



■ Könül Əliyeva-Cəfərova
teatrşünas

Aydın-ilin və günün bu vaxtında “niyə Piter Bruk” - deyəcəksiniz, bilirəm. Mən də deyə bilərəm ki, elə məhz ayın-ilin və günün bu vaxtında “boş məkanı necə doldurmaq” sualı yəqin sizin üçün də maraqlıdır, çün Bruku bu sual ta ötən əsrdən bəri əməllicə məşğul edib. Əslində, bu gün Brukun ötən əsrdə dediyi “İdeal teatr necə olmalıdır, bilmirəm, ancaq onu bilərəm ki, belə olmamalıdır” fikrinin düz ortasına - “olum, ya ölüm” məqamına gəlib çıxmışdır. Yeni teatr bundan sonra necə var olacağını bilmir, ancaq onu bilir ki, daha heç nə əvvəlki kimi olmayacaq. Məgər həmişə canlı sənət olması ilə öyünən, “burada və indi” prinsipini beyinlərə qazıyan teatrın online nümayişlərə möhtac qalması sənətin mahiyyətinə xəyanət deyilmi? Elə gözəl teatr kimi, mən də bu sayaq sualların dəqiq və birmənalı cavabını tapmaqda acizəm. Bir onu bilərəm ki, günümüzdə Məğribdə və Məşriqdə var olan bütün teatrlar virtual məkanda görgörəsi “olum, ya ölüm” savaşı verir, hər vasitə ilə tamaşaçısına daha yaxın olmağa, onu itirməməyə, teatr xəritəsindən silinməməyə çalışır.

Dünən rus teatrşünas Alla Şenderovanın məqaləsini oxudum. Deyir, postpandemiya dövründə teatrların hamısı yoxa çıxsın belə, teatrşünas, tənqidçi cəmiyyətə yenə də lazım olacaq. Ən azından, teatrların niyə yoxa

Ki, bu enerji də qarşılıqlı münasibətlərdən doğur: aktyorların qarşılıqlı münasibətləri, aktyorla mətn arasında qarşılıqlı münasibət, aktyorla tamaşaçı arasında qarşılıqlı münasibət və s. Hərəkət aktyorun fəaliyyətinin nəticəsi deyil. Aktyor hərəkət “yapmır” (düzəltmir) o, hərəkətin içində fəaliyyət göstərir. Enerjinin, hərəkətin və müəyyən qarşılıqlı münasibətin eyni zamanda mövcudluğu tamaşaçını həyata yaxınlaşdırır.

P.Brukun teatr axtarışlarında “mətn-aktyor-tamaşaçı” kompleksi özündə təbii sistemin səciyyələrini daşıyır. Əsl “teatr hadisəsi” baş verərkən mətnlə aktyor, aktyorla tamaşaçı arasındakı qarşılıqlı təsir yeni bir elementin yaranmasına səbəb olur. Bu element tamaşanın ruhu, enerjisidir.

P.Bruk mətni canlı hesab edir və bu predmetə dəfələrlə toxunaraq deyirdi ki, mətnin dəqiq təsbit olunmuş forması yoxdur. O, aktyor və tamaşaçı vasitəsilə inkişaf edir. “Boş məkan” kitabında yazır: “Həkim sağlam bədənə, ölümcül bədənə asanlıqla ayıra bilir. Lakin biz ideyanın, formanın və münasibətin ölümə doğru getdiyini tezliklə ayırd edə bilmirik”.

