xidmət edir – bax məhz bu, əsl sərbəstlik hissidir. Məzmun çox ağır, mürəkkəb və cansıxıcı ola bilər, lakin sözlərin deyiliş tərzini, intonasiya sərbəstlik hissi yaratmağa qadirdir.

Fəaliyyət

Səhnədə dialoqa, yaxud hərəkətə hazırlıq, məqamı gözləmək, replikanı anında söyləmək və ya hərəkətə başlamaq, pauzanın ölçüsünə riayət etmək – bu vərdişləri həyata keçirmək üçün daxili impulsa malik olmaq

lazımdır. Bu halda söz, hərəkət və pauza bir-birini tamamlayacaq. Məşq zamanı əllərdən çox istifadə edin, bu, sonradan sizə real impuls verəcək. Az sonra fiziologiyadan və onun hərəkətlərlə əlaqəsindən söhbət açacağıq. Rolun fəlsəfi və psixoloji məziyyətlərini öyrənmək, sonra onun ağır və qaranlıq dünyasına dalmaq, çırpınaraq çıxış yolu axtarmaq əvəzinə, bəzən səhnədə xüsusi intonasiya ilə deyilmiş bir söz, yaxud hərəkət bütün bunları əvəz edir, ona görə də rolun öyrənilməsi və mənimsənilməsində aktyor fəndlərindən bacarıqla istifadə etmək lazımdır.

Məqsəd

Məqsədlə bağlı çalışmaları yerinə yetirmək üçün əvvəlcə məqsədi müəyyənləşdirin, sonra isə elə təsəvvür edin ki, bu məqsəd artıq reallaşmışdır.

Müqayisə

Səhnədə parlaq oyun nümayiş etdirməyin digər yolları da var. Prinsip çox sadədir. Əgər bizə rol, yaxud rollar tapşırılsa və onun üzərində aylarla çalışırıqsa, öncə bu rolları müqayisə edib ziddiyyətləri tapmalıyıq. Ziddiyyətlər istənilən halda aşkar olunmalıdır. Məsələn, sizə bir neçə nümunə təqdim edəcəyəm. Onlar göstərir ki, ziddiyyətləri hər yerdə tapmaq mümkündür. Gəlin iki cümləni nəzərdən keçirək: “İstəyirsiniz ki, mən sizinlə gedim?” “Mən sizinlə getməyəcəyəm!” Hər iki cümlə eyni tərzdə səsləndirilə bilər. Bu, bir düz xətt təşkil edəcək və bu xətt incəsənətin istənilən formasında zəifliyin, kasadlığın təzahürüdür.

Düz xətt bizim üçün heç bir anlama gəlmir, bu xətt bizə lazım deyil, çünki sənətin ziqzaqvarı yollara, döngələrə, eniş-yoxuşlara ehtiyacı var. Əgər düz xətt psixologiyada, səsdə və s. şüurlu surətdə istifadə edilmirsə, bu zaman güclü tərənnüm vasitəsinə çevrilir. Lakin tamaşa düz xətt boyunca inkişaf edirsə, çox cansıxıcı alınır. Sonuncu dəfə biz bir səhnəni məşq edirdik – hayküy, qışqırıqlar, hadisələr elə əvvəldən düz xətt boyunca gedirdi. Bunun əvəzinə ziddiyyətləri, çoxqütblü əkslikləri tapmağa cəhd göstərməliyik, onları hər yerdə aşkar etmək mümkündür.

Məsələn, siz birinci cümləni çox sürətlə, ikincini isə aramla deyə bilərsiniz, yaxud əksinə, hər iki halda nəsə bir hiss oyanacaq. Hətta sürətli tempdə deyilmiş cümlə də ziddiyyət doğurur. Bu ziddiyyətləri kombinə edib birinci cümləni sürətlə, lakin asta səslə, yaxud aramla, ancaq ucadan söyləyə bilərsiniz. Birinci cümləni isti tonda, ikincini isə soyuq tonda demək də mümkündür. Məzhəkəçi kimi həmin iki cümləni istənilən tərzdə “oy-natmaq” olar, bu iş həm sizə, həm də tamaşaçıya əvəzsiz zövq verəcək. Çünki tamaşaçının düz xətt boyunca davam edən oyuna baxmağa hövsələsi çatmayacaq, o bezəcək. Əgər səhnədə çoxqütblü əksliklər baş verirsə, tamaşaçı ilə aktyor arasında harmoniya yaranacaq.

Bunu replikalarda, səhnələrdə tətbiq edə bilərsiniz. Məsələn, “On ikinci gecə” əsərindəki “şərab zirzəmisini” və “məktub” səhnələrinə müraciət edə bilərsiniz. Burada eyni personajlar iki dəfə qarşılaşırlar. Rejissor üçün bu, ziddiyyət tapmaqda çox faydalıdır. “Şərab zirzəmisini” səhnəsi bütün fiziki şeylər – yemək, içmək, qucaqlaşmaq və s. üçün əsas və ciddi önəm daşıya bilər. “Məktub”, yaxud “bağ-

da” səhnələri isə bunun əksini göstərir: burada hər şey qeyri-realdır, ovsuna bürünüb, xəyaldır və tamaşa dərhal qabarıq şəkil alır.

Ziddiyyətin aşkar olunması roldan asılıdır, aktyor bu rolu necə ifa edəcəyini bilməlidir. Məsələn, “Kral Lir” əsərindəki ziddiyyətlərə müraciət edək. “Səhrada” səhnəsindən üç replika. Birinci replika: “Əs, ey külək, qoy dodaqlarımız cadar-cadar olsun”. İkinci: “Evsiz-eşiksiz, başıbəlali, yoxsul bədbəxtlər”. Üçüncü: “Çılpaq bədənə soyuq havada donmaqdan, məzarda yatmaq daha yaxşıdır”. Bu üç replikada istifadə üçün ziddiyyətlərin tapılması aktyor oyununa çox böyük səmərə verərdi.

Məsələn: “Əs, ey külək...” replikasını elə-belə, heç bir arzu hissi bildirmədən; “Evsiz-eşiksiz, başıbəlali...” replikasını ürəkdən gələn bir nida, çağırışla; “Çılpaq bədənə soyuq...” replikasını isə düşüncələrə qapılaraq söyləmək olar. Beləliklə, eyni personaj, söylədiyimiz kimi, arzu, hiss və düşüncənin ziddiyyətlərindən istifadə edə bilər. Bu ziddiyyətlərin tətbiqi sayəsində Lir obrazı daha qabarıq və baxımlı alınacaq. Rejissor məhz bu halda tamaşanı təsəvvüründə canlandırır, onun əvvəli ilə sonu arasındakı ziddiyyəti tapacaq. Bunu hər bir pyesdə aşkar etmək mümkündür.

Yenə “Kral Lir”ə müraciət edək. Əsər durğun, abstrakt mühitdə başlayır, hər şey insanların taleyi ilə oynucaqtək oynayan qəddar bir şəxsin üzərində cəmləşib. Necə deyərlər, qeyri-real həqiqətin üzücü, ağır, cansıxıcı və ümitsiz mühiti. Sonluq isə katarsisdir. Hər şey başlanğıcın əksidir – əgər başlanğıc ağırdırsa, sonluq yüngül olmalıdır. Əsərin girişində Lir hamını məhv edir-

sə, sonda özü taleyin qurbanına çevrilir. Lir başlanğıcda məkrli, sonda isə müdrikdir. Əsərin əvvəlində hamıya yuxarıdan-aşağı baxırdı, finalda isə cıncırını çıxarmağa belə cürəti çatmır...

Tamaşada hər şey ziddiyyətlərin açılmasına xidmət etməlidir. Bu işi personajlar yerinə yetirir, onlar bir qədər “stakkato”¹, yaxud bir az “legato”² tərzində danışa və ya bəzi məqamlarda isti, digərində soyuq, səssiz, aşkar oyun nümayiş etdirə bilərlər, çünki saysız-hesabsız ziddiyyətlərə hər yerdə rast gəlmək mümkündür.

Suallar və cavablar

– **Mühit üzərində qurulmuş son improvizə çox heyrətamiz idi. Necə bilirsiniz, məxsusi olaraq bizim üçün seçdiyiniz səhnə hərəkətlərindən və məqsədlərdən yararlanmalıyıq, yoxsa ümumiyyətlə, improvizə mühitinə arxalanmalıyıq?**

Yaradıcılıq prosesinin dörd pilləsi

– Mən sonuncunun tərəfdarıyam. Əlbəttə, bir aktyor kimi illər boyu qazanılmış təcrübəni nəzərə almalıyıq, lakin bu gün qarşıya qoyduğumuz məqsədə çatmaq üçün diqqəti yalnız mühit üzərində cəmləşdirib bunun necə nəticə verəcəyinə baxmalıyıq. Səhv olan bir cəhət var: bəzən mühiti unudub oynayır və səhnəyə yalnız aktyor olduğumuz üçün çıxırıq. Məlum məsələdir ki, maneələri dərhal, özü də asanlıqla aşmaq mümkün deyil, yeni təfəkkürə, oyun tərzinə alışana qədər köhnədən uzaqlaşmağa cəhd göstərmək lazımdır.

¹ **Stakkato** – sözləri pauza ilə ifadə etmək (ital.)

² **Legato** – sözləri pauzasız ifadə etmək (ital.)

Fikirlərimə bir az da aydınlıq gətirmək istəyirəm. İmprovizənin əsasını mühit təşkil edir və yaradıcılıq prosesi dörd pillədən ibarətdir:

1. Mühit.
2. Təxəyyül.
3. Birləşmək.
4. İlham.

Sənətdə alışdığımız köhnə vərdişlərə “yox” demək böyük cəsarət tələb edir, amma bu cəsarəti öz içimizdə axtarmalıyıq.

– **Əgər hamımız mühiti eyni səviyyədə dərk ediriksə, onda bir aktyor kimi fərqimiz nədən ibarətdir? Tutaq ki, mühiti lazımı qaydada anlama bilməmişik, bu halda nə etməliyik? Bütün vaxtımızı, səyləri yalnız bu mühiti başa düşməyə sərf etməliyik? Oyun zamanı gözlənilmədən gələn yaradıcılıq impulslarının qarşısını almalıyıq? Son məqsəd bu olmalıdır?**

– Əgər köhnə vərdişlərdən əl çəksək, yeni impulslar gələcək, onlar əvvəlkilərdən daha aydın, əlçatan olacaq və fərdi xarakter daşıyacaq. Mühiti əvəzləyə bilən hər şeyin yerini məhz bu impulslar tutacaq. Fikir verin: səhnədə yerli-yersiz qışqırırıq, yerli-yersiz ora-bura vurnuxuruq, bir sözlə, sönük oynayırıq və tamaşaçını bezdiririk. Yeni impulslar gələndə fərdi oyunun səviyyəsi daha da yüksələcək və aktyor səhnədə, sözün əsl mənasında, işıq saçacaq. Bu yalnız o zaman baş verə bilər ki, köhnə və zərərli vərdişləri bir kənara qoyub sənətə başqa bucaq altında baxaq. Fərdiliyə imkan verəcəyik ki, hər şeyə, xüsusən mühitə qarşılıq versin, onunla uyğunlaşıb harmoniya yaratsın. Bundan sonra özünüz də şahid olacaqsınız ki, bir aktyor kimi bacarığınız artacaq, daxilən, ruhən zənginləşəcəksiniz. Əmin olun, köhnə və

lüzumsuz vərdişlərdən xilas olmaqla çox şey itirməyəcəksiniz, əksinə, yeni müstəviyə çıxacaqsınız.

– **İncə və fərdi oyun məni bir aktyor kimi çox gözəl, həm də cazibədar edə bilər, ancaq buna nail olmağın yollarını müəyyənləşdirə bilmirəm. Mühitlə bağlı improvizənin ertəsi günü hiss etdim ki, səhnədə çaşbaş qalmışam, bəzi epizodlarda nə edəcəyimi bilmirdim, açıq, çıxılmaz vəziyyətə düşmüşdüm. Söylədiklərinizin çoxunu tam dərk edib təcrübədə tətbiq edə bilmirəm. İşləyib-hazırladığınız teatr nəzəriyyəsinin alternativini varmı? Yoxsa əl-qolumu sallayıb gözləməliyəm ki, ilham pərisi nə vaxt gəlib məni ağuşuna alacaq?**

– Sualınızı anladım. Bizim fəaliyyətsiz oturub nəyi işə gözləməyə haqqımız və vaxtımız yoxdur. Bu tendensiya gec-tez qorxu və həyəcan hissi yaradacaq və tezliklə acizliyin mənəgənəsində boğulacağıq. Hər şeydən əvvəl, nəzərə alın ki, aktyorluq kimi ali sənəti seçmişik və oturub gözləmək taleyimizə yazılmayıb. Nümunə kimi yeməxanada sərxoş dənizçilərin kefi məclisindən yaranan mühiti götürək. Bu mühit aktyor üçün necə də böyük imkanlar açır! Hətta dənizçi təkbaşına oturub şərab içsəydi belə, yaranmış mühit aktyora yaradıcılıq potensialını nümayiş etdirmək üçün kifayət idi. Yəni siz də bu mühitə qoşulub bir qədər şərab içdiyinizi təsəvvürdə canlandırırsanız, özünüz də hiss etmədən hadisələrin axarına düşəcəksiniz və qarşıya qoyduğunuz məqsədə çatacaqsınız. İlham pərisini gözləməyə ehtiyac yoxdur, yetər ki, təxəyyülü işə salıb səhnədə baş verənləri qəlbinizlə duyasınız, ilham pərisi də bir göz qırpımında hüzzurunuzda hazır olacaq.

– **Bəs hadisələrin inkişafı zamanı mühitdə nə baş verir? Ümumiyyətlə, aktyor bu inkişafı istənilən**

istiqlamətə yönəldə bilərmə? Əgər mən hadisələrin inkişafında iştirak edirəmsə, deməli, mühitdə nəşə gözdən qaçır? Bəlkə, onun əhəmiyyətli hissəsini itirirəm? Fabulaya, süjetə daxil olmaq üçün mühitin içində nə qədər qalmalıyam?

– Əgər söhbət pyesin məşqindən gedirsə, bu proses tam fərqli olmalıdır. Yeməxana ilə bağlı improvizəni sizə kömək məqsədi ilə seçmişdim. Metod adı altında nəyin nəzərdə tutulduğunu göstərmək istəyirdim – prinsiplər, metodlar və “fəndlər”i bu improvizənin köməyi ilə əyani izah etməyə çalışırdım. Ona görə də bu improvizə sizin üçün normal məşq sayıla bilməz. Məşq tamam fərqli olmalı idi, bizim araşdırmalar isə metodu sizin üçün daha sadə anlama gətirmək məqsədi güdüdü. Çünki bu improvizədə metod aktyor pəşəkarlığının bir vasitəsi kimi çıxış edir. Mühit daxilində inkişafın istiqamətləri müxtəlif ola bilər və siz, əslində, bu mühitdə sərbəstsiniz. Mühit daxilində nə qədər qalmağı da aktyor hissiyyəti və ilham pərisi müəyyən edəcək. Əgər mənim təsadüfən seçdiyim yeməxana improvizəsi uğursuz alınbsa, narahat olmağa dəyməz, mühiti bir müddət sonra dərk edəcəyik, ilham pərisi də gəlişi barədə özü işarə verəcək. Mən isə bu improvizəni anlayıb araşdırmaq üçün bəzi ipucları verməyə borclu idim.

– Belə deyə bilərəmmi ki, növbəti improvizədə qarşıma belə bir məqsəd qoymalıyam: mütləq metodu gözləyib yalnız ilham pərisinin “gəlişi”ndən sonramı işə başlayım?

– Əlbəttə, mühitlə bağlı araşdırmaları davam etdirmək daha səmərəli olardı, lakin bu dərstdə sizə improvizə ilə bağlı bəzi təlimatlar verməyi düşünürdüm. Məncə,

artıq buna hazırsınız. Mühiti gözləyib ona “qulaq asmaq” yaxşı olardı, yeməxana nümunəsində mühitə yiyələnmək üçün vaxt itirməyə ehtiyac yoxdur. Mühit dərhal gələcək və onu istənilən halda duyub qəbul edəcəksiniz. Yeməxanadakı içki məclisinin mühitini anlayan kimi hətta mühitin gəlməsini gözləmək lazım olmayacaq, o özü sizin ətrafınızda dolaşacaq və bunu hiss edən kimi rola girəcəksiniz.

– **Düşünürəm ki, sizin tənqidi araşdırmalarınız, əslində, bir üsuldur və belə bir sual doğurur: biz materialı tam anlayıb mənimsəyə bilirik, ya yox? Bu sualı cavablandırmaq isə yalnız sizin səlahiyyətiniz daxilindədir...**

– İndiyə qədər “mühit” termini ilə işləməmişdim, amma improvizədə baş verənləri anlamaq üçün əvvəllər keyli əziyyət çəkirdim. Hiss edirdim ki, hələ çox iş görülməlidir. İmprovizə düzgün alınmırsa, ruhdan düşməyin, sadəcə ondan imtina etmək lazımdır. Ətrafımızda elə adam olmalıdır ki, buraxdığımız səhvi bizə aydınlaşdıra bilsin. Tənqidi araşdırmalarımın destruktiv qəbul ediləcəyindən çəkinirdim, lakin siz onu konstruktiv hesab etsəniz, mən bu işi gələcəkdə də davam etdirərəm. Hətta bizim bu geniş və maraqlı diskussiyalardan sonra yenə də əmin deyiləm: mühiti düzgün yaradıram, ya yox, ümumiyyətlə, mühit yarada bilərəmmi?

Sonuncu dəfə başlıca səhv ondan ibarət idi ki, biz, müasir aktyorlar, hərəkət və nitqimizlə səhnədə baş verən hadisələrə asanlıqla qoşulurduq. Mühitin yeni elementinə arxalanmaq əvəzinə, necə deyərlər, axara düşüb ağınabozuna baxmadan gedirdik. Halbuki bu element bizi hadisələrə başqa yolla – fərqli hərəkətlər və tələffüz tonu

ilə daxil edir. Beləliklə, sual doğur: mühitdə və mühit yaranmayanda necə oynayırıq? Axı mühit səhnədə baş verənləri dolğun əks etdirir.

Mühitsiz şəraitdə ayağa qalxıb bir qədəh şərab içə bilərik, amma bunu tam fərqli tərzdə etmək istəyiriksə, mütləq uyğun mühit tapmalıyıq. Biz hərəkəti yox, mühiti dəyişirik. Müxtəlif mühitlərdə şərabı fərqli tərzdə içmək mümkündür. Beləliklə, əsas sual budur ki, mühitdə bu şərab necə içilməlidir? Mühitin düzgün olub-olmaması şərt deyil, başlıcası, istədiyiniz, lazım bildiyiniz mühiti yaratmaq və həmin mühitə uyğun oyun tərzini seçməkdir. Oyun zamanı mühiti dəfələrlə dəyişə bilərsiniz, amma onu heç bir vəchlə itirmək olmaz, bütün oyun seçilmiş mühitə uyğunlaşmalı, hərəkətlər və danışmaq tərzini mühitdən qidalanmalı, tamaşaçı ilə harmoniya yaranmalıdır.

– Mühitlə təmasa girəndə biz ona nəşə verib sonra da geri alırıq. Sizcə, bu, düzgündürmü? Amma nəşə orijinal bir şey yaratmağa aludə olmusansa, mühitlə “alış-veriş”i unuda da bilərsən...

– Haqlısınız.

– Mən mühiti yox, yalnız yeməxanada sərxoş dənizçilərin mahnını xorla oxuduğu anı hiss edirəm. Sizcə, bu, düzgündür, ya yox?

– Mən deyəndə ki, mühit məhv olur, bu, o qədər də düzgün fikir deyil. Çünki iradəmizdən asılı olmayaraq, mühit daim mövcuddur. Məsələn, yeməxanada xor mühitindən savayı, başqa mühitlər də var, lakin onlar güclü deyil, yaxud biz bu mühitləri hiss edə bilmirik, ona görə də həmin mühitlərdən ilham ala bilmirik. Deməli, bu işdə tarazlığı, balansı gözləmək vacibdir.

Mühiti anlaya bilərik, amma oynamağa başlayanda köhnə vərdişlər onu bizdən uzaqlaşdırmağa çalışır. Buna görə də müntəzəm məşq etmədən lazımı mühit yaratmaq mümkün deyil. Müəyyən vaxtdan sonra sizə aydın olacaq ki, mühit – daxilinizdə baş qaldıran yeni hissləri, fərdi keyfiyyətləri anlamaq, onlardan yararlanmaq üçün təsirli vasitədir. Sənət baxımından zərərli vərdişlər və bəzi köhnə ənənələr bizə qalın pərdəni aralayıb bu yeniliyə doğru addım atmağa imkan vermir. Bizi qaranlıq dünyaya sürükləyən köhnə vərdiş və ənənələrə “yox” demək üçün daxilimizdə böyük cəsarət tapmalıyıq.

Gəlin bu mühitə söykəyib onu tədqiq etməyə çalışaq. İndi verəcəyim çalışmada qısa bir ifadə söyləyib, əlinizlə ona uyğun hərəkət edin: “Mən səni sevirəm”. Əlinizi çox müəmmalı şəkildə, amma ehtiyatla hərəkət etdirin, bu hərəkətdən istilik, sevgi duyulmalıdır. Öyrəndikləriniz sayəsində bu hərəkəti çox asanlıqla yerinə yetirə bilərsiniz və dərhal yaradıcılıq impulsu duyacaqsınız. Bu texnikaya mükəmməl yiyələnmək sayəsində hər bir səhnənin, məsələn, hətta “Hamletin də öhdəsindən gəlmək olar.

– Səhnədə tək çıxış etdiyim üçün deyilənlər mənə çox asan görünür. Bəs səhnədə aktyor qrupu varsa və tərəf-müqabil mühitdən kənara çıxıbsa, bu təqdirdə yaratdığım mühiti necə qoruyub saxlaya bilərəm?

– Sənətimin çətinliyi ondan ibarətdir ki, biz yaradıcılıq prosesində bir çox adamlardan asılıyıq. Əgər qrupdakı aktyorların hazırlığı eyni səviyyədədirsə və biz ümumi, kollektiv işə can atırıqsa, deməli, bütün səylər birləşdirilməlidir. Sadə dildə desək, mürəkkəb səhnələrdə də, sadə epizodlarda da əl-ələ verib oynamaq lazımdır.

Belə olduqda çətinliklər azalacaq və problem getdikcə aradan qalxacaq.

– Əgər mən Brodveydə çıxış edirəmsə və metodlar barədə məlumatı olan yeganə aktyoramsa, başqalarına bunu təlqin edib onları öz arxamca necə apara bilərəm?

– Müəyyən zaman kəsiyində kimsəni arxanızca gəlməyə məcbur edə bilməyəcəksiniz, amma həmkarlarınızın ustalığı səviyyəsini yüksəltmək üçün müəyyən işlər görmək mümkündür. Yeni ideyalarla hamını maraqlandıra bilməsəniz də, bəzi aktyorlar mütərəqqi fikirlərinizi bəyənib sizə qoşulacaq. “Tək əldən səs çıxmaz” desələr də, bu deyimlə tam razı deyiləm. Siz tək aktyor kimi də böyük işlərə start verə bilərsiniz. Şübhəsiz, çətin məsələdir, amma sənətdə heç nə asanlıqla ərsəyə gəlmir.

Aktyor və metod

Yəqin, bilirsiniz, bir müddət Almaniyada çalışmışam. Orada oynayanda bəzi yeniliklər etməyə çalışırdım. Alman aktyorlar vərdişlərə və ənənələrə çox bağlıdırlar. Bu baxımdan onları daşa, qayaya bənzətmək olar. Elə bilirsiniz ki, alman aktyorlardan ibarət qrup səhnədə bir-birlərini bizim kimi başa düşə bilər? Əsla! Onlar hətta oyun barədə başqalarının rəyini soruşmağa belə cürət etmirlər. Almaniya belə ölkədir və aktyorlar da ənənəyə uyğun oynamağa adət ediblər. Mənim orada necə çıxış etməyim kimi isə maraqlandırmırdı. Amma günlərin birində tamaşada yeni üsuldan istifadə etməyi qərara aldım, halbuki bunun böyük risk olduğunu anlayırdım. Səhnədə aktyorlardan biri öz sözlərini deyəndə elə

hərəkətlər edirdim ki, tamaşaçıların bütün diqqəti mənə yönəlirdi. Danışan aktyor çox bədbəxt görünürdü, üzü tamaşa zalına tərəf olduğundan hərəkətlərimdən xəbərsiz idi. Nəhayət, “səbəbkar”ın kim olduğunu anladı və rəngi ağarmış halda, titrəyə-titrəyə mənə yaxınlaşdı. Yalvardı ki, ona oynamağa mane olmayım. Mənim səhnə hərəkətlərimin məğzi və mənası onu əsla maraqlandırmırdı. Halbuki biz bu aktyorla əl-ələ verib oynasaydıq, yəni onun sözləri ilə mənim hərəkətlərim birləşsəydi, çox maraqlı səhnə alına bilərdi. Aktyor yoldaşıma yalvarmağı heç vaxt özümə rəva görməzdim. Növbəti dəfə, tamaşa zamanı mizansəhnəni dəyişdim, bu zaman rejissor köməkçisi qəzəblə pıçıldadı: “Çexov, özbaşınalıq etməyin! Buna görə cərimə olunacaqsınız!” Soruşdum ki, burada düz olmayan nədir axı? Cavab belə oldu: “Siz öz mizansəhnənizi anlamırsınız, bəs başqa aktyorlar nə etsin?”

Almaniyada səhnəyə çıxmaq mənim üçün çox çətin idi, aktyorlar sanki korset taxıblar, sərbəst hərəkət etmək imkanları yoxdur...

Kütləvi səhnənin psixologiyası

Kütləvi səhnələrdə aktyorların hamısı eyni xətəyə yol verir – gözlənilmədən fərdiliyi unudub kütləyə çevrilirlər. Nəticəni gözləmək əvəzinə, səhnəyə hamılıqla hakim olmağa çalışır, hamısı eyni vaxtda danışır, səs-küy salır və s. Çünki kütləvi səhnə eyni vaxtda baş verən çoxsaylı hadisələrin məkanıdır. Amma aktyorlar bunu anlaya bilmir və səhnədəki kütləyə qoşulmağa can atır, qələbəlikdə, necə deyərlər, “əriyib” itirlər. Əgər kütləvi səhnədə

fərdiliyi qoruyub saxlamağı bacarsanız, çox cəlbədici, orijinal oyun alınar.

Məşqə yanaşma

Diqqət yetirməyə çalışdığımız ilk cəhət mühitdir. Təklif etmişdim ki, pyesin mətnini diqqətlə oxuyasınız. Təkcə məzmunu öyrənməyə görə yox, bu, onsuz da, təbii olan bir şeydir. Mətni ona görə oxumaq lazımdır ki, pyesdəki hadisələr təsəvvürdə canlansın. Çünki sözlər tələffüz olunanda onlar təsəvvürdə canlanır, pyesdəki hadisələrin gedişatını təxəyyül vasitəsilə görürsən. Bu yolla mətn sözlər yox, təsəvvür vasitəsilə qavranılır.

İlk oxunuşdan sonra tamaşa təsəvvürdə kifayət qədər canlanır, növbəti addım isə bu təsəvvürləri ardıcıl birləşdirməkdən ibarətdir. Bu birləşmə prosesi düzgün də ola bilər, yanlış da. Məşq ən yaxşı variantı seçməyə xidmət edir. Bu proses zamanı ümumi mühit, personajlar, sözlərin tələffüzü, obrazlar müəyyən edilir. Hər dəfə məşqə gələndə obrazın yeni məziyyətlərini, özəlliklərini nümayiş etdirməyə, gözlənilməz çalarlar yaratmağa hazır olmaq lazımdır. Peşəkar aktyor oyunun daha yaxşı variantlarını düşünüb tapmağı bacarmalıdır.

Çalışma: pyesi təsəvvürdə canlandırmaqla oxuyun.

Ziddiyyətlərin üstünlüyü

Gəlin otaqdakı əşyaların adını sadalamağa cəhd edək. Onları bir uzun cümlə ilə sadalamağa çalışın. Cümləni aramla başlayın, sonra tempi artırın. Əşyaların adı dərhal

daha qabarıq nəzərə çarpmağa başlayır. Cümlənin sonuna yaxın onlar bir qədər fizioloji hal alır. İndi oxu tərzini dəyişin: əvvəl sürətlə, sonra isə aramla oxuyun. Cümləni səlis və eyni tərzdə oxusanız da, heç nə alınmayacaq. Hətta bunu bilərəkdən də etsəniz, istənilən nəticəni verməyəcək. Tapşırığı dəyişək. Cümlənin əvvəlini aramla başlayın, getdikcə tempi azaldın. Əmin olacaqsınız ki, bir çox keyfiyyətləri birləşdirməyə qadirsiniz.

Cümlənin əvvəlini təəssüf hissi ilə oxuyun, sonra əşyaların adını elə çəkin ki, guya onlar sizi çox maraqlandırır. Əvvəlcə sürətlə başlayın, sonra tempi azaldın. Baş verənləri müşahidə etmək dərhal maraqla doğurur. Sadəcə əşyaların adının qabardılması prosesinin özü maraqlıdır. Əşyaların adını sadalamaqla belə maraqlı səhnə yarada bilirsiniz, “Hamlet”də oynamaq asan olacaq. Deməli, Şekspirin ziddiyyətlərlə zəngin əsərlərində də belə “fəndlər”dən istifadə etmək mümkündür.

Çalışmanı təkrar edək. Cümləni əvvəl ucadan və əsəbiliklə, sonra isə zəifləmiş tempdə, yumşaq oxuyun, hiss etdirin ki, əşyalar sizi dərindən maraqlandırır. Ziddiyyətlərin bu üstünlüyü müəyyən hisslər doğuracaq. Məsələn, təsəvvür edək ki, fərdiliyimiz özünü bürüzə vermək istəyir, amma bunun üçün onun istifadə etdiyi üsullar yeknəsəq və maraqsızdır, bu səbəbdən fərdilik kölgədə qalmağa məhkumdur. Düşünün ki, bu, düz xətdir və fərdilik ondan heç bir vəchlə yararlana bilmir, yəni kənara çıxmağı bacarmır. Lakin biz kiçik ziddiyyət (cümləni əvvəl sürətlə, sonra isə zəif tempdə oxumaq) yaradan kimi fərdilik bundan dərhal istifadə etməyə çalışacaq. Kiçik bir çalışma bizi aktyor kimi özümüzə qaytardı, kənardan heç bir kömək gözləmədik, fərdiliyi özümüz inkişaf etdirdik.

Çalışma

Oyun pozası alın və əlinizi tutub deyin: “Rica edirəm, lazım deyil”. Sonra əlinizi sinənizə qoyub təkrar edin: “Rica edirəm, lazım deyil”. Tam fərqli hiss alındı. Bu, xalis oyundur, arxasında nə fəlsəfə, nə də fiziologiya var. Biz müəyyən yolla irəliləyirik və bu da emosional həyatımıza təlatüm gətirib onu yerindən oynadır.



İndi isə qollarınızı geniş açın və həmin sözləri təkrar edin. Ardıcılıq barədə düşünməyin, davam edin və nə baş verdiyini izləyin. Bu, sübut edir ki, aktyor təbiəti susmaq bilmir. Əgər oyuna məqsəd, mühit, adi hərəkət qatmışıqsa, onlar susmamalı və daim hərəkətdə olmalıdır.

Məhz bu, aktyor oyunu deməkdir, improvizədir və səhnədə daim mövcud olmalıdır.

Təsəvvür

Təklif etmişdim ki, çalışmanı bir neçə üsulla yerinə yetirək.

1. Xəyalımda nəsə canlandırıram, ancaq dəqiq əminəm ki, həyatda onu əyani görə bilmərəm.

2. Xəyalımda elə şeyləri canlandırıram ki, onları heç vaxt görməmişəm, amma həmin şeylər barədə məlumatım var.

3. Xəyalımda elə bir şey canlandırıram ki, bu, xalis fantaziyanın məhsuludur.

İndi isə başqa çalışma təklif edirəm. Bu, sizin seçdiyiniz, yaxud yaratdığınız xəyali personajın bələdçisi olacaq. Elə bir personaj təsəvvür edin ki, o, sizin xəyali məqsədlərinizi yerinə yetirəcək. Xəyali personajdan həmin məqsədlərdən birini həyata keçirməsini xahiş edin: “Bir az pul əldə etmək arzusundayam”. İndi isə xəyalınızda belə bir vəziyyəti canlandırın: haradasa başqa bir xəyali personaj var və indicə xahiş etdiyiniz personaj ondan pul ala bilər. Pulun alınması anını təsəvvürdə canlandırın. Bu, növbəti addım olacaq. Xəyallarınızın arxasınca elə gedin ki, fasilə yaranmasın.

Sərbəstlik hissi

Şən və xoşbəxt olduğunuz anları xatırlayın. Həmin anlarda çəkiniz nə qədər idi? İndi isə əllərinizi yuxarı qaldırıb hərəkət etdirin, əsdirin. Xəyalınızda canlandır-

dığınız topu xəyali dostunuza atın, sonra topu geri qəbul edin, bədəni boş saxlayın. Bədəninizdə nəyinsə dolaşdığını, vurnuxduğunu hiss edəcəksiniz. Bütün varlığınıza bu xəyali oyuna qoşulsanız, müsbət emosiyalar qazanacaqsınız, hissləriniz aşib-daşacaq.

Aktyor təbiətən uşaq kimidir, ən kiçik qığılıcımla belə, ona sevinc və xoşbəxtlik bəxş edir. Bax bu, aktyora daim lazım olan dörd keyfiyyətdən biri – sərbəstlik hissidir!

ALTINCI DƏRS

Yaradıcılıq prosesi

(24 noyabr 1941-ci il)

İlham – metodlardan biri kimi

Bu gün insan ürəyinin fiziki imkanlarını araşdıran alimlər hələ də müəmmalı suala cavab tapa bilmirlər: aramsız çalışan kiçik bir nasos – ürək böyük miqdarda qanı orqanizmin bütün nöqtələrinə necə çatdırır? Mexaniki cəhətdən ölçülərinə görə çox kiçik, lakin güclü nasosu təsəvvürdə canlandırmaq olduqca çətinidir. Çünki bu işin öhdəsindən gələ bilən qurğu – ürək ya iri ölçülərə və fəvqəladə gücə malik olmalı, ya da möhkəm materialdan düzəldilməlidir ki, təzyiqə davam gətirsin. Amma bir məsələ var: damarlardakı qan daim axır və ürək yalnız bu hərəkəti tənzimləyir, əslində, ürəyi hərəkətə gətirən də elə qan dövrəsidir. Fizioloqlarla elmi mübahisəyə girişmək istəmirəm, amma bütün bu sirli proses, həqiqətən, böyük maraq doğurur.

