

# TEATR VƏ RƏQS TANDEMİ

*Hər şeydən öncə onu söyləyək ki, rəqs bizim gündəlik həyatımızın atributiv elementidir. Belə ki, insan özünü tanıdığı gündən rəqs onun mənşəyinə daxil olmuşdur. Azərbaycanın xalq şairi Səməd Vurğunun "Vaqif" dramunda personajlardan biri deyir ki, "dünya qan üstündə bir xanimandır". Biz isə dünyanı rəqs üstündə bir xaniman adlandırırıq. Hətta belə bir fikir də irəli sürmək mümkündür ki, insan rəqs edən dünyanın sakinidir. Ta qədim zamanlardan rəqs insanın həm fiziologiyasından, həm də mənəvi-əxlaqi durumundan ötrü son dərəcə mühüm amilə, ruhsal bir tələbata çevrilmişdir. Şavaşmadan, müharibə etməkdən rəqs etmək daha xeyirli və faydalıdır. Yalnız insan deyil, canlı təbiətin əksər varlıqları, quşlar, kəpənlər və hətta bitkilər də rəqs edə bilər. Hər halda bu varlıqların öz yaşam prosesi boyunca göstərdikləri müxtəlif tipli vərdislər bizə rəqs kimi görünür. Obrazlı şəkildə desək, insanı yaşadan qanın və ürəyin ritmik rəqsidir. Bu fikirləri bir yerə cəmləyib belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, insanın içində və dışında tükənməz bir rəqs mövcuddur. İnsanın romantik düşüncə müstəvisində yağışın, qarın, buludların, şimşəyin, alovun və kosmik dünya cisimlərinin hərəkəti də bir rəqsənəlik aşkarlayır. Bütün bunları sadəlikdə məqsədimiz rəqsın fəlsəfi və düşüncə problemi kimi həmişə aktual olduğunu gündəmə gətirməkdir.*

Keçən əsrin demək olar ki, 70-ci illərindən üzü bəri rəqs az qala ictimai psixoza çevrilir. Hər yerdə xoreoqrafiya məktəbləri, rəqs dərnəkləri ilə paralel olaraq aerobika klubları geniş miqyaslı fəaliyyətə başlayır, diskotekalar və disko barlar şəbəkəsi meydana gəlir. 80-ci illərin sonundan isə disko rəqslər böyük intensivliklə öz yeni formalarını yaradır. Lakin bu heç də onu göstərmir ki, 70-90-cı illərdə 50-60-cı illərin dəbdə olan rəqsləri unudulur. Əksinə, onlar haradasa rəqs klassikasına çevrilib bal rəqslərinin konkurs proqramlarına daxil edilir. XX yüzildə rəqs peşəkar idman dünyasında da öncül mövqelərdə sıralanmağa başlayır. İdmanın fiqurlu konki sürmə növü buna əyani misaldır. XX əsrdə tək cə rəqslə teatr, rəqslə kino arasında yox, həmçinin rəqslə idman arasında fərq minimuma enir. İnsan mədəniyyətinin tarixinə nəzər saldıqda məlum olur ki, rəqs toplumun mədəni həyatından ötrü öz aktuallığını heç vaxt itirmir. Rəqs həm insanın fərdi və ictimai həyat gerçəkliyinin, həm də onun mifoloji təfəkkürünün faktıdır. Bu isə onu göstərir ki, cəmiyyətdə rəqs fenomeninin öyrənilib araşdırmasına hər vaxt ehtiyac var.

Bizi bu mövzunu araşdırmağa yönələn məsələlərdən biri də ondan ibarətdir ki, rəqs yalnız insanın həyat tərzinə, mövcudluq modusuna xas bir şey deyil. Rəqs artıq kino, balet, teatr və ədəbiyyatın bədii dünyası kontekstində simvolik mənə ifadəsi statusu qazanmışdır. Yəni, rəqs hər hansı bir başqa bədii janr çərsivəsində passiv anturaj xarakterli köməkçi vasitə yox, aktiv emosional bildiricidir, özünəməxsus dil sistemidir. Bəlkə də bu ondan irəli gəlir ki, rəqsın dili universaldır: onun heç bir tərcüməyə ehtiyacı yoxdur. Bu isə rəqsə marağı artıran bir amildir. Və bu dil sistemi hamıya aydın bir dil sistemidir. Çünki bu dil bədənin və ritmin