Kainata hər zaman daimi hərəkətdə bulunan, dayanmadan enerji deyilişikliyinə uğrayan böyük bir toplum, matrisa kimi baxmaq olar. Lakin bu toplumun birliyi statik deyil, əksinə



sıdır. P.Bruk öz nəzəri mülahizələrini, ideya konstruksiyasını isbatlamaq üçün tez-tez bu iki dahi sənətkarın yaradıcılığına xitab edir, öz tamaşaları üçün dramaturji əsas ola biləcək, qutlu mətnləri, arxetipik mənalı və müəmməl dramaturji metodu özündə birləşdirən pyesləri onların yaradıcılığında tapırdı. Ol səbəbdəndir ki, Brukun “Hamlet”i Çexovun qəhrəmanlarına bənzəyirdi. Axı, “Çexovun əsərlərində ölüm hər yerdədir, o mərhəməti distansiyada (özündən kənarda) saxlayır. Ölümü dərk etmək, yaşanan hər dəqiqənin qədrini bilmək Çexovun əsərlərini nisbiliklə doldurur”.

P.Brukun yaradıcılığının başqa bir özünəməxsusluğu isə Kvant nəzəriyyəsi

Yapon Noh teatrının ən görkəmli rejissorlarından olan Dzeami hələ beş yüz il bundan əvvəl qeyd etmişdir ki, nə olursa-olsun, onun ideal olması üçün əsas “İn” və “Yan” arasında harmonik balansın kritik nöqtədə olması lazımdır. Əgər kimsə “İn”i “İn” üsulu ilə, “Yan”ı “Yan” üsulu ilə yozarsa, bu zaman harmonik balans pozulacaq və “tam” mövcud olmayacaq. Əgər bir adam bütöv bir “tam” deyilsə, o, maraqlı ola bilməz. Filosof Dzeami, Yakob Böme, Gürciyev, Pirs, Lupaşka qeyd ediblər ki, bütün proseslərdə eyni zamanda, lakin bir-birindən asılı olmayan üç qüvvənin - təsdiqləyici, inkaredici və bəşirici qüvvələrin qar-

Boş məkanın rejissoru: Piter Bruk

Tamaşaçını bir saniyənin içində itirmək mümkündür



çıxdığını və bunun hansı humanitar fəlakətə səbəb olacağını izah etmək üçün. Əlhəmdülillah, hələ o məqama gəlib yetişməmişik - teatrların yoxa çıxma səbəblərinin kulturoloji, psixoloji, sosioloji, bakteroloji və sairələri səbəblərinin analizi məqamına deyirəm...

Ona görə də, P.Brukun sənət fəlsəfəsinin və yaradıcılıq dünyasının qapılarını azcənə aralamağı təklif edirəm.

Bilirsiniz, P.Bruk bir rejissor kimi fəaliyyət göstərməklə yanaşı, həm də teatrın problemlərinə, elmi-nəzəri məsələlərinə həsr edilmiş bir çox elmi əsərlər və məqalələrlə də çıxış etmişdi zamanında. Bu gün P.Brukun irsini araşdırarkən görürük ki, onun nəzəri fəaliyyəti heç də bədii-yaradıcı fəaliyyətdən az önəm daşımır. Hətta onun müəyyən elmi-nəzəri, fəlsəfi görüşləri bu gün bizə teatr prosesini, teatrın mahiyyətini daha dərinləndirən anlamağa kömək edir.

P.Brukun teatr axtarışları üç elementlə səciyyələnir: enerji, hərəkət və qarşılıqlı münasibət. Məlumdur ki, dünyanın görünən səthi yalnız onun qabığıdır, qabığın altında isə vulkanda olduğu kimi qaynayan materiya var.

Teatr reallığı enerjinin hərəkətidir.