Yaradıcılıq prosesi və ilham

Yaradıcılıq prosesi və ilham da qan dövrünə, ürək fəaliyyətinə bənzəyir. Əvvəllər belə hesab olunurdu ki, yaradıcılıq prosesi və ilham öz-özünə gəlir, amma indi bu fikir təkzib edilir. Bu gün aktyor öz orqanizmini fiziki və mental cəhətdən ilham prosesinə uyğunlaşdırmalıdır, ona görə də hər aktyorun teatr metoduna böyük ehtiyacı var. Əvvəllər istedadlı aktyora metodu öyrənməyi məsləhət görəndə imtina edib bildirirdi ki, ilham pərisi sayəsində oynayır. Amma müasir dövrdə yalnız köhnə inancın ətəyindən yapışıb səhnəyə çıxmaq mümkün deyil. İlham pərisinin səbəbsiz, yəni öz-özünə gəldiyini söyləmək də düzgün deyil. Bu halda aktyorun “düşmən”lərindən biri şüurdur, ikinci “düşmən” isə oyun texnikası və teatr metoduna olan tələbatı başa düşməməsidir. Bu, ilk növbədə, aktyor oyununa sağalmaz yara vurur. Ona görə də əgər metodun nə olduğunu anlaya bilməsək, ondan vaz keçsək, əl-qolu bağlı adam vəziyyətinə düşəcəyik.

Sistem

Bizim son və yeganə məqsədimiz yaradıcılıq prosesi və ilhamdır. Gəlin onları birləşdirib bir sahə kimi nəzərdən keçirək. Düşünün ki, bu sahə mərkəzdə yerləşir və biz onun ətrafında hərhlənirik. Qarşımıza çox sayda qapı çıxır. İlham gələn anda biz bu qapılardan içəri boylanıb nəyə nail ola bilərik? Yalnız metoda, sistemə!

Mühit barədə danışanda qapılardan birini açıb baxmalıyıq ki, orada yaradıcılıq prosesi və ilham qığılcımı varmı? Digər qapını aralayırıq. Bəlkə, sərbəstlik hissi

orada gizlənir? Digər qapını açsaq, ola bilsin, təsəvvürlə üzləşək. Bir sözlə, sistemin bütün sahələri bu qapılar arxasında qərarlaşıb.

Bəs bütün qapılardan bircə-bircə keçmək tələbatı necə yaranır? Aktyor bu tələbatı duymaq üçün hansı psixoloji vəziyyətə gəlib çatmalıdır? Bu, hamımızın məruz qaldığı ağırlı təcrübədir. Həmin tələbatı hər birimiz müəyyən səviyyədə içimizdə daşıyıırıq. Aktyor, sənətkar və yaradıcı adam kimi bunu yaxşı başa düşürük. Duyuruq ki, qəlbimiz çin olmamış arzularla, sonunadək dərk etmədiyimiz düşüncələrlə, anlaşılmaz hisslərlə doludur. Özü də bu hisslər bizi çənginə alıb harasa aparır, ruhumuza dinclik vermir, sanki bir addım da atsaq, bütün arzuları reallaşıra bilərik.

Daxilən sərbəst olsaq da, müasir dövr bizə yaşam üçün bəzi işarələr verir. Bu işarələr onu bildirir ki, biz tamam başqa həyat yaşaya bilərdik, bəlkə də, taleyimiz dəyişərdi, tam fərqli danışardıq, çevrəmizdə baş verənlərə başqa bucaq altında baxardıq. Gəlin özümüzü aldatmayaq və səhnə həyatını kənardan müşahidə etməyə, aktyor fəaliyyətimizə tam obyektiv qiymət verməyə çalışaq. Psixoloji cəhətdən iflic vəziyyətə düşmüşük – bu və ya digər personajı oynayanda bilərəkdən hərəkətlərimiz məhdudlaşır, səhnədə geniş əl-qol ata bilmirik. Kənardan özümüzdə nəzər salsaq, uşaq oyuncağına, gəlinciyə bənzəyirik, əgər təbiət bizə altı hiss veribsə, səhnədə onlardan yalnız biri köməyimizə çatır. Halbuki qəlbimizdəki arzu və emosiyaların aşılıb-daşdığı yaradıcılıq prosesindən bəhrələnib hərtərəfli və zəngin oyun nümayiş etdirməliyik. Səhnə sərbəstliyindən doğan oyun, bəlkə də, həm özümüzdə, həm də tamaşaçıya kifayətdir. Çünki tamaşaçı da bizimlə oxşar vəziyyətdədir: onlar da bizim

həyatımızı yaşayır, ömrümüzü eyni saatın əqrəbləri tənzimləyir, ancaq tamaşaçının təxəyyül və sərbəstlik imkanları bizdən fərqli olaraq məhduddur. Səhnəyə çıxanda kəşf edirik ki, oyunun hər anını qəlbləri rıqqətə gətirən hisslər, incə duyğular, sevgi və emosiyalarla zənginləşdirmək mümkündür. Gündəlik həyatda bizi əhatə edən bənzərsiz hissləri səhnəyə daşımaqla özümüzlə və tamaşaçıya misilsiz xoşbəxtlik bəxş etmiş olarıq.

Biz isə... əksinə olaraq, sənət baxımından getdikcə cılızlaşır, kiçilir. Nümunə kimi, Hamlet, Ofeliya və Kordeliya obrazlarına müraciət edək. Bu xarakterlər bizim üçün bayaq söylədiyim açıq qapılar rolunu oynaya bilər. Bu qapılardan baxmaqla özümüzü, necə deyərlər, yenidən kəşf edirik. Amma bəzən bu qapılara arxa çevirir, nəticədə, sönük, mənasız oyun göstəririk. Qapılardan yan keçməklə sanki boşluğa düşürük, burada ilham, hətta ilhama doğru aparan yolun işartısı belə yoxdur. Deməli, səhnədə uğursuzluğa məhkumuq.

Kimsə hiss edəndə ki, səhnədə özünü göstərə bilmir, zaman keçdikcə əzablara düşər olur, özünü psixoloji həbsxananın dustağı kimi hiss edir. Bu halda həmin aktyorda bütün mümkün qapılardan boylanıb yaradıcılıq prosesinin incəliklərini tapmaq tələbatı yaranır. Beləliklə, sistem – yaradıcılıq prosesi barədə çox sayda fikirlərin toplusudur. Bu sistemə tələbat ona görə yaranır ki, həyatla uzlaşmayan ağırlı təcrübə səhnə üçün kifayət etmir, əksinə, kiçilir və ixtisara düşür.

Ətrafdakı hadisələr və daxili həyat

Yaradıcılıq prosesinin dörd mərhələsi barədə danışmış onları əyani misallarla təhlil etməyə çalışmışdıq. İndi isə

yaradıcılıq prosesinə başqa bucaq altından baxaq, onu təsəvvürdə tam fərqli şəkildə canlandırmaq. Yaradıcılıq prosesinin hansı aspekti bizə dolğun həyat yaşamağa imkan verə bilər? Təsəvvür edin, iki imkan var: birincisi, zəngin həyat təcrübəsinin səhnəyə daşınması; ikincisi, səhv, sönük oyun.

Biz, müasir aktyorlar yaradıcılıq prosesinin nə olduğunu anlamayanda, yaxud başa düşmək istəməyəndə hansı yola əl atırıq? Səhv oyunu əsas götürüb qeyri-iradi olaraq ona aludə oluruq, ilham ala biləcəyimiz bütün qapıları kilidləyib deyirik: “İndi özüm özümün ağasıyam, bədahətən nəşə göstərmək istəmirəm, çünki bunu etsəm, dərhal müasir teatrın tələblərindən uzaqlaşmış olacağam. Özümü, istedadımı yox, şablon klişeləri göstərməliyəm, çünki səhnədə birbaşa özümü göstərməkdən xəcalət çəkirəm”. Buna görə də qapılara kilid vurub zahiri, məzmunsuz oyun nümayiş etdirməyə başlayıram, yəni mətni əzbərləyib ştampların və klişələrin vasitəsilə sözləri səhnədə təkrar edirəm. Oyun maraqlı alınmır, daxili hissələrimi isə hamıdan gizlətməyə çalışıram. Bəzən illüziyaya qapılıram, bir neçə klişenin cəmindən ibarət kabus məni çənginə alır, səsim də özümə yad təsir bağışlayır. Tamaşa başa çatır, kabus isə artıq öz məkrli işini görüb, indi teatrı tərk edib evə gedə bilərəm. Amma hansı hissələrlə? Rahatlıqla, yoxsa ürəyimi dağlayan nisgillə?

Teatrda məqbul sayılan başqa yol da var. İstifadə etdiyim zahiri, səhv və məzmunsuz oyunu daxili aləmə elə yönəldə bilərəm ki, hissələrin rəmzinə çevrilsin. Bunu varlığımla dərk etməliyəm. Bu halda oyun zahiri, səhv və məzmunsuz alınmayacaq və müəllifin yazdığı mətni

səhnədə söylədikcə, əslində, özümü və hisslərimi ifadə edəcəyəm. Buna görə də zahiri oyun daxili hisslərimin tərənnümçüsünə, daxili aləmin isə zahiri oyuna çevriləcək. Bütün bunları daxilimdə sıxıb saxlamıram, çünki hisslərim qaynar bulağa çevrilib və onu tamaşaçıya həvəslə bəxş edirəm.

Sistemin bütün sahələrini nəzərdən keçirməyə cəhd etsək, görürük ki, onlar daxili aləmin zahiri təzahürə çevrilməsində vasitəçi rolunu oynayır. Əgər bu ideya sonda təxəyyülü yerindən oynadırsa, deməli, gözlərim önündə rolun, qəhrəmanın cizgiləri və müəyyən görüntüsü canlanır.

Məqsədimi daha dərinləndirən anlamaq istəyirsinizsə, bəzi fikir və konsepsiyalar barədə söhbət açmağı vacib sayıram. Metodikanın bütün sahələri, mənəcə, bu baxımdan anlaşıla bilər: daxili aləm zahirə yol tapıb təzahür edir, daxilimdəki dəyişikliklər ətrafımda cərəyan edən hadisələrə birbaşa təsir göstərir. Bunu bilsək, deməli, bu dəyişiklikləri idarə etməyi və onları uğurla həyata keçirməyi bacaracağıq. Lev Tolstoy bir dəfə demişdi ki, əgər kiməsə acığınız tutubsa və ona tərbiyəvi mövzuda moizə oxumaq əvəzinə, qisas almağı düşünürsünüzsə, o zaman xəyalınızda hər gün konkret olaraq bunu canlandırın: tutaq ki, qisas almaq imkanınız yaranıb və eyni zamanda düşməniniz də zəifləyib. Uğur qazanacağınızı nə qədər dərinləndirən dərk etsəniz belə, şüurunuz sizi gözlənilməz nəticəyə yönəldəcək. Bu nəticə sizin həqiqi istəyinizdir. İntiqam almaq arzusu sizi tərk edəcək və nifrət bəslədiyiniz adama qarşı qəlbinizdə mərhəmət hissi yaranacaq, ona qarşı əsl insani duyğular baş qaldıracaq, çünki məqsədinizin mənasız olduğunu aydın dərk edəcəksiniz.

Əgər metoddan istifadə zamanı məqsəd aydınsa, ona mütləq nail olacağıq. Hər birimizin sənətkarlıq fərdiyyəti var və metoddan yararlanmaq üçün bütün vasitələri təsəvvürdə canlandırmaq lazımdır. Bu yalnız sizə məxsus, fərdi metod olmalıdır və ona yiyələnmək üçün özünəməxsus üsullar seçilməlidir. Nəzərə alın ki, aktyorlar müxtəlif olduğu kimi, üsullar da müxtəlifdir. Sizə hazırladığım teatr metodumun konsepsiyasını verməliyəm, əvəzində onu necə qəbul edəcəyinizi təsəvvürdə canlandırmalısınız. Yalnız bundan sonra metodun formasını təxəyyüldə görəcəksiniz və artıq bu forma mənim yox, sizin olacaq. Seçdiyiniz metod formasını fərdiliyə uyğunlaşdırıb istənilən istiqamətə yönəldə bilərsiniz.

Əgər sizə nəşə aşılamaq istədiyimi düşünürsünüzsə, bu fikirdən vaz keçin. Haqqında danışacağım mətləbləri yalnız özünüz fərdiləşdirə bilərsiniz. İndi gəlin daha bir məqama müraciət edək. Söyləmişdim ki, dörd keyfiyyət mövcuddur və hər bir aktyor bu keyfiyyətlərə malik olmalıdır. Aktyordan sənətkarlıq fərdiyyəti tələb olunan zaman bu keyfiyyətlərdən necə istifadə etməyin yollarından da danışmışdım. Həmin keyfiyyətlərdən biri sərbəstlik, digəri isə forma hissidir.

Forma hissi – aktyor bədəni

Məncə, forma hissi zahiri görünüş, forma və ölçülərdir və bu hiss bədəndən başlayır. Başqa sözlərlə desək, bədənimizi bir forma kimi dərk etməliyik. Bunu unutmamağa əsla haqqımız yoxdur. Məlum faktları anlamağa çalışmalıyıq, bəzisi bizə çox yaxşı tanışdır. Aramızda elə

aktyorlar var ki, bu barədə danışmağı mənasız hesab edir. Lakin bilməliyik ki, bədən müəyyən, konkret formadan ibarətdir.

İlk baxışdan, bəlkə də, məsələnin mahiyyətini anlamaq çətindir. Məsələn, müxtəlif istiqamətlərə hərəkət etdirə bildiyimiz əllər var. Əl hərəkətləri ardıcıl deyil, yeknəsəqdir, şüur özü onlara əmr verir. Amma əlləri məşq etdirməyə başlayanda anlayırıq ki, bu sadə hərəkətlər müəyyən məqsədə xidmət edir. Deməli, məşq sayəsində şüuraltı hisslərimizə nəzarət edib əlləri və ayaqları bilərəkdən, istədiyimiz kimi hərəkət etdirməyə qadirik. Bu dəfə əmri biz verəcəyik, onlar isə dinməz-söyləməz yerinə yetirəcəklər.

Keçmişdə insanların şüur və dərrakəsi tam fərqli idi – onların həyatı bizimkinə bənzəmirdi, indiki kimi streslər baş alıb getmirdi, radio, telefon və digər texniki vasitələr yox idi – biz isə onların təsiri altında böyüsək də, texniki inqilabların mənəvi ziyanını hələ tam dərk etmirik. Əvvəllər insanlar mənəvi cəhətdən saf, ruhən azad yaşayırdılar, əsəbləri daha möhkəm və sakit idi, həyatın gözəlliklərindən kam almağı bacarırdılar və bunun da sayəsində xoşbəxt, firavan ömür sürürdülər. Onlar indi bizim üzləşdiyimiz fiziki və psixoloji təsirlər, dünyanı bürüyən dəhşətli müharibələr və xaosla üz-üzə qalmamışdılar. Təəssüf ki, taleyimizə bu dəhşətləri görüb iztirab çəkmək yazılıb. Tanrının hökmünə görə, alın yazısından qaçmaq mümkün deyil.

Bədənin forma hissini yenidən araşdıraq, onu dərk etməyə çalışaq. Bu, bədənə tam sahib olmaq, onu daha düzgün və uyğun üsullarla idarə etmək, hərəkətlərdən zövq almaq imkanı verir. Kiçik bir məqamı da nəzərinizə

çatdırmaq istərdim. Bədəndən, hərəkətlərdən zövq alsaq da, əslində, bunun necə baş verdiyini hiss etmirik. Məsələ burasındadır ki, bədən sanki bir varlıq kimi özü təşəbbüs göstərərək bizi səhv və məhdud yollara sövq etməyə çalışır, çünki bədən bizim bəzi fikirlərimizin tərənnümçüsüdür. Əgər dolubədənli və yekəqarınamsa, mən müəyyən təəssürat oyadıram və hərəkətlərim də bu ölçülərdən qaynaqlanır. Əgər arıq və incəbeləmsə, bu ölçülər artıq şüuruma hopub, özümü başqa formada təsəvvür edə bilmirəm və bu ölçülərə əsaslanıb oynayıram. Başqa cür desək, arıq adam səhnədə yekəqarın kimi davranma bilməz. Yaxud sinəm başqaları ilə müqayisədə daha yaxşı inkişaf edib, bu da mənə digər fizioloji hisslər bəxş edir. Məsələn, əgər dolubədənli şəxs deyirsə ki, “mən indi qaçıb gətirərəm!”, razılaşın, bu, çox gülünc və qeyri-təbii görünür.

Bu səbəbdən, bədənimizin formasından doğan xalis bir hiss mövcuddur, o, şüur və şüuraltı hissləri oyadır. Bədəni məşq etdirib lazımi formaya çatdırarsak, deməli, onu istədiyimiz kimi idarə edib hər məsaməciyindən zövq alacağıq. Bəlkə də, sizə qərribə görünür, düşünürsünüz ki, bədən ölçüləri ilə hisslərin, yaxud ilham pərisinin nə əlaqəsi? Amma inanın, bu əlaqə mövcuddur. Ona görə də bədəni forma kimi tədqiq etmək, əslində, yaradıcılıq prosesi və ilhama aparan bir vasitədir.

Çalışma

Əminəm, bu çalışmanın öhdəsindən uğurla gələ bilərsiniz. Əvvəla, anlamağa çalışın ki, hər birinizin bədəni şaquli vəziyyətdədir. Dünyada şaquli vəziyyətdə gəzən

ikinci belə varlıq yoxdur. Bütün canlılar, hətta insana-bənzər meymunlar da üfüqi vəziyyətdə hərəkət edirlər. Buna görə də şaquli vəziyyətdə gəzən yeganə varlıq olduğunuzu dərk edin. Sonra anlamağa çalışın ki, bu varlığın baş tərəfində yumru bir şey var – bəli, başınız dairəvi formadadır. Bu, bədəndə dairəvi olan yeganə hissədir. Ardınca dərk etməyə çalışın ki, yeriyəndə, uzananda torpağa toxunursunuz, amma siz torpağa məxsus deyilsiniz. İndi torpağa bağlı, əl-ayağı, pəncəsi ilə torpağa toxunan heyvanları təsəvvürdə canlandırın. Məsələn, inək tamamilə torpağa bağlıdır. Biz isə, ümumiyyətlə, istədiyimiz yerdə torpağa toxuna bilərik.

İndi belə bir hərəkəti yerinə yetirin: sanki torpağa toxunursunuz və dərhal da geri sıçrayırsınız. Sonra başqa bir faktı dərk etməyə çalışın: heyvan gəzmək üçün dörd pəncəsinin hamısından istifadə etməlidir. İndi isə elə bir duruş alın ki, guya heyvan kimi dörd pəncə üzərində gəzməyə hazırlayırsınız. Hərəkəti dəyişin. Düşünün ki, heyvana çevrilmisiniz, əllərinizi hərəkət etdirə bilmirsiniz. Bu, dəhşətli hisslər doğurur! Özünüzü necə ifadə edə bilərsiniz? Başınız torpağa tərəf əyilib. Xəyalınızdakı heyvanın psixologiyası ilə özünüzün şaquli vəziyyətdə gəzə bilmək, əlləri sərbəst hərəkət etdirmək bacarığını təsəvvürdə birləşdirin. Bir faktı qiymətləndirməyə borcunuz: əllər fiziki varlığın ən qabarıq ifadə edilmiş hissəsidir. Lakin müəyyən məsələlərdə yanlışlığa yol veririk: baş və üz nahiyəsinin ən incə əzələlərini əllərlə səhv salırıq, buna görə də hissləri üz cizgiləri, mimikalarla ifadə etməyə çalışırıq. Bu, çox acınacaqlıdır. Məsələn, səhnədə güləndə dişləri göstərməyə çalışırıq və s. Bütün bunlar ona görə baş verir ki, mimikalarla əllərin

yerini səhv salırıq. Şüuraltı siqnallar qarışır, siqnal əllərə getmək əvəzinə, mimikaları hərəkətə gətirir. Səhnədə əlimizi cibə qoyub gəzəndə başqa çıxış yolumuz qalmır, məcbur olub mimikalara güc veririk.

Əllərdən düzgün istifadə etməyi öyrənsək, gözlərimiz səhnədə daha qabarıq nəzərə çarpacaq. Bu, ən məqbul və düzgün çıxış yoludur, çünki bütün həyatımız, duyğularımız gözlərdə cəmləşir. Ona görə də ətrafı gözlərlə öyrənməyə haqqımız var.

Bəzən belə hesab edirlər ki, əl-qol hərəkəti milli xarakterlə bağlıdır, məsələn, amerikalılar, ruslar, italyalılar, fransızlar danışıqda əl-qol hərəkətlərindən həddindən artıq istifadə edirlər. Həyata baxışınız əllərdən necə istifadə etmək bacarığını sizə bildirəcək. Əlbəttə, bacarıq hər bir adamda olmalıdır, ancaq söhbət ondan necə istifadə etməkdən gedir. Bir peşəkar kimi, bu suala yalnız özünüz düzgün cavab tapıb qərar verməlisiniz. Amma istər amerikalı, istərsə də xarici vətəndaş olun, əllər cibdə gəzmək heç də düzgün deyil.

Artıq aydın dərk edirik ki, bədənin üstündə hərəkətləri idarə etməyə qadir olan başımız var, mimika və jestlərdən yararlana bilərik, əllərimiz sərbəstdir, dünyaya şaquli vəziyyətdə gəzməyi bacaran varlıq kimi gəlmişik. İndi bədəni forma kimi qəbul edirik və buna uyğun olaraq daha bir cəhəti anlamalıyıq: sinəmizdə xəyali bir mərkəz var, bu, varlığımızın mərkəzidir, onun köməyi ilə səhnə həyatımız və ümumiyyətlə, ömrümüz daha sərbəst, zəngin və qabarıq şəkil alır. Bəzən özümüzü tənbəlliyə vururuq, bu mərkəzin yerini bilmədiyimizi bəhanə gətiririk, yəni onu axtarmağa cəhd göstərmirik. Mən bir forma kimi varlığımın mərkəzinin harada yerləşdiyini yaxşı

başla düşürəm, ona görə də bu mərkəzdən çıxış edib yola çıxıram, irəliləyirəm.

Hər birimiz üçün böyük miqdarda harmonik fizioloji münasibətlər mövcuddur və bu, bir çox bacarıqların açarı sayıla bilər. Daxili harmoniyanı duymaq nə deməkdir? Qeyri-harmoniyayı azacıq sərbəst və daha yaxşı etmək! Əgər biz harmonik deyiliksə və həmişə ətrafdakı adamlarda özümüz barədə heyrətamiz təəssürat oyatmağa çalışırıqsa, bu, böyük xətdir, buna nail olmaq əsla mümkün deyil.

İndi isə bu mərkəzin məğzini araşdırmağa çalışaq. Sinəndəki mərkəzi hiss edin. Dərhal görəcəksiniz ki, bədən bu harmoniyaya, əl və ayaqların düzgün duruşuna, hərəkətinə görə sizə dərin minnətdarlığını bildirir. Aşkar edəcəksiniz ki, fizioloji və psixoloji tarazlıq yaranır, daha sonra bu mərkəz bədənə harmoniyaya girərək sizi ruhlandırır, ilhama gətirir. Bədənin harmoniyasına nail olan akiyurun ilham dairəsi genişlənməyə başlayır, o, hər dəfə özünəməxsus zəngin və maraqlı oyun göstərir.

Dolubədənli adamlarla bağlı söylədiyim nümunəni xatırlayaq. Onun “mən indi qaçıb gətirərəm!” deməsi bizdə gülüş doğurmuşdu. Həmin adamın təxəyyülünə daxil olsaq, onun özü barədə nə düşündüyünü anlaya bilərik. Bu, tam fərqli bir dünyadır. Yəni arıq adamın düşüncə tərzini kök şəxsin xəyal dünyasının tam əksidir. Onun dünyası heç birimizin düşüncəsi ilə üst-üstə düşə bilməz.

Hündürboy şəxsin dünyası ilə bəstəboy adamın düşüncələri də fərqlidir. Yeganə çıxış yolu var: bədəni harmoniyaya uyğunlaşdırmaq və sonra özünü kök, arıq, hündürboy, yaxud bəstəboy adam kimi təsəvvür edib onların dünyasının tələblərinə uyğun oynamaq. Əlbəttə,

kök adam arıq şəxsin obrazını təcəssüm etdirə bilməz, amma dediyimiz üsullarla bədəninə harmoniyaya uyğunlaşdırmağı bacarsa, arıq şəxs təəssüratı yarada bilər. Düşünürəm ki, Pikvik (Çarlz Dikkensin yaratdığı ədəbi personaj) buna bənzəyir, çünki xarakteri məhduddur, lakin Falstaf (ser Con Falstaf – Şekspirin komik personajı) tam fərqli təəssürat doğurur, çünki onun bütün fəlsəfəsi yekə qarnı və qarnından aşağıdakı orqanı ilə bağlıdır. Ser Endryu Ekyuçikin (Şekspirin personajı) varlığının mərkəzi kimi burnunu göstərmək olar.

Xarakter

Təklif etdiyimiz sistemin başqa sahəsini – xarakteri araşdıraq. Şübhəsiz, hər birimiz ideal bədən psixologiyasına malik olmalıyıq. Bədən fiziki cəhətdən ideal olmaya bilər, amma psixologiya bütün meyarlara cavab verməlidir. Bu təqdirdə aktyor istənilən bədən xarakterini təsəvvürdə canlandıraraq oynamağı bacaracaq.

İndi təsəvvür edin, vücudun mərkəzi sinə yox, burundur, yaxud bu mərkəz sizin vücuddan çıxıb, uzaqlaşmış və arxanızca gəlir, özü də dolubədənli, ağır, girdə bir varlıqdır, sizi geri dartır. Bu halda xəyalda canlandırılan bədən vasitəsilə öz bədəninizi daha qabarıq ifadə edə bilərsiniz. İndi öyrəndiklərimizi xatırlaya-xatırlaya əsgər kimi marş sədələri altında addımlayın, düşünün – baş dairəvi formadadır, vücudun mərkəzi sinədir, əl-ayaqlar iri qayçı kimi bu mərkəzdən başlayır...

An bir forma kimi

Araşdırmalı olduğumuz digər sahə – hərəkət öz-özünü yüngül formadır. Aktyor üçün bu, çox mühüm cəhətdir.

Əgər hərəkətləri forma kimi araşdırmaq bacarığını inkişaf etdiririksə, hətta əli cibə qoyub gəzsək də, yenə qabarıq nəzərə çarpırıq! Bunu forma hissi ilə ediriksə, heyrətamiz alınır. Bu çalışma üçün sağ əli irəli uzadın. Siz hərəkətə başlayırsınız və hərəkəti dayandırırırsınız – baş verənlər hərəkətdə olan forma deməkdir. Bu hissi anlasaq, onun nədən ibarət olduğunu, yəni hərəkətdə olan formanı dərk edə bilərik.

İndi isə qalxın və sizi əhatə edən fəzada hissələrə böldüyünüz hərəkətləri forma kimi yerinə yetirin. Sonra elə həmin forma hissi ilə əyləşin. Bunu cidd-cəhdlə edin ki, sonradan bu hərəkətləri sərbəst, öz-özünə əmələ gələn, şüuraltı hissdən doğan hərəkətlər kimi yerinə yetirə bilərsiniz. Daha sonra ayağa qalxanda əl hərəkətini birləşdirib bir neçə addım atın. Səbəbsiz, yaxud təsadüfən hərəkəti dayandırmayın, çalışmanı nə vaxt bitirəcəyiniz barədə qərar verin. Hərəkətin əvvəlində donmuş vəziyyətə düşə, yaxud gah sürətlə, gah da yavaş hərəkət edə bilərsiniz, lakin bu keçib-gedəcək. İndi çıxış vəziyyəti alın və fəzada olduğunuzu düşünün, sonra fəzadan çıxın və elə təsəvvür edin ki, forma fəzada qalıb. Bu, sizdə forma hissi oyadacaq. Forma hissi ilə əl sıxıb (sanki kiminləsə əl verib görüşürsünüz) deyin: “Xoş gördük” Yaxud deyin: “Salamat qalın”. Elə düşünün ki, üç adam görüşür, hər dəfə bu görüşü improvizə etməyə çalışın. Siz üç adamın görüş formasını anlamalısınız. Çalışmanı yerinə yetirdikcə aktyor təbiətinin yaxşılığa doğru dəyişdiyinin şahidi olacaqsınız.

Gəlin bəzi abstrakt hərəkətləri araşdıraq. Adamlardan biri çıxış vəziyyəti alıb, digər şəxs də ona qoşulub həmin vəziyyəti alacaq və birinci şəxslə harmoniyaya girəcək. Növbəti addım. Forma hissini mövzu ilə – bu halda

musiqi ilə birləşdirməliyik. Musiqini dinləyirik, mövzunu hiss edirik, duyuruq, sonra ona uyğun bədən vəziyyəti alırıq; bədənin bu vəziyyəti musiqinin yaratdığı mövzunu əks etdirməlidir. Növbəti mərhələ: bədəni elə bir vəziyyətə gətirək ki, paxıllıq hissini əks etdirdirsin.

Sərbəstlik, yüngüllük hissi

Gəlin sadə üsulla yüngüllük, sərbəstlik hissi ilə bağlı çalışmanı bir daha yerinə yetirək. Əlləri yuxarı qaldırıb sərbəst vəziyyətdə saxlayın. Sonra stulu yüngüllük hissi ilə özünü təərəf çəkin. Stul sanki çəkisini itirib, çünki qəlbimizi yüngüllük, sərbəstlik hissi bürüyüb. Bir qrup adam ağır masanı yüngüllük hissi ilə qaldırır və masa sanki havada süzür. Qrupdakı şəxslər növbə ilə ayağa qalxıb yoldaşlarına: “Xoş gördük”, – deyir. Bu, hər biriniz üçün yüngüllük, sərbəstlik hissi verən kiçik tamaşaya çevriləcək. Məşq zamanı bütün ağır çəkilərdən – hissələrdən yaxa qurtarıb yalnız sərbəstlik və yüngüllük hissini yiyələnmək çox faydalıdır.

YEDDİNCİ DƏRS

Bütövlük hissi

(28 noyabr 1941-ci il)

Aktyor ssenarini təsəvvürdə canlandıraraq oxuyursa, hər növbəti məşqə yeni ideyalarla gəlir. İndi bizim səhnə üçün yazılmış ssenarini ucadan oxuyaq. Mətn səsləndikcə mühitə söykənərək rolu necə oynayacağımızı təsəvvürdə

canlandırın, lakin dərhal oynamağa cəhd göstərməyin. İlk mühit xaosa və səbəbi bilinməyən, düşünülməmiş addıma bənzəyir.

Dekorasiyalar – mizansəhnələr

Sənətdə hər şey mürəkkəb, qarışıq və dolaşlıq görünür. Bu səhv fikir ucbatından pyesin dekorasiyası aktyorlarda abstrakt hisslər doğurur. Aktyorun dekorasiyanı öz doğma və rahat ev şəraiti kimi qəbul etməsi sevindirici haldır. Amma həmişə belə olmur. Ona görə də qarşıya sual qoymazdan əvvəl dekorasiyanı ətraflı öyrənmək lazımdır. Məsələn, işıq haradan düşür? Bu tip suallara cavab tapmaq üçün təsəvvürdə mühiti dolğun canlandırmaq vacibdir. Bu hissi daim inkişaf etdirməyin faydası böyükdür. Yəni işığın haradan düşməsi, əslində, mühitin canlanmasına şərait yaratmalıdır. Rejissor mizansəhnəni quranda aktyorların sərbəst improvizəsinə şərait yaratmalıdır.

Rejissor müəyyən mizansəhnə verəndə səhnənin necə göründüyünü anlamağa çalışmalıdır: 1. Xaotik. 2. Mahnı ilə birləşmiş. 3. İntim. İlk replikalara diqqət yetirin. Aktyorlardan bəzisi artıq səhnədə öz yerini tutub, digərləri də onlara qoşulmağa hazırlaşırlar. Səhnədəkilər sözləri elə tələffüz etməlidirlər ki, hamı aydın eşitsin. Sonradan səhnəyə çıxanlar isə xaotik, tələsik danışmalı və bununla da oyundaşlarının diqqətini yayındırmamalıdırlar. Replikası olmayan personajlar isə bu zaman səhnədə həyəcanla, cəld hərəkət etməlidirlər.

Pyesin quruluşunda ilk addımların rezümesi: 1. Dekorasiyanın bütün detalları aktyora yaxşı bəlli olmalı, o,

özünü rahat hiss etməlidir. 2. Hər şeydən əvvəl, təsəvvürdə əsas mühit yaradılmalı, sonra isə rejissorun təklifinə əsasən konkret improvizə başlanmalıdır. Müəyyən mizansəhnə ilə bağlı ilk mühit baza rolunu oynayacaq, yəni rejissorun verdiyi quruluşun əsası olacaq və aktyorların oyunu tamaşanın ümumi qayəsinə uyğunlaşacaq. Yalnız bu halda rejissor “despot” olmaqdan, aktyorlar isə “qul”a çevrilməkdən yaxa qurtaracaq və rejissorun söylədiyi ən incə mətləbləri başa düşüb mükəmməl oyun göstərəcəklər.

Bütövlük hissi

Aktyor mütləq üç keyfiyyətə mükəmməl yiyələnmişdir. Birincisi yüngüllük, sərbəstlik hissidir, ikincini forma, üçüncünü isə bütövlük hissi adlandırmaq olar. Aktyor pyesi bütöv bir şəkildə əhatə etməyi bacarmalı, bu, bütövlüyə köklənməli, onun ayrılmaz hissəsinə çevrilməlidir. Əgər pyesin mətnində xüsusi əhəmiyyət kəsb edən sözlər varsa, aktyor bu sözləri daxilən birləşdirib oyunu ilə bütöv bir ansambl yaratmalıdır. Aktyor zaman və məkanı, yaşadığı dövrün məziyyətlərini bütövləşdirməyi, başqa sözlə desək, ümumiləşdirməyi bacarmalıdır. Əvvəla, əgər bu bacarıq inkişaf edibsə, aktyor çoxsaylı detalların, incə mətləblərin, müəyyən ştrixlərin içində itib-batmayacaq, onları toplayıb bütöv hala salacaq. Bəzən oyun zamanı ayrı-ayrı heyvətəmiz, incə detallar nəzərə çarpır, müəyyən ideyaların işartısı görünür, amma aktyor onları bir zəncirə düzə bilmir. Dağınıq detallardan ibarət belə oyunu seyr etmək heç də xoş deyil, çünki detallar birləşməyib, aktyor daxilindəki “tikiş

maşını”nda ilmələri bir-birinə calamağı, vahid ansambl yaratmağı bacarmayıb, yəni oyunu ilə tamaşaçıda bütövlük təəssüratı oyatmayıb. Yeknəsəq oyun isə həmişə bezdirir, maraqsız və cansıxıcı alınır.

Bütövlük hissi tamaşaçıda həmişə xoş hisslər oyadır, əsərin ideyasının çatdırılmasında və onun uzunömürlü olmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Bu bacarığı sadə üsullarla, mərhələli şəkildə həyata keçirib cilalamaq mümkündür. Yəni də çalışmaya müraciət edək: hər iki əlinizi yuxarı qaldırın və aşağı salın. Amma bu sadə hərəkəti elə yerinə yetirin ki, bütöv, bitmiş bir şəkildə görünsün. Bu hərəkət xalis fiziologiya ilə bağlıdır. Ümumiyyətlə, fizioloji cəhətdən hər şeyi əhatə etmək olar. Birləşdirmək, qovuşdurmaq hissi çox gözəldir, onu oyadıb istiqamətləndirmək, bütövlük hissini verdiyi üstünlükdən faydalanmaq lazımdır. Aktyorun bütövlüyə nail olması peşəkar və bənzərsiz oyun deməkdir.