daha yenidən kəşf etdi. XX əsrin 90-cı illərindən etibarən Moskva şəhərində keçirilməyə başlayan A.P.Çexov adına Beynəlxalq teatr festivalları müasir avangard teatr tendensiyalarının rəqs sənətinin mistik cəhərlərindən bəhrələnməyə meyilləndiyini aşkarladı. Qərb və Şərqi ölkələrinin bir sıra tanınan rejissorları bu festivallara özlərinin dramatik teatrlarda hazırladıkları ehtivaşın, sözün, təhkiyyənin payı minimal idi və yaradıcı heyətində bütün diqqəti, hissləri, fikirləri rəqs vasitəsilə, musiqi və ritm vasitəsilə, stilizə edilmiş hərəkətlər vasitəsilə sərgilənməyə yönəldilmişdi. Ən maraqlısı bu idi ki, həmin tamaşalar heç də balet sənətinin sferasına daxil olmadı, dramatik tamaşa statusunu özlərində saxlayırdı. Onlar öz oyun təbiətinə görə təmiz rəqs parçalarını yox, rəqs üzərində yeni dil sistemilə çıxış edirdilər. Hərçənd bu istiqamətdə faktiki olaraq, özündə iki tendensiya budur ki, rəqs orqanik şəkildə tamaşanın içindən doğub onu bütövlükdə özünə tabe elətdirir. Digər tendensiya ondan ibarətdir ki, rəqs dramatik tamaşa kimi səhnədə oynanılır, yeni balet sənətinə maksimal şəkildə yaxınlaşdırılır. Məsələn, yaponlar A.P.Çexov adına festivala bu tendensiyaları özündə göstərən iki tamaşa təqdim etmişlər. Xoreoqraf İkuvo Korada "Side B" adlı ehtivaş bir tamaşa hazırlamışdı ki, aktyorlar səhnədə olduqları müddət ərzində daima rəqsdə bulunub yüksək estetik zövqlə çiçəklərin heyatını yaşayırdılar. Həmin festivalda Reykeo Noto isə "Qamış hara üzür?" balet kompozisiyasını bir dramatik tamaşa statusunda seyrcilərə təqdim etmişdi. Blez Paskalin "insan qamışdır və təbiətin ön zərifi nəzərlərlə baxdı, onu özü üçün bir

daha yenidən kəşf etdi. XX əsrin 90-cı illərindən etibarən Moskva şəhərində keçirilməyə başlayan A.P.Çexov adına Beynəlxalq teatr festivalları müasir avangard teatr tendensiyalarının rəqs sənətinin mistik cəhərlərindən bəhrələnməyə meyilləndiyini aşkarladı. Qərb və Şərqi ölkələrinin bir sıra tanınan rejissorları bu festivallara özlərinin dramatik teatrlarda hazırladıkları ehtivaşın, sözün, təhkiyyənin payı minimal idi və yaradıcı heyətində bütün diqqəti, hissləri, fikirləri rəqs vasitəsilə, musiqi və ritm vasitəsilə, stilizə edilmiş hərəkətlər vasitəsilə sərgilənməyə yönəldilmişdi. Ən maraqlısı bu idi ki, həmin tamaşalar heç də balet sənətinin sferasına daxil olmadı, dramatik tamaşa statusunu özlərində saxlayırdı. Onlar öz oyun təbiətinə görə təmiz rəqs parçalarını yox, rəqs üzərində yeni dil sistemilə çıxış edirdilər. Hərçənd bu istiqamətdə faktiki olaraq, özündə iki tendensiya budur ki, rəqs orqanik şəkildə tamaşanın içindən doğub onu bütövlükdə özünə tabe elətdirir. Digər tendensiya ondan ibarətdir ki, rəqs dramatik tamaşa kimi səhnədə oynanılır, yeni balet sənətinə maksimal şəkildə yaxınlaşdırılır. Məsələn, yaponlar A.P.Çexov adına festivala bu tendensiyaları özündə göstərən iki tamaşa təqdim etmişlər. Xoreoqraf İkuvo Korada "Side B" adlı ehtivaş bir tamaşa hazırlamışdı ki, aktyorlar səhnədə olduqları müddət ərzində daima rəqsdə bulunub yüksək estetik zövqlə çiçəklərin heyatını yaşayırdılar. Həmin festivalda Reykeo Noto isə "Qamış hara üzür?" balet kompozisiyasını bir dramatik tamaşa statusunda seyrcilərə təqdim etmişdi. Blez Paskalin "insan qamışdır və təbiətin ön zərifi nəzərlərlə baxdı, onu özü üçün bir

rafların rəqs kompozisiyaları təqdimatı dramatik əsas olmuşdu. Tamaşanın "Ekmi fiziki teatr" müasir rəqsin peşəkar truppası olaraq həmin bu festivalda "Jan Juan" adlı tamaşa ilə çıxış edirdi. Tamaşa rəqs-meditasiya, rəqs olar xarakterli daşıyırdı. Onu da yaddan çıxarmaq lazım deyil ki, bir çox müasir rejissorların hazırladıkları personajların da böyük əksəriyyəti məhz həmin rəqlə ilişkilidir. Bu tamaşaların kontekstində aktyor dramatik sənətin ustası olmaqla yanaşı, həm də professional rəqsçidir. Bizim gətirdiyimiz bu öteri misalların sırasından görünür ki, mövzu teatrşünaslıq elminin nəzəri araşdırmalar üçün son dərəcə aktualdır.

Mövzunun aktuallığının bir aspekti də onunla bağlıdır ki, müasir teatr dünyasının pantomim truppaları da öz tamaşalarında aktiv şəkildə rəqsdən bəhrələnbir haradasa baletin hüduudlandığı sərhədlərə yaxınlaşırlar. Əksər hallarda onlar pantomim tamaşasını rəqs üzərində qururlar və bu tamaşa formaca balet-pantomim xislətini özündə təcəssüm etdirir. Ümumilikdə isə, çağdaş teatr aləminin ön mühüm tendensiyalarından biri budur ki, sənətcilər var qüvvə ilə tamaşalarda janrlar sinkretizminə nail olmağa çalışırlar. Bu isə bir daha teatr sənətində aktyor universallığı problemini mədəniyyətin gündəminə gətirir.

Milli teatrşünaslığımızdan ötrü mövzunun aktuallığı ilə bağlı bir də onu qeyd etmək istərdik ki, Azərbaycan teatr-sənətində