differensial və müxtəlifdir. Bu müxtəliflik, differensiallıq substansiyasının özündə deyil, onu təşkil edən hər bir nəsənin tərkibində, onun qanunlarının təşkil edicisindədir. Bu qanun kainatı təşkil edən sistemlərin bir-birinə açıq olduğu və daima universal enerji mübadiləsində olduğu zaman həyata keçə bilər. Bu qarşılıqlı mübadilə Gürciyevin fikrinə görə, “sistemlərin ümumi harmonik hərəkəti” və ya “bütün kosmik mərkəzlərdə qarşılıqlı ruhlardırma (yardım)” adlanır. P.Brukun yaradıcılığının əsasını təşkil edən aktyor “hərəkəti” və aktyor “improvizasiyası” məhz qarşılıqlı münasibətlərin öyrənilməsinə yönəlib. Bununla bağlı P.Bruk yazılarında qeyd edir ki, bu hərəkət və improvizasiyalar vasitəsilə aktyorlar “hadisələrin kökünə, möğziyə varmağa çalışırlar, bu zaman aktyorlardan birinin impulsu digərinin impulsu ilə birləşib rezonans əmələ gətirir”. P.Brukun yaradıcılığının cövhəri odur ki, o, məhz manifestasiya məqamını tuta bilir və tamaşaçını teatr hadisəsinin canlı iştirakçısına çevirən harmonik enerji yığımının yaranmasına nail olur.

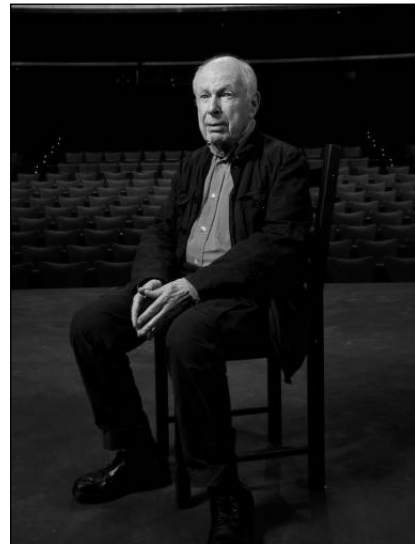
“Canlı hərəkətin dramaturqu” A.P.Çexov və U.Şekspirin əsərləri P.Brukun yaradıcılığının əbədi qida-

yəsi ilə ənənəvi düşüncənin qarşılıqlı təsirindən yaranan əksliklərin vəhdətidir: Şekspir, Əttar, Çexov, Mahabharata, kommersiya xarakterli komediyalar, kino, televiziya, opera, Paris, Afrika və s.

P.Bruk “The Times” qəzetinə verdiyi müsahibəsində deyir: “Mən bütün yaradıcılığım boyu təzadlar axtarışında olmuşam. Bu, təzadlardan doğan reallığın dialektik qanunlarla axtarılmasıdır”. Bruk ənənəvi düşüncə ilə müasir düşüncənin qarşılıqlı təsirindən yaranan təzadı obrazın dərk olunmasında, qavranılmasında bir vasitə kimi qiymətləndirirdi. Rejissorun yaradıcılığının əsasında duran vasitələrdən biri olan təzad dağıdıcı, məhvədi qüvvə deyil, tarazlaşdırıcı funksiyaya yerinə yetirir. O, bütün proseslərin genezisindədir. Təzadların olmaması ümumi homogenləşməyə (eyniləşməyə), enerjinin itməsinə və nəticədə onun məhvəsinə gətirib çıxarır.

P.Bruk Samuel Bekketin yaradıcılığında inkaretmənin konstruktiv rolunu xüsusi qeyd edir. “Bekketin pyesləri, sözün əsl mənasında, rəmzi xarakter daşıyır. Bu rəmzilik yalnız olduqda yumşaq və nisbidir. Həqiqi rəmzlər isə sərt və aydındır. Rəmzi, simvolik dedikdə biz nə isə qara və qeyri-müəyyən bir nəsə nəzərdə tuturuq. Əsl rəmz isə spesifikdir. O, həqiqəti inikas edən yeganə üsuldur”.