Çalışmanı iki dəfə ardıcıl təkrar edin, sonra pauza verin, növbəti dəfə bu hərəkəti bütöv yerinə yetirin. Əgər bu hissi kifayət qədər inkişaf etdirmisinizsə, tərəf-müqabilin oyununu anlamaq, hər ikisini birləşdirib bütövlük yaratmaq sizin üçün çətin olmayacaq. Bu, ritm, zaman və mahiyyət hissini yaranmasına güclü təkan verəcək, peşəkar oyun nəticəsində hər şey öz yerini tutacaq.

Hazırlıq və dəstək

106

Çalışma

Oturun, qalxın, yerinizi dəyişin, əyləşin və hər iki hərəkəti bütöv kimi dərk etməyə çalışın. Bəzi şeylər düşüncənizi qarışdırırsa bilər, lakin bütün bunlara bütövlük hissi ilə qalib gəlməyə çalışın.

Çalışma

Həmkarınızdan soruşun: “Saat neçədir?” Cavab almasanız da, hər ikinizdə bütövlük hissi yaranmalıdır. Bu hissi hazırlıqsız və dəstək olmadan anlamaq mümkün deyil. Amma rolu bütövlük hissi ilə oynayanda həm sizə, həm də tərəf-müqabillərə çox xoş və rahat olacaq. Bu, elə bir hissdir ki, onu əyani şəkildə göstərə bilmirik, bütövlüyü yalnız dərk edə bilərik – tamaşaçının da səbirsizliklə gözlədiyi məhz budur. İndi çalışmanı təkrar edin, digər həmkarınızdan saatı soruşun, lakin hər ikiniz bu sual-cavaba əvvəlcədən hazırlaşmalı və bir-birinizin dəstəyini hiss etməlisiniz. Başlanğıc kimi bu, ümumi işə çox faydalıdır.

Çalışmanın tərzini dəyişək. Əvvəlcə hazırlaşın, sonra: “Saat neçədir?” – deyə soruşun və əminlik hissini bürüzə verin. İndi isə “gəlin gedək” ifadəsini tələffüz edin və yenə də əminlik hissini bildirin. Bütün bunları bütövlük hissi ilə yerinə yetirin.

Ansaml, yaxud kontakt

Səhnədə tərəf-müqabilləri ilə oyun zamanı bütövlük hissi aktyora yeni imkanlar açır, əgər digər aktyorlar bu hissi anlayıb, hamılıqla birləşib bütövlük yaratmağa çalışsalar, oyunçular arasında şəffaf əlaqə yaranar və aktyor ansamblı heyvətəmiz oyun, yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirər.

Çalışma

Yan-yana əyləşib dövrə qurun, amma çalışın bir-birinizi görə biləsiniz. Dövrə boyunca əyləşmiş aktyorlar

arasında anlaşma yaranması üçün onların tək-cə bir-birini görməsi kifayət deyil. Bunun üçün daxilimizdə müəyyən hissləri oyatmağı bacarmalıyıq. Çalışmanın məğzi belədir: aktyorların eyni vaxtda ayağa qalxması barədə kimsə kənardan göstəriş vermir, heç aktyorlar da öz aralarında bir-birinə “gəlin ayağa qalxaq” demirlər. Hər bir aktyorun daxilindəki hiss səssizcə əmr verir və onlar hamısı eyni vaxtda ayağa qalxır.

Aktyor oyununun zahiri və daxili səviyyələri

Bir-birinizə diqqətlə baxıb həmkarınızı səbirlə dinləyin, amma onu hissiyyatınızla anlamağa çalışın, başqa sözlə desək, bu işdə hissiyata güvənin. Aktyor oyununda istifadə etdiyimiz ən təsirli vasitə hissiyyatdır – onu sözlə demək, əl-qolla, səslə çatdırmaq mümkün deyil, bu hissiyyat hər birimizin daxilindən gəlir. Peşəkarlığın səviyyəsi bu hissiyyatı çatdırma bilmək, aşılamaq bacarığından asılıdır. Yəqin ki, belə bir deyimi eşitmişiniz: “O, sözlə, hərəkətlə yox, ruhla oynayır...” Hissiyatı da digər vərdişlər kimi daim inkişaf etdirmək lazımdır, bu isə böyük səy və zəhmət tələb edir.

Müasir aktyorun həyat bilgiləri, dünyagörüşü gündəngünə artır, nəticədə onun peşəkarlığı yeni, daha yüksək səviyyəyə qalxır. Aktyor üçün iki səviyyə mövcuddur: 1. Fiziki və zahiri; 2. Daxili. Aktyor bu səviyyələrin məğzini dərk edib ona çatmağa nail olsa, həm özünə, həm də tamaşaçıya unudulmaz anlar bəxş edə biləcək.

SƏKKİZİNCİ DƏRS

Rejissorun rolu

(1 dekabr 1941-ci il)

Pyesə yanaşma üsulları

Növbəti dərsə giriş kimi başqa bir sahəni tədqiq etməliyik. Bu sahə, əslində, hamımızın yaxşı bildiyi məşq prosesidir və indi onun müxtəlif mərhələlərini araşdırmağa çalışaq. Bu sahənin çoxsaylı çalarlarını insanlarda, xüsusən aktyorlarda tez-tez müşahidə etmək mümkündür. Aktyorlar rol üzərində işləyəndə, rejissorlar isə pyesi səhnələşdirməyə hazırlaşanda məşq əvəzedilməz silaha çevrilir. Məncə, bu, bir tərəfdən, rol üzərində yaradıcılıq prosesini asanlaşdırır, digər tərəfdən, rejissoru boş-boş danışmaqdan, aktyora rolun məziyyətlərini anlatmaq üçün lüzumsuz fəlsəfi ibarələr axtarmaqdan xilas edir.

Bu, müntəzəm baş verir və məsələn, Moskva Akademik Bədaye Teatrına xas bir xüsusiyyətdir. Yadımdadır, günlərlə, aylarla masa ətrafına toplaşıb rol və personajlar barədə müzakirələr aparırdıq. Həm bilik qazanırdıq, həm də pyesin bütün incəliklərinə bələd olurduq. Lakin qəribə hal yaranırdı: heç kim oyuna başlaya bilmirdi! Sonra daha çətin, teatr baxımından mürəkkəb mərhələ gəlirdi. Biz söhbətlərə son qoyub işə girişirdik, lakin bu dəfə daha müəmmalı vəziyyətlə üzləşirdik: məlum olurdu ki, masa arxasında apardığımız təhlillərin oyuna zərər qədər də təsiri yoxdur! Rola intellektual yanaşma bizdə oynamaq həvəsini və bacarığını öldürürdü. Aktyor olduğumuzu və

səhnəyə niyə çıxdığımızı dərk edənədək xeyli çətin günlər yaşayırdıq.

Amma rola və pyesə uzun söz-söhbətlərsiz yanaşmanın müxtəlif üsulları mövcuddur. İşin ilkin mərhələsində bu, sözün əsl mənasında, xoş ovqat yaradır. Bunu dəfələrlə sınaqdan çıxarmışam və qətiyyətlə deyə bilərəm ki, uğur qazanmışam. Bəs məşq prosesi ərzində bu uğurun ömrü nə qədər ola bilər? Bu, başqa sualdır və gəlin ona cavab tapmağa çalışaq. Bunu təsəvvürdə çox asanlıqla canlandıra bilərik. Bir gözü yumaq – nə görürük? Səhnədə iki şeyi etməliyik və bu, bütün aktyor oyununu özündə əks etdirməlidir. Birincisi, səhnədə aramsız danışmalı və eyni zamanda hərəkətdə olmalıyıq, bu isə o deməkdir ki, daxilən məqsədə doğru can atmalıyıq. Bu, görünən və görünməyən hərəkətdir. İkincisi, hər şeyi əhatə edən bir cəhət: məqsədə doğru necə hərəkət etməliyik? Əgər işin ilkin mərhələsində “nə” və “necə” suallarına cavab tapa bilsək, yaxud pyesi anlamağa cəhd göstərsək, məqsədə nail olacağıq.

İstək – hərəkət və xüsusiyyətlərdən, ən əsası hissələrdən öncə gəlir

Məsələn, sizdən xahiş etsəm ki, stulu götürüb müəyyən yerə qoyun, bu prosesi suala belə çevirmək olar: “Nə etməliyəm?” Yaxud: “Nə edirəm?” İndi başqa sual yaranır: “Mən bu işi necə edirəm?” Əslində, bu işi müxtəlif üsullarla, fərqli tərzdə görə bilərəm. Başqa sözlə desək, “necə” edəcəyimi təsəvvürdə canlandırırım, onlar hərəkət, ifa xüsusiyyəti kimi qəbul edilə bilər.

Stulu bir yerdən başqa yerə xüsusi tərzdə – “qayğı” ilə, “sevə-sevə” qoyuram. Tərzindən asılı olmayaraq, bu, hərəkət sayılır. Özü də sadə və bitkin hərəkət! Hansısa

bir işi müəyyən xüsusiyyətlərlə, xarakterin cizgilərinə uyğun həyata keçirirəm. Özünü dəyə bilərsiniz ki, məsələn, bu işdə hiss, fəlsəfə, psixologiya və buna oxşar şeylər yoxdur, sadəcə konkret iş və ona uyğun xüsusiyyətlər var. Nəticədə, aktyorluq sənətində ən qiymətli olan bir şeyi – hissləri oyadırsınız. Əgər daxildəki hissləri oyatmasan, stulu “qayğı” ilə, “sevə-sevə” götürüb başqa yerə qoya bilməyəcəksən. Hər bir işi xüsusi tərzdə, fərqli cəhətlər və üsullarla görmək mümkündür. Bunu necə adlandırmağın fərqi yoxdur, “xüsusi” sözü həmişə müəyyən məna kəsb edəcək. Bu, “aktyor oyunu” adlı sirin çox mühüm açarıdır, əks təqdirdə, hər şey bəsit alınacaq.

Nümunə kimi, qalanın bürcündə kabusu gözləyən Hamlet və Horatsionu götürək. Hamlet nə edir? O, bütün diqqətini bir şeyin üzərində cəmləşdirir. Varlığını narahatlıq hissi bürüyüb və bu, digər hisslərin oyanması üçün təməl daşı rolunu oynayır. Məsələn, rejissor sizə belə bir təlimat verə bilər: narahatlıq və çılğınlıq hisslərini birləşdirin. Konkret halda bu, mümkün görünür. Aktyorluq baxımından siz daha mürəkkəb oyuna keçid ala bilərsiniz və nəticədə rolun məziyyətlərini daha tez qavrayıb tamaşaçıya çatdırmaq olar. Özü də bu oyun aktyorların yaxa qurtara bilmədiyi mənasız ştamp, sönük klişe xarakterli yox, özünəməxsus, fərqli ifa tərzini kimi məqbul sayılacaq.

Adi hərəkətlər, sadə oyun aktyorun bütün daxili aləminə sirayət edir, amma burulğan yaratmır, əslində, bu təlatümün doğmasına özümüz razılıq vermirik. Bəzən aktyor öz hisslərinin burulğanına düşsə də, lazımi keyfiyyətlər tapmaqda aciz qalır, məsələn, səhnədə “övlad”ına məhəbbətini bildirməli olan aktyorun oyunu inandırıcı alınmır. Aktyor rejissora bildirir ki, övladı olmadığı üçün bu hiss ona tanış deyil. Peşəkar rejissor “övlad mə-

həbbəti” hissini bütün incəliklərini, özünəməxsus cəhətlərini aktyor üçün açmalıdır – elə bir sadə hərəkət, jest tapılmalıdır ki, tamaşaçı bu məhəbbəti dərhal duysun.

Stulun yerini dəyişəndə biz eyni zamanda “diqqət” keyfiyyətindən istifadə edirik. Lakin bu hissi də son nəticə hesab etmək olmaz. Stulu başqa yerə qoyanda aktyorun göstərdiyi “sevə-sevə”, “qayğı” və “diqqət” hissi digər mühüm hissələrin oyadılması üçün körpü rolunu oynayır. Ona görə də bu hissələr maksimum qabarıq təzahür olunmalıdır. Digər mühüm hissələrin yaranması isə bizim necə oynayacağımızdan və ifanın keyfiyyətindən asılıdır.

– **Siz Hamletin monoloqlarından birini nəzərdə tutursunuz? Deməli, keyfiyyət oyundan doğur?**

– Əslində, həm oyun, həm də keyfiyyət eyni anlama gəlir. Hərəkət heç vaxt keyfiyyəti və hərəkətin keyfiyyətini diktə etmir – bunlar qovuşmuş vəziyyətdədir.

– **Hamletin “İndi mən tənhayam” monoloqunu götürək. Atasının qisasını almaq üçün Hamletin atdığı addımlar müəyyən hissələrə bürünüb. Onun hərəkətləri atasının qisasını almağa yönəlib, amma bu işin özünəməxsus cəhətləri var və Hamletin bunu necə etməsi maraqlıdır.**

– Məqsədim həтта bitmiş görünən şeyləri sadələşdirmək idi, ona görə də hərəkət kimi, jesti nəzərdə tutub bu barədə danışmışdım.

– **Cülyettanın “Romeo, Romeo, sən niyə?” replikasını məsafəni dəlib-keçən hərəkət kimi qəbul edək. Bu hərəkəti tapmaq, onun məziyyətlərini düzgün müəyyənləşdirmək ən güclü arzulardan biridir. Bu arzunun zirvəsinə yüksəlmək üçün digər hissələri də ora qatmaq vacibdirmi?**

– Əlbəttə. Gəlin hərəkəti bu hisslərlə zənginləşdirək. Əvvəlcə bu hərəkətin nədən ibarət olduğunu təsvir edək. Bu təsvir yalnız uzun-uzadı söhbətlərdən, rolun keyfiyyətləri və detalları barədə danışıqlardan ibarət olacaqsa, Moskva Akademik Bədaye Teatrındakı əhvalat təkrarən bizim də başımıza gələcək. Yadınızdadırsa, sizə söyləmişdim, teatrda toplaşib pyes və rollar haqqında uzun-



uzadı müzakirələr aparırdıq. Cülyetta rolunun məziyyətlərini günlərlə, aylarla araşdırmaq olar, amma rolun incəliklərini duymaq, ilk növbədə, aktrisanın

istedadından asılıdır. Bu rolu oynamaq üçün aktrisa ən mürəkkəb hərəkətləri son dərəcə sadələşdirməyi bacarmalı, əl və bədən jestlərindən istifadə etməklə məqbul yol tapmalıdır.

Biz aktyorlar üçün bundan sadə və cəlbədicə yol ola bilməz. Ona görə də Cülyetta obrazı üçün xarakterik keyfiyyətlər jestlərin vasitəsilə tapılmalıdır. Hətta bayaq danışdığımız güclü arzular da xüsusi keyfiyyət doğurmalıdır, indi barmaqlar, əllər, qollar və bədənin digər üzvləri vasitəsi ilə güclü arzuları bildirən jestləri göstərməyə çalışın. Əvvəlcə fizioloji üsulla jesti bədənin hansı üzvü ilə yerinə yetirəcəyinizi müəyyən edin. Sadə fiziki jestin müəyyən məna doğurmasına çalışın. Jestlər emosional həyatı rıqqətə gətirəcək, impulsları oyadacaq. Siz sadəcə oynayırsınız, amma bu oyun yaradıcılıq təxəyyülü, ilhamla doludur və inanın, tamaşaçıya zövq verir.

Mühit

– Mühit barədə sizə bir neçə dəfə sual vermişəm. Bəzi məşhur aktyorların heyvətəmiz oyununu izləmişəm, amma sonradan bu adamların ifası məndə heç bir müsbət təəssürat oyatmayıb, sanki oyun əhval-ruhiyyəsini itiriblər, şablona aludə olublar. Təsəvvür edin, tamaşa başlayır, on dəqiqə, bəzən iyirmi dəqiqə keçir, amma aktyorun oyunu görünmür, duyulmur. Peşəkar oyun göstərmək əvəzinə, tamaşaçıda müəyyən əhval-ruhiyyə, sadəcə təəssürat doğurmaqla məşğuldurlar. Hərəkətlərdəki məhdudluq ucbatından bəzi yaxşı aktyorlar bu bəladan xilas ola bilmir. Siz çıxış yolunu nədə görürsünüz?

– Hər şeydən əvvəl deməliyəm: öyrənməyə çalışdığımız sistemdə sırf hisslərlə bağlı məqam yoxdur. Yəni

bu sistem sizi məcbur etmir ki, yalnız hissələrinizi ortaya qoyasınız. Çünki bu, çox təhlükəli, viranedicə və etibarsız işdir. Sırf hissələrin mənəsinə düşən kimi nəzarətdən çıxırıq. Səhnə hərəkətlərimizi tənzimləyə bilmirik, əhval-ruhiyyə toruna düşüb çapalayırıq və getdikcə saxta oyun nümayiş etdirməyə başlayırıq. Araşdırdığımız məqamların hamısı yalnız hissələrin oyadılmasına aparan yolları göstərir, biz öz-özlüyündə hissələrə heç vaxt birbaşa müraciət etmirik. İzah etməyə çalışıram ki, aktyor mütləq ətrafındakı müəyyən şəraitlə zəngin mühiti duymalıdır. Bu, bizi hissələrin təzyiqindən xilas edir. Məsələn, kafedral kilsəni, oradakı ixlaskar mühiti təsəvvürdə canlandırsaq, hissələrimiz dərhal buna qarşılıq verəcək.

– **Mühitə xarakter verməyin mümkünlüyünə inanmıram. Mühit obyektə, yaxud şəxslə əlaqədən doğur. Məsələn, bu mühazirə otağının Mixail Çexovla əlaqəsindən mühit yaranır. Bu mühit artıq dəyişib, mənim münasibətim burada əyləşənlərin hər birinin münasibətindən fərqlənir – o, şəxsi və fərdi hal alıb. Düşünürəm, mühit hissi kimdənsə, yaxud nədənsə alınır, əxz olunur, bu, tamamilə fərdi bir hissdır, yəni mənim ay işığına, bağçaya, eyvana və s. münasibətimdən mühit doğur. Mən səhər çimərlikdə olmuşam, siz isə ora getməmişiniz. Bizim çimərlik mühiti barədə təsəvvürümüz də tam fərqli olacaq. Əgər hərəkətli mühitdən istifadə edirsinizsə, bu təqdirdə əhval-ruhiyyə sizi çənginə ala bilməyəcək. Statik vəziyyətdə deyilsiniz, səhnədə daim hərəkətdəsiniz və özünüzü məhz bu hərəkətlərlə ifadə edirsiniz. Məsələn, hər birimizin gecəyə öz münasibəti var və onlar əsla üst-üstə düşə bilməz.**

Məncə, iki cəhəti səhv salırıq: oyunu və fərdi hissələri. Əgər bizə vəziyyət və mühit verilsə, ixlaskar

mühiti yaratmaq üçün nə lazım olduğuna özümüz qərar veririk, bu zaman mənim nə hiss etdiyim o qədər də vacib deyil, mən yalnız mühit üçün işləməliyəm. Bu nə deməkdir? Deməli, baş verənlərə fərdi reaksiyanız, münasibətiniz yoxdur? Adi personajın fərdi reaksiyalarından fərqli olaraq, ümumiləşdirilmiş mühitdən nə qazana bilərik? Deyirsiniz ki, məsələn, dənizçilərin kef məclisi qurduğu yeməxananın ümumi mühiti mövcuddur. Bunu əsas mühit də hesab etmək olar. Fərdi reaksiyanı kənara qoysaq, ümumiləşdirilmiş mühitdən nə əxz edə bilərik?

– Söhbətlərimizin əsas mahiyyəti ondan ibarətdir ki, mühit təsəvvürdə canlandırılan obyektiv bir şey kimi olmalıdır. Yəni ilk növbədə özümüzü unudub bir kənara qoymalıyıq. Bu an pyesdən irəli gələn fərdi ixlaskarlıq hissi duyuruq, ya yox? Kafedral kilsədə müxtəlif xarakterlər dolaşır: biri ixlaskarlıq hissi keçirir, digəri baş verənlərə etinasız yanaşır, üçüncüsü isə bütün bunlara, necə deyərlər, aqressiv münasibət bəsləyir. Bu, pyesin mövzudur – aqressiv xarakter və ixlaskarlıq mühiti.

– Deyirsiniz kafedral kilsədə elə müəmmalı bir şey dolaşır ki, insana ixlaskarlıq hissi təlqin edir, yaxud ay işığı romantik duyğular doğurur. Bütün bunlar klişeli oyun yaratmırmı?

– Nümunələrin sayını artırmaq da olar. Əgər səhnədəki kafedral kilsəni götürsək, buradakı mühit pyesdən və hadisələrin sonrakı inkişafından asılı olacaq. “Kafedral kilsədə qətl” və onun mühitini xatırlayın. Kilsəni və yol qəzasını nümunə kimi istifadə etmişdim, lakin bizim anlamda klişeli, ştampli oyun yoxdur. Əgər mühiti gündəlik həyatın, yaxud pyesin mühitinə oxşatmaq istəyiriksə,

həmin mühiti məhz real həyatda və ya əsərdə baş verən hadisələrin içində axtarmalıyıq.

İndi təsəvvürdə ixlaskarlıq mühiti dolaşan kafedral kilsəni canlandırın. Daxilimdə aqressivlik, yaxud ixlaskarlıq karakterinin yaranması mənim şəxsi işimdir. Lakin pyesdə rol aldığım üçün rejissor ixlaskarlıq mühiti yaratmağı tələb edir və mən bu mühiti təsəvvürdə canlandırmağa borcluyam. Hətta mən aqressiv karakterə malik şəxs olsam da, bunu bir kənara qoyub ixlaskarlıq mühiti yaratmağa çalışmalıyam, əks təqdirdə, tamaşada oynamağın mənası yoxdur.

– Aktyor hər adi rol üçün mühit yaratmağa borcludurmu?

– Tutaq ki, biz pyesdən irəli gələn ixlaskarlıq mühiti yaratmağı qərara almışıq. Əvvəl çevrəmizdəki bu mühiti təsəvvürdə canlandırıb, sonra ona uyğun oynamağa başlamalıyıq. Bu təqdirdə hisslər riqqətə gəlir, nəticədə, siz rolun çərçivəsindən çıxıb zirvəyə doğru addım atırsınız. Başqa sözlərlə desək, mühitə qarşılıq verirsiniz və müəllifin bu pyeslə nə demək istədiyini, hansı hissləri aşılamağa çalışdığını tam anlayırsınız. Səhnənin, aktın, ümumiyyətlə, bütün pyesin mühitində çoxsaylı karakterlər qovuşur. Aqressiv karakterli insan olsanız da, ixlaskarlıq mühitinə uyğunlaşmalı, ən azı, bu mühitə rəğbət bəsləməli, onunla, necə deyərlər, barışmalısınız. Əks təqdirdə tamaşanın tərzinə uyğunlaşmayıb yad adam təs-süratı oyadacaqsınız.

– Tutaq ki, mənə tapşırılmış personajın aqressiv karakteri var. Amma rejissor mənə deyir ki, burada ixlaskarlıq mühiti olmalıdır. Rolu necə oynayım?

– Personaj baş verənlərə necə münasibət bəsləyirsə, mən də həmin münasibəti nümayiş etdirməliyəm. Amma

bunun üçün səhnə mühitində nəşə olmalıdır. Əgər rol aqressiv xarakterə malikdirsə və mənim üçün səhnədə ixlaskar mühit yaranmayıbsa, elə hesab edin ki, oyundan kənarda qalmışam. Ona görə də indi işin ardıcılığı barədə danışmalıyıq.

– **Demək istəyirsiniz ki, düzgün mühiti pyes yaradır və onu aktyorlara diktə edir?**

İşin ardıcılığı: mühit – xarakter cizgiləri ilə jest – xarakter yaratmaq sənəti

– Mühitin haradan peyda olması barədə sualın cavabını araşdırmadıq. Bu məsələdən yan keçmək bizə fayda verməyəcək, həmçinin psixoloji təhlildən uzaqlaşacağıq. Aktyor intuisiyası bizə geniş imkanlar yaradır: səhnədə natəmiz yeməxananın mühitini canlandırmağı bacarmalıyıq. Aktyor hissiyyatı isə bu mühiti duymaqda yardımçı olacaq. Başqa bir qabiliyyətimiz də var: çevrədə ehtiyac duyduğumuz mühiti təsəvvürdə canlandırmaq. Eyni zamanda xarakterin cizgilərini qabarıq nəzərə çarpdıran jestlər etməli və xarakter yaratmaq sənətinin incəliklərini mükəmməl bilməliyik. Beləliklə, ardıcılığı müəyyənləşdirək: 1. Mühit. 2. Xarakter cizgiləri ilə jest. 3. Xarakter yaratmaq sənəti və ən bəsit kombinasiyalar.

Əlbəttə, ştamplardan istifadə etməklə daha sadə yol mövcuddur. Lakin biz bu yoldan bilərəkdən imtina edirik, çünki ştamplar aktyor mənəviyyatını açmaq əvəzinə, onu bağlı qapılar arxasına salır. Bununla belə, canlı, parlaq və orijinal oyuna aparan yolu tapmaq üçün nəşə etməliyik: enerjimizi qurban verməliyik. İki yol var: birincisi Moskva Bədaye Teatrında istifadə etdiyimiz təhlil üsu-

lunu gücləndirməkdən ibarətdir. Əlbəttə, aktyorlar uzun müddət yaxşı oyun nümayiş etdirsələr də, təhlil onlar üçün, demək olar ki, xəstəliyə çevrilmişdi. Digəri isə, dediyim kimi, heç nəyi itirməmək şərti ilə sadə yol tapmaqdır. Daha doğrusu, bütün istəyimizi bir jestlə göstərməkdir. Xarakterin cizgilərinə müraciət edəndə öz hisslərimizi oyadıırıq. Mühiti təsəvvürdə canlandırmaqla pyesin ab-havasına, əsərin yaratdığı kiçik dünyaya daxil olur və bununla da pyesə yeni həssas yanaşma gətiririk. Ştampların altında “inildəyən” və müəyyən qaydalardan kənara çıxma bilməyən aktyorlardan fərqli olaraq, biz böyük sərbəstlik qazanıb səhnədə özümüzü təsdiq etməyi bacaracağıq. Ştamplardan kənarlaşa bilməyənlər mahir aktyor olsalar da, belə oyun onlara ziyandan başqa heç nə verməyəcək.

Mühit bilavasitə pyesə, yaxud səhnəyə, personajın fərdi reaksiyası isə yalnız pyesdəki personaja aiddir. Personaj təkbaşına tamaşanın mühitini yarada bilməz, bunun üçün onun digər obrazlarla təmasa girib uyğunlaşması lazımdır. Məsələn, qarşımıza qorxu mühiti yaradıb, fərdi surətdə ona qarşılıq vermək məqsədi qoyaq. Rejissora deyə bilərsiniz ki, bir insan, bir fərd kimi qorxu mühiti sizi əsla həyəcanlandırmır, yəni bu mühiddə qorxu hissi keçirmirsiniz, amma fərdi hissləri bir kənara qoyub, aktyor olaraq özünüzü qorxu mühitinə inandırmalısınız. Əks təqdirdə sizin aktyor sənətinə zərər qədər də aidiyyətiniz yoxdur. Bir aktyor kimi çevrəməzdə qorxu mühiti yaratmağı bacarmalı və onun vasitəsilə oynamalıyıq. Deməli, səhnəyə çıxanda fərdiyyəti sənətə qurban verib mühitin tələblərinə uyğunlaşmalıyıq.

Transformasiya edilmiş hisslər

İlk görüşümüzdə bu barədə danışmışdım, indi isə kiçik bir xatırlatma vermək istəyirəm. Düşünə bilərik ki, səhnədə nəse hiss edəndə bu duyğular bilavasitə bizə aiddir və kimsə kənardan onu bizə aşılabilir. Amma əslində, belə deyil. Əlbəttə, hisslərin köməyi ilə oynayırıq, amma onların iki müxtəlif sahəsi mövcuddur. Birinci sahə: “atanın ölümü” ilə əlaqədar yaranan hisslərdir ki, bu barədə ətraflı danışmışdıq. Atanız yenidən dünyasını dəyişib və bu itki qəlbinizdə acı hisslər doğurur. Lakin bu, fərdi duyğulardır, kədər hissi hələ təzədir və siz onu səhnədə oynaya bilməyəcəksiniz. Bəlkə də, bu kədərli hisslərdən səhnədə müəyyən mənada yararlanmaq olar, amma cəhd etməyin, əvvəla, alınmayacaq və çox bəsit görünəcəksiniz.

Hisslərə aid olan ikinci sahə də mövcuddur: onlar həyatımızın müəyyən şüuraltı sahəsindən, özü də tam transformasiya olunmuş şəkildə gəlir. Şüuraltı siqnallar vasitəsi ilə hissləri dərk edirik, çatdırırıq. Əgər atanın vəfatı ilə əlaqədar təzəcə yaranmış kədər hissini səhnəyə daşıyıb oynamağa çalışsaq, bu, fiziologiya, xüsusən də əsəb sistemi üçün çox təhlükəli ola bilər.

Lakin mürəkkəb proseslərdən keçib gələn transformasiya edilmiş hisslərə müraciət etsək, fiziologiyamız ziyan görməyəcək. Çünki bu hisslər qəlbimizdə yaşayır və mahiyyətimizi bürüzə vermək üçün vasitədir. Yaxşı oynadığımızı dərk edəndə ifadan, sözün əsl mənasında, zövq alırız. Özünüzdən soruşa bilərsiniz: bu hisslər necə gəldi, haradan yarandı? Axı əvvəllər bu duyğuları yaşamamışam.

Mühitə reaksiya göstərmək, yəni qarşılıq vermək mühüm şərtidir. Bir fərd kimi deyərək bilərik ki, “mənim bu

mühitlə heç bir əlaqəm yoxdur”, yaxud “bu mühitə qarşılıq verməyi bacarmıram”. Məsələn, kafedral kilsənin ixlaskar mühiti sizdə hər hansı bir hiss doğurmaya bilər, amma aktyor olaraq sizdə bu hiss yaranmalı və inkişaf etməlidir. Fikrimi bir az da genişləndirəm. Mən ixlaskar ruhlu adamam, bəzən bilərəkdən belə olmağa, bu ruhu qoruyub saxlamağa çalışıram. Çünki gündəlik şəxsi həyatda əyilməz, qəddar, qeyri-elastik bir fərd kimi xarakterizə olunuram. Bizim yaradıcılıq fərdiyyətimizdə hər iki halın olması mümkündür. Onlara hədd qoymaq olmur, çünki gündəlik həyatda hətta ağılımıza gəlməyən şeyləri yaradıcılıq ruhunun köməyi ilə birləşdirməyə qadirik. Məsələn, tutaq ki, mən dindar və ateist adamam. Bu, adi həyatda qeyri-mümkün bir şeydir. Şüuraltı siq-nallardan gələn transformasiya edilmiş hisslər sahəsində isə dindar və ateist ayrı-ayrılıqda mövcuddur və onları bir simada birləşdirmək çətinlik törətmir. Transformasiya edilmiş hisslər zamana və məkana sığmayan qənirsiz gözəlliyə bənzəyir.

Onlar şampandan nə ilə fərqlənir?

Məncə, şampı belə təsəvvür etməliyik: şamplar tam sərbəst sayılan transformasiya edilmiş hisslərdə yox, fərdi duyğusal həyatda mövcuddur. Məhdud adamlar üçün şamp çox vacib və əlverişlidir, yaşamağın asan yoludur. Amma biz transformasiya edilmiş hisslər sahəsinə baş vura bildiyimiz üçün şamplara ehtiyacımız yoxdur. Dindar və ya ateist adam barədə fikir yürüdəndə intellektual anlarla hesablaşsaq, görəcəyik ki, bu, şampdır. İntellektimiz gizli, kobud və çılpaq şamplardan ibarətdir. Lakin yaradıcılıq ruhumuzda transformasiya

edilmiş təxəyyül, formasını dəyişmiş hisslər və impulslar anlayışı mövcuddur. Onlar transformasiya olunandan və biz bu hisslərə yol tapandan sonra, mən belə başa düşürəm ki, bütün metod transformasiya olunmuş hisslərin qapısını açmaq üçün bir üsuldur. Bu təqdirdə ştamlara heç bir ehtiyac qalmır.

Əlbəttə, bədənimiz bizimlə mübarizə aparacaq, daxilimizdə kök salmış ştamları işə salmağa çalışacaq, ancaq biz mübarizədən qorxmamalı və qalib çıxmağa çalışmalıyıq.

– **Yəqin, ştamlara müqavimət göstərmək prosesi uzun çəkir. Axı onlar daxilimizdə özlərinə möhkəm yuva qurublar, heç nədən çəkinmir, geri addım atmağı düşünmürlər...**

– Bəli, jest həmişə uzun prosesdir. Klişe, ştamlar mühitə, şəraitə həmişə uyğunlaşa bilmir, digər sahə isə nəhayətsiz uzun proseslərdən biridir. Transformasiya edilmiş hisslər deyəndə mən həyatımıza nüfuz etmiş hissləri nəzərdə tuturam. Məsələn, dəfələrlə sınaqdan çıxardığımız xoş hisslər qəlbinizə hakim kəsilib, nəşə ürəkaçan şeylər barədə düşünürsünüz. Ancaq bu hisslər hələ transformasiya olunmayıb və siz yatmağa gedirsiniz. Ola bilər, yuxuda həmin hissləri unudasınız. Sonra gözlənilmədən bir fərd kimi özünüzdə yeni imkanlar kəşf edirsiniz. Onlar haradan peyda oldu? Gözəgörünməz xoşbəxtlik və sevinc duyğusundan!

– **Deməli, emosiyalar fərqli olduğundan bu hisslər transformasiya edilir?**

Şüurun iki vəziyyəti

– Şüur azad olmayanda, asılı vəziyyətə düşəndə dəyişikliklərə məruz qalır. Bu proses bizdən asılı deyil. Hər

dəqiqə nəşə yox olur və dəyişir. Bu, obyektiv vəziyyətə gətirdiyimiz hissləri transformasiya edir. Məni nəşə, yaxud kimsə narahat edirsə və ya buna görə əzab çəkirəmsə, deməli, məni narahat edən səbəblərə qarşı obyektiv deyiləm, yəni “mən”i ön plana çəkib əlimdə bayraq etmişəm. Bunu unudanda həmin ağrı daha da kəskinləşir və indi mən həmin səbəblərə qarşı obyektiv mövqe tuturam. Bundan rolun ifasında istifadə edə bilərəm. Həqiqətən, yaxşı aktyor dolğun, səlis və bitkin oynamalıdır, həm güləndə, həm də ağlayanda obyektiv olmalı, hadisələrə reaksiya verməyi bacarmalıdır. Əsl aktyor hətta tamaşa salonunun birinci cərgəsində əyləşmiş bacısının səhnədə baş verənlərə münasibətini gözucu görüb qiymətləndirməyi bacarmalıdır. Səhnədə əsl sərbəstlik bundan ibarətdir.