Müasir düşüncə ilə ənənəvi düşüncə arasındakı qarşılıqlı təsirdən doğan, “şüurun bütün səviyyələrindən keçə bilən” təzadlar qocə Şekspirin yaradıcılığında da mühüm yer tuturdu. Bu, elə təzadlardır ki, onlar mətnin strukturunun təbii yolla açılmasına kömək edir. Məqsədinə çatmaqda Şekspire kömək edən bu nəsənlər onun yaradıcılığının məğzidir. Məhz bu cəhət Şekspiri teatr sənəti üçün əlçatmaz etalona çevirmişdir. P.Bruk Şekspirin “Kral Lir” faciəsinin təhlilini verərkən onu kosmik ölçülərlə xarakterizə olunan, sahilsiz şedevr kimi qiymətləndirmişdir.



şılıqlı münasibətlərdən təzadlar əmələ gəlir. Buna görə də reallıq üçlü - trialektik dinamik struktura malikdir. P.Bruk öz teatr fəaliyyətində Dzeaminin “YO-HA-KİO” adlandırdığı qanunun prinsiplərinə müraciət edirdi. Dzeami bu qanunu belə açıqlayırdı: “YO” - başlanğıc, “HA” - orta, “KİO” - son. P.Bruk isə buna əsaslanaraq bu qanunu belə açıqlayırdı: “YO” - açılış, “HA” - inkişaf (həm də dağıdıcı, bölücü, çevirici), “KİO” - qurtuluş (həmçinin sürət, paraksizm, kuliminasiya nöqtəsi). P.Bruk teatr tamaşasının məhz “YO - HA - KİO” prinsipi ilə qurulmasına üstünlük verirdi. O öz teatr konsepsiyasında qeyd edirdi ki, nəinki teatr tamaşası, həmçinin bütün vokal və instrumental ifalar, hərəkətlər, addımlar və sözlər bu prinsiplə realizə olunur. “YO-HA-KİO” prinsipi əsaslanan teatr tamaşasının modelini qurmuş P.Brukun mülahizələri bu gün də maraqlıdır.

Brukun nəzəriyyəsinə əsasən, teatr üçbucaq fiquru kimi təsvir edilə bilər. Onun əsasını tamaşaçının şüuru, digər iki tərəfini isə aktyorun daxili dünyası və onların tərəf müqabiləri ilə münasibətləri təşkil edir. Bu üçlü konfiqurasiya P.Brukun teatr və ədəbi yaradıcılığının əsasını təşkil edir. Adi həyatda bizim bir tərəfdən şəxsi həyatımız, digər tərəfdən isə tərəf-müqabillərimizlə münasibətlərimiz bu üçbucaqlı konfiqurasiyanı daşıyır, çünki adi həyatda onun əsası yoxdur. Lakin teatrdə aktyorlar auditoriya ilə qarşılıqlı münasibətdə olmağa məcbur və məhkumdurlar. Bu da teatra başqa bir fundamental məna qazandırır. Teatr yaradıcılığının başqa bir üçlü strukturu isə Gürciyevin “Mərkəzlər haqqında ideya” nəzəriyyəsinə əsaslanır. O, hesab edir ki, cəmiyyət digər üzvi ünsürlərdən üçlü mərkəz və üçlü ideyaları ilə fərqlənir. Həqiqətən, insan ünsürü üçlü formada göstərilə bilər.

(Davamı səhifə 11-də)



(Əvvəli səhifə 10-da)

Onun əsasını emosional mərkəz (barışdırıcı qüvvənin yerləşdiyi yer), digər iki hissəsinə isə intellektual mərkəz (təsdiqedic qüvvənin yerləşdiyi yer) və instinktiv hərəkət mərkəzi (inkaredici qüvvənin yerləşdiyi yer) təşkil edir. Harmoniya bu üç mərkəzin tarazlığı təmin olunan zaman yaranır. Hər hansı bir mərkəzin çəkisi üstünlük təşkil edərsə, harmoniya pozular.

P.Brukun teatr haqqında nəzəri fikirləri arasında ənənə və novatorluq

qeyd etdiyimiz kimi qəbul etsək, onda P.Brukun yaradıcılığı anti-ənənə, daha doğrusu, qeyri-ənənə kimi qəbul olunmalıdır. P.Bruk deyirdi: "Özünün qədim tarixinə baxmayaraq, teatr təbiəti etibarilə həmişə müasirdir. O, həmişə həyatda olan, həmişə diri olan simurq quşudur... Teatral məhsul təxminən beş ildən sonra istifadə müddətini keçmiş olur. Buna görə də biz "ənənəvi teatr" məfhumundan, anlayışından tamamilə imtina etməliyik".

"Ənənə" sözünün ifadə etdiyi ikinci mənə daha maraqlıdır və Bruk yara-

rafına görə, məhz elmə incəsənət arasındakı qarşıdurma P.Brukun teatr fəaliyyətinə və ənənənin tədqiqinə sövq etdi. Elmlə ənənə, incəsənətlə ənənə arasındakı dialoq məzmunlu, ifadəlidir və durmadan dəyişən, mürəkkəbləşən dünyanı dərk etmək üçün vasitə, metod rolunu oynamaq potensialına malikdir.

P.Brukun elmi-nəzəri düşüncələrinin toplandığı "Boş məkan" kitabı bu baxımdan çox böyük dəyər daşıyır. Bu kitabda görkəmli rejissorun teatr görüşləri, teatr sənəti haqqında elmi-nəzəri və fəlsəfi düşüncələri öz əksini tapır. Kitabda P.Brukun teatr sənətinin kökü, mahiyyəti haqqında mülahizələr yürüdü, teatrı ilahi mətləbləri, sakral mənaları özündə birləşdirən, fəvqəladə suggestiv gücə malik olan bir sənət kimi dəyərləndirir, onun kökünü insan varolmasının ontoloji şərti olan rituallarda, mərasimlərdə, bayram şənliklərində, bir sözlə, əski teatral ənənələrdə axtarır. O, göstərir ki, böyük həqiqətləri, gerçəkləri mistik, gizli yolla əldə etmək mümkündür. Bu prinsipi teatr sənətinə ekstropolyasiya etdikdə, tamaşa bütöv bir tam şəkildə formalaşır. O "Boş məkan" kitabında bu məsələyə aydınlıq gətirərək yazır: "Boş məkanda biz görünməyeni (gö-

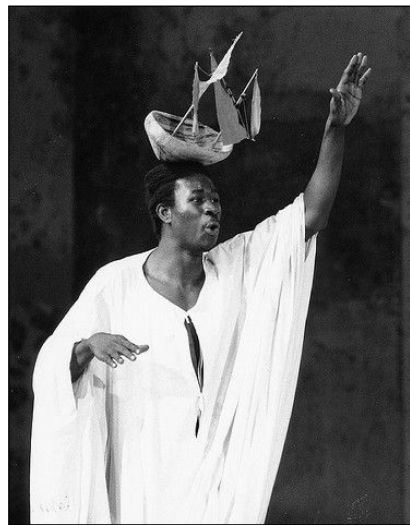
hakali jest teatrı və s. teatr sənətinə dair janr növləri mövcuddur. Tutaq ki, Hindistanda Kathakali jest teatrı, şimal və cənub teatrı vardır. Bu zonada Krişnanın su əjdahası ilə döyüşünü sənətçilər rəqs edərək tamaşaçılara müvafiq dərəcədə emosional təsirle çatdırırlar.

P.Brukun teatrın təsir qüvvəsini kiçik bir alovdan sıçrayan qığılcımla müqayisə edir. Teatr sənətinin çətinliyini, mürəkkəbliyini bu qığılcımın hər saniyə irəliləyən hərəkət etməyə məcbur olması ilə izah edir.