Əgər rola aludə olaraq tərəf-müqabilin “nəfəsini kəsiriksə”, stulları bir-birinə çırpıb səhnəni viran qoyuruqsa, bu, sənət yox, dəlilikdir. Bir zamanlar Rusiyada yaşayanda düşünürdük ki, əgər səhnədə oynayırsaq, yerdə qalan hər şeyi yaddan çıxarmalıyıq. Şübhəsiz, bu, səhv yanaşmadır. Bəzi aktyorlar elə bir həddə çatdılar ki, əsl oyunun nədən ibarət olduğunu anlamağa başladılar: oynamaq və eyni zamanda hisslərin burulğanına düşmək mümkündür, bu hisslərə elə aludə olursan ki, hətta müəyyən məqamda tərəf-müqabilini lağa da qoya bilərsən...

Xarakterlər yaratmaq sənəti

– **Xarakterlər yaratmaq sənəti barədə soruşmaq istəyirəm və bunun üçün lazımı şəraiti və “vəsaiti” necə əldə etmək olar? Buna görə material axtaranda dərindən bələd olduğunuz adamların xarakterindən nəşə əxz etməyə cəhd göstərirsinizmi?**

– Əlbəttə, çevrənizdəki real insanların obrazlarından, vərdiş və xarakterlərindən geniş istifadə edə bilərsiniz. Amma fərdi təxəyyülün məhsulundan istifadə etmək daha məqbul sayıla bilər. Bu halda xeyli sayda yardımçı fikirlər gələcək və sizin seçim imkanınız genişlənəcək. Onları saf-çürük edib birləşdirmək və obrazı formalaşdırmaq olar, bura həmçinin çevrənizdəki insanların mənfi və müsbət xarakterlərindən də müəyyən ştrixlər qatmaqla uğur qazana bilərsiniz.

– **Yaxın tanışlarımdan birinin xarakterik cəhətlərini diqqətlə öyrənib, rol üçün istifadə etməyə çalışdım. Lakin əvəzində məndə həmin tanışa şəxsi münasibətimi bildirən hisslərdən başqa heç nə yaranmadı. Bu hisslər, əsasən, tanışımın xarakterində bəyənmədiyim xüsusiyyətlərdən ibarət idi. Amma hiss edirdim ki, həmin xüsusiyyətlərdən, onun xarakterindəki mənfi cizgilərdən yararlınsam, oynayacağım rolun xarakteri, psixoloji jesti daha dolğun alına bilər. Təəssüf ki, bu adama şəxsi münasibətimin təzahüründən yaxa qurtara bilmədim...**

– Bu yalnız indicə söhbət açdığım obyektivliyin inkişafı ilə bağlıdır. Obyektivlik müəyyən üsullardan istifadə sayəsində yaranır. Siz tanışınıza daha obyektiv yanaşa bilərsiniz, digər tərəfdən, konsentrasiyanın gücü sizə şəxsi hisslərdən xilas olmağa kömək edəcək. Sonra elə bir an yetişəcək ki, şəxsi münasibət sizin üçün o qədər də böyük əhəmiyyət kəsb etməyəcək, yəni narahatlıq doğurmayacaq. Siz uzun müddətdən sonra baş verən transformasiyadan bəhs edirsiniz. Ruhunuza tamamilə yad olan bir rolunu oynayanda pyesdəki obrazın konsepsiyasını və görünüşünü təsvir etməlisiniz. Məsələn, “Mulat” adlı pyesin qəhrəmanı mulat olsa da, öz zahiri

görünüşünə etiraz edir. Bir dəfə texaslı bir gənc bu rolu güclü irqi xurafata söykənərək oynadı. Pyesdə baş verən hadisələri müxtəlif istiqamətlərə yozmaq olar. Amma gənc aktyor müəllifin qayəsindən uzaqlaşaraq, bu rolu öz düşüncə tərzinə uyğun, istədiyi şəkildə ifa etdi. Rolun öhdəsindən yaxşı gəlsə də, pyesin bütün qayəsini darma-dağın etdi, əsər uğursuzluğa düçar oldu.

Yaradıcılıq fərdiyyəti – ali fərdiyyət

– Yaradıcılıq fərdiyyəti çox maraqlı problemdir və müəyyən dünyagörüşü ilə bağlıdır. Bu, daxilimizdən gələn fərdi, bənzərsiz hisslərdir, yaradıcılığın şah əsəridir. Belə bir fikir mövcuddur: aktyor tam obyektiv olduqda nəzəri cəhətdən elə görünə bilər ki, obyektivlik ən ali səviyyəyə yüksəlib, amma bu təqdirdə fərdi nöqtəyi-nəzər itib. Həqiqət isə bunun tam əksini göstərir – yaradıcı ruh dünyası insan varlığının adi anlamdakı mahiyyətindən fərqlənir. Yəni biz bir sənətkar və ən başlıcası, fərd kimi daha sərbəst və obyektiv düşüncəyə malik adamlarıq, xarakterləri bu və ya digər yollarla həyatdan götürüb interpretasiya etməyi bacarmalıyıq.

Obyektivlik azaldıqca gündəlik həyatda keçirdiyimiz hisslərin əl-qolu bağlanır, yaradıcılıq fərdiyyətimizin səviyyəsi aşağı düşür. Pyesə, rola bu səhv yanaşma ucbatından, tamamilə şəxsi impulslara və düşüncələrə görə belə bir təəssürat yaranır: MƏN Şekspirin “Hamlet” əsərini səhnələşdirməliyəm! MƏN Şekspirin Hamlet barədə ideyalarından vaz keçib, bu qəhrəman haqqında yalnız öz ideyalarımı israrla ortaya qoymalıyam! Tamaşaçı pyesi, Hamleti belə görmək istəyir, MƏN də onun istəyinə uyğun hərəkət etməliyəm! Əslində, pyesə

belə yanlış yanaşma özü faciə ilə nəticələnə bilər. Yaradıcılıq fərdiyyəti heç də “MƏN”dən ibarət deyil. Bu, yaradıcılığın, düşüncə özəlliyinin ən yüksək zirvəsidir. Düşünün: Rafaelin əsərlərində gördüyümüz ideyaları Rembrandtın rəsmlərində tapa bilmərik. Bu, mümkün də deyil. Niyə?

Müəllif, aktyor və rejissor əməkdaşlığı

– Aktyor pyesə münasibətdə bu əməkdaşlığı qoruyub saxlayırmı? Əgər belədirsə, əməkdaşlığın hansı mərhələsi aktyor üçün daha faydalıdır?

– Bernard Şou kimi müəllifin teatr barədə, ümumiyyətlə, təsəvvürü yox idi. O, belə düşünürdü ki, dünyada əvəzolunmaz şəxsiyyətdir və onun yaratdığı ədəbi cərəyandan başqa heç bir cərəyan ola bilməz. Qəribədir, B.Şou rejissorların işini həmişə çətinə salırdı, bununla belə, dahiyənə əsərlər yaradırdı. Teatr nöqtəyi-nəzərindən o heç də münasib müəllif deyildi.

B.Şou pyesi bir cür qəbul edirdi, aktyor əsərə başqa rəkursdan yanaşırdı, rejissor isə tamaşanı tam fərqli görürdü. Təsəvvür edin, bir əsərə üç fərqli baxış! Teatr yaradıcılığında üç tərs mütənasib yanaşmanın olması mümkün deyil. Məsələn, əgər B.Şou ilə aktyorun təxəyyülü üst-üstə düşürsə, müəllif aktyora minnətdar olmalıdır, çünki qələmi ilə aktyora nəyi isə dürüst izah edə bilib.

Aktyorla da oxşar hadisə baş verir. Əgər aktyorun hissləri B.Şou üçün açıqdırsa, aktyor müəllifdən çox sayda ilhamverici ideyalar alır, tamaşa isə B.Şou və aktyorun interpretasiyalarının cəmindən ibarət olur. Bu halda, tərəflərin bir-birini özünə tabe etməsi düzgün sayılmaz.

Əgər aktyor, həqiqətən, ali fərdiyyətini, yaradıcılıq fərdiyyətini işə salırsa, onun müəllifə böyük ehtiyacı var. Aktyor müəlliflə harmoniya yaradır, onun hissələrini transformasiya edir. Şübhəsiz, hamımız aktyor oyununa ciddi təsir göstərən xarakterin rəşional cizgiləri ilə məhdudlaşmışıq, amma həmişə daha yüksək nöqtəyi-nəzər və ali səviyyə var. Bunlar xarakterin rəşional cizgilərinin məhdudlaşması ilə əlaqədardır.

Mühazirə zamanı xaricilərin istifadə etdikləri jestlərdən danışmışdıq. Əgər səhnədə ingilis obrazını canlandırırımsa, əllərimlə ingilislərə xas tərzdə jestlər etməliyəm. Mən müvəqqəti olaraq rus ruhunu bədənimdən çıxarıb sərbəstlik qazanmalı, bundan sonra ingilisi təcəssüm etdirməliyəm. Buna necə nail olmalıyam? Mən pyesi əvvəldən-axıradək təsəvvürdə canlandırmalıyam və rus ruhundan yaxa qurtarmaq üçün kifayət qədər vaxtım olmalıdır. Bu, heç də milliyyəti, milli baxışları və vərdişləri dəyişmək deyil. Hətta oynadığım personajın milliyyətinə nifrət bəsləsəm də, bunu heç bir vəchlə bürüzə verməyə haqqım yoxdur, bu hissələri səhnədə özümdən uzaqlaşdırmalıyam. Səhnəyə çıxmazdan əvvəl obrazın surətini və məziyyətlərini qəlbimdə günlərlə, bəlkə də, aylarla daşmalıyam. Obraz qəlbimdə saflaşmalı və bədii təxəyyül vasitəsilə dolğunlaşmalıdır. Bunu sənət tələb edir! Obraz saflaşdıqca siz də saflaşacaqsınız, müxtəlif mənbələrdən impulslar alıb bunun obyektiv həqiqət olduğunu görəcəksiniz.

– **Siz, yəqin, bu cəhətlərə görə deyirsiniz ki, aktyor müxtəlif hissələri duyan, qabardıb ona qarşılıq verə bilən xüsusi tip insan olmalıdır...**

– Hər bir aktyor bilir ki, dərketmənin həm adi üsulu, həm də müxtəlif üsulları mövcuddur. Müxtəlif üsullar elə inkişaf etdirilməlidir ki, adi üsuldan fərqlənsin.

DOQQUZUNCU DƏRS

Psixoloji jest

(5 dekabr 1941-ci il)

Jest–hadisə–hərəkət

Jest barədə söhbəti bitirmək üçün bu məsələni bir qədər ətraflı araşdırmağa ehtiyac duyuram. “Səhnədə məşq zamanı baş verənlərin hamısını interpretasiya etmək imkanı” deyəndə nəyi nəzərdə tuturam? Interpretasiyanı hansı yolla həyata keçirmək mümkündür: jest, hadisə, yaxud hərəkətlə? Terminlərdən hansını seçsək, məqsədəuyğun sayılar? Bəlkə də, “jest” ilə bağlı söyləmək istədiklərimi daha geniş mənada anlaya bilərsiniz. Ümumiyyətlə, aktyor sənətində hər şeyi jestə çevirmək mümkündür. Məncə, bu, pyesə və aktyor təbiətinə yanaşmanın ən sadə üsuludur. Necə deyərlər, bir güllə ilə iki dovşan vururuq.

Psixoloji jest

Əgər müəyyən fizioloji vəziyyətləri təsvir etmək üçün onları təsəvvürdə canlandırmağa çalışsaq, məlum olar ki, şüurun psixoloji vəziyyəti, yaxud insan ruhunun jestlə heç bir əlaqəsi yoxdur. Amma nədənsə insanlar bunu “jest” adlandırırlar. Məsələn, belə bir ifadə var: “nəticə çıxarmaq”. Yəni konkret jestlərlə “nəticə çıxarmaq”. Əslində, insanın “nəticə çıxarmaq” üçün etdiyi bütün jestləri dillə təsvir etmək mümkün deyil. Biz, aktyor kimi, “nəticə çıxarmağı” bildirən jesti təsəvvürdə canlan-

dırmaq və göstərmək üçün kifayət qədər cəsarətli olmalı, müxtəlif üsullar axtarmalıyıq. Məsələn, əlləri istənilən vaxt yuxarı qaldırmağa qadiriksə, deməli, jest vasitəsilə insan psixologiyasını və aktyor oyununu daha dərinləndirən anlaya bilərik. Bu, insan psixologiyasının xarakterik cəhətidir. Əgər jest nəyisə təsvir edirsə, pyesdə “nəticə çıxaran” personajın xarakterik cəhətlərini göstərmək üçün həmin jestdən yararlanmalıyıq.

Lazım olan jesti seçməklə “nəticə çıxarmaq” prosesini məşq zamanı cilalamalıyıq. Yəni jest filan şeyi ifadə edir, insanın xarakterik cəhətləri isə daha dərin mənə daşıyır; yaxud saxta jest edib bunu “nəticə çıxarmaq” təəssüratı oyadan jest kimi də qələmə verə bilərik. Əgər fikrimi bir nöqtədə cəmləşdirib personajın psixologiyası barədə nəticə çıxarmağa çalışsam, istədiyim baş tutmayacaq, əksinə, bu işi jestlərin köməyi ilə həyata keçirsəm, uğurlu alınacaq. Mən həm də hazırlayıcı jesti nəzərdə tuturam. Bu, səhnəyə, personaja, pyesə yanaşmanın vacib üsulu və digərlərindən daha əlverişlisidir.

Başqa nümunə: “Kiminsə fikirlərini parçalara bölmək” anlayışını araşdırmaq. Biz yalnız insan psixologiyasına xas cəhətləri göstərmək üçün jestlər tapmalıyıq. Bunu müxtəlif məziyyətlər, xüsusiyyətlər nəzərə alınmaqla həyata keçirmək olar, əslində, bütün üsullar məqbul sayıla bilər. Yaxud “problemi araşdırmaq” anlayışını jest dilinə çevirməyə çalışaq. Elə bir nöqtəyə çatdıq ki, burada bütün jestlər aktyor təfəkkürünə və ruhuna agah olsun. Sonra aktyor rola hazırlıq probleminə hansı tərəfdən yaxınlaşmağa cəhd göstərsə də, hər şey onu hazırlayıcı jest etməyə ruhlandıracaq. Bu halda mühitdən səmərəli istifadə də köməyə çatacaq. Məsələn, “sakitcə gözləmək” anlayışının mühiti jest kimi araşdırıla bilər. Mühit həmişə jestlərdə mövcuddur.

Digər mühiti – bizə yaxşı tanış olan kilsədəki ixlaskarlıq mühitini nəzərdən keçirək. Həmin ixlaskarlığı təənnüm etmək üçün jest tapa bilərikmi? Elə bir mühit yoxdur ki, onu aktyor dili ilə təənnüm etmək mümkün olmasın. Bu, jestlərin sehrlilidir. İnsan psixologiyası jestlərin dilini yaxşı anlayır. İnamlı deyə bilərik ki, səhnədə yaratdığımız mühit jestlərlə inkişaf edib genişlənir.

Qarşıya qoyulmuş məqsəd! Onu da jestlərin dili ilə ifadə etmək mümkündür. Məqsəd – həyata keçirmək istədiyimiz ideyaya, yaxud can atdığımız zirvəyə bən-



zəyir və onu dərk etməyin ən asan yolu jestdir. Məsələn, qarşıma belə bir məqsəd qoymuşam: “Sizi inandırmaq istəyirəm ki, məsələ məhz belədir”. Əqli cəhətdən bu fikir tamamilə aydındır. Lakin aktyor bunun üçün əqli mühakimələrdən yox, daha çox jestlərdən istifadə etməlidir. Jest müxtəlifliyinin həddi-hüdudu yoxdur, aktyor üçün jestləri geniş oyun məkanına bənzətmək olar. Digər halda aktyorun səhnədən nəse söyləməyinə ehtiyac qalmır, bəzən bircə jest səhnədə ulduz kimi parlamağa kifayət edir.

Biz teatr metodikasında istənilən məqamı götürüb onu jest dili ilə təənnüm edə bilərik. Məşq zamanı bədənimizin hər nöqtəsindən yararlanıb adi jestə də psixoloji anlam verməyə qadir olmalıyıq. Nə üçün? Düşünün: insan adi həyatda bədən hərəkətlərindən, jestlərdən mütləq şəkildə istifadə etməyə borclu deyil. Əgər kimdənsə sidq-ürəklə nəyi isə xahiş edirəmsə, bu, qəlbimdən gələn bir arzudur, təbii hissidir. Amma təsəvvür edin ki, səhnədə kiməsə yalandan yalvarıram, yəni müəllifin yazdığı mətni söyləməyə məcburam. Necə deyərlər, saxta yalvarışı tamaşaçının nəzərində inandırıcı yalvarışa çevirmək üçün bədən hərəkətlərindən və jestlərdən düzgün və dolğun şəkildə istifadə etməliyəm. Şübhəsiz, bu təqdirdə səhnə canlı və inandırıcı alınacaq, qəlbləri rıqqətə gətirəcək.

Teatrda həyat və ölüm

Tərəf-müqabilimə ürəkdən yalvardığım an etdiyim jestləri tamaşaçı görməyə də bilər, amma oyunum bu jestlərlə qovuşub ahəng yaratmalıdır. Hissləri jestlərin köməyi ilə bildirməsəm, mənəvi cəhətdən “xəstə” adama bənzəyəcəyəm. Bu gün milyonlarla adam həmin sağalmaz “xəstəlik”dən əziyyət çəkir. Hətta danışanda əllə

çoxlu jest edən, bədənini hərəkətə gətirib əsdirən xaricilər də “can verən xəstəyə” bənzəyirlər. Müasir teatrda səhnəyə çıxır, bu “xəsləlikləri” də dartıb özümüzə ora gətiririk. Bəzi ölkələrdə formalaşmış teatr məktəbində bu, məqbul sayılır. Səhnədə nəinki “xəstəlik” yayırıq, hətta varlığımızdan, hiss və duyğularımızdan uzaq durmağa çalışırıq. Dərək etmirik ki, bununla mənəviyyatımızı iflic vəziyyətinə salırıq. Çünki düşünürük, səhnədəki varlığımız pyes müəllifinin dili ilə danışır, kənara addım atmağa, rolu öz xarakterimizə uyğunlaşdırmağa haqqımız yoxdur. Haradansa tapdığımız kələfin ucundan yapışıb düz xətt boyunca ucuzluğa gedirik. Nəticədə, olan-qalan bacarığımızı, istedadımızı da məhv edirik.

Şübhəsiz, söylədiyim bu cəhətləri heç də bütün sənət adamlarına şamil etmək olmaz. Müxtəlif ölkələrdə xeyli aktyor var ki, səhnəyə “xəstəlik” daşımır, əksinə, əvəzsiz oyunla səhnə həyatını sağlamlaşdırır, obrazlara yeni ömür bəxş edir. Amma unutmamaq ki, aktyorun səhnədə fərdi xüsusiyyətlərini itirməsi, yaxud onu qiymətləndirə bilməməsi teatrın əhəmiyyətini azaldır. Vəzifəmiz aktyoru, necə deyərlər, həyata qaytarmaq, teatra yeni nəfəs bəxş etməkdir. Çünki bu gün teatrın tərəqqiyə, parlaq simalara, əvəzsiz ifaya böyük ehtiyacı var. Tamaşaçının qarşısına bir “alətlə” çıxırıq – həmin “alət” elə biz özümüzük. Deməli, aktyor həyatını yaşatmaq, ona ruh verib səhnənin əbədi günəşinə çevirmək yalnız bizdən asılıdır, bu işi bizim əvəzimizə kimsə görməyəcək. Ona görə də bədənimiz və hissləri ifadə edən jestlər səhnə həyatını canlandırır və ona mənəvi qida vermək üçün yararlanacağıımız yeganə üsuldur. Buna isə gərgin məşqlər sayəsində nail olmaq mümkündür.

Səhnə vasitəsilə aktyorun fərdi keyfiyyətlərini gücləndirmək – məndəki sözlərin əsl mənasını, məğzini dərək

edib görmək, sonra da səhnədə canlandırmaq deməkdir. Əsl aktyor səhnədə, onun ətrafında baş verənləri öz psixologiyasına uyğun dərk edir, demək istədiklərini şüurunun diktəsi ilə yox, jestlərin dili ilə çatdırır. Ümumiyyətlə, teatrda şüurun diktəsi ilə oynamaq çox təhlükəli əməldir, çünki belə diktə istər-istəməz stereotip yaradır, fərdi yaradıcılığın qarşısını alır, nəticədə aktyor sönür. Bunu “ölü, hərəkətsiz psixologiya” adlandırsaq, yanılmarıq. Şüur hisslərimizlə, obrazdan doğan daxili təlatümlərimizlə ahəng təşkil edəndə əsl aktyorluq psixologiyası, peşəkarlıq işə düşür. Bu, müəyyən inkişaf xətti üzrə yüksələn gizli psixoloji prosesdir. Məsələn, “Mən dərd-qəm içindəyəm” anlayışının jestlə tərənnümünü təhlil edək. İnsan psixologiyasının müəyyən vəziyyəti belə adlanır, yəni insan konkret halını bu sözlərlə ifadə edir. Sizcə, aktyor səhnəyə çıxıb tamaşaçıya deməlidir ki, “dərd-qəm içindəyəm”? Əsla yox! Əsl aktyor bunu bir psixoloji jestin, yaxud jestlərin vasitəsi ilə çatdırmağı bacarmalıdır. Həmin jest oyun zamanı qeyri-ixtiyari görünə bilər, başlıcası, aktyor “dərd-qəm” içində olduğunu bildirən jestləri tamaşaçıya aşılmalıdır. Hər şey oyunla paralel gedərək təbii görünməli, aktyorun ifa tərzinə, obrazın tərənnümünə xələl gətirməməlidir. Bu halda tamaşaçı ona təqdim olunan obrazın əsl mənəvi durumunu anlayıb şəxsiz qəbul edəcək, pyesin psixoloji məziyyətlərini asanlıqla qavrayacaq.

Xarakterlər yaratmaq sənəti – jestlərin dili

Xarakterlər yaratmaq sənəti ilə yaxından tanış olsaq, görəcəyik ki, hər bir xarakter, nə qədər mürəkkəb olsa da, jestlərdən ibarətdir. Məsələn, Don Kixotda jest bədəni

tamamlayır. Aktyor fərdi xarakterinin xüsusiyyətlərindən istifadə etməyə məcburdur, əks təqdirdə rol alınmayacaq. Deməli, hər bir aktyor rolu yaratdığı jestlərin köməyi ilə başqa cür oynayacaq. Yaxud Hamlet obrazını götürək. Təsəvvürümüzə gətirək ki, onun jestləri daxili xarakterini tərənnüm edir. Horatsio üçün tamamilə başqa jestlər tələb olunur. Həmçinin Klavdi obrazının jestləri də fərqlidir – o, ağır vəziyyətdədir, yəni həmişə yataqda uzanmış haldadır, xarakterin açılması isə bizdən jest tələb etmir. Bununla belə, aktyor Klavdi kimi obrazlar üçün özünə-məxsus jestlər seçməyi bacarmalıdır.

Rejissorlar kimi, biz də bütün tamaşanı bir bitkin jest kimi təsəvvür edə bilərik. Səhnədə rol almış bir qrup aktyorla jest barədə razılığa gəlmək mümkündür. Aktyorlar həmin jesti anlayıb həvəslə yerinə yetirsələr, jest dirijor kimi onlara rəhbərlik edib ilham verəcək. Məsələn, “Hamlet”dəki “Tələ” səhnəsində müəyyən jest edə bilərik. Bu jestdə bütün hazırlıqlar və xarakterik cəhətlər müəyyən əqli nəticəyə gətirəcək. Əgər aktyorlar həmin psixoloji jesti bəyənsələr, onlarda istənilən səhnəyə “xalis aktyor yanaşması” yaranacaq. Bu, fəlsəfi, yaxud psixoloji yanaşma yox, aktyor yanaşması olacaq, jestin hisslərlə, ya da zahiri formada tərənnüm edilməsi də heç bir rol oynamayacaq. Buna görə də aktyorlarda olan ən gözəl cəhət jestlərin dilidir.

Əgər məndən “Tələ” səhnəsinin sadə sayıla bilinib-bilinməyəcəyini xəbər alsanız, cavab verirəm: başlanğıcda bu səhnə çox sadə olmalıdır, əks təqdirdə intellektual interpretasiyanın labirintlərində vurnuxacaq, nəticədə azıb çaşbaş qalacağıq. Həyatım boyu rast gəldiyim dahi aktyorlar öz rollarının təhlili içində boğulublar. Bu təhlilə çoxlu vaxt və enerji sərf ediblər, hələ səhnəyə çıxmazdan

əvvəl onlarda rola nifrət hissi yaranmağa başlayıb. Həmin dahilərin xəbəri yox idi ki, ən mürəkkəb rolları ən sadə jestlər vasitəsilə oynamaq mümkündür.

İlk mərhələdə bu, kifayət qədər mürəkkəb təsir bağışlaya bilər, lakin jest dilini mənimsəyib onu sevməyi, sınaqdan çıxarıb tətbiq etməyi bacarsaq, görəcəyik ki, belə jestlər təşkilatçıya bənzəyir. Həmin təşkilatçı psixologiyamızdan yararlanaraq daha mürəkkəb şeyləri ortaya çıxarmağa qadirdir. Mürəkkəb məziyyətlər məhz bizə məxsusdur, fərdiliyi qoruyub saxlamağa kömək edir. Rol barədə nə deyirlər-desinlər, tənqidçilər nə yazırsa-yazsın, bu, heç də mühüm deyil, başlıcası, aktyorun hissiyyəti, duyğularıdır. Bu, bütün aktyorlar üçün çox vacib prinsipdir.

Əgər jestlərin hamısını ustalıqla yerinə yetiririksə, deməli, rolun bizə agah olan iri və xırda cəhətlərini menecer kimi bir yerə toplamış oluruq. Burada növbəti psixoloji saxtakarlıq yaranır. Belə ki, şüurumuz həmin jestlərlə məşğuldur, istedadımız isə sərbəst qalır, ona görə də fəaliyyətsizliyə, susqunluğa məhkumdur. Yalnız jestləri araşdırıb anladıqdan sonra onları göstərmək istəyəndə istedad işə düşəcək. İstedad özünü mütləq göstərəcək, yaradacaq, heyran qoyacaq. Jesti dəfələrlə təkrar edəndə dərhal nəsə qəribə, müəmmalı bir hisslə üz-üzə qalırsan. Qəlbində anlaşılmaz hisslər baş qaldırır və onları anında duymağı bacarmalısan. Bax bütün sirr də bununla bağlıdır.

İstedadı kitab oxumaqla, filmlərə baxmaqla qazanmaq mümkün deyil. Bu, ilahi vergidir və onun haradan qaynaqlandığını kimsə bilmir. Amma intellektual təhlil bacarığından məharətlə istifadə edib bir çox mətləbləri anlamaq, onu düzgün qiymətləndirib nəticə çıxarmaq mümkündür. Aktyora rol tapşırılır, əgər o, işinə vicdanla,

məsuliyyətlə yanaşırsa, rol üzərində işə təhlillə başlayır. Bu, böyük illüziyadır. Sənətimiz isə sintezdən ibarətdir. O, təhlil yox, sintez prosesidir. Nəyi təhlil etməliyik? Hisslərimizi, yaradıcılıq təxəyyülünü? Orada təhlil olunmalı, açıb göstərməli heç nə yoxdur. Bu, işini asanlaşdırmağa çalışan aktyorların böyük illüziyasıdır və tamamilə səhv yoldur. Belə başa düşürəm ki, düzgün yol qəlbin, ruhun, Tanrının bəxş etdiyi istedadın, yaradıcılıq fərdiliyinin (bunu necə istəyirsinizsə, elə də adlandırın) bizə söylədiyini sintez etməkdən ibarətdir. Onun təsiri altında intuisiyaya arxalanıb ən sadə üsulu – jestləri seçirik.

Jestin yaranma prosesi sintezdən keçir. Əgər kifayət qədər inadkarlığımız varsa, vaxta qənaət etmək istəyiriksə, özümüzü alimlərin yox, aktyorların cərgəsinə aid etməyi düşünürüksə, bu halda jest bizə bir çox məziyyətlər bəxş edir. Başqa sözlərlə desək, bu məziyyətlər sayəsində Don Kixotun əvvəllər aktyor üçün qaranlıq qalan xarakteri, onun söylədikləri, daxili aləmi və s. göz önündə canlanacaq. Bu təxəyyül bizim daxili emosional həyatımızla ahəng təşkil edəcək, aktyorun inadkarlığını, arzusunu və yaradıcılığını bürüyəcək. Yetər ki, aktyor yalnız bunu istəsin. Don Kixot obrazı bütün dolğunluğu ilə dərhal qarşısında peyda olacaq. Özünüzü tam hazır hiss edən kimi jesti nümayiş etdirə bilərsiniz.

Bəlkə də, bu, xudbin səslənir, əslində isə belə deyil. Biz məşq zamanı oyanmış bütün təəssürlərə açıq olmalıyıq. Bu açıqlıq çox yüksək səviyyəyə qalxmalıdır. Əgər Don Kixotun jestini həyata keçirirəmsə, özümü düşünmədən Sanço Pansa rolunu oynayan tərəf-müqabilimə uyğunlaşdırmalı, bunu, ilk növbədə, şüurla dərk etməliyəm. Tərəf-müqabillərimin hamısını bircə-bircə

seyr edəndə məndə belə bir hiss oyanmalıdır: sanki bu obrazları təxəyyülümdə, xəyallarımda görürəm. Əgər Sanço Pansa səhnədə oyun zamanı mənə qarşılıq verib hər hansı hərəkəti yerinə yetirirsə, buna dərhal düzgün reaksiya verməliyəm. Bu, təcrid olunmuş oyun deyil, ola da bilməz.

Söyləmişdim ki, əgər rol üzərində iş sona çatıbsa, artıq ətrafımızda olanların hamısını obrazın xarakterinin açılması üçün istifadə etməkdən vaz keçməliyik. Çünki bu proses rol ilə tanışlıqdan bir müddət əvvəl başlayır, yaradıcı iş başa çatandan sonra da xeyli davam edir. Aktyor təbiətiniz sizi məcbur edir ki, ətraf mühitin zəngin gözəlliklərindən, heyrətamiz incəliklərindən və real məziyyətlərindən rol üçün “şirə” toplayasınız. Həmkarlarınızla görüşəndə, teatr və rol barədə müzakirələr aparanda, teatrdan kənardə yaşadığımız real həyatda baş verən hadisələri araşdırdıqda təəssüratlar və qənaətlər daha da güclənir.

Jestləri həyata keçirməklə daxili ətaləti hərəkətə gətiririk. Məsələn, pyesin mətnini oxuyanda obraza uyğun səs tembri müəyyən etməliyik. Bununla da şüurumuz, qəlbimiz, fiziki orqanlarımız süstlükdən azad olur, hərəkətə gəlir. Amma jesti həyata keçirdiyimiz an özümüzü tam sərbəst hiss edirik, bu sərbəstlik isə bizə yeni yaradıcılıq fantaziyası verir. Yəni ürəyimiz necə hökm edirsə, jesti də həmin tərzdə yerinə yetiririk. Beləliklə, jest aktyora məlum olan digər üsullarla müqayisədə daha sərbəst və əsl istedad tələb edən yoldur. Jestdən istifadə etməklə tərəf-müqabildən, rejissordan və müəllifdən istədiyimizi alıb tamaşaçıya çatdırma bilərik.

– Jestin yalnız fiziki hərəkət yox, eyni zamanda psixoloji rəmzlərdən biri olduğunu anlayıram. Bəs

psixoloji jest rəmzini həyata keçirənəcən baş verən prosesin məğzi nədən ibarətdir?

– Sizin fərdi istedadınız. Əgər aktyorluq sənətindən uzaqsınızsa, heç nə dadınıza çatmayacaq. Yox, bu çətin sənətin mürəkkəb yolları ilə irəliləyirsinizsə, deməli, araşdırılan mövzu barədə bir çox mətləblərdən xəbərdarsınız. Niyə Otello rolunu oynamaq istəyirsiniz? Çünki aktyor kimi hiss edirsiniz ki, həmin rolun ifası üçün daxili tələbatınız yaranıb. Əks təqdirdə bu, Aya uçmağa bənzəyərdi. İstedadsız adamlar səhnəyə çıxsalar da, başqalarının oyununa baxsalar da, heç nə hiss etmir, sənətin incəliklərini və gözəlliklərini anlamırlar.

– **Əgər Maqbet obrazına onun xarakterini təhlil etmək əvəzinə, jest baxımından yanaşsam və Maqbetin əvvəl zəif, sonra isə güclü şəxsiyyət olduğunu görsəm, sizcə, bu, məntiqi yanaşmadır? Bu obrazı jest kimi təxəyyülümdə necə canlandıra bilərəm?**

– Əvvəla, Maqbet obrazı üçün tapdığınız jesti dəqiq həyata keçirməlisiniz. Bu jesti dəfələrlə təkrar etdikdən sonra onu təkmilləşdirməyə cəhd göstərməlisiniz. Əlbəttə, sağlam dərrakə tapdığınız jestlə oyun oynamağa başlayacaq, sizi əmin etməyə çalışacaq ki, hər şey qaydasındadır. Bu təqdirdə jestin görünüşünü dəyişib yeni çalarlar tapmağa cəhd göstərin. Yeni çalarlar, incəliklər kəşf etməklə obrazın daxili aləminə daha dərindən daxil olun. Unutmayın, sağlam şüurun diktəsinə uymaq, dərrakənin əmrlərini yerinə yetirmək olmaz. Şəxsi təcrübə, yaradıcılıq fərdiliyi sizə düzgün yol göstərəcək: jestdən necə istifadə etmək məqsədəuyğundur? Bu, arzudan, sərbəst seçimdən asılıdır. Obrazın məziyyətlərini açmaq üçün, ilk növbədə, sağlam dərrakədən, şüurun söylədiklərindən vaz keçin, ona əhəmiyyət verməyin, aktyor

bacarığınızı işə salın. Mən həmin bacarığı psixoloji jest adlandırırım.

– Haqqında söhbət açdığınız psixoloji jestə qayıtmaq istəyirəm. Hiss edirsiniz ki, o jest bütün tamaşanın vahid formasını, bitkin inkişaf xəttini yaradır? Həmin mərkəzi jest tamaşanın ana xəttini təşkil edə bilər. Aktyor bütün düşüncələrini bu jest vasitəsilə rəmziləşdirməyə qadirdir. Sənətçi özünə ən yaxın və uyğun olan jesti seçmək iqtidarındadır, ya yox?

– Əgər tamaşanın ana xəttini təşkil edən jest tapılıbsa, o, aktyorun daxili aləmini təlatümə gətirir. Həmin jesti dəyişməyə ehtiyac varmı? Əsla! Digər tərəfdən, istəyinizə uyğun olaraq, tapdığımız jesti sonsuz sayda dəyişə bilərsiniz.

– Bu məsələnin başqa aspekti barədə fikir mübadiləsi aparmaq istərdim. “Aya raket” adlı tamaşada başıma bir iş gəlmişdi. Mənə tapşırılmış rol premyera gününə qədər əsla ürəyimcə deyildi. Hisslərim məni aldadırdı. Premyera günü rolun sözlərini təkrarlayıb məşq edirdim. Birdən səsləndirdiyim cümlələr mənə qəribə təsir bağışladı. Heç özüm də bilmədən obrazın xarakterinə tam fərqli bucaqdan baxmağa başladım. Diqqətimi bir nöqtədə cəmləşdirib xəyala daldım. Təxəyyülüm işə düşdü və qarşımda bir adam canlandı. O, pəncərənin qabağında dayanıb qəribə baxışlarını harasa uzaqlara zilləmişdi. Baxışlar sanki onun bütün ömrünü əks etdirirdi. Bu cəhət diqqətimi çəkdi və gözlərim önündə canlanmış obrazdan ruh alıb rolu başqa cür oynamaq qərarına gəldim. Bu, gərginliyimi azaltdı, dediyiniz kimi, jest səhnə hərəkətlərimə təkan verdi. Başıma gələn bu işin indicə söylədiklərinizlə əlaqəsi varmı? Məncə, psixoloji jest

qarşımda rolun məziyyətlərini açdı. Bunun söylənilən məsələ ilə oxşarlığı varmı?

Arxetip

– Bu, mürəkkəb və psixoloji jest kimi mühüm məsələdir. Zənnimcə, başınıza gələn iş tamamilə başqadır. Aktyor təbiətinə xas olan həmin cəhəti “arxetip” adlandırmaq olar. Söylədiklərinizin hamısını bu anlayışa daxil etmək mümkündür. Məsələn, cəngəllikdə dolaşan pələngləri götürək. Onlar ölçülərinə, çəkirlərinə görə müxtəlif olsalar da, hamısı pələngdir, yəni arxetipdir. Bu anlayış bütün pələnglər üçün bir növ açar rolunu oynayır. Bunu necə istəyirsinizsə, adlandırın, amma ilk növbədə, biz həmin arxetipliyi yaratmalıyıq.

Həndəsi üçbucağın timsalında fikrimi bir qədər də aydınlaşdırım. Dünyada üçbucağın neçə növü var? Lakin üçbucaq barədə danışanda anlayırıq ki, o fiqur kvadrat deyil. Çünki şüurumuzda üçbucağın arxetipi mövcuddur. Çalışmalardan biri belədir: üçbucağın bütün növlərini təsəvvürünüzdə eyni vaxtda canlandırın, yəni bütün geometrik fiqurları eyni zamanda xatırlamağa cəhd göstərin. Çalışmanı yerinə yetirməklə daxilinizdə üç eyni bucaq yaranacaq. Bunun mənası belədir: üçbucağın, yaxud pələngin arxetipini dərk etmişiniz, yəni pələngin bütün xarakterik cəhətlərini bir yerə toplamağı bacarmısınız. Pələngin nəritisini, caynaqlarını və hərəkətlərini konkret bir heyvanın timsalına yerləşdirmişiniz. Yaxud kralın arxetipini götürək. Yaxşı bilirik ki, kral hansı yuvanın quşudur. Həmçinin anlayırıq ki, nağıllardakı hökmdarlar həqiqi krallar deyillər. Rumıniya kralını kral Lir ilə necə eyniləşdirmək olar? Real həyatda bu, qeyri-

mümkündür, ancaq arxetip kimi, onlar vahid anlayış altında birləşirlər. Bundan başqa, krallar üçün ümumi xarakterik jestlər mövcuddur. Siz indicə, premyera günü gözləriniz önündə canlanmış xəyali adamdan danışdınız. Məncə, o xəyali obraz oynadığınız bütün personajlar üçün arxetipin səsidir. Bu, kortəbii, yaxud şüurlu surətdə baş verəndə aktyor xoşbəxtliyin ən uca zirvəsinə yüksəlir, rolu dahiyənə ifa edir. Məsələn, bir dəfə İvan Qroznı rolunu oynayırdım. Rolun məğzini arxetip vasitələri ilə anlamağa çalışıb bir qanadı qırıq nəhəng quş obrazı tapdım. Qanadının qırıq olmasına baxmayaraq, havada süzəndə çox möhtəşəm görünürdü. Bu, mənim üçün arxetip idi, rolun bütün məziyyətlərini burada tapdım. İvan Qroznı qanadı qırıq yaralı qartal idi. Anladım ki, İvan Qroznı və yaralı qartal eyni arxetipə malikdir. Beləliklə, bu, arxetipə müraciət vasitəsilə rolun həllinə aparan fərqli yoldur. Daha sadə nümunəyə müraciət edək. Ata obrazına baxaq. Dünyada saysız-hesabsız ata var, bunu təhlil edə bilərik, ancaq ehtiyac varmı? Əlbəttə, ata valideyndir, ağsaqqaldır, müdrikdir, böyüyümüzdür, yol göstərən adamdır, bizə görə canını qurban verməyə hazırdır və s. Bu siyahını daha da uzatmaq olar. Keyfiyyətlərin sadələndiyi bu tip siyahıları ata, oğul, kral, kraliça, yaxud ölüm haqqında da tərtib etmək mümkündür.

– Siz arxetipi bütün fiziki obrazların tərənnümündə görürsünüzmü? Məsələn, ata obrazında arxetipin xüsusiyyətləri necə olmalıdır?

– Bu, fərdiliyinizdən asılıdır. Məsələn, atam hündürboy idi, cavan yaşlarından saçlarına dən düşmüşdü. Səbəbini bilmirəm, amma həmin fiziki keyfiyyətlər mənə böyük təsir göstərmişdi. Mənim üçün bu, arxetip ola bilər. Bu məsələdə təxəyyül çox mühüm rol oynayır.

– Bəlkə də, yanılıram, lakin bu, mənə ata obrazının şampını xatırladır. Düşünürəm: bütün diqqəti pyesdəki ata obrazının üzərinə yönəltməliyəm?

– Səhnədə təənnüm edəcəyim ata obrazı üçün bütün ustalığı işə salmalı, onu fərdiləşdirməyə can atmalıyam. Əgər ata arxetipini tapa bilməmişəmsə, yaratdığım obraz çox cılız, sönük və maraqsız alınacaq. Əgər atamın obrazından rol üçün istifadə edirəmsə, bu halda da uğur qazana bilməyəcəyəm. Amma səhnəyə çıxanda atamın obrazı məndə müəyyən təəssüratlar oyadacaq, yəni elə təəvvür edəcəyəm ki, atam da mənimlə birgə səhnədədir. Oynadığım ata obrazı çox fərddir, arxetip deyil, lakin arxetipdən yaranıb və onunla müəyyən bağlılığı var.

– Arxetipi anlamaq üçün pyesdə məhdudiyət qoyulurmu?

– Oyunumda arxetip gizli iştirak etmir. Bu, mənim sirrimdir. Həmin açarın köməyi ilə pyesdəki ata rolunu daha da gücləndirir, obrazı zənginləşdirirəm. Janna d'Ark obrazını götürək. “Əgər Jannanın bədəninə uyğun aktrisa varsa, pyesi səhnəyə qoymaq olar” fikri çox gülünc səslənir, belə düşünmək, ən azı, sadələşmədir. Lakin aktrisanın şüurunda Madonnanın, yaxud Müqəddəs Məryəmin arxetipi varsa, onun bədəni Janna d'Arkı anlayıb başqalaşacaq. Bu, “aura”nın növlərindən biri, gözlə görünməyən zənginlik, yaxud personajın ətrafındakı “aura” ilə bağlı məsələdir.

– Rol üzərində işləyərkən iki şeyi – jesti və arxetipi necə birləşdirmək olar?

Bizim metod

– Bu, aktyorun jestdən, yoxsa arxetipdən istifadə edəcəyindən asılıdır. Aktyor bu yola baş vurduğu təqdirdə

arxetipin jestə, jestin isə arxetipə apardığını görəcəm. Araşdırdığım metod sahələrinin hamısı eynidir, vahid məqsədə xidmət göstərir. Metodu başdan-başa təhlil edib nəticələri yazmışam, amma aktyor kimi bu metoddan istifadə etdikdə bir daha əmin oldum ki, bu metod vahid formadadır. Metodu kateqoriyalara böldüm, çünki hazırkı vəziyyətdə onu ətraflı araşdırmağın başqa yolu yoxdur. Lakin məsləhət görürəm ki, bu metodun verdiyi bütün imkanlardan istifadə etməyə çalışsınız.

Arxetip

– **Ümumiyyətlə, metoddan istifadə etməmək olarmı? Məsələn, rol aktyora öz istedadını açıb göstərmək üçün uyğun gəlmir, yəni onun imkanlarından qat-qat aşağıdır. Bu təqdirdə personajın məziyyətlərini üzə çıxarmaq üçün aktyor metodun hansı növlərindən yararlanmalıdır?**

– İstənilən halda metodun bütün növləri məqbuldur, aktyor lazımı anda həmin xüsusiyyətlərin ən xırda incəliklərini əxz etməyi bacarmalıdır.

– **Məncə, aktyor hər an səhnədə nə edəcəyini və nə etdiyini bilməlidir. Məsələn, mən eyni səhnəni bir dəfə bağıra-bağıra oynayır, növbəti dəfə isə normal səsle ifa edirəm. Sizcə, bunun fərqi başa düşmək mənim üçün səmərəli olardı, ya yox?**

– Səhnədə necə oynamağın fərqinə varmaq olduqca vacibdir. Bu günəcən bir dəfə də olsun deməmişəm: səhnədə nə baş verdiyini anlamağa çalışmayın. Əslində, bütün baş verənləri anlamağa qadir deyilsiniz. Lakin burada başqa bir məsələ də mövcuddur. Düşüncənin, intellektin köməyi ilə xarakterin dərinliklərini, onun

psixologiyasını anlamaq psixoloqların işidir. Aktyorun bu işi görməsinə lüzum yoxdur, çünki biz tamam başqa sahənin adamlarıyıq. İnsan psixologiyasından bəhs edən elmi əsərləri oxuya bilərik, lakin sənətimiz üçün həmin kitablardan faydalı nəşə əxz edə bilərik? Təkrar edirəm, bu, bizim sahəmiz deyil. Mən bunu aktyor üçün rola səhv intellektual yanaşma növü sayıram. Məsələn, Hamlet Horatsiodan soruşur: “Onun rəngi ağarmışdı?” Bu sual təxminən belə bir məna daşıya bilər: kabusun rəngi ona görə ağarıb ki, o, hər şeyi ürəyinə salıb, yəni atanın qəlbi oğluna qarşı məhəbbətlə doludur. Kabusun sifəti isə qırmızı rəngdədir, bu isə ona dəlalət edir ki, ürəyi hələ də döyünür, qan üzündəki damarlara axır... və s. Əlbəttə, səhnədə buna bənzər bir şey yarada bilərik, amma əmin olun, mənasız işdir, istədiyimiz alınmayacaq. Mən bunu nəzərdə tuturam: biz jestlər, arxetip, yaxud başqa üsullar axtarmaq əvəzinə, rola intellektual, şüurlu yanaşma nümayiş etdiririk.

– **Don Kixotun arxetipi nə ola bilər? Bu, jestlə eynidir?**

– Əgər təsəvvürünüzdə arxetipi görürsünüzsə, deməli, onun həyata keçirdiyi jesti də görəcəksiniz. Buna görə də qarşınızda Don Kixotu tam əhatə edən obraz da canlanacaq. Servantes o obrazı elə yazıb ki, Don Kixot öz-özlüyündə arxetipdir.

– **Moris Karnovski, adətən, “aktyor obrazı” adlandırdığımız cəhətə daim böyük maraq göstərib. Onun ustad dərslərində böyük həvəslə iştirak edirdik. Bir şey üzərində işimizi yaxşı xatırlayıram. Şeirin mənasını, onun ruhundan doğan incəlikləri anlamalı və yaradıcı prosesini əsərin mərkəzi obrazı əsasında inkişaf etdirməli idik. Mən şeiri oxuyanda həm obraz-**

dan ruhlanmalı, həm də onun bütün məziyyətlərini təsəvvürdə canlandırmağa idim. Mənə belə gəlir ki, jest və arxetip bu fikrin yaxşı mənada davamı və təzahürüdür. Obrazın məziyyətlərini qəlbinlə duymaq, beynində onu tam canlandırmaq – mənə, bütün bunlar aktyorun ustalığına dəlalət edir.

– Karnovskinin oyun tərzini barədə danışsaq, deyə bilərəm ki, onun üçün hissiyyat ön plandadır. O, səhnədə daim heyvətəmiz dalğalarla, necə deyərlər, müsbət aura ilə əhatə olunub. Həmin aura hətta aktyorun təsəvvür etdiyindən də güclüdür. Karnovski dahi aktyordur və istedadı səhnə fəzasına sığmır. Mənə, onun oyunu jest kimi aydındır. Karnovski ətrafında güclü mühit yaratmağa qadir sənətçidir. Bu aktyorun sadə oyununu görmək mümkün deyil, səhnədə müəyyən xətt boyunca elə inkişaf dinamikası yaradır ki, sözün əsl mənasında, işıq saçır, obrazın daxili aləmini müxtəlif çalarlara boyayır, onu tamaşaçıya tam gerçək şəkildə çatdırır. Karnovskinin aktyor oyunu həmişə böyük maraq doğurur, yəni sənət həqiqətlərinə məntiqi izah verməyi bacarır. Onun həmişə öz arxetipi var. Oyunundan aldığı sonsuz təəssürat sayəsində, bəlkə də, formalaşmış düşüncələrimə əsasən deyə bilərəm ki, Karnovskinin ifası jestlərin mürəkkəb kombinasiyasıdır. Çox dolğun oynayır, mənə görə, bu, metodun əla sübutudur.

Şalyapinə tamaşa edib, onun bənzərsiz səsini dinləyəndə də oxşar hisslər keçirmişəm. Əgər aktyorun istedadı varsa, geniş tamaşaçı kütləsinin rəğbətini qazanacaq. Amma bir məqam da var: istedadlı aktyor üçün istənilən metod məqbuldur? Mənə, istedad nə qədər böyükdürsə, aktyora təsadüflərdən sığortalanmaq üçün güclü metod lazımdır. Əgər istedad kifayət qədərdirsə, bizə xoşbəxtlik

bəxş edən xarakteri axtarmağa ehtiyac yoxdur. Digər halda, yəni istedad yoxdursa, yaradıcılıq sərbəstliyi verən bütün keyfiyyətləri itirəcəyik, ətrafda baş verən hadisələri – maşınları, kütlənin uğultusunu, müharibənin dəhşətlərini, Hitler, Stalin və Mussolini kimi diktatorların bəşəriyyətə qarşı törətdikləri dəhşətlərin mahiyyətini anlaya bilməyəcəyik. Bu səbəbdən səhnə sərbəstliyini itirəcək. Sələflərimiz isə, ümumiyyətlə, metod anlayışından xəbərsiz olacaq, istedadlarını nümayiş etdirə bilməyəcəklər.

Gələcəyin teatri

Beləliklə, aktyor peşəkarlığını cilalamaq üçün yeganə yol var: texnikaya yiyələnmək üçün metod üzərində işləmək. Yalnız bu təqdirdə aktyor sənətini iflasdan qoruya bilərik. Gələcək nəsillərə zəngin miras qoymaq üçün metod üzərində fasiləsiz iş aparılmalıdır. Razılaşın ki, metodun da yolu hamar olmayıb. Metodun hazırkı vəziyyəti mürəkkəb mərhələlərdən, diskussiyalardan, fikir ayrılıqlarından keçərək formalaşmış. Amma bu metod tam məqbul sayıla bilməz. Onu inkişaf etdirib gələcək nəsillərə elə şəkildə ötürməliyik ki, sələflərimiz metodu öz yaşadıkları dövrün xüsusiyyətlərinə uyğunlaşdırmaqda çətinlik çəkməsinlər.

Metodu dərk etmək ətrafımızda baş verən hadisələrin geniş təhlili ilə birbaşa bağlıdır. Məsələn, müharibədən sonra həyat necə olacaq? Müharibənin son akkordundan sonra bəşəriyyət toy-bayram edəcək, lakin bu ümumxalq sevinci uzun sürməyəcək. Çünki müharibə bizə dəhşətli iqtisadi dağıntılar və ağır psixoloji depressiyalar miras qoyacaq. Çörçill və Ruzveltin bu çətinliklərdən xəbəri var, amma onu xalqdan gizlədirlər. Həmin siyasətçilər yaxşı bilirlər: bu gün xalq müharibədən sonra onu

gözləyən çətinliklər və təhlükələr barədə eşitmək, bilmək istəmir. Bu çətinliklərlə övladlarımız, daha doğrusu, gələcək nəsillər üzləşəcəklər. Onlar üçün nəsə yaratmaq, sənət baxımından nəhəng işlərin təməlini qoymaq heç də asan olmayacaq. Bu, bizim üçün həqiqət anıdır və əgər indi metodu təkmilləşdirməkdən boyun qaçırsaq, teatr iflic vəziyyətinə düşəcək. Teatrın inkişafına ehtiyac var. Bu da məni vadar edir ki, metodu cidd-cəhdlə təsdiqləyib ondan bəhrələnmək üçün hər birinizə səmərəli şərait yaradım. Teatrın gələcəyi ilə bağlı daim narahatlıq hissi keçirirəm, amma əminəm, gələcək çox gözəl və parlaq olacaq.

İndi isə mühazirənin ana xəttini bir daha təkrar etmək istərdim: jest və arxetip bir-birinə bənzəyir – jest obraz yaradır. Obraz da özlüyündə jestin əmələ gəlməsinə rəvac verir.

– Əgər arxetip və jestiniz varsa və bunu rəmzi hərəkətlərin tərənnüm olunduğu sahəyə tətbiq edirsinizsə, nə baş verə bilər? Suahımı bir qədər də geniş izah edirəm. Oynayacağınız rolun rəmzini bildirən jest və arxetip var. Forma anlamına gələn jestə sadəcə yiyələnmək əvəzinə, tam sərbəstlik qazanırsınız. Məsələn, yetim uşaq pəncərəni açıb tüpürdü. Bu obrazın hərəkətini, onun daxilini anlamaq üçün hazırlıq anında jesti təsəvvürdə canlandırmaq necə köməyə gələ bilər?

– Əgər bunu etməyə borclusunuzsa, niyə də yetim uşağın hərəkətini təsəvvürdə canlandırmayasınız? Amma Karnovski kimi aktyor bunu etməyə də bilər, çünki onun peşəkarlıq səviyyəsi elə bir ali səviyyədədir ki, təsəvvürlə hərəkəti eyni vaxtda birləşdirəcək.

– Bu oyun tərzini obrazın xarakterini dəyişdirir? Mən bunu belə anlayıram: yetim uşaq pəncərədən

tüpürmək vərdişindən ömrü boyu əl çəkməyəcək, yəni bu, uşağın xarakterinin ayrılmaz hissəsidir. Belə bir hərəkətin başqası ilə əvəzlənməsi onun xarakterini dəyişə bilərmi?

– Bu, xarakteri gücləndirən cəhətdir. İstəsəniz də, istəməsəniz də, obraz özü bu hərəkəti sizdən tələb edəcək.

– **Məncə, obrazı, psixoloji jesti və arxetipi başa düşməyin yolu bədəni anlamaqdan keçir. Bədənin müxtəlif hissələrini hərəkətə gətirmək (məsələn, əli belə qoymaq, oturub dizə dirsəklənmək) və diqqəti bu hissələrə cəmləşdirməklə xarakterin açılmasına güclü təkan vermək mümkündür. Necə bilirsiniz, aktyor məşq zamanı diqqətini rol üzərində cəmləşdirsə, bu, arxetipi anlamağa imkan verərmidi?**

– Metodda hər şey bu yolla inkişaf edir: istedad harada özünü sərbəst hiss edirsə, orada bədənin hərəkətə gətirilməsi, konsentrasiya məqbul sayılır. Bu zəncirvari halqada bədən mühüm rol oynayır. Bədəndə, daha doğrusu, daxilimizdə çox sayda “düşmən” dolaşır. Həmin “düşmən”lər orada dərin kök salıb və yaradıcılıq prosesini ləngidir, hətta onun qarşısını alır. Onlar bunu elə sirli şəkildə həyata keçirirlər ki, bəzən bunu hiss etmir, nəticədə rolu istənilən səviyyədə oynaya bilmirik. Əgər bədən sərbəstdirsə, oyun da sərbəst, gözəl və baxımlı alınacaq. Bədəni inkişaf etdirmək isə aktyor üçün həmişə vacibdir.

Pyesə ilkin yanaşma – aktyor fantaziyası və intuisiya

– **Arxetip və jest anlayışları ilə nəyi nəzərdə tutduğunuzu yaxşı başa düşürəm. Bunlar aktyorun işini yüngülləşdirən vasitələrdir. Lakin pyesi oxuyub başa**

vurduqdan sonra əsər barədə müəyyən mücərrəd nəticələrə gəlirəm. Bu nəticələri özümdən uzaqlaşdırmağım düzgündür, ya yox? Məhz bunu dəqiq bilmişəm. Başqa sözlərlə desəm, arxetip və jest üzərində işləməzdən əvvəl pyes barədə mücərrəd qənaətə gələ bilərəmmi? Rol üzərində çalışmalara başlamazdan əvvəl Hamletin kim olduğunu təsəvvürdə canlandırmaq mümkündürmü?

– Zənnimcə, bu, tamamilə səhv olardı. Mən başqa yol təklif edirəm. Sizdən heç də tələb olunmur ki, pyesi anlamaqdan vaz keçəsiniz, lakin gəlin bunu hələlik təxirə salaq və ilk növbədə, aktyor təbiətinə öz sözünü deməyə imkan verək. Əvvəlcə aktyor təbiətinə hakim kəsilməliyik, fantaziyamız müəyyən nöqtəyə yüksələndə “Hamlet” və digər pyeslər barədə mücərrəd nəticələr çıxarmaq heç də qorxulu olmayacaq. Bunu etmək heç vaxt gec deyil. Əgər qeyri-ciddi hərəkətlərdən və jestlərdən cana doymusunuzsa, işin bu mərhələsi üzərində kifayət qədər çalışmışınızsa, özünüzü mücərrəd nəticələr çıxarmağa hazır sayırsınızsa, pyesi və əsər haqqında yazılanları niyə də oxumayasınız? Diqqəti çəkən və əqli cəhətdən normal hesab etdiyiniz məqamları kontekstdən çıxarıb, fantaziyanın qanadlarında gətirib Hamletin qarşısında sərgiləyə bilərsiniz. Əmin olun, bütün mücərrəd nəticələrə ağıllı şərh verə biləcəksiniz. Aktyor kimi, Hamletə və özünüzə inamınız daha da artacaq.

– **Pyesi oxuyanda qarşıma belə bir sual çıxır: özümü və düşüncələrimi necə sərbəst saxlayım? Bu, ona görə vacibdir ki, öz jestimdən istifadə etdikdə aldığım təəssürat pyesin mənə oyatdığı təəssüratı korlamasın. Pyesi oxuyanda hissiyyatım mənə açıq şəkildə rol üçün jesti haradan götürməli olduğumu deyir. Digər tərəfdən, əvvəl pyesi oxuyub, sonra isə**

əsər və onun ətrafındakı ictimai rəy barədə düşünəndə, həmin rəyi hərtərəfli öyrənəndə, psixoloji amil üzərində işləyəndə pyes haqqında birbaşa təəssürat almaq mümkün deyil. Bu təəssüratın əksər hissəsi saxta olacaq və impulsun yaranmasına dərhal rəvac verməyəcək. Yəni nəsə başqa bir hissə yaranacaq. Rol üzərində işləyəndə siz bu amildən yararlanırsınız? Onu mümkün vasitələrdən biri kimi qiymətləndirmək olar?

– İşə hansı nöqtədən başlamağınız vacibdir. Dediyim kimi, komediyalarda mühit kiçik, xarakterlər isə çox mühümdür, dramlarda mühit daha vacibdir, faciə əsərlərində isə mühit hər şey deməkdir, xarakterə o qədər də fikir verilmir. Bu həm də sizin metoda fərdi yanaşmağınıza aiddir.

– Başa düşürəm ki, jest, yaxud arxetip mahiyyətdən yaranan ilk təəssüratdan doğmalıdır, əgər xarakteri anlaya bilməsən, jest və arxetipi necə tapa bilərsən?

– Burada ziddiyyət yoxdur. Arxetip və jest daim inkişaf etməli və böyüməlidir. Əgər siz jest edib arxetipin qanadları sınımış qartal olduğunu görürsünüzsə, onda bu gün əvvəlkindən daha fərqli şeylər tapa bilərsiniz. Necə deyərlər, dərinədən qazmaq, yerin təkinə baş vurmaq lazımdır. Görəcəksiniz ki, nəyin bahasına olursa-olsun, öz arxetiplərinizdən və jestlərinizdən qurtulmaq mümkün deyil. Çünki onlar sizin aktyor təbiətinizin bir hissəsinə çevriləcəklər, qalan şeyləri isə unudacaqsınız.

– Deyirsiniz ki, aktyor jesti ilk təəssüratdan bəhrələnərək həyata keçirir, sonra isə onu zənginləşdirir.

– Bəli. Bu halda jest daha bitkin alınır.

– Tutaq ki, rejissorsunuz və ilk məşqə gəlmisiniz. Pyesdəki mübarizə və qarşıdurmalar barədə bizə re-

jissor nöqtəyi-nəzərindən danışmağı məqbul sayırsınız, yoxsa bunu özümüz müəyyən edib tapmalıyıq?

– Bu, tamamilə aktyorların kimliyindən asılıdır. Əgər aktyor rol almaqdan başqa heç nə ilə maraqlanmırsa, mən, Brodvey rejissoru kimi hərəkət edərdim. Əvvəldən axıracan ştamplar əsasında hazırlanmış tamaşa iki həftədən sonra səhnəyə qoyulardı. Əgər sizinlə pyes üzərində işləmək imkanımız olsaydı, pyesə tam fərqli yolla yanaşardıq. İdeal aktyor truppası toplaya bilsəydim, rejissor kimi görəcəyim iş də başqa cür olardı. Bəlkə də, ritm üzərində işdən başlayardım. İdeal aktyorlardan ibarət qrup müəyyən ritm işarələri alandan sonra rolu necə oynamaq lazım olduğunu anlayır. Deməli, bu, bədii tərzdən də asılıdır.

– **Brodveydə çalışarkən həm arxetip, həm də jestdən istifadə edə bilərdik. Bunu fərqi qaydada tətbiq etmək mümkündür? Yəni heç rejissor da bilməsin ki, bizim bu barədə məlumatımız var?**

– Ola bilsin ki, həmkarlarınız bununla razılaşmasınlar.

– **Əgər siz jest, yaxud arxetipi dəyişirsinizsə, nəticənin qəbul olunmuş son həddinə gəlib çatırsınızmı?**

– Rol üzərində işləyəndə ştamplardan istifadə etməmişinizsə, deməli, heç nə dəyişməyəcək. Yox, əgər hər şeyi dəyişməyi düşünürsünüzsə və nəticənin qəbul olunmuş son həddinə ehtiyac yoxdursa, bu təqdirdə oyunun bütün mərhələlərində öz ifanızı, arxetipi və jesti dəyişməkdən zövq alacaqsınız. Öz həyatımdan misal çəkim. Vaxtanqov məni “XIV Erik” tamaşasına cəlb edəndə heç birimizin bu incəliklərdən xəbərimiz yox idi, lakin ikimiz də arxetipə, jestlərə can atırdıq. Jest tapanda çox mürəkkəb bir məsələ ilə üzləşdik: heç cür anlaya bilmirdik ki, bu, jestin sadələşdirilmiş sahəsidir. Vaxtanqov mənə dedi: “Təsəvvürünü işə sal, elə düşün ki, səhnənin ortasında iri bir dairə var və sən həmin dairədən kənara çıxma bilmirsən, bax bu, Eriki səciyyələndirir”.

Bununla da, bütün pyes üçün müəyyən jest forması və danışıq tərzini müəyyən etdik. Məsələn, çaşqın, hay-küylü və s. arxetipi tapmışınızsa, tezliklə oyunun sadə formasını müəyyən edəcəksiniz. Məhz bu təqdirdə sirli jestlə qarşılaşacaqsınız, o, rolun bütün məziyyətlərindən sizi agah edəcək. Bu məsələ sadə və cəlbədicidir, yaxud da əhəmiyyətsiz görünə bilər. Lakin inanın, bütün bunlar o deməkdir ki, siz, bir aktyor kimi inkişaf edib müəyyən mərhələyə çatmışınız.

Digər nümunəyə müraciət edək. Stanislavski “Müfəttiş” əsərini səhnələşdirəndə mənə jestlər və arxetiplər barədə heç nə deməmişdi. Əvəzində belə bir psixoloji fənd təklif etmişdi. Yeri gəlmişkən, sonradan məlum oldu ki, bu fənd rol üçün açar rolunu oynayarmış... Nə isə, Stanislavski təklif etdi ki, bəzi şeyləri dərk edib dərhal da unudum, yəni başımdan çıxarım. Bununla da, əlimə “Müfəttiş”in psixologiyasını anlamaqdan ötrü açar verdi. Əslində, həmin açar çox əhəmiyyətsiz görünürdü, ancaq xarakterin bütün gözəlliyi məhz bunda idi. Hər şey mənasız şəkildə öz axarı ilə gedir, lakin adi jest müfəttişin xarakterinin bütün incəliklərini açmağa bilər.

Üçüncü nümunə kimi, “Daşqın” pyesinin adını çəkmək istərdim. Əsər tamaşaya hazırlananda psixoloji jest və arxetip haqqında məlumatımız yox idi. Vaxtanqovla birgə Frezer obrazına uyğun gələn xarakterik cəhətləri axtarırdıq. Tapdıq da! Müəyyən etdik ki, personaj nəşə itirdiyi bir şeyi tapmaq üçün daim axtarışda olmalı, vurnuxmalıdır. Bu, bütöv bir psixologiya idi. Frezer mənəviyyatının bir parçasını itirmişdi və biz həmin itkini sadələşdirib jest formasına salmalı idik. Jest həmişə inkişafda olub genişlənməlidir. Bu halda, onu daim dəyişmək imkanımız olacaq.

Bir dəfə başqa hadisə ilə üzləşdim. Yenə də Vaxtanqovla çalışırdım. “Daşqın”ın ilk tamaşasında, səhnəyə

çıxmazdan əvvəl ondan soruşdum ki, “rolumdan çox narazıyam, indi nə edim?” Söydü, təhqir etdi, ancaq nədənsə məni gülmək tutdu. Bu gülüş və daxilimdəki həyəcan birləşdi, bir göz qırpımında başqalaşdım, elə dəyişdim ki, səhnəyə çıxanda tam fərqli ifa nümayiş etdirdim. Tamaşadan əvvəl belə oynamağı düşünmürdüm, çünki ev hazırlığımla uyğun gəlmirdi, amma səhnədə qeyri-ixtiyari olaraq dəyişdim, deyilənə görə, hamını məəttəl qoydum. Personajın əsasında norveçli xarakteri dururdu, mən isə onu tam yəhudi xarakterinə uyğun oynadım. Bu, təsadüfi idi, amma sonradan bunun nə demək olduğunu kəşf etdim. Adını çəkdiyim son pyesdə rol kifayət qədər dramatik olduğundan sadə çıxış yolu tapdım: rolun mətnindəki bütün yumorlu hissələrdən imtina etdim, çünki çox bəsit alınır, əl-qolumu bağlayırdı. Xoşagəlməz, həyasız zarafatdan doğan yumor aktyoru yolundan azdırır və oyunun çəmi itir. Sonradan yəqin etdim ki, bu, cəlbətmə qanunudur. Əgər faciədə rol oynayırınsınızsa, gərək yumor hissənin güclü olsun, yox, vodevildə çıxış edirsinizsə, faciənin xüsusiyyətlərini dərinləndirən bilməlisiniz. Daxili aləminiz faciədə gülməli, vodevildə isə ağlamalıdır.

ONUNCU DƏRS

Piter Freyin səhnəsinin tənqidi

(8 dekabr 1941-ci il)

Aktyorun metodumuzdan istifadəsi

Düzü, səhnə həmişə məni özünə çəkir. Təhlil vermək istəmirəm, ancaq aktyor sənətini seçdiyimiz üçün bunu

bir qədər geniş araşdırmağa ehtiyac duyuram. Dörd maraqlı məqam mövcuddur və bu barədə də mütəmadi danışırıq.

1. Danışan şəxslər – personajlar.
2. Personajın danışdığı əhvalatlar.
3. Hər şeyi üstələyən mühit.
4. İnsanın əhval-ruhiyyəsi.

Mixail Çexov: Əhval-ruhiyyə daimi deyil və dəyişkən xarakter daşıyır. Hər birimiz bunun şahidiyik. Elə mühit yarana bilər ki, personaja aid olmasın, mühit dəyişməz qalsa da, personajın əhval-ruhiyyəsi dəfələrlə dəyişsin, yəni o adam haldan-hala düşsün. Soruşmaq istərdim: teatr metodlarından yararlanaraq rol üzərində necə işləmişiniz?

Piter Frey: Bu kiçik səhnənin arxasında göründüyündən də böyük mətləblər dayanır. Siz bunu gözəl başa düşüb dərinlən dərk edirsiniz. Məsləhətlərinizi unuda bilmərəm: göstərə biləcəyiniz oyundan qat-qat yaxşı oynamağa, rol ilə bağlı daha iddialı olmağa çalışın. Zövqünüzlə rolun məziyyətlərini uyğunlaşdırmağa cəhd edin. Əgər həyatınızda bir dəfə də olsun Şalyapini görmüsünüzsə, onun fitri istedadının nədən ibarət olduğunu anlamısınız – o, sənətinin gözəlliyini çatdırır, amma nəyə qadir olduğunu tam şəkildə ortaya qoymur. Bu, tamaşaçıda əvəzsiz təəssürat oyadır, onun qəlbini rıqqətə gətirir. Digər nümunəyə müraciət edək. Məbədə gələndə dua oxuyan müxtəlif rahiblərlə qarşılaşırsınız, sirdən ibarətdir ki, ya müqəddəs ata işini vicdanla yerinə yetirir, ya da onun inancı oxuduğu duadan qat-qat güclüdür, rahib də bunu hər cümlə ilə sizin nəzərinizə çatdırmağa çalışır. Bu, sizdə böyük təəssürat doğurur. İtaliyada bir

müqəddəs ata ilə dostluq edirdim. O, körpələri xaç suyuna salırdı. Müqəddəs ata xoşbəxt idi, qəlbinin dərinliklərində duyurdu ki, heç də rahib deyil, tez-tez zarafat edirdi, bəlkə də, bununla “xaç suyuna salma” mərasiminə bəraət qazandırmaq istəyirdi. Sübut etməyə çalışırdı ki, inancı gördüyü işdən çox-çox yüksəkdə dayanır. Teatrda da belədir. Aktyor rolu oynayır, amma hər hərəkəti, hər jesti ilə təlqin edir ki, obraz heç də göründüyü kimi deyil, onun məğzi daha böyükdür, məqsədi daha alidir, bütün bunlar da pyesin ideyasından yüksəkdə dayanır. Geniş tamaşaçı kütləsinin rəğbətini qazanmış məşhur aktyorların oyununda həmişə göründüyündən qat-qat çox incəliklər, xarakterik cizgilər tapmaq mümkündür. Onlar məhz bu keyfiyyətlərlə tamaşaçı auditoriyasını ələ alıb qəlblərə yol tapa bilir.