Ümumiyyətlə, P.Brukun teatr təması arasında hərəkətə böyük önəm verir, onu tamaşanın cəvheri, teatr sənətinin spesifik amili və başlıca şərti kimi dəyərləndirir. Tamaşanın vahid hərəkət xətti ətrafında inkişaf etməsini vacib sayır, buna görə də P.Bruk rejissurasında tempo-ritm hadisə xəttinin, hərəkətin davamlılığının təminatçısı kimi böyük əhəmiyyət daşıyır. Tempo-ritmi pozulmuş tamaşanı bütün səhifələri mənasız, boş nöqtələrdən ibarət olan kitabla müqayisə edərək deyir: "Tempo - hadisələrin sürəti, ritm isə hadisələrin gedişinin xarakteridir. Bu tempo-ritm zaman və məkan gedişində intensiv şahmat oyununu xatırlatmalıdır. Tamaşanın tempo-ritmi az-

Boş məkanın rejissoru: Piter Bruk

Tamaşaçını bir saniyənin içində itirmək mümkündür



məsələsinə münasibət xüsusi yer tutur. Ənənə bütün doqmaları və qapalı sistemləri inkar edənlərin qarşısına mükəmməl, ideal birlik alternativini qoyur. Bu birləşmənin dəyişilməz mahiyyəti, məğzi insana sonsuz formalar seçimi üçün geniş imkanlar yaradır. Buna nail olmaq üçün ənənənin müxtəlif, sonsuz realitələrini öyrənmək, dərk etmək lazımdır. Ənənənin nəzəri ümumiləşmələrini bilmək əsas deyil. Ənənəvi olan ənənəni dərk etmək, onu anlamaqdır.

P.Brukun "Quşların söhbəti" (F.Ət-tar) əsərinə verdiyi quruluşunu yada salmaq kifayətdir ki, P.Brukun ənənəyə olan sonsuz bağlılığını duyan. Bu əsər, demək olar ki, sufiliyin ən gözəl nümunələrindən biri kimi tarixə düşmüşdür. Ənənə bu əsərdən başlayaraq sonuncu quruluşlarından olan "Mahabharata" tamaşasına qədər bütün fəaliyyəti boyu P.Brukun yaradıcılığının mərkəzindən keçir.

İlk baxışda "ənənənin ifadə etdiyi mənalar arasında təzadlar yaranır. Belə ki, "ənənə" sözünün ifadə etdiyi mənə "keçmişdəki kimi düşünmək və fəaliyyət göstərmək"dir. Ona görə də bu söz "adət", "vərdiş" sözləri arasında assosiasiya yaranır, yəni fikrən bir-birinə bağlanır. Bu baxımdan Komedi Fransez ənənələrini və "Şekspir ənənələri"ni "akademik ənənə" kimi qəbul etmək olmaz. "Ənənə" sözünün ifadə etdiyi mənəni yuxarıda



dıcılığının əsasını təşkil edir. O, "ənənə" sözünün kəsb etdiyi mənəni bu cür açıqlayır: "şifahi söz vasitəsilə və yaxud şəxsi nümunə vasitəsilə əsrdən əsrə ötürülən dini və ya mədəni təcrübə, eləcə də qanunlar toplusu", yaxud da "şifahi söz vasitəsilə nəsilədən nəsilə ötürülən və keçmişə aid olan əfsanəvi məlumat toplusu". Bu mülahizələrlə razılaşaraq, qeyd etmək lazımdır ki, "ənənə" məfhumu özündə müxtəlif "ənənələri" birləşdirir: xristianlıq, iudaizm, islam, buddizm, sufilik və s.

Ənənə ilə teatr arasında qırılmaz bağların olması heç kimdə şübhə doğurmur. Bu məsələ ilə bağlı P.Bruk yazır: "Teatr konkret zaman və məkan daxilində mövcuddur. Teatr hadisəsi məhz aktyor aləmi ilə seyrçi aləminin qovuşması zamanı baş verir ki, bu andan etibarən də teatrın "indi və burada" mövcud olması" prinsipi realizə olunur".