İşıq saçan aktyor

Teatr səhnəsində başqa müsbət məqamlar – güclü işıq saçan aktyor oyunu da mövcuddur. Ən maraqlısı budur ki, aktyorlar dolanbac yollarla getmək üçün zahirən heç bir şey göstərmirlər. Siz səhnədə baş verən hadisələrdən müəyyən dərəcədə uzaqlaşırırsınız, bu halda zahiri özünüifadə vasitələri, demək olar ki, pauza formasını alır. Bunu daha gizli şəkildə edə bilərdiniz, ancaq zahiri hərəkətlərin tam pauzasından yaxa qurtarmaq çətinlik törədəcək. Real pauzada işıq saçan oyun digər oxşar məqamlarla müqayisədə daha güclü alınır.

İcazə verin, soruşum, rus xarakterini səhnəyə qoymaq istərdinizmi? Bunu xarakterizə edən bir neçə söz söyləyərdiniz, başa düşərdim ki, bu, rus xarakteridir. Ancaq indiki halda oynadığınızı rus xarakteri adlandıra bil-

mərəm. Bu, sadəcə amerikalı aktyorun oynadığı rus karakterinə bənzəyir. Əla təzaddır, deyilmi? Amma çox gözəl alınmışdı. Bunu ilk dəqiqələrdən anladım, düzdür, aktyor bir qədər bəsit görünürdü, lakin səhnə insani hissləri çox incə tərzdə tərənnüm edirdi. Arxetipi axtarırkən duydum ki, siz bu cür övladı olan insanın arxetipini nəzərdə tutmursunuz. Şəxsi təcrübəmə əsaslanaraq onu deyə bilərəm ki, oyununuz mənə çoxdan dünyadan köçmüş uşaqlıq dostumu xatırlatdı. Baş verənləri özüm üçün aydınlaşdırmağa çalışanda söz tapa bilmədim, sanki dilim tutuldu. Bu barədə danışmaq heç də asan deyil. Hiss edirdim ki, çiyimdə ağır yük var, amma səhnədən söylənən bir neçə sözdən sonra o ağır yükdən xilas oldum. Başlanğıc çox hamar alınmışdı, amma mədhiyyə hissəsinə söz ola bilməz.

M.Çexov: Aktyor psixoloji və zahiri jestləri çox ustalıqla yerinə yetirirdi. Lakin bunları gizlədib bir az özünə qapılmışdı. Düşünürəm ki, Piter əsərin digər hissələri üzərində də məhz belə çalışmalı, ürəyinin hökmü ilə oynamalıdır. Məncə, bu, böyük səmərə verər, faydalı müzakirələrə yol açar.

Psixoloji jest

P.Frey: Özüm üçün psixoloji jest işləyib-hazırlamışdım, onu fiziki cəhətdən göstərməyin vacib olub-olmadığını bilmirdim. İdeyanı çox bəyəndim. Bunu belə başa düşürəm ki, psixoloji jest aktyora rol üzərində iş zamanı lazımdır. O, psixoloji jestdən personajın karakterini tapmaq üçün istifadə edir, başqa sözlə desək, bundan yararlanır. Sizcə, belə demək mümkündürmü ki, aktyor jesti tamaşaya daxil edir?

M.Çexov: Yox. Psixoloji jest sizin sirrinizdir. Bu, dayaq nöqtənizdir, necə oynamağınız isə başqa məsələdir. Əgər psixoloji jest olmadan oynayırınsınızsa, elə görünə bilər ki, həddən artıq sərbəstliyə yol verirsiniz. Yəni bu faktı zahirən təcəssüm etdirirsiniz. Psixoloji jesti həmişə zahirən bürüzə vermək olmaz. Məhz bu halda psixoloji jest daha da güclənir və tamaşaçı qəlbini riqqətə gətirir.

P.Frey: Ancaq siz psixoloji jesti yaratmaq və ifa etmək arasında seçim etmişiniz. Personaj üçün tapılmış psixoloji jest aktyora ilham verən psixoloji jestə daxil edilə bilər. Bununla belə, razılaşın ki, jest aktyora xarakter hissiyyatı bəxş etsə də, özünün zahiri fiziki formasına görə bəzən mənasız görünür. Bu, müəyyən məqamda tamaşaçının xoşuna gəlməyə də bilər.

M.Çexov: Psixoloji jest barədə söylədiyiniz fikirlərə qayıdaq. Məsələn, gündəlik həyatda müxtəlif fərdlərə nəzər salsanız, görəcəksiniz ki, hər bir insanın psixoloji jesti var, amma o, bunun nə olduğundan xəbərsizdir. Biz səhnəyə çıxanda təbii psixoloji jestə bel bağlaya bilmərik. Aktyor öz psixoloji jestini yaratmalıdır, çünki biz personaja həyat verib canlandıracağın o, qeyri-realdır. Ona görə də aktyor hər birimizin psixoloji həyatında baş verən jestlərdən ən uyğununu fərdi surətdə tapıb ortaya qoymalıdır. Özünüz baxın, insanın xarakteri nə qədər sadə olsa, onun psixoloji jesti də bir o qədər bəsitdir. Məsələn, ucuz bir malı təbliğ edən şəxs çox kobud jest edir. Digər nümunə: arzularla aşib-daşan ingilisi gözləriniz önündə canlandırın. O, arzularını nəinki hamıdan, hətta özündən də gizlədir. Həyatda tez-tez ingilislərə xas jestin şahidi ola bilərsiniz: bir yumruğunu digər ovcuna vurur. İngilislərin, demək olar, hamısı bu jestdən istifadə edir.

İtaliyalılarda da oxşar jestlər var... Mən psixologiya baxımından psixoloji jestə inanmıram. Aktyor istəyi, arzusu yalnız ideya tərənnüm etməkdən daha zəngin və emosionaldır. Psixoloji jestlə bağlı elə bir jest seçə bilərsiniz ki, aktyora daha doğma olsun, personajın psixoloji jestindən yüksəkdə dayansın. Jest barədə məlumatı rejissorla aktyor öz aralarında razılaşıra bilər. Onda şüuraltı qüvvə elə bir jest seçəcək ki, bu, həm rejissoru, həm də aktyoru razı salacaq. Söhbətimiz buna əyani sübutdur.

P.Frey: Özüm üçün tam fərqli jest tapmışam, görünür, bu jestə çox vurğunam. Mən söylənilən tənqidi fikirlərlə razıyam. Aktyorun seçiminə tənqidi yanaşıram.

M.Çexov: Əgər rejissorsunuzsa, gərək tənqid etməkdən çəkinməyəsiz. İndi isə psixoloji jestdən doğan aktyor jestinin fərqlərini izah etmək istədim. Məsələn, “Lilioma” pyesindəki Yuli rolunda ən böyük hissələrin harada gizləndiyini müəyyən etməyə çalışırdım. Lakin sintezin bəzi keyfiyyətləri barədə danışmaq mümkün deyil. Belə başa düşürəm ki, jest yalnız rol, personajın bütün hərəkətlərini anlamaq üçün mövcuddur. Bundan səhnədə istifadə etmək mümkün deyil, digər tərəfdən, rol elə ifa olunmalıdır ki, personaj psixoloji jestdən kifayət qədər bəhrələyə bilsin. Beləliklə, jest daha çox rolun özündən asılı vəziyyətdədir. Bəzən jest hərəkətlə birləşə bilər, ancaq jest, əsasən, aktyorun səhnədə yaşadığı və yaddaşına həkk olunmuş hissələri təzahür etdirir. Məsələn, Don Kixotun güclü jesti ola bilər, çünki bəsit personajdır, onun xarakter cizgilərini anlamaq üçün jestlərdən istifadə edilməlidir, başqa sözlərlə desək, aktyor elə oynamalıdır ki, bu personaj kənardan “saqqallı uşaq” kimi görünsün. Etiraf edirəm ki, bu, personajın xüsusiyyətlərindən asılıdır.

Mahiyyət

Psixoloji jest mahiyyətə, məsələnin məğzinə gətirib çıxara bilərmə? Bəli. Mahiyyət bütün rolun ağırlığını daşıyır. Bəzən elə fikir yaranır ki, guya mahiyyət donub, mükəmməl deyil, bəlkə də, elastikdir. Psixoloji jest həmişə mükəmməl, dəyişkəndir, necə deyərlər, üzüyoladır. Hər şey bir nöqtədə birləşə bilər. Həmçinin irqi və milli baxımdan insan psixologiyasını bilmək, dilin nəyi təcəssüm etdiyini anlamaq lazımdır. Məsələn, əks qütblərdə dayanan iki xalq – ingilislər və rusları götürək. Hisslərin dərk edilməsinə, təzahür formalarına görə onlar arasında böyük fərq var. İndi isə hər iki dildə təqdimat bildirən sözlərə nəzər yetirək. İngiliscə “ay”, yəni “mən”, rus dilində “ya” kimi səslənir. Ruslar işə həvəssiz başlayır, amma bir müddət keçəndən sonra elə canfəşanlıq göstərər qızışırlar ki, məəttəl qalırsan. İngilislər isə əksinə, əvvəlcə araşdırma aparıb məsələnin mahiyyətinə bələd olur, sonra isə işə başlayıb öz fərdi mənafeələrini güdürlər...

Məsələn, “Romeo və Cülyetta”-ni oxuyanda Romeo-nun sözlərinə diqqət yetirsək, onun hansı səslərdən istifadə etdiyi ortaya çıxır, yalnız bundan sonra Cülyettanın tamam başqa səslərdən istifadə etdiyini anlayacağıq. Beləliklə, personajların müəyyən səslərini özünüz üçün qeyd edə bilərsiniz, bu da tezliklə psixoloji jestə çevriləcək. Əlbəttə, bütün bunlara Şekspir və Höte kimi dahilərin əsərlərində rast gəlmək mümkündür. Müəyyən səslərin qeydiyyatını aparandan sonra görəcəksiniz ki, personaj həmin səslərdən istifadə etməklə danışır. Bu, nitqlə bağlıdır, doktor Rudolf Ştaynerin nitq metodikasında ətraflı şərh olunub, personajın səslərdən istifadəsi də dəqiq göstərilir.

Personajın psixoloji jesti sahəsində axtarırlar və araşdırmalar aparmaq üçün bütün mümkün vasitələrdən istifadə etmək lazımdır. Yolda irəliləyən adama diqqət yetirsək, onun hərəkət zamanı hansı jestlər etdiyini görsək, bunu psixoloji jestin “qabığı” adlandırma bilərik. Personajı səhnədə təsəvvür etmək – danışanda hansı səslər çıxarır, ümumiyyətlə, səsi necədir, necə gəzir, necə oturur, pauzanın hansı növündən istifadə edir və s. – lazımdır. Əgər bütün bunları təsəvvürümüzdə canlandırma bilsək, onda personajın psixoloji jestini anlama bilərik.

P.Frey: Məşğələlərin birində aktyorun yüngüllük hissindən danışmışdıq. Bu hiss aktyor texnikasını elə yaxşı nəzarətdə saxlayır ki, hətta ən faciəli səhnədə belə, aktyor gözlənilmədən hadisələrin mərkəzindən uzaqlaşır və nəyə yeni bir oyun göstərməyə başlayır. Mən başqa ideyadan istifadə edirdim. Bir rol üzərində işləyirdim, əvvəlcə mənə çox sentimental göründü, özümü sakitləşdirdim, düşündüm ki, oyunu məhz bu tərzdə quracağam. İşə başlayanda fikirləşdim ki, yaratdığım personaja tam nəzarət edirəm. Kənardan öz personajıma göz qoyur, qarşıya çıxan bütün çətinliklərə uğurla sınaq gətirirdim. Bir sözlə, rola girib tamaşaya tam hakim kəsilmişdim. Eyni zamanda özümü sərbəst və məmnun hiss edirdim. Həm də bütün bunlarda nəzarət amilinin təcəssüm olunub-olunmadığını bilmək istəyirdim.

M.Çexov: Mənə belə gəlir ki, personajın xarakterinin birinci variantını oynayanda tamaşaçının gözləri yaşarsa, aktyoru mükəmməl oyuna görə alqışlayırsa, personajın yeni interpretasiyasını nəzarətə almağa ehtiyac yoxdur. Bu, artıq yeni personajın yaranması deməkdir. Siz personajın həm birinci, həm də ikinci variantına nəzarət edə bilərsiniz. Lakin mənə elə gəlir, proses zamanı

onun xarakterini dəyişmişiniz. Məndə belə təəssürat oyanır ki, əvvəlcədən düzgün yol seçilməyib və bu seçim sizi yorub. Konkret oyun tərzini tapmaq həmişə müəyyən çətinliklərlə bağlıdır. Əgər rol sizi yorur, mənəvi gərginlik yaradırsa, bu, o deməkdir ki, seçim səhvdir. Amma oyun səviyyəsi, ustalıq elə yüksək səviyyədə ola bilər ki, bütün qüsurları ört-basdır edər. Bu gün nümayiş etdirdiyiniz yorğunluğun yaranma səbəbinə gəldikdə isə... Yaxşı, mükəlliməmizi davam etdirək.

Gülüş obyektivlikdir

Güləndə ovqatımız yaxşılaşır, çünki insan psixologiyasında gülüş mühüm yer tutur və şüurun ayrılmaz tərkib hissəsidir. İndi ovqatımız yaxşılaşıb, necə deyərlər, ke-fimiz kökdür. Məsələn, elə şeylər var ki, insanda həyatı boyu ikrah hissi doğurur, o, həmin hissləri özündən kənarlaşdırma bilmir. Günlərin birində insan hiss edir ki, bunlar artıq onda ikrah hissi oyatmır, bəyənmədiklərinə indi istehza və təbəssümlə baxır. Bu, ona dəlalət edir ki, insan əvvəlki ilə müqayisədə daha çox gülməyə qadirdir.

Fikrimi başqa sözlərlə ifadə edim: yəni insan indi əvvəllər gülə bilmədiyi şeylərə gülür, xarakterinin zəif cəhətlərini aşkara çıxarıb onları aradan qaldırmağı bacarır. Məsələn, hər şeydən incimər, küsmür, incə yumor hissini anlayır, özünün çatışmayan cəhətlərinə təbəssümlə yanaşır və s. Gülmək bacarığı insanın özünə qarşı münasibətinin daha obyektiv pilləyə qalxması deməkdir. Əgər daim başqalarına gülürəmsə, bu, heç də məqbul sayıla bilməz, insan, ilk növbədə, özünün çatışmayan cəhətlərinə gülməkdən çəkinməməlidir. Aktyorda məhz belə bacarıq olmalıdır. Özümüzdə nə qədər obyektiv

yanaşsaq, yaradıcılığımız gündən-günə o qədər çiçəklənəcək, bədii potensialımız genişlənəcək. Əgər özümüzlə qapanıb qalsaq, xudbinlik nümayiş etdirsək, bu halda fərdi keyfiyyətlərimizin quluna çevriləcəyik.

Şüurun iki vəziyyəti

Şüurun daim iki vəziyyəti mövcuddur. Məsələn, dahi Hötedə olduğu kimi: birinci vəziyyət həmişə onu kənarından müşahidə edirdi, ikinci vəziyyət isə bilavasitə Hötenin özü idi. Bu iki vəziyyəti nə qədər çox inkişaf etdirsək, gülmək bacarığımız o qədər artacaq. Əksinə, şüurun yalnız bir vəziyyətinin köməyi ilə gülsək, pıqqıldamaq səviyyəsinə enəcəyik, bu isə qəlbimizə heç bir sevinc və məmnunluq bəxş etməyəcək.

Gülüşi şüurun bu axmaq vəziyyətindən xilas etmək üçün gülüş anında qismən qəmgin olmalıyıq, çünki gülüş zamanı qəmginlik insani münasibətlərdən doğur. Gülüş əvəzinə pıqqıldamaq isə yaradıcılıq prosesini və onun geniş imkanlarını məhv edir. Ona görə də gülüşün pıqqıldamaq növünü özümüzdən bacardıqca uzaqlaşdırmalıyıq.

Həyata faciəli baxış sadə üsullarla təlqin olunmalıdır. Həyatın bəzi faciəli anlarına nəzər salmaq üçün sadəcə fikrinizi bu faciənin üzərində cəmləşdirib onun nə demək olduğunu anlamağa çalışın. Məsələn, Yaponiyanın Amerikaya xaincəsinə hücumu nə deməkdir? Əgər bu hadisəyə real yanaşıb fikrimizi onun üzərində cəmləşdirsək, qəm-qüssəyə batacağıq, çünki bu fakt öz-özlüyündə çox faciəlidir. Gülmək bacarığını başqa cür də inkişaf etdirmək olar. Elə şeylər, əşyalar var ki, əsla gülüş doğurmur, ancaq ona baxıb gülməyi bacarmalıyıq. Məsələn, adi düymə! Uzun müddət düyməyə baxırıq: İlahi, necə də

gülməlidir! İki bacarıq: düyməyə gülmək və Yaponiyanın başladığı müharibəyə pıqqıldamaqdan yaxa qurtarmaq! Bu, aktyor üçün çox vacibdir!

Təsirlilik

Səhnədə hər şey təsirli olmalıdır. Hətta ən adi pyesdə belə, aktyorların oyunu təsir doğurmalıdır. Aktyor təsirlilik hissini heç vaxt yaddan çıxarmamalıdır. Sizin instinktiv hissiniyə – təsirliliyə ona görə müraciət edirəm ki, bu hiss hər birinizə çox doğmadır və ilk növbədə, yaxşı təcrübə məktəbi yaradır. Hər birimiz yalnız özünə-xas, fərdi tərzdə təsirli ola bilərik. Əgər fərdiliyimizə uyğun təsirlilik tapa bilsək, onda bu cəhət oyunumuza sirayət edib fərdi yaradıcılıq məktəbinin əsasını qoyacaq.

Təsirliliyin digər səmərəsi ondan ibarətdir ki, tamaşaçı daim bizi dəstəkləyəcək, aktyorun ürəklə oynadığını, daxili aləmini qabarıq nümayiş etdirdiyini görüb ifanı yüksək qiymətləndirəcək. Təsir göstərmək bacarığını inkişaf etdirmək üçün digər səbəb də var. Məsələn, mən səhnədə başımı çevirib mənalı baxışlarımı sola zilləyirəm, tamaşa salonunun ən arxa cərgəsində oturmuş adam bu baxışları yaxından görməsə də, təsəvvüründə baxışların kimə və necə tuşlandığını canlandıracaq, yəni bu baxışlar ona təsir göstərəcək. Aktyorun ani baxışları, mimikası, sifətinin ağarması və ya qızarması – tamaşaçı bunu yaxından görməsə də, təsirlilik öz sözünü deyəcək, oyun təbii alınacaq, aktyor istədiyini çatdıra biləcək. Aktyora xas olan bu təsirlilik instinktiv deyil. Məsələn, heyvanlar, ən xırda həşəratlar belə, instinktə uyğun hərəkət edir. Aktyor isə bu instinkti illərlə inkişaf etdirib cila-

lamalı, hər kiçik hərəkəti və sözü ilə tamaşaçının qəlbini ələ almağı bacarmalıdır.

Çalışma

Oturduğunuz yerdə sağ əlinizi hərəkət etdirin, amma çalışın ki, bu hərəkət, ilk növbədə, özünü təsir etsin. Vəssalam! Təcrübənizdən yəqin edəcəksiniz ki, bütün bədəniniz bu təsirin təzahürünə yönəlib. Yəni təsir sizin üçün, heyvanlarda olduğu kimi, instinktiv xarakter daşıyır. Təsirli və mənalı baxışlarla sola, sonra dönüb arxaya baxın. Eyni tərzdə yuxarı və aşağı nəzər salın. Tamaşaçı diqqətini cəlb etməyin ən yaxşı üsulu budur. Səhnəyə çıxanda həmişə çalışırıq ki, tamaşaçının diqqəti bizə yönəlsin. Salonda əyləşən adamlar bizə baxmayanda sanki iflic vəziyyətinə düşürük. Bəzən tamaşaçının diqqətini çəkmək üçün müxtəlif üsullar, fəndlər axtarıq, halbuki bir mənalı baxış, kiçik hərəkət əvəzsiz təsir göstərib unudulmaz təəssürat doğura bilər.

Çalışma

İndi cəld hərəkətlər etməyə çalışın, lakin təsirliliyi qoruyub saxlayın. Bu hərəkəti yerinə yetirərkən bir şeyə diqqət yetirin – elastik və gərgin olmağa çalışın. Sonra hissləri özünüzdən uzaqlaşdırıb psixoloji vəziyyətə girin. Kəskin və qəti hərəkət etməklə eyni zamanda yüngüllük, təsirlilik hissini qoruyun. Çalışın ki, hətta kəskin və qəti hərəkətinizdə romantik parlaqlıq duyulsun. Deməli, elə orta məxrəc tapılmalıdır ki, bu amillər qovuşub vahid ansambl təşkil etsin və sizin daxili hisslərinizi qabarıq büruzə versin.

Bir dəfə bayağı hərəkət etmişdim, buna görə də tənqiddə məruz qaldım. Amma başqa bir tənqidçi mənim bayağı hərəkətimə heyran qalmışdı, çünki o hərəkəti elə mənalı şəkildə etmişdim ki, böyük təsir doğurmuşdu. Siz də buna nail olmağa çalışın. Mənalı nəzərlərlə bir-birinizə baxın, sonra nəzərlərinizi aşağı dikin. Bəzən şəraitin əksinə olaraq, hərəkətlərinizin təsirli alınmasına cəhd göstərin, hərdən bu təsiri vurğulayın. Məhz bu yolla istəyinizə çata bilərsiniz.

ON BİRİNCİ DƏRS

Psixoloji jest

(12 noyabr 1941-ci il)

Müəyyən bir jestə müraciət edək. Məsələn, “tutmaq” anlayışını bildirən jesti araşdıraq. Fiziki cəhətdən bu jesti yerinə yetirin. İndi isə hərəkət etməyib bu jesti daxilən yerinə yetirməyə çalışın. Bunu bir neçə dəfə təkrar edin. Həmin jest getdikcə “psixoloji jest”ə çevriləcək. Əslində, elə buna can atırdıq, deməli, məqsədə çatdıq. İndi daxilən etdiyiniz bu jestin əsasında belə bir cümlə səsləndirin: “Əzizim, xahiş edirəm, mənə həqiqəti söylə”. Bu cümləni deyəndə jesti daxilən yerinə yetirin. Bu jestlərdən tamaşada nə qədər çox istifadə etsəniz, görəcəksiniz ki, onlar aktyor oyununun müəyyən növünü doğurur. Bu jestlər sizdə incə hisslər, emosiyalar və impulslar yaradır. İndi isə jest və cümləni birlikdə ifadə etməyə çalışaq. Daha sonra fiziki jesti bir kənara qoyub cümləni səsləndirin, həm də bu zaman yalnız daxili jestdən yarar-

lanın. Təsəvvür edin ki, rejissor sizə aktyor oyununun müəyyən jestini təklif edib. Həmin jestin psixoloji jestlə heç bir bağlılığı olmadığını nəzərə alın. Siz rejissorun təklif etdiyi jesti yerinə yetirərsəniz də onun tərkibinə psixoloji mahiyyət qatmalı olacaqsınız. Oyun və psixoloji jestlər bir-birini təkzib etməsə də, onların oxşarlığına yol vermək olmaz.

Digər nümunəyə müraciət edək. Qəlbinizin səsinə qulaq verin. Daxilinizdə jestin yaranmasına əmin olana qədər aramsız məşq edin. Eyni jest hər bir aktyorun qəlbində özünəməxsus surətdə yaranıb inkişaf edəcək. Əgər oyuna psixoloji jestlə başlayırıqsa, deməli, tam sərbəstik. Çünki jesti yerinə yetirərkən daxilimizdə nələrin baş verdiyini kimsə bilmir. Tamaşaçı oyunumuzun yalnız ən qiymətli cəhətini görüb qiymətləndirəcək. Aktyor psixologiyasına sərbəstlik versəniz, bir çox maraqlı nüanslar ortaya çıxacaq.

Psixoloji jestdən trampolin kimi istifadə edin, onda jest barədə rəyinizin daha da zənginləşdiyinin şahidi olacaqsınız. Əslində, jest aktyor psixologiyasının xoş bir hissəsinə çevrilmək üçün uzun yol keçməli və necə deyərlər, bişməlidir. Yadda saxlayın, bədənimiz torpağın altına girməyə, yaxud səmaya uçmağa qadir deyil, amma xəyalən bunu canlandıra bilərik. Beləliklə, psixoloji jest müəyyən zaman kəsiyində hər şeyi dəyişə bilər, bu səbəbdən onun mahiyyətini dərinləndirmək lazımdır.

Dəfələrlə məşq etdiyimiz jestin bazasında gerçək bir hadisəni götürək. Əlinizi cibinizə qoyub otağa daxil olursunuz, əsəblərinizi cilovlaya bilmirsiniz, görkəminizdən etinasızlıq yağır və daxilinizdə də buna bənzər güclü jest var. Diqqət yetirin, zahiri hərəkətlərin və daxili jestin qovuşması maraqlı psixologiya yaradır.

Təsəvvür edin ki, “Hamlet” tamaşasında kral Klavdi ilə olan səhnəni oynayırırsınız. Kral deyir: “Şahzadə Hamletin kefi necədir?” Rejissor məsləhət görür ki, bu an zahirən tam sərbəst vəziyyətdə olmalısınız, daxilən isə belə bir jest yerinə yetirməlisiniz: barmaqları ovcunuzda sıxıb əlinizi irəli uzatmalı, gözləriniz isə harasa uzaqlara dikilməlidir.

Oyunun iki səviyyəsi

Təsəvvür edin ki, Hamletin başqa jesti var – hər şeyi özünə cəlb edən jest. Hamletin psixoloji jesti isə gördüyünü ələ keçirmək, hər şeyə nail olmaqla bağlıdır. Bu, jestin cüzi bir hissəsidir, amma mahiyyət etibarilə çox dərinliklərə uzanır. Ayaqları unutmayın, onlar hərəkətsiz qalmalıdır, amma hansısa daxili hiss onları sanki hərəkətə gətirməlidir. Hamletin başı aşağı dikilib, gözləri isə irəli baxır. O deyir: “İnanmırsınız, amma kefim əladır”. Hamlet sakit görünür, amma daxili təlatümləri jestdən ibarətdir. Daxili jestinizi uzatmağa çalışın, yalnız bu təqdirdə zahiri jestlə istədiyiniz kimi oynaya bilərsiniz. Əgər mahiyyət bu məqamla bağlıdırsa, tamaşaçı ikinci səviyyəni, yəni psixoloji jestin səviyyəsini dərk edəcək. İkinci səviyyə birincidən həmişə maraqlıdır. İkinci səviyyə deyəndə, bir qayda olaraq, psixoloji jest nəzərdə tutulur.

Temp

Kraliçanın jesti – bu qadın gözlərini tez-tez yumub-açır, boynu uzundur, əlləri ilə daim üzünü gizlətməyə çalışır. İcazənizlə, bir məqamı da qeyd edim. Əgər iki nəfər söhbət edərsə, onlardan biri çox sürətli tempə

danışa bilər, amma ikinci şəxs istənilən halda onu dinləyəcək. Hətta dinləmənin tempi sürətli də ola bilər. Yaxud siz qarşınızdakı adama adi tempdə qulaq asacaqsınız. Bu, çox maraqlıdır. Belə ki, istənilən halda iki tempdən yararlanmaq və ya onu tətbiq etmək imkanı var. Ritm üzərində işə başlayanda aktyor üçün geniş imkanlar açılır. Bu iş iki və ya daha çox səviyyəli ola bilər.

“Hamlet”dən səhnə ilə davam edək. Bu dəfə bütün hərəkətləri sürətlə yerinə yetirin, amma aramla danışın. Bu kiçik səhnədə müxtəlif variantlar mümkündür. Siz sürətlə danışib aramla hərəkət edə bilərsiniz və sair. Nitqin sürətindən fərqli olaraq, hərəkət templərini dəyişməyi bacarmaq üçün aşağıdakı çalışmalardan istifadə edin.

Stakkato və leqatoda hərəkətlər

Stakkatoda bütün hərəkətlər dəqiq və dəyişməzdir. Hazırda bədənimiz bizə tabe deyil. Nəşə qeyri-adi bir hərəkət edir və ona fikir vermirik, lakin səhnədə məlum olur ki, bədənimiz sözə qulaq asmır, tabe olmur, daşa çevrilib. Onu məhz bu vəziyyətdə saxlamağı bacarmalıyıq. Əgər bu bacarığa yiyələnib onu cilalaya bilmişiksə, bu, aktyor ruhuna arzuolunan imkan və əlverişli məqamlar bəxş edir. Axı rejissor aktyordan mənalı oyun tələb edir. İndi isə bunun tam əksinə nəzər salaq: leqatoda bütün hərəkətlər aşağı sürət və aramla yerinə yetirilir. Bu çalışmada həmin hərəkətləri göz önündə canlandırın: hərəkətin sürəti aşağıdır, sanki aramla axır və bütün bədənin nuru bu hərəkətdə cəmləşib. Çalışmada tək-cə fiziki bədəni yox, ətrafda baş verənləri və daxildən gələn hissləri təsəvvürdə canlandırmaq daha vacibdir.

Səhnədə bir vəziyyətdən dərhal digərinə, bir hərəkətdən başqasına, bir danışığa tərzindən digərinə keçid

almağı bacarmaq mühüm şərtidir. Səhnə nitqimiz hərəkət etmək bacarığından çox asılıdır. Əgər səhnədə yöndəmsiz hərəkət ediriksə, nitqimiz də ürəkaçan olmayacaq. Beləliklə, çalışmalar üzərində çalışdıqca nitqimizi də inkişaf etdiririk. Bu çalışmanın köməyi ilə istənilən mətni hazırlıqsız səsləndirmək olar. Leqato vəziyyətində stula tərəf gedin, təsəvvür edin ki, stul od tutub yanır. Stula toxunma anını stakkato tempindəki hərəkətlərlə göstərin. Çalışma sizdə müxtəlif həyat şəraitinə uyğunlaşmaq bacarığı tərbiyə edəcək. Bu, Mars və Yupiterdə həyatın varlığını öyrənməyə bənzəyir.

Tryuklar

Tryuklar mütləq qaydalara, ştamplara bənzəmir. Tryuk insan təbiətinə xas bir cəhətdir və onlara dərindən bələd olduqca yaradıcılıq prosesində əlimizdən tutur. Səhnədə tryuklardan istifadə etməsək də, onların mahiyyətini anlamaq işimizə təkan verir. Əgər bir neçə tryukla mükəmməl tanışlığımız varsa, bir gün həvəslənib onlardan yararlanmaq istəyi yaranacaq. Məsələn, tərəf-müqabilimə nəsə deyib onu inandırmaq istəyirəm. Əgər ikimiz də eyni tempdə oynayırıqsa, elə təəssürat yaranır ki, aramızdakı qarşılıqlı anlaşma bitkin deyil. Templərimiz müxtəlifdirsə, deməli, belə anlaşma ən yüksək səviyədədir. Personajın xarakterinin emosional, mənəvi cəhətlərini qabarıq nəzərə çatdırmaq istəyirsinizsə, həmişə üzü tamaşaçıya tərəf dayanın. Əgər tərənnüm etdiyiniz obraz səhnədə nəsə ciddi və ya sirli məsələ barədə düşünürsə, yanpörtü dayanmağınız məsləhətdir.

ON İKİNCİ DƏRS

Gələcəyin teatrı

(15 dekabr 1945-ci il)

Ötən əsrin sonlarından başlayaraq elm və incəsənət daha çox materialist xarakter alıb. XV əsrin əvvəllərində də materializm geniş inkişaf etməyə başlamışdı, amma ötən əsrin sonları bu baxımdan xüsusilə fərqlənir. Materializm bizdən də yan ötməyib. Mən teatrın materializm baxımından dəyərləndirilməsini nəzərdə tuturam.

İncəsənət aləmində və xüsusən də teatrda baş verənlər həyəcan doğurur: teatrla bağlı romantik, poetik nə varsa, hamısını itirmişik, indi teatr sırf biznesi xatırladır. Səhnə fəaliyyətimizdən razı qalsaq da, bədənimizi və səsimizi tamaşaçıya yalnız fiziki varlıq kimi çatdırırıq. Teatr biz aktyorlar üçün başdan-başa materialist xarakter alıb. Özümüzə, bədən və səsimizə münasibətimiz, tamaşaya yanaşmaq tərzimiz dəyişib, səbəblərimiz gərilib, teatr dəyərlərini unutmuşuq.

İndi teatr heç bir problemi həll etmir. Teatr etik, dini, ümumbəşəri problemləri, aktyorun hiss və duyğularını qəbul etmir. Sənətin gələcəyi bizi əsla maraqlandırmır. Bütün diqqəti günün hadisələri üzərində cəmləşdirmişik. Necə deyərlər, burnumuzun ucundan uzağı görmürük, bəlkə də, görmək istəmirik.

Gələcəyin teatrı

Gələcəyin teatrı dar çərçivədə və etinasızlıq prinsipi üzərində yarana bilməz. Bu yol teatrı yalnız məhvə aparır.

Teatr tamamilə əks istiqamətdə – yüksələn və artan xətt boyunca inkişaf etməlidir. Burada nöqtəyi-nəzər, özünü-ifadə, tamaşanın tempi və ilk növbədə, aktyor ifasının növləri yüksək səviyyədə olmalıdır.

Gələcəyin aktyoru

Aktyor gələcəkdə təkcə fiziki bədəninə və səsinə yox, ümumiyyətlə, səhnədə baş verənlərə başqa münasibət axtarmamalıdır. Yəni aktyor, rəssam kimi, öz peşə vasitələrinin köməyi ilə imkan və bacarıq dairəsini mahiyyət baxımından artırmalıdır. Onu nəzərdə tuturam ki, aktyor konkret yollar və üsullarla yaradıcılıq imkanlarını genişləndirməli, cəmiyyətə, baş verən hadisələrə münasibətini dəyişməlidir. Onun düşüncə tərzini, hissləri duyub çatdırmaq bacarığı fərqli olmalıdır. Bədənini və səsini daha dərinləndirməli, tamaşanın bədii tərtibatına münasibəti, bir sözlə, hər şey kökündən dəyişməli və genişlənməlidir. Teatrın ətrafındakı mühit də indikindən fərqlənməlidir. İcazənizlə, bunu bir qədər geniş izah edirəm.