P.Brukun düşüncələrinə görə, teatr təbiəti etibarilə qeyri-ənənəvi olmasına baxmayaraq, teatrla ənənə arasında energetik bağ mövcuddur.

Estetik, ruhi, elmi reallıq sonda eyni nəticəyə gəlib çıxır. Müasir elmi tədqiqatlar (Z.Freydin, K.Q.Yunqun, L.Qumilyovun, J.Delyozun nəzəri təlimləri, qeyri-səlis məntiq, qeyri-müəyyənlik prinsipi, kvant psixologiyası və s. nəzəriyyələri) elm üçün məlum olmayan, amma ənənədə mövcud olan həqiqətləri aşkarladı. Özünün eti-

rünməzi, gizləmi) görə bilirik. Amma bununla yanaşı, biz gerək real həyatla da əlaqəmizi itirməyək. Buna nümunə olaraq Şekspirin yaradıcılığını misal gətirmək olar. Onun əsərləri həm sakral, həm də metafizikdir. Ancaq o, uzun müddət göylərdə uçmur. Bilir ki, həmişə ali substansiyada olmaq in-saq üçün çox çətinidir. Ona görə də bizi yerə endirir.

Biz qəbul etməliyik ki, hər şeyi görə və anlama bilmərik, ona görə də biz yüksəklərdə uçanda hər şeyi gördük-dən, duyduqdan sonra zəifliyimizi qəbul edib, yerə enməliyik. Və hər şey yenidən başlamalıdır".

P.Bruk öz yaradıcılığında Aristotel poetikasının və bu poetika əsasında yaradılan Stanislavski sisteminin hüduqlarından kənara çıxır. O, elə hesab edir ki, rejissor öz yaradıcılığında tamamilə sərbəst olmalıdır. O, səhnədə istədiyi kimi quruluş verə bilər, yetər ki, bu quruluş insanların mədəniyyətinə mənfi təsir göstərməsin. P.Bruk janr təyininə də Aristotel poetikasının tələblərini pozur. Klassik janr definnissiyasına görə, üç janr mövcuddur: faciə, komediya və dram. P.Bruk isə belə hesab edir ki, janr təyini rejissorlardan asılıdır. Təki oyun zamanı rejissorun fikrini, yönümünü duyan aktyorlar bunu quru, deklamativ tərzdə həyata keçirməsinlər. Misal olaraq, Kabuki, Noh, Qaravəlli, Qaragöz, Kat-



dan-çoxa və ləngdən sürətliyə doğru irəliləyəcəkdir. Burada biz epizodları pillələrə ayırdığımızı görə tempo və ritmin inkişafı aşağıdan - yuxarı pillələrə doğru cəld hərəkət funksiyası mahiyyəti daşıyır.

Teatrda tempo-ritm çox əhəmiyyətlidir. Tamaşanın tempo-ritmi pozularsa, tamaşaçıları bir saniyənin içində itirmək mümkündür".

P.Brukun teatr sənətinin mürəkkəbliyinin bir səbəbini də bu sənətin maddi əsaslarla sıx şəkildə bağlı olmasında görür. Teatr sintetik sənət növüdür və tamaşanın uğurlu alınması üçün onu təşkil edən komponentlərin vəhdəti çox vacibdir. Tamaşanın uğurlu alınması, tamaşaçıya istənilən təsir göstərə bilməsi üçün səhnədə hər şey - rejissor ideyası, aktyor oyunu, rəssam işi, dekorasiyalar, işıq, rəng, səs, musiqi, hətta tamaşanın oynanıldığı bina da çox önəmlidir. Amma bütün bunlarla yanaşı, P.Brukun teatr sənətinin başlıca faktoru kimi insan amilini görür və onu teatr sənətinin məğzi hesab edir.

Yəni, şair deyir ki, bu dünyanın əvvəli də, axırı da İNSANDIR. İnsan isə gerçəyi, virtualı olmur, atam balası...