“Nə”, “Niyə” və “Necə” – sənətin möcüzəsi

“Nə” – yəni tamaşa həmişə mövcuddur və biz tamaşada rol ifa etməliyik. Başqa sözlə desək, “nə” ilə daim təmasda olmalıyıq. Amma bir məsələ də var: elmdə hər şey “nə” sualı ilə bağlıdır. Burada iki yol var. Birinci yol “niyə” sualına doğru aparır; bu, xalis elmdir. Pyesi oxuyanda anlamağa çalışırıq ki, müəllif bu və ya digər məqamı “niyə” yazıb, əks təqdirdə rolu heç bir vəchlə oynaya bilmərik. Digər yol isə “necə” sualına doğru aparır, bu isə, bir aktyor kimi, bizim yolumuzdur.

“İnanıram ki, gələcəyin teatrı inkişaf edəcək” tezisini səsləndirməkdə məqsədim bu idi: materialist dünya-görüşünə malik dünyanın təsiri artdıqca və bizi “niyə” yolu ilə getməyə məcbur etdikcə imkan və bacarığımızı inkişaf etdirə bilməyəcəyik. “Niyə” müasir həyatda çox geniş yayılıb. “Niyə” çox materialist sualdır. Çünki “necə” sənətin müəmmasıdır, bu, sənətkarın sirridir. O, heç nə izah və sübut etmədən, analiz aparmadan, yaxud psixoloji hisslərini qabartmadan “necə” sualının cavabını yaxşı bilir. Aktyor Hamletin və ya Janna d'Arkın mahiyyətini yaxşı anlayır. Əgər biz “necə” sualının cavabını müəyyənləşdirə bilməsək, “niyə” sualının cavabı heç vaxt dadımıza çatmayacaq.

Məsələn, təsəvvür edin ki, bu mövzu ətrafında məşhur bir aktyorla söhbət aparırıq. Deyə bilər ki, mövzu onu əsla maraqlandırmır. Sözüünü kəsib etiraz bildirməyin, qoy “necə” sualının cavabını necə təsəvvür etdiyindən danışsın. Digər tərəfdən, gəlin ən bacarıqsız, zəif aktyordan “niyə” və “necə” sualının cavabını soruşaq. Düşünürsünüz, bu, onun köməyinə çatacaq? Yox! Çünki onun ruhunda “necə” sualına cavab, ümumiyyətlə, mövcud deyil. Söylədiyim hər iki nümunədə “niyə” – sənətə materialist yanaşmadır, bu münasibət ötən əsrin sonlarından yaranmağa başlayıb və əzabını indi biz çəkirik. Peşəkar işimizdə bu yanaşmanın sərhədlərini dağıtmaq üçün əlimizdən gələni etməliyik. “Necə” sualına cavab tapmaq bizim işimizdir, “niyə” sualının cavabını isə alimlərin öhdəsinə buraxaq.

Bizim metod

Bizim metoda nəzər salmaq. Bu metod “necə” sualının cavabına aparan bədən, səs və digər bacarıqlarımızın

sərhədlərini dağıtmaq tendensiyasına malikdir. Məsələn, mühiti götürək. Əgər düzgün tərif versək, mühit aktyorun öz ətrafındakı fəzada mahiyyətini göstərə bilmək bacarığıdır. Mühitdə mənimlə baş verən hər şeydə, daxilimdə və çevrəmdəki dəyişikliklərdə bədənim bir alətə çevrilir, kənar təsirlərə məruz qalıb şəraitə uyğunlaşır, yəni ram olur. Əgər mühitə bu baxımdan yanaşıb tədqiq etsək, oyunun mahiyyətini daha yaxşı anlayacağıq.

Məqsədə nəzər salaq. Məqsəd – istəyə doğru can atmaqdır. Hesab edin ki, məqsədə çatmışınız, yəni bunu təsəvvürdə canlandırın. Əgər bu, baş veribsə, deməli, ruh bədəndən çıxıb və göylərdə uçur.

Yaxud deyirik ki, aktyor səhnədə işıq saçır. Bu, ona işarədir ki, ürəklə oynayır, obrazın bütün daxili aləmini açıb göstərir, bədəni rolun mahiyyəti ilə qovuşur.

Tamaşaya hazırlıq və məşqlərdən sonra bədəni rola hazır vəziyyətdə saxlamaq aktyor üçün çətin və əzablı yoldur. Bu həm də aktyor təbiətini genişləndirib ona rəngarənglik qatmağa qadirdir.

Psixoloji jest – xalis psixoloji anlamdır, aktyora özünü dərk etmək imkanı verir. Əslində, psixoloji jest teatrdan yüksəkdədir və daim hərəkətdədir. Hər bir jest aktyorun imkanlarını genişləndirməyə qadirdir. Bu jest aktyorun özünə materialist yanaşmadan doğan qadağaları və maneələri aradan qaldırır.

Aktyor mənəvi teatr yaradacaq

Gələcəkdə teatr necə olacaq? Əminliklə deyə bilərəm ki, teatr mənəvi bir işə çevriləcək, insan öz mənəviyyətini yenidən dərk edəcək. Biz, sənət adamları və xüsusən də aktyorlar insan psixologiyasını yenidən yaradacağıq. İnsanın mənəviyyəti konkret öyrəniləcək və alətə

çevriləcək. Bu alətlə hər şeyi çətinlik çəkmədən idarə edə biləcəyik. Aktyor mənəviyyatın nə olduğunu dərinlən bilməli, onu tətbiq etməyi bacarmalıdır.

Gələcəkdə insanın mənəviyyatı yenidən nəciblik səviyyəsinə yüksələcək, işıq saçacaq. Biz onu idarə etməyi öyrənsək, həyatımızda çox önəmli yer tutduğunun şahidi olacağıq. Mənəviyyat aktyorlara çox maraqlı və cəlbedici görünəcək. Mən mənəvi teatrın gələcəyinə inanıram, alimlər yox, məhz aktyorlar öz yaradıcı ruhunu ortaya qoymalı və tamaşaçı da ondan bəhrələnməlidir.

Maraqlıdır ki, burada müzakirəyə çıxardığımız bir çox məsələlər üzərində alimlər artıq çalışmağa başlayıb. Dünyanın bir sıra ölkələrində bu tədqiqatlar geniş vüsət alıb. Hətta dəqiq elm sayılan riyaziyyatın da elə bir sahəsi meydana gəlib ki, hesablamaların köməyi ilə mədəniyyət və incəsənətin təhlilini aparıb idarə etmək olar. Bəlkə də, zaman keçdikcə riyaziyyat özü də incəsənətə çevriləcək.

Bu yaxınlarda Filadelfiyanın yaxınlığında yerləşən bir fermaya qonaq getmişdim. Adamlar təsərrüfatı elmi üsullarla, aqrotexniki qaydalarla idarə edirlər. Bəzi bitki toxumlarını ilin müəyyən vaxtlarında əkirlər. Sən demə, elə bitki toxumları var ki, onları ilin eyni fəslində yanaşı əksən, heç bir məhsul əldə edə bilməzsən. Başqa sözlərlə desək, bu toxumlar bir-birini sevmir və yanaşı yaşamaqdan imtina edirlər. Fermer iki düşmən toxumun arasına bir xoş aura yaradan bitkinin toxumlarını səpir. Təsəvvür edin, bu bitki, “düşmən əhatəsi”ndə olsa da, qol-budaq atıb böyüyür, yarpaqları, ləçəkləri göz oxşayır, torpaq da sanki canlanır.

Elmin hər bir sahəsində yeni yanaşmalar formalaşır, bəzən bu yanaşmaların əsasında indiyədək qeyri-mümkün sayılan üsul və metodlar dayanır. Əminəm ki, söhbət

açdığım məsələ aktyorlara da aiddir. Əgər aktyorun əlində mətn və əynində isə tamaşa üçün hazırlanmış geyim varsa, ona daha nə lazımdır? Bir məşhur fransız aktyoru tanıyırdım, o, müxtəlif tamaşalarda oynayanda qrim otağına baş çəkmişdim. Hər dəfə məəttəl qalırdım, aktyor qrim etmirdi, yalnız hər yanağına bir ştrix-ton çəkirdi. Qrimi boş və əhəmiyyətsiz iş hesab edirdi.

Həyatın hər bir sahəsi insanın adı və əməlləri ilə bağlıdır. Necə deyərlər, niyyətin hara, mənzilin ora!

Xarakterlər yaratmaq sənəti

Bu məşğələdə xarakterlərin yaradılması məsələsinə toxunub onu daha dərindən araşdırmaq istəyirəm. Ən əvvəl deməliyəm ki, hər rol özünəməxsusluğu ilə fərqlənir, ümumiyyətlə, rolun böyüyü, yaxud kiçiyi yoxdur. Dünyanın müasir aktyorları mümkün qədər çox rol oynamağa can atır. Təəssüf ki, bəzən kəmiyyət keyfiyyəti üstələyir, xarakter yaratmaq cəhdi arxa plana keçir, aktyor rolu istədiyi kimi ifa edir. Tez-tez belə bir mənzərənin şahidi oluruq: aktyor səhnədə rolu, personajı yox, öz-özünü oynayır, ifası yeknəsəq olur, bütün rolları birbirinə bənzəyir. Bu, tamamilə səhv yanaşmadır. Müasir aktyorlar, ümumiyyətlə, xarakter yaratmaqdan vaz keçir, rolu yox, bilavasitə özünü oynayır. Belə vəziyyət bizi inkişafdan saxlayır, istedadımızı, “necə” sualına tapmaq istədiyimiz cavabı bir-birimizə, xüsusən də tamaşaçıya göstərə bilmirik.

Xarakterlər yaratmaq sənətinə biganə münasibət müasir teatrın bağışlanılmaz səhvidir. Xarakterlər çox ali, incə və aydın ola bilər, ancaq bu, ilk növbədə, hiss meyarı

məsələsidir. Ona necə nail olmaq mümkündür? Əvvəla, səhvən ayaq basdığımız yola diqqətlə nəzər salaq. Əgər xarakterlər yaratmaq sənətini qəbul edib onunla razılaşırıqsa, ilk növbədə, fiziki bədənimizə arxalana bilərik. Rolun mahiyyətindən irəli gələn ideyaları bədən hərəkətləri ilə qovuşdurmağı, uyğunlaşdırmağı öyrənməliyik. Bundan başqa, rola uyğun seçilmiş geyimə və qrimə diqqət yetirməliyik. Personaj dolubədənlidirsə, deməli, üst geyiminin astarı qalın olmalıdır, əgər bizə dilənçi rolu tapşırılıbsa, səhnəyə nimdaş, cırıq-sökük paltarda çıxmalıyıq və s. Aktyorun zahiri görünüşü rola tam uyğun gəlməli və əsas ideyaya, xarakter cizgilərinin yaradılmasına xidmət etməlidir.

Mərkəz

Xoşbəxtlikdən, aktyor təbiətinə yaxın sayılan digər yol da mövcuddur. Bu yol heç nədən nəsə yaradıb, sonra da onu canlı görmək instinktimizi təmin edir, təxəyyüldə xarakterlər yaratmaq sənətinə bizi cismən və mənən qovuşdurur. Təsəvvürdə canlandırmışdıq ki, sinəmizin ortasında bir mərkəz mövcuddur və bu barədə ətraflı danışmışdıq. Təcrübədə onu dərk edib belə bir fikirlə razılaşmışdıq ki, biz sinədəki bu hərəkətli mərkəzdən asılıyıq. Mən normal adamı nəzərdə tuturam və əminəm ki, hər şey bu mərkəzdə cəmləşib.

Sinənin ortasında yerləşən bu mərkəzin ətrafına səyahətə çıxaq. Bu qüvvə bizi irəli dartır. Ona ehtiyacımız olduğu üçün özünə cəzb edir. Amma getdikcə başa salmağa çalışır ki, möhkəm və sağlamıq, bədən quruluşumuz qaydasındadır, teatr baxımından bütün fiziki

göstəricilərimiz əladır. Gəlin əyləşib nəfəsimizi dərək, bu mərkəzə diqqətlə nəzər salaq, bizə necə yardım əli uzatdığının şahidi olaq.

Bir mühüm cəhət diqqətdən yayınmamalıdır. Mərkəzin ideyası – təxəyyül və eyni zamanda konkretlikdir. Mərkəzdən impuls almaq, bədii məna daşıyan təxəyyül deməkdir. Bu mərkəzin impulslarından güc alıb ayağa qalxın. İndi əllərinizi bu impulsun təsiri altında hərəkət etdirin. Hər əmri sizə impulslar verir, deməli, bütün siqnallar mərkəzdən gəlir. Biz yeriyəndə ayaqlarımız mərkəzdən çox sadə yolla impuls alır. Nəticədə, belə bir hiss yaranır ki, ayaqlarımız əvvəlkindən daha uzundur. Mərkəz ayaqların uzun olması barədə təəssürat yaradır, çünki impuls təxəyyüldə canlandırıdığımız mərkəzdən gəlir. Bədənimizdə çox sayda əyləclər var. Məsələn, barmaqları bir-birinə geydirib onların hərəkətini, fəaliyyətini durdura, başqa sözlə desək, kilidləyə bilərik. Qıfıl yalnız təxəyyüldəki mərkəzi anladığımız zaman açıla bilər. Əgər mərkəz kifayət qədər inkişaf edibsə, bədən sərbəst olacaq. İmpuls bədənin bütün qıfıllarını açmağa qadirdir. Bu halda bədən özünü daha yaxşı ifadə edib qabarıq nəzərə çarpacaq. Ancaq impuls mənbəyi yoxdursa, pis hərəkətlərimiz, xoşagəlməz vərdişlərimiz əvvəl-axır elə güclənəcək ki, əlimizi cibə qoyub gəzməkdən başqa çarəmiz qalmayacaq.

İndi anlamağa çalışaq ki, təxəyyüldə canlandırıdığımız sinədəki mərkəz, əslində, xalis psixologiyadır. Çünki belə bir mərkəzin varsa, özünü tam fərqli hiss etməyə məcbur olacaqsan. Bu, aktyor psixologiyasının bir parçası deyil. Bədənimizin hər bir parçası, məsaməsi, səsimiz bu impulslara qarşılıq verir. Güzgüyə baxanda başqa adama

çevrilirik. Biz necə ola bilərdik, yaxud necə görünə bilərdik? Güzgüdə öz əksimizə baxıb bu suallara cavab axtarıyıq. Amma güzgünü aldatmaq mümkün deyil. Mərkəzlə münasibət isə başqadır – öyrənirik ki, belə bir şey mövcuddur: təxəyyüldəki mərkəzin psixoloji faktı. Deyin: “Xoş gördük!” Bu, ilk növbədə, xarakterik normadır. Ancaq biz onu zahiri materialist yox, xalis aktyorluq yolu ilə yaratmışıq. Biz bu yolun ağasıyıq, burada bədənimizə yer yoxdur, yalnız təxəyyül dünyamız, yaradıcılıq qabiliyyətimiz pərvazlanır. İndi mərkəzi sağ çiyəninizə tərəf sürüşdürün və onun nə söylədiyinə qulaq verin. Kimsə bilmir ki, təbiətiniz bu təklifə necə qarşılıq verəcək, istedadınız isə dərhal özünü göstərəcək.

Qəlbinizdən gələn hər bir səsi, təklifi dinləyib ona əməl etməyə çalışın. Mərkəzi hərəkət etdirib yerini dəyişsəniz, görəcəksiniz ki, bir aktyor olaraq, sizdə fiziki bədəni təxəyyüldəki bu mərkəzə uyğunlaşdırmaq kimi təbii ehtiyac yaranıb. İndi bu mərkəzi alnınızda yerləşdirin. Mərkəz müxtəlif – soyuq, isti, qığılıcı saçan və s. keyfiyyətlərə malik ola bilər. Çalışın ki, alnınızdakı mərkəz dar və soyuq olsun, oradan gələn bütün təkliflərə razılıqla yanaşın. Daha sonra mərkəzi başınızın üstündən yarım metr yuxarı qaldırın. Növbəti mərhələdə onu dizinizə yerləşdirib rəqs edin.

Aktyor mərkəz üçün yer axtarmaqda tam sərbəstdir. Məsələn, Dezdemonanın mərkəzi haradadır? Buna məhz aktyor qərar verməlidir. Bəs bunu necə etməli? Yalnız bir yolla: oynayacağımız personajı pyesin müxtəlif vəziyyətlərində xəyalən canlandırılmalı və sonra da onun özünü necə aparmasını müşahidə etməli. İlk növbədə, bu personajı təxəyyüldə görməli, onun hiss və həyəcanlarını anlamalıyıq.

Təxəyyülümüz sanki bədii cəhətdən öncəgörmə qabiliyyətinə malikdir. Çünki oynamağa hazırlaşdığımız personajı təsəvvürdə canlandıranda onun hisslərini öncədən görürük. Kral Klavdini təsəvvürdə ibadət zamanı, şər qüvvələrlə mübarizə apardığı vəziyyətdə görüb anlamalıyıq. Əgər öncəgörmə qabiliyyətimiz olmasa, onun bədən quruluşunu, hərəkətlərini, ibadətini göz önündə canlandırmaqda, hisslərini duymaqda çətinlik çəkəcəyik.

Dezdemonanı oynamağa hazırlışıqsa, onun hər bir hərəkətinə xəyalən göz qoymalı, bu qadının daxili aləmini, iztirablarını xəyalən canlandırmalıyıq. Əgər mərkəzin harada yerləşməsi barədə suala cavab axtarmalı olsaq, mərkəzin göndərdiyi impuls bunu bizə agah edəcək. Təxəyyül baxımından öncəgörən olsaq və məsələn, Yaqonu görüb eşitsək, mərkəzin harada yerləşdiyini anlayacağıq. Əgər mərkəzin yerini dərhal müəyyən edə bilməsək, xarakterin bütün incəlik və zənginliklərinin bədənimizlə necə qovuşmasını başa düşmək üçün xeyli vaxt itirəcəyik. Məsələn, təsəvvürdə ən mürəkkəb personaj sayılan Otellonu canlandıraraq. Onun xarakterində ziddiyyətlər o qədər çoxdur ki, aktyor özünü itirə bilər. Bu çətinlikləri adlamaq üçün əvvəlcə mərkəz tapılmalıdır, yerdə qalanlar öz-özünə gələcək. Mərkəzi tapmadan rolu yüksək səviyyədə ifa etmək mümkün deyil.

Təsəvvürdə canlandırılmış bədən

Təsəvvürün köməyi ilə mərkəzin harada yerləşdiyini axtardığımız zaman personajı təsəvvürdə canlandırmaq qabiliyyətini inkişaf etdirməklə yanaşı, onun bədəninin digər hissələrini də sərbəst şəkildə canlandırma və ya

düşünüb tapa bilərik. Ancaq bunun üçün öz bədənimizə toxunmalıyıq. Bədənimiz heç də tam inkişaf etməyib, onun müxtəlif vərdişləri var. Bu da bizi yeknəsəqliyə sürükləyir. Əvvəlcə personajın bədənini təsəvvürdə canlandırın. Məsələn, tutaq ki, personaj üçün mərkəz tapmışınız. Belə olan təqdirdə, təsəvvür etmək olar ki, personajın qolları sizinkindən 15 sm uzundur. Real həyatda qollarımızı 15 sm uzada bilmərik, amma təxəyyülə güc versək, qollarımız öz-özünə böyüyəcək və onlar sanki əvvəlkindən daha uzun olacaq. Əllərimizi təsəvvürdə canlandırmadan irəli uzadıb onların guya uzun olduğunu göstərmək istəsək, kənardan baxan deyəcək: aktyor özünə əzab verir! Amma təsəvvürün köməyindən yararlansaq, qolların ölçüsü sanki öz-özünə uzanacaq. Kontrast üçün təxəyyüldəki bədənin sizinkindən 15 sm qısa olduğunu təsəvvürdə canlandırın. Bunu təsəvvür edəndə görəcəyik ki, fərdi psixologiyamızdan uzaqlaşib xəyali bədənə daxil olmuşuq və artıq psixologiyamız da başqalaşib. Nitq və hərəkətlərimiz bu psixologiyaya uyğunlaşib, temperamentimiz dəyişib. İndi bu çalışmaya əlavə olaraq, sağ çiyini yuxarı qaldırın. Amma əvvəlcə bunu təsəvvürdə canlandırın, sonra isə öz bədəninizi xəyali bədənin bu vəziyyətinə uyğunlaşdırmağa çalışın. Aktyor öz bədənindən uzaqlaşib xəyali bədənin hərəkətlərinə cəsarətlə uyğunlaşmalı, bu işin mahiyyətini artırıb səlis hərəkət etməlidir. Aktyorun xəyali bədəndə səlislik, konkretlik və mənəviyyat axtarması zamanın tələblərinə cavab verir. İndi təsəvvürdə canlandırıdığımız bədəni dəyişək. Təsəvvür edək ki, mərkəz sinədə yox, 25 sm yuxarıda, boynumuzda yerləşir. Hərəkət etdikcə görəcəksiniz ki, fiziki bədəniniz get-gedə xəyali bədənlə qovuşmağa can atır. Adi psixologiyanın xəyali psixolo-

giyadan bəhrələndiyini anlamağa çalışın. Bundan əlavə, bədəninizin gözəgəlimli və kiçik, əllərinizin isə hündür-böyü adamın əlləri kimi uzun olduğunu təsəvvür edin. Öz bədəninizə fikir verməyin, o özü xəyali bədənlə uyğunlaşdırıb lazımı görkəm alacaq. Xəyali bədəndən zövq alın, hər şey qaydasına düşəcək. İndi təsəvvür edin ki, barmaqlarınız nazik və uzundur.

Əgər bu çalışmalardan gündəlik təcrübədə istifadə etmək istəyirsinizsə, personaj üçün vacib olan mərkəzi tapmalısınız. Personajın bədən üzvlərini – əl, ayaq, çiyin, sinə, kürək, ümumiyyətlə, onun hər bir hərəkət orqanını dolğun təsəvvür etməlisiniz. Sonra pyesdəki mətnə cümlələri səsləndirib, onları sərbəst şəkildə improvizə edin. Amma bir məsələdən çəkinmək lazımdır: fiziki bədənin xəyali bədəni vaxtından əvvəl imitasiya etməsinə yol verməyin! Fiziki bədənin özünü hələ kifayət qədər ifadə etmək imkanı yoxdur, bunu hiss etməkdən ötrü səbirlə gözləməli olacaqsınız. Əgər fiziki bədəni vaxtından əvvəl məcbur etsəniz, hər şey dağılıb məhv ola bilər. Yəni siz yalnız fiziki bədənə arxalana, yaxud köhnə ştampları təkrarlamağa bilərsiniz. Təsəvvürdə canlandırılan bədən və mərkəzlə bağlı keçirdiyiniz bəzi təcrübələrdən sonra yəqin edəcəksiniz ki, fiziki bədən dərhal xəyali bədənə bənzəyəcək.

Aktyorun bədəni və onun aktyorluq ruhu

Xəyali bədəni fantaziyamızda yaratmalıyıq. Bu gün səhnədə adi fiziki bədən aktyorun düşmənidir. Məncə, gələcəyin teatrında hər şey ruhi başlanğıc mənasında daha şövqlü olacaq. Əgər fiziki bədən inkişaf etmirsə, o, aktyorun dostuna yox, düşməninə çevrilir. Biz fiziki

bədənin bacarıq və çatışmazlıqlarını özümüzün çox zəngin və yaratmaq həvəsi ilə çırpınan bədii aktyor ruhundan aralamaq üçün böyük səy göstərməliyik.

Əgər xəyalən bədəni və ruhu bir-birindən aralamağı bacarsaq, onların tam fərqli dünya olduğunu görərik.

Yaradıcı ruh bədənin quludur, ona görə də istədiyimiz kimi oynaya bilmirik. Əgər bizdə bədii aktyor xəyallarının cüzi bir hissəsini birləşdirib oynamaq bacarığı varsa, deməli, özümüzü qalib hiss edirik. Yüz faiz qalib adını qazanmağa bizə nə mane olur? Əlbəttə, bu, mümkündür! Əvvəlcə, teatra materialist baxışdan yaxa qurtarmaq lazımdır, çünki bu baxış daxilimizdə kök salıb. İkincisi, bədəni inkişaf etdirməliyik. Uzun illər səhnə həyatı yaşasaq da, fiziki bədən yaradıcı ruhumuza qarşı çıxır.

Bu çalışmaları yerinə yetirməkdən çəkinmək lazım deyil. Çünki nəticə mədəniyyət və incəsənətin gələcəyində özünü müsbət cəhətdən bürüzə verəcək. Səhvləri təkrar edib bədəni, necə deyərlər, donmuş vəziyyətdə saxlayıb inkişafının qarşısını almaqdansa, onu işlək alətə çevirmək daha məqsədəuyğundur. Bilin, öyrənmək heç vaxt gec deyil. Teatrın gələcəyi parlaqdır, əgər özünüzdə cəsarət tapıb bu mühazirələrə gəlmisinizsə, yeni söz, yeni fikir söyləməyə meyillisinizsə, düşünürəm, teatrın gələcəyi etibarlı əllərdədir. Bunu incəsənətin inkişafında mühüm addım saymaq olar.

Bədənimizə gözucu, düşmən kimi baxmalıyıq – bədən yalnız təxəyyül sayəsində inkişaf etməməlidir, onun fəaliyyətini bərpa etmək üçün müntəzəm fiziki məşğələlərdən bəhrələnmək lazımdır. Bu təqdirdə bədən düşməndən dosta çevriləcək. Bədənlə dostluq bizim üçün böyük ixtira anlamına gələcək, çünki məhz bu vaxt

bənzərsiz yaradıcı ideyaların, impulsların, arzu və istəklərin şahidi olacağıq. Əslində, bütün bunlar əvvəl də vardı, amma bədən durğunluq halında olduğundan onlar çox dərinə gizlənmişdilər, özlərini büruzə verməkdən çəkinirdilər. İndi isə yol açıqdır, buyur, bacarığını və nəyə qadir olduğunu göstər!

Gözəgörünməz impulslar, ilk növbədə, bədənin hərtərəfli inkişafına xidmət göstərməlidir. Təxəyyül sərbəstlik qazanandan sonra hətta ağlasığmaz impulsları xəyalən görüb bir-birinə bağlamağı, yaxud qovuşdurmağı bacaracağıq. Çünki daim bizə yol göstərən, necə deyərlər, süflyorluq edən fiziki bədənin təsiri altındayıq.

İndi isə ruha qida verən, bədənin inkişafında mühüm sayılan sahəni araşdıraq. Stakkato və leqato ilə bağlı çalışmanı nahaqdan sizə təklif etməmişdim. Bu sadə çalışmalar bədənlə bağlı müəyyən çətinlikləri aradan qaldırmağa kömək edir. Ümumiyyətlə, belə çalışmalar mürəkkəb olmamalı, fiziki hərəkətlər sadəliyi ilə fərqlənməlidir. Mürəkkəb hərəkətlərdən başlasaq, bədən onları dəyişdirib özü üçün əlverişli vəziyyətə salacaq. Bədənə sadə və ibtidai üsullarla qalib gəlmək lazımdır.

Hərəkətin dörd keyfiyyəti

Təsəvvür edək ki, hərəkətin dörd keyfiyyəti var. Onlardan birini “qəlib” adlandıra bilərik. Bu hərəkətlə ətrafımızda bir fəza yaradıırıq. Gəlin təsəvvürdə yaratdığımız tərzdə stula yaxınlaşaq. Sonra ətrafınızda daim fəza yarada-yarada stulun yerini dəyişin. İndi isə stula əyləşin. Bütün hərəkətləriniz bir şeyi aşkar nümayiş etdirməlidir: siz ətrafınızdakı fəzanı doldurmalısınız! Hərəkətlər

sərbəst və yüngül olmalı, cidd-cəhd tələb etməməli, bədənin psixoloji vəziyyətini göstərməlidir. Anlamalıyıq ki, bədən sərbəstlik qazandıqca gücü artır. Arzu və istəyin əzələlərə ehtiyacı yoxdur. Əslində, arzu və istək bizim daxilimizdə yox, ətrafımızdadır – bu, psixoloji bir hissdir. Həqiqi istək səhnədə cismimizə hakim kəsilir. Bu, istəyin tam fərqli keyfiyyətidir: güclü, sürətli və daha inandırıcı. Arzu və istək dolu çevik, yüngül bədən ruhu oyadır. Tələsmək, heç də məqsədə doğru can atmaq deyil, əsl xaosdur. Ancaq hərəkəti sürətlə yerinə yetirmək – bax bu, məqsədə can atmaqdır! Söylədiyim iki fərqli cəhəti bir-biri ilə qarışdırmaq olmaz.

Bildirmək istəyirəm ki, səsləndirdiyim təkliflərdən heç birinin hipnozla əlaqəsi yoxdur. Qarşıdakı şəxsi hipnoz etməyə çalışanda güclü təxəyyül lazımdır. Bu, başqa şəxsə qarşı yönəlmiş fəaliyyət obyektini kimi görünür. Yəni bir adamın iradəsi digərinin iradəsinə üstün gəlir. Bizim metodda buna aparan heç bir üsul yoxdur. Hipnoz indi dəbdən düşüb və nadir hallarda istifadə olunur, amma daha təhlükəli sayılan psixoanalizə tez-tez müraciət edirlər. Məsələn, bizim metodda aktyorun səhnədə işıq saçması o deməkdir ki, sənətkar istər-istəməz öz daxili aləmini tam şəkildə açıb göstərir.

Hərəkətin digər növü “uçuş” adlanır. Bayağ söylədiyim çalışmanı təkrar edin: stulu götürün, yerini dəyişin, sonra stula əyləşin və s. Amma bütün bu hərəkətləri uçuş hissi keçirə-keçirə yerinə yetirin. Əgər çalışmanın şərtinə düzgün əməl etsəniz, bədən bu hərəkətlər sayəsində müsbət nəticə göstərəcək. Bu hərəkətləri fasiləsiz etməyə çalışın – az keçmiş hərəkətin fiziki fazası dayanacaq, psixologiya isə çalışmaqda davam edəcək. Başqa sözlə de-

sək, hərəkəti zahirən dayandırsaq da, daxilən davam edəcəək. Bu hərəkət psixoloji və fiziki məhdudiyyətimizi darmadağın edəcək. “Uçuş” zamanı, səhnədə işıq saçan aktyorda olduğu kimi, sürət və yüngüllük hiss edəcəksiniz.

ON ÜÇÜNCÜ DƏRS

Təxəyyül

(19 dekabr 1941-ci il)

Təsəvvürdə çiçək obrazını canlandırın, onun ətrafında dolaşın danışın, istədiyiniz hərəkəti edin, amma çiçək obrazına əhəmiyyət verməyin. Səhnədə yalnız bir obraza qapılıb qalmaq, bütün hərəkətləri ona bağlamaq maraqsızdır. İfa zamanı təxəyyülün “aura”sını yaratmaq lazımdır, siz bu “aura”dan keçməlisiniz – sənətin möcüzəsi də bundan ibarətdir.

Ayağa qalxıb hərəkətə hazır vəziyyət alın, lakin bunu təxəyyülünüzdə edin. Sonra bu hərəkətləri gerçək yerinə yetirin. Ardınca təxəyyülə güc verib hərəkəti təkrarlayın.

İndi təsəvvür edin ki, stulun üzərində qırmızı şərf var. Bu təsəvvürdən çıxış edib stulun ətrafında dolaşın. Ayaq saxlayıb obrazı daha dərinə və diqqətlə öyrənməyə ehtiyac duyduqda, deməli, düzgün yoldasınız.

– **Bu, əşyanın obyektiv və ya subyektiv öyrənilməsi üsuludur?**

– Əgər götür-qoy, yaxud tərəddüd edirsinizsə, bu, düzgün deyil, əgər əşyanı əvvəlcə təsəvvürdə canlandırıb sonra göstərirsinizsə, onda haqlısınız. Lakin bunları birbirindən ayırmaq çox çətindir. Çalışmalar kompleksini izah

edir ki, əşyanı təsəvvürdə canlandırıb nə qədər çox göstərsəniz, bu, sizin üçün çox səmərəlidir. Yaddaş bizə təxəyyülümüzün necə dəqiq olduğunu anlamaq imkanı verir. Sonra sərbəstlik gələcək və yaddaşın bu işdə o qədər də böyük rolu olmayacaq. Əvvəlcə yaddaş vasitəsilə məşq etdirdiyimiz təxəyyülü yaratmaq, sonra onu dəqiq göstərmək adi işə çevriləcək. Məsələn, heç vaxt görmədiyimiz əjdahanın obrazını təsəvvürdə dəqiq canlandıra biləcəyik. Əgər təsəvvürdə hərəkət edən əjdaha görməliyəmsə, deməli, onu təsəvvürümdə tam canlandırmalıyam. Başlıca məqsəd – təsəvvürü elə məşq etdirmək lazımdır ki, konkretlikdən uzaq düşməsin.

– **Bu halda yaddaşa müraciət edirik?**

– Yaddaşdan istifadə etməyin, axı o, trening zamanı beynin çox hissəsini məlumatla doldurur, yəni yer tutur. Bu yer sizə təxəyyül üçün lazımdır. Əşyaları və hərəkətləri düşüncənizlə nə qədər çox görsəniz, bu, doğru yoldur, amma təxəyyüldən uzaqlaşmaq sonda səhvə gətirib çıxaracaq.

– **Bədəni və hərəkətləri təsəvvürdə canlandırmaq kimi fiziki prosesdən keçmək çox vacibdir. Ancaq mənə elə gəlir, bu, əlavə addım atmaqdır. Öz-özünü təsəvvürdə canlandırmaq çətin işdir. Məncə, bu, məsələni daha da mürəkkəbləşdirir...**

– Aktyorun öz bədənini təsəvvür etmək bacarığı çox mühümdür. Bizdə özünüdərkətmənin iki növü olmalıdır: zahiri və daxili. Bu iki növün birləşməsi özünə nəzarət deməkdir. Zahiri görünüşümün necə olduğunu dəqiq bilməliyəm, bu, çox vacibdir. Çünki aktyor kimi cilddən-cildə girə bilərəm... Bir müddətdən sonra instinkt məni müəyyən istiqamətə yönəldəcək və nəticə belə olacaq:

xarakterimin mənfi və müsbət cəhətlərindən lazımı anda düzgün istifadə edə biləcəyəm.

Stanislavski ilə birgə çalışdığımız illərdə o, xüsusi qeyd (öz fərdi metodunu yaratdığı ilk dövrlərdə) edirdi ki, hər şey daxildən gəlir və ona görə də zahiri görünüşü unutmalıyıq. Bunu məsələyə birtərəfli yanaşma kimi qiymətləndirmək olar – həmin illərdə biz daxilən zəngin idik. Amma zahirimizdə heç nə baş vermirdi, çünki zahiri görünüşümüzdən xəbərimiz yox idi. Məlum oldu ki, iki cəhət inkişaf etməlidir: daxili zənginliyə əminlik və zahiri görünüşünüzdən xəbərdar olmaq. Beləliklə, bəzi çalışmalar kimisə ani şok vəziyyətinə sala bilər, ancaq bu, tezliklə keçib gedəcək.

– Ayağa qalxmaq istəyəndə hiss etdim ki, əlimlə dayaq verib özümə kömək etməliyəm və bu mənzərədən çox narazı qaldım.

– Deməli, təxəyyül öz dəqiqliyini bərpa etmək üçün məşq edir.

– Görüntü hissini olması vacibdirmi?

– Əlbəttə!

– Bu çalışmada görüntü və hərəkətdən savayı, əlavə nəşə etmək səmərə gətirərmimi?

– Bu, digər baxımdan da səmərəli olar: daxilimizdəki ilham pərisini oyadar! Məsələ burasındadır ki, gündəlik həyat tərzimiz ilham pərisinin qanad açmasına imkan vermir. Qəlbimizdəki ilham pərisindən nədənsə istifadə etmirik. Mikelancelonun heykəlinin istənilən hissəsini seçib onu təsəvvürdə canlandırma bilərik, onu təxəyyüldə özümüzlə izah etməklə Mikelancelonun ilham pərisini anlamaq mümkündür.

Çalışma

Divara söykənmiş dilənçini təsəvvür edin: başını aşağı dikib, gözləri yerə zillənib, səssiz dayanıb. İndi isə gözlərini sizə dikib sədəqə diləyən dilənçini təsəvvürdə canlandırın. Bu iki təsəvvürü birləşdirin. Daha obrazlı və incə alınır, çünki dilənçi siz yox, başqasıdır və o, kənarında dayanıb. Görəcəksiniz ki, bədəniniz kifayət qədər çevik, təxəyyülünüz isə lazımı qədər fəal deyil. Çalışmanı təkrar etdikcə bədənin çevikliyi və fəallığı artacaq.

Hərəkətin keyfiyyəti: forma, dəyişkənlik, uçuş və işıqsacma

Çalışma

Dörd keyfiyyət – forma, dəyişkənlik, uçuş və işıqsacma bazası əsasında hazırlanmış çalışmanı yerinə yetirək. Keyfiyyətlərdən istifadə etməklə gəzişin və bu zaman mərkəz sinədə olmalıdır. Mərkəzin burada yerləşməsi bədənimizin daxili aləmini gözəlləşdirir. Hiss edirik ki, zahirən və daxilən hər şey qaydasındadır. Bədən bizə güc verir. Sağlamlığımızı da söz ola bilməz: cüssəli, ucaboy, güclü və fəal. Enerjimiz aşır-daşır. Qanadlanmağa hazırıq. Gözlərinizi yumub təsəvvür edin ki, havada uçursunuz. Özünüzü çox yüngül, sağlam və güclü hiss edirsiniz. Əllər əvvəlkindən də çevik və sərbəstdir. Sinədəki mərkəz bizi güclü, yüngül və sərbəst edir.

ON DÖRDÜNCÜ DƏRS

Fasiləsiz hərəkət

(29 dekabr 1941-ci il)

Nəhayət, anlamalıyıq ki, daxilimizdə daim hərəkətdə olan qüvvə var. Fəallıq, özünəinam, peşəkarlıq, orijinallıq, günbəgün inkişaf etmək bacarığı öz-özünə arta bilərmə? Əlbəttə! Dərək edirik ki, işə qəbul olunandan sonra vəzifəmiz səhnəyə çıxıb oynamaqdır, amma rol ifa etməyəndə, səhnədən uzaq düşəndə passiv və tənbel adama çevrilirik. Aktyor həтта bir anlığa belə təsəvvür etsə ki, qayğısız adamdır, heç bir problemi yoxdur, bu, onun yaradıcı ruhunu öldürəcək.

Biz ruhdan düşüb yarı yolda ayaq saxlaya bilmərik. Əgər bunu başa düşürüksə, daxili aləm və mənəvi güc, gözəllik və bədii ustalığımız artıb bütün çalarlarını bürüzə verəcək, özünüifadə vasitələrindən daha dolğun yararlanma biləcəyik. Əgər ilk baxışdan bu adi həqiqəti anlamağı bacarsaq, qarşımızda necə böyük imkanlar açıldığını görəəcəyik. Bəzən çoxdan axtardığımız, rol üçün mühüm saydığımız bir detal gözlənilmədən peyda olur, qəlbinizin dərinliyindən sizə signal ötürür. Bu siqnallar özbaşına yaranmır, peşəkarlıq müəyyən həddə çatdıqdan sonra mənəvi ruh bizə çıxış yolu göstərir.

Fasiləsiz hərəkət

Fasiləsiz hərəkəti məşq sayəsində cilalaya bilərik. Yadınızdadırsa, xarakterik xüsusiyyətlərlə bağlı jestlər edirdik, elə bir an yetişdi ki, jest və keyfiyyətləri öyrənib rol oynamağa başladıq. Amma bu vəziyyətin uzun müd-

dət davam edə bilməyəcəyini başa düşdük. Aktyor təbiətimiz buna can atır. Bir neçə sadə hərəkəti yerinə yetirin, hərə öz bildiyi nəticəyə gələcək, amma bu nəticələrin içində bir ümumi cəhət var: biz fasiləsiz hərəkət edirik, yəni oynayırıq, başqa cür ola da bilməz, çünki aktyor adını daşıyıırıq.

İmprovizə

Diqqətinizi improvizə prosesinə yönəltmək istəyirəm. Səhnədə yaranmış vəziyyətlə kifayətlənmək barədə il-



lüziya yanlış fikirdir. Rejissor tərəf-müqabillərə müxtəlif şərtlər diktə edib konkret vəziyyətdə necə oynamaq barədə göstərişlər verir, lakin peşəkar vərdişlərimiz varsa, improvizə bacarığının, sərbəstliyin qarşısını heç nə ala bilməz.

Çalışma

Növbəti jesti həyata keçirin: sol əli arxaya, digər əlinizi isə çənəyə dayayın. İndi bu jestdən doğan psixoloji hissə diqqət yetirin. Bunu bir fəaliyyət, hərəkət kimi qəbul edin. Bu jestin doğurduğu hissi anlayandan sonra kiçik pauza verin, heç bir hərəkət etməyib daxilinizdəki aktyor təbiətinin daha da genişlənməsinə imkan yaradın. Pauanı bitirib əlləri yanınıza salın, yuxarı baxın, sonra başınızı aşağı diki. Hərəkəti bir neçə dəfə təkrar edin.

Aktyorun yaradıcılıq fərdiliyi

Aktyor fərdiliyi çox zəngin və bənzərsizdir. Şübhəsiz, bu fərdilik hər bir sənətkarın yaradıcılıq imkanlarından qaynaqlanır. Ştamp – öz-özünü imitasiya etmək deməkdir. İndicə yerinə yetirdiyimiz sadə hərəkətlər vasitəsilə fərdilik özünü göstərmək imkanı qazandı. Bu sadə hərəkətlərə üçüncü element əlavə edək: əllərinizi qoyununuzda çarpazlayıb yana doğru addım atın.

Aktyor – teatr deməkdir

Biz yalnız bir yolla – hər şeyin əsası sayılan aktyor təbiətindən istifadə etməklə hərəkətlərin sayını intensivləşdirə bilərik. Ona görə də hərəkətlər seriyasını başa vuran sonra aktyor təbiətindən nəyin irəli gəldiyinə diqqət yetirin. Müəhazirələrdə səsləndirilən fikirlər və birlikdə öyrəndiyimiz məsələlərlə razılaşmayan şəxs deyə bilər ki, bütün bunların heç bir əhəmiyyəti yoxdur. Ancaq bilin ki, çalışmalardakı hərəkətlərin, həqiqətən,

böyük faydası var və hər zaman köməyinizə gələcək. Bu, məsələyə ağıl və məntiqlə yanaşmaq deməkdir. Hazırda hansı tamaşalarda rol aldığınızı bilmirəm, amma yaradıcılıq problemlərini birlikdə araşdırmaq, psixoloji axtarışları müşahidə etmək çox xoşdur. Axı mən də sizin kimi aktyoram və gündəlik səhnə həyatında bir çox yaradıcılıq problemləri ilə üzləşirəm.

Rejissor, stenoqraf və s. – bunlar yalnız aksesuardır, aktyor isə teatr deməkdir. Aktyor daim özünün oynamaq bacarığına arxalanır. Belə olduqda sənətdə düzgün yol seçmiş aktyor hətta Şekspirin əsərlərini də özünüifadə üçün bir imkan hesab edir. Biz Şekspirin hansı məqsəd güddüyünü, nəyə can atdığını bilməsək, onu ifadə edə bilmərik. Əks təqdirdə bu, yalnız özünüifadədən ibarət olacaq. Müəllifin kimliyindən asılı olmayaraq, biz həmişə özümüzü ifadə edirik. Məsələn, əgər Bernard Şounu ifadə etdiyimizi düşünürüksə, səhvə yol veririk. Biz səhnədə özünüifadə ilə məşğuluq. Daim fərdiliyi qoruyub saxlayırıq, əks təqdirdə oynamırıq, necə deyərlər, oyuncağa bənzəyirik. Əgər daxilimizdə ştamplar və digər xoşagəlməz meyillər kök salıbsa, bu, artıq teatr deyil. Həqiqi aktyor səhnəyə qədəm basdığı ilk gündən son nəfəsinədək özünüifadə üsullarını axtarmalıdır.

Dərk etmək vacibdir ki, istənilən pyesdə özümüzü oynayırıq. Əgər bu fikir, həqiqətən, dərk edilərsə, özümüzlə və şüurumuza sərbəstlik verəcəkdir. Buna inanıb vərdiş etsək, bu fikir şüurda özünə yer etsə, sərbəstlik qəlbimizə və ruhumuza hakim kəsiləcəkdir. Müxtəlif ölkələrdə bir çox rejissorlarla təmasda olmuşam. İnanın, bəzi rejissorlar bir neçə həftəlik məşqlərdən sonra aktyorlarla nə edəcəklərini bilmirlər. Rejissorlardan biri aktyorlara

bağırır deyirdi ki, sərbəst olun! Necə sərbəst olmaq mümkündür? Sərbəst olmaq – özünün fasiləsiz olaraq oynamaq bacarığına arxalanmaq deməkdir.

Şübhəsiz, hər pyesdə, necə deyərlər, müəyyən istinad nöqtəsi, hədd var və bizim fasiləsiz oynamaq bacarığımıza bələdçilik edir. Bəzən qorxa-qorxa bir sahildən digərinə atılır, həddi aşırıq. Məsələn, təsəvvür edin ki, mən indi kiməsə atəş açıram, növbəti səhnədə isə ağlayıram. Əgər mənəviyyatsız və qorxağamsa, bu iki vəziyyət arasında heç bir bağlılıq yoxdur. Əgər şüurlu surətdə fasiləsiz oyun göstərdiyimizi başa düşürüksə, atəş açmaq və ağlamaq vəziyyətləri arasında bir çox nüanslar tapa bilərik. Aktyor bunu necə oynayacaq? Bu, sirdir, istedad və fərdiliyimizdir.

Körpülər və keçidlər

Fasiləsiz oyun bacarığına qorxub-çəkinmədən müraciət edə bilərik. Əgər bir aktyor kimi fasiləsiz oynadığımızı başa düşürüksə, nə etmək lazım olduğunu dərhal müəyyən edəcəyik, çünki müxtəlif sahillər arasında körpü və keçidlər yaratmağı bacaracağıq. Bu körpülərin, keçidlərin uzun və ya qısa olması barədə qərarı arzu və istəyə uyğun şəkildə özümüz verəcəyik. Məsələn, ağlamağa başladığımız an ilə sonrakı hadisələr arasında körpü yaratmaq. Yaxud atəş açdığımız andan sonrakı hadisələrə keçid etmək. Səhnəyə çıxmazdan əvvəl niyə əhval-ruhiyyəimizin səsinə qulaq veririk? Çünki bu, aktyor həyatının ən unudulmaz anlarıdır. İnstinkt bizi fasiləsiz oynamağa, səhnədən-səhnəyə körpülər salmağa, keçidlər qurmağa sövq edir. Əlbəttə, Bernard Şou kimi dramaturq

üçün belə məziyyətlər çox vacibdir. O düşünür ki, yazdığı hər əsər səhnəyə qoyulan kimi oradakı istinad nöqtəsi və hədd tamaşanı məhv edəcək. O, yazıçı kimi dahidir, amma rejissor kimi tamaşanı təsəvvüründə görmür.

Çalışma

Sonra körpü və keçid etmək üçün qəlbinizdə bunu ixtisar edin. Ardınca əlinizi ürəyinizin üstünə qoyub, utancaq tərzdə məhəbbətlə “yox” deyin.

İfaedici arxetip psixologiyası – burada şəxsi hisslərə yer yoxdur!

Hərəkətləri inamla yerinə yetirin və aktyor təbiətinizə etibar edin. Hazırda şəxsi həyatımdan qaynaqlanan qəzəb və həyəcanlı hisslərimi səhnəyə daşımağım düzgün deyil. Bizim sənətdə şəxsi hisslərin səhnədə əl-qol atmasına əsla yol vermək olmaz. Aktyor üçün şəraitin dəyişkənliyi mövzusunu artıq araşdırmışıq. Nə qədər ki fasiləsiz oyuna bel bağlayacağıq, bir aktyor kimi simamızı qoruyub saxlayacağıq, səhnədə şəxsi hisslərdən yaxa qurtara biləcəyik. Şəxsi hisslərini bürüzə verən, öz əhval-ruhiyyəsini səhnədə qabarıq göstərən aktyor tamaşaçının da xoşuna gəlmir. Buna heç bir vəchlə haqq qazandırmaq olmaz. Məsələn, səhnədə dalğın dayanıb şəxsi problemlərim barədə düşünürəmsə, bu, çox bədii və zəngin alınır. Gəlin bunu məşq edək. Dalğın dayanın, amma heç bir problem barədə düşünməyin.

– **Tutaq ki, səhnədə tərəf-müqabilim mənə nəsə söyləyir və həqiqətən, onun dedikləri barədə düşünürəm.**

rəm. Sizcə, doğrudan da, belədir, yoxsa mənə elə gəlir?

– Yox. Siz bu barədə düşünürsünüz.

– **Tutaq ki, başqa tərzdə danışır...**

– Əsas məsələ odur ki, “necə” danışır və ona qarşılıq vermək üçün forma seçməkdə sərbəstsiniz.

– **Bu halda aşkar və gizli şaplardan necə qoruna bilərəm? Oyun tərzini bədii impulsdan daha üstün deyilmi?**

– Kimsə zəmanət verib sizi qoruya bilməz. Bu, aktyordan asılıdır: tamamilə şaplara oynayırsa, yoxsa onlara nadir hallarda müraciət edir? Siz, həqiqətən, səhnədə düşünə bilərsiniz, ancaq bu, bir növ şapla bənzəyəcək.

– **Məxsusi oyun tərzinə malik aktyor kimi, varlığını, ruhumu xüsusi üsulla dərk etmək istərdim. Amma bu üsul daha real və şaplardan uzaq olmalıdır. Siz necə düşünürsünüz?**

– Şüurumuz daim yeni fikirlər doğurur, əgər, həqiqətən, düşünürüksə, şüurda oyunun müxtəlif variantları peyda olur. Hər şeydən əvvəl, əgər şüur düşünmə ilə məşğuldursa, həmin anlarda oynamağa vaxtımız qalmır. Düşüncənin arxasınca gedib onu dərk etməyə çalışdıqca aktyora yox, küçədən keçən adi adama çevrilirik. Bunun sənətlə, şüurun dərinliklərində yaranan fikirlərlə heç bir əlaqəsi yoxdur. Əgər səhnədə, həqiqətən, düşünürüksə, hiss edirik ki, özümüzü itiririk və oyun tərzini dəyişməyə çalışırıq. Bu vəziyyət bizi istər-istəməz şaplara gətirib çıxarır. Deməli, düşünmək üçün bizə min variant təklif edən şüurumuza inanmırıq. Məsələn, Otellonu oynayırsınız. O düşünür və siz bunu açıb göstərməlisiniz. Əgər bacarmasanız, onda oynadığınız bütün rollar sizin özü-

nüzə bənzəyəcək. Əgər təxəyyül vasitəsilə transformasiya olunmuş şəxsi həyatınıza, şüurunuzda yol tapsanız, onda Otello, Yaqo, Falstafın düşüncə və fikirlərini göstərmək üçün yüzlərlə üsul tapacaqsınız. Belə oyun üçün hədd yoxdur və seçimdə sərbəstsiniz.

– **Bu halda Otello kimi məni də düşüncələrdən qoruyan üsullar səhnədə nəyə mənasız hərəkətlər etməkdən daha yaxşıdır, deyilmi? Bu fikir niyə yanlış hesab olunur?**

– Fikir heç də yanlış deyil, bir məna kəsb edir. Bu fikir bizim bədii “necə” oynamaq anlamının əsasıdır. Dezdemonanı öldürmək abstrakt anlayışdır. Səhnədə Dezdemonanı boğmaq istəyəndə konkret bir fikri dərk etməlisiniz: bu qadını öldürmək sizin üçün nə deməkdir? Özü də bu fikir sizin gündəlik fərdi həyat bilgilərinizdən yox, bədii düşüncə tərzinizdən qaynaqlanmalıdır. Şübhəsiz, bunlar tam fərqli cəhətlərdir. Ona görə də Dezdemonanı öldürməyiniz, həqiqətən, yaradıcı yanaşma olacaq. Bu yanaşmanı şüurunuzda axtarıb tapmalısınız, bu şüura yol isə bayaq danışdığımız cəhətlərdən keçir. Daimi konsentrasiya Dezdemonanı öldürmək üçün sizə özünəməxsus üsul tapmağa kömək edəcək. Təxəyyül, psixoloji jest – üsulları burada axtarmaq lazımdır.

– **Bunu Stanislavskinin bəraəti ilə müqayisə etmək olar. Real həyatım yoxdursa, gerçəkliyi dərk edə bilmirəmsə, nə etməliyəm? Fasiləsiz hərəkətin açarını tapa bilməyəndə hansı yolu seçməliyəm? Deməli, bəraət yoluna qayıtmalıyam?**

– Əgər fasiləsiz oyun nümayiş etdirə bilmirsinizsə, burada iki yol var. Yeri gəlmişkən, fasiləsiz oyuna yetişmək üçün kifayət qədər məşqə ehtiyacınız var. Suala bi-

rinci cavabım ondan ibarətdir ki, səhnə oyunu hərtərəfli olmalıdır. Bu, sizə fasiləsiz həyat bəxş edəcək. Əgər buna nail ola bilmirsinizsə, onu bildiyiniz istənilən üsulla əvəzləmək mümkündür.

– **Bu halda bütün yanlış oyunlara bəraət qazandırmaq mümkündür. Şəxsi təcrübəmdən bilirəm: aktyor, əslində, düşünmür, amma səhnədə bu görüntünü yaradırsa, bu, mövcud olmayan, qeyri-real düşüncədir. Amma tamaşaçı buna inanır – bu, oyunun bir növüdür, açığını deyim, bu növü sevmirəm. Digər tərəfdən, səhnədə aktyorun gerçək düşünməsindən qaynaqlanan digər oyun növü də mövcuddur.**

– Birinci halda, əgər sizdə insanın düşündüyü barədə illüziya yoxdursa, bu, aktyorun səhvidir. Yəni düşündüyünə sizi inandıra bilməyib. İkinci halda isə aktyor elə oynayıb ki, fərqi hiss etməmişiniz.

– **İndi söylədiyiniz hər iki növdə aktyorların oyun tərzini araşdırmışam. Nəticədə, inandım ki, qəlbimi rıqqətə gətirən, səhnədə düşünmək üçün dəridən-qabıqdan çıxan aktyorla bunun heyrətamiz görüntüsünü yaradan sənətçi arasında fərq böyükdür.**

– Mən üçüncü növdən danışiram. Səhnədə gerçək düşünən, yaxud görüntü yaradan aktyorun istifadə etdiyi növü yox, real və qeyri-real düşüncənin qovuşmasını nəzərdə tuturam. Bunu anlamağın başqa yolu da mövcuddur. Elə tamaşalar var ki, bizə çox şeyi öyrədir: səhnədə düşünək, yoxsa özümüzü düşünən aktyor kimi qələmə verək? Hansı üsul personajın daxili aləmini açmağa kömək edər? Bu suallara cavab vermək dərin və hərtərəfli yaradıcılıq axtarırları tələb edir. Ona görə də davamlı məşqlərə və peşəkarlığa arxalanın.

– **Aktyor səhnədə düşündüyü barədə görüntü yaradır, amma bu, dolğun alınmır.**

– Məsələn, səhnədə kimsə sizə sual verir, şübhəsiz, cavab verməzdən əvvəl fikirləşməlisiniz. Müəyyən bir şey haqqında fikirləşəndə düşünən adamın psixologiyasına malik ola bilməzsınız. Ona görə də vaxtı hədəf yerə itirdiyinizi düşünsəniz, bunun sənətlə heç bir əlaqəsi olmaz. Səhnədə düşünən adamın psixologiyası real şəraitdə, yəni gündəlik həyatda konkret düşünən adamın psixologiyasından köklü surətdə fərqlənir. Konkret düşünən adamın psixologiyasına malik olan şəxs sənət sahəsi ilə bağlı sayıla bilməz. Siz yaradıcı adamsınız, düşüncə təcrübəniz, geniş düşüncə psixologiyanız var və hər məşqdə bunları dərk edib yararlanırsınız. Mən hətta birinci məşq zamanı səhnədə düşüncənin yaranmasına şübhə ilə yanaşıram. Sizdə bunun yaranması barədə illüziya əmələ gələ bilər. Real düşüncə eyni zamanda iki amilin yanaşı addımlamasına yol verməyəcək. Tutaq ki, düşünürsünüz: “Mən siqaret almağa hazırlaşıram”. Əgər, həqiqətən, bu barədə düşünürsünüzsə, beyninizdə digər düşüncəyə yer yoxdur.

Düşüncə prosesi – insan mahiyyətinə əsaslanan amildir, əks təqdirdə bu, düşüncə xaosundan başqa bir şey deyil. Düşüncə prosesinin məhsulunu “ümumi arzular” kimi də adlandırmaq mümkündür. Yəni bir şey barədə düşünəndə paralel olaraq digər şey barədə fikirləşmək mümkün deyil. Deməli, sizin söylədiyiniz kimi, əgər bu, real düşüncə olsaydı, səhnədə olduğunuzu unudana qədər davam etməzdi. Düşüncə prosesi eyni zamanda başqa fikirlərin mövcudluğu ilə barışıdır. Məsələn, qəzəblisiniz, vəziyyəti dərk etmək üçün özünü kənardan nəzər salmağa çalışırsınız, bu vaxt düşüncə öz-özünə dayanır. Bu

prosesdə iki şey barədə eyni vaxtda düşünmək mümkün deyil. Ona görə də sizdə düşünən insan psixologiyasının yarısı var, qalan əlli faiz isə, doğrudan da, fikirləşməklə məşğuldur. Lakin təklif edirəm ki, hər iki hissəni kənara qoyub, yalnız tam şəkildə düşünən insanın psixologiyasına malik olasınız. Əlbəttə, bu zaman sizdə digər sahələrdən gələn bəzi fikir və arzular yarana bilər. Bu, real həyatdan bir qədər zəif amildir.

Sənət – böyüdücü şüşə altında baxdığımız heyvətimizdir bir həyatdır. Səhnədə həyat həqiqətlərini güclü tərənnüm etməyə, tamaşaçının qəlbini rıqqətə gətirməyə çalışmalıyıq. Daxilən iflic vəziyyətə düşsək, heç bir rolun öhdəsindən gələ bilməyəcəyik. Mənəviyyəti xəstə adama teatrda yer yoxdur. Bizim şəxsi həyatımız, üstəgəl, ikinci həyatımız, üstəgəl, şəxsi həyatdan qat-qat güclü on əlavə həyatımız da olmalıdır.

– Piter Frey deyəndə ki, bu fikirləri başından ata bilmir, çox həyəcanlandım. Əgər düşüncələr üzərində konsentrasiya etsəydi, oynaya bilməzdi. Bunlar aktyorun hiss sahəsinə uğurla tətbiq oluna bilərmi? Siz çalışmalar təklif edəndə onları çox sadə şəkildə yerinə yetirirdim, amma sözün düzü, bu çalışmalar ürəyimə yatmadı. İkinci dəfə bu çalışmalara müəyyən hərəkətlər də əlavə etdim ki, maraqlı olsun.

– Çalışmaları dəfələrlə yerinə yetirmək lazımdır. Yalnız bu təqdirdə onların mahiyyətini dərinləndirən başa düşəcəksiniz. Bu işə ürəklə yanaşsanız, yəni içinizdən gələn bəzi hərəkətləri əlavə etməyə ehtiyac duysanız, bu, yalnız işin xeyrinə olar.

– Məncə, çalışmalarını yerinə yetirmək üçün müəyyən şərait yaranmalıdır...

– Bu şərait duyğulardan doğacaq və onların ardınca getməyi məsləhət görürəm.

– **Nə deyirsinizsə deyin, amma bir aktyor kimi, şəxsi həyatımın təsirindən azad ola bilmirəm. Təsəvvürümdə müxtəlif obrazlar canlanır, tanıdığım və tanımadığım adamların çöhrəsini görürəm, mənə nəsə söyləyib əlimdən tutmağa, harasa aparmağa çalışırlar. Rolu kənar hisslər və düşüncələrin müdaxiləsi olmadan oynamaq arzusundayam...**

– Soruşmaq istərdim: xəyalınızda körpə obrazı canlanıbmı? Yox? Onda hər şey qaydasındadır. Məsələn, əgər yazıçı, yaxud dramaturq belə xəyallardan üz çevirsə, onlardan uzaqlaşsa, heç nə yaza bilməz. Səhnədə oynadığımız bütün rollar düşüncələrdən və arzulardan qaynaqlansa da, fərqi yoxdur, bütün bunlar əvvəldən axıradək hisslərlə bağlıdır. Çünki bütün sənətlərin özəyi düşüncələrlə, iradəmizlə yox, hisslərlə əhatə olunub. Bir filosof deyib: “Biz nəsə bir iş görəndə iradəmiz hara yox olur? Bu, böyük illüziyadır”.

Məsələn, mən stulun yerini dəyişən zaman hərəkəti sürətləndirmək istəyirəm. Düşünürəm, bu, nümayiş etdirdiyim iradədir, amma bunun ümumiləşdirilmiş iradə məfhumu ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. İradə gücü elə gizləni ki, onu heç bir vəchlə tapa bilmirik. Əlimizdə müəyyən obrazlar, yaxud stulu hərəkət etdirərkən yaratdığımız görüntüdən başqa heç nə qalmayıb. Səhnədə və gündəlik həyatda iradə barədə məlumata malik olmadan yaşayırıq. Bunu düşüncə duyğusu, düşüncə psixologiyası əvəz edir. Hiss sənətin bir hissəsidir, o, tamamilə azad və sərbəst qalmalı, şəraitə bağlı olmamalıdır.

– **Əgər iradə gücünü idarə etməyi düşünürüksə, bu, düşüncə prosesi ilə eynilik təşkil edirmi? İradə və düşüncə prosesinin arxetiplə bağlılığı varmı?**

Arxetip

– Arxetiplər şüurda, necə deyərlər, var-gəl edir. Məndən tez-tez soruşurlar ki, gündəlik həyatın hiss və duyğularını səhnəyə daşımamaq üçün nə etmək lazımdır? Məsələn, qoca kişi obrazını yaratmalıyam. Təsadüfən, küçədə çox maraqlı bir qoca ilə rastlaşdım və onun obrazını səhnədə təənnüm etmək fikrinə düşdüm. Sizcə, bunu gündəlik həyatdakı hissini səhnəyə daşınması adlandırmaq olarmı? Əlbəttə, yox! Axı qoca obrazını haradansa əxz etməliyəm, ya yox? Əgər qəlbiniz boşdursa və orada xəyal və təsəvvürlər canlanmırsa, kiminsə, yaxud nəyinsə sizə yol göstərməsini gözləyirsinizsə, bu, yanlışdır. Amma şüur bu qocanın məziyyətlərini oynamağa sövq edirsə, deməli, səhnəyə küçədə gördüyünüzü yox, qəlbinizdən gələnə daşımış olursunuz. Oynayacağınız qoca obrazı əsla saxta alınmayacaq, küçədə gördüyünüz bu adamdan aldığınız impulslar sizə yaradıcılıq üçün geniş imkanlar açacaq. Bu, sənətin mühüm bir hissəsidir. Bunu foto, yaxud surətçıxarma adlandırmaq düzgün deyil. Bu, yeni, bənzərsiz obraz yaratmaqdır. Əgər bütün göstərişlər şüurdan gəlsə, bu, düzgündür, yox, əgər faktı olduğu kimi səhnəyə daşıyırsınızsa, bu, yanlışdır. Deməli, aktyor psixologiyası ən yüksək səviyyədə olmalıdır.

Ritm

– **Ritm bu prosesdə hansı rolu oynayır? Əgər səhnəyə çıxmışamsa, müəyyən hərəkətləri etməliyəm, ancaq düşüncəyə qapılısam, ritm pozula bilər...**

– Əlbəttə, ritm hər şeyin ali nöqtəsidir. Əmin olmalıyıq ki, səhnədə şəxsi hisslər bizə əngəl törətməyəcək. Yalnız bu təqdirdə oyun ritmik alınacaq və özümüzü tam ifadə edə biləcəyik. Biz düşünəndə də ritmi duymağı bacarmalıyıq.

– **Terminlər məni çaşbaş salıb: düşünmək, fikirləşmək! Hərəkətləri yerinə yetirəndə, ümumiyyətlə, düşüncə tərzini barədə fikirləşirdim. Düşünəndə kənarından necə görünürəm? Müəyyən vaxtdan sonra, həqiqətən, fikirləşməyə cəhd göstərdim və bunu oyunla göstərə bilmədim. Çünki səhnədəki hərəkətlərim barədə düşünməyə vaxtım yox idi. Bu halda isə oyunun alınmırdı. Amma səhnədə elə bir şərait yaranabilir ki, obrazın daxili aləmini açmaq üçün hər bir hərəkəti əvvəlcədən fikirləşmək, həm də onun mənası barədə düşünmək lazım gəlsin...**

– Haqlısınız. Düşüncə prosesi, demək olar, iki şeydən ibarətdir. Birincisi, düşüncə, onun məzmunu və məğzi. İkincisi, düşünən adamın psixologiyası. Biz səhnədə düşünən adamın psixologiyasına malik olmalıyıq, real fikirlərə ehtiyac yoxdur. Səhnədə düşünən zaman görə bilərsiniz ki, hisslər içində tam əriməyib. Fikrə dalmış vəziyyətdə olacaqsınız, bu da təbiidir. Məsələn, bir aktyora təklif etdim ki, filosofun xarakterini təcəssüm etdirsin. İstədiyimi ala bilmədim, çünki həmin aktyor düşüncə psixologiyasının nədən ibarət olduğunu anlamırdı. Ümumiyyətlə, adi, gündəlik həyat barədə düşünməyi bacarmırdı. Çox qəribə mənzərə yaranmışdı. Biz düşünməyi və onu necə göstərməyi, tamaşaçıya hansı üsullarla çatdırmağı öyrənməliyik.

Səhnədə tez-tez belə vəziyyətlə üzləşirik: tərəf-müqabil sual səsləndirir və biz də ona dərinləndirilmiş,

ağıllı cavab veririk. Əslində, adi həyatda belə suala cavab tapmaq üçün xeyli düşünməli idik, ancaq səhnədə buna vaxt yoxdur, əks təqdirdə tamaşanın ritmini poza bilərik. Ona görə də burada illüziya elementi var və bu, reallığa tam uyğundur. Dərindən düşünəndə məndən soruşa bilərlər ki, bu anda, yəni düşünəndə niyə heç nə etmirəm? Suala cavab verməkdə çətinlik çəkirəm, axı şüurum, varlığım düşünməklə məşğuldur. Ona görə də aktyor həm düşünməli, həm də bu vəziyyətini tamaşaçıya incəliklə çatdırmağa çalışmalıdır.

– Tərəf-müqabilim hiss və emosiyalarını göstərir, mən onu dinləyə-dinləyə hərəkət edirəm. Hisslərim emosional suallar doğurur, bu, daxili dialoqa bənzəyir. Sizcə, bu, düşüncədir, yoxsa düşüncələrə sarılmış fikirdir?

– Belə şəraitdə bir-birini təkzib edən heç nə yoxdur. Daxilən hissələrinizlə oynayırısmız. Bəlkə də, deyəndə ki, düşüncə fəlsəfi anlayışdır, səhv edirəm. Müəyyən şeylərə aparan real düşüncə prosesi çox ağırlıdır, amma düşüncələrə dalmış adamı oynamaq maraqlıdır. Bir cəhəti xüsusi vurğulamaq istəyirəm ki, səhnə əvəzsiz həyat məktəbidir və biz istənilən rolun öhdəsindən gələ bilərik. Yalnız düşünüb oynasaq, şamplardan yaxa qurtara bilməyəcəyik, amma düşünüb obrazın mahiyyətini anlasaq, onun daxili aləmini göstərsək, hətta şamplar da canlanıb reallığa çevriləcək.

Mündəricat

Peşəkarlığın resepti5

BİRİNCİ DƏRS

Aktyor texnikasının əhəmiyyəti8

İKİNCİ DƏRS

Suallar və cavablar27

ÜÇÜNCÜ DƏRS

Sənətkar fərdiliyi və “həvəskar” aktyor50

DÖRDÜNCÜ DƏRS

Nəzəriyyə və təcrübə62

BEŞİNCİ DƏRS

Məşq – inkişafın təkanverici qüvvəsidir69

ALTINCI DƏRS

Yaradıcılıq prosesi89

YEDDİNCİ DƏRS	
Bütövlük hissi	103
SƏKKİZİNCİ DƏRS	
Rejissorun rolu	109
DOQQUZUNCU DƏRS	
Psixoloji jest	128
ONUNCU DƏRS	
Piter Freyin səhnəsinin tənqidi	153
ON BİRİNCİ DƏRS	
Psixoloji jest	165
ON İKİNCİ DƏRS	
Gələcəyin teatrı	170
ON ÜÇÜNCÜ DƏRS	
Təxəyyül	185
ON DÖRDÜNCÜ DƏRS	
Fasiləsiz hərəkət	189

Üz qabığının dizaynı:
Aqil Əmrahov

Kompüter dizaynı:
Şahzadə İbrahimova

Korrektorlar:
İradə Musalı
Vəfa Əliyeva

Çapa imzalanıb: 10.03.2018. Formatı: 60x84 1/16
Ofset çapı. Fiziki çap vərəqi: 24. Tiraj: 500. Sifariş: ...

Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti yanında
Tərcümə Mərkəzi
Ə.Topçubaşov küç., 74

Təqdim olunmuş hazır fayldan **“Aspoliqraf LTD” MMC**-nin
mətbəəsində çap olunmuşdur.

AZ 1052, Bakı, Fətəli Xan Xoyski küçəsi, 149

MİXAİL ÇEXOV
PEŞƏKAR AKTYORLUQ DƏRSLƏRİ

Azərbaycan Respublikasının Nazirlər Kabineti yanında
Tərcümə Mərkəzi
Bakı – 2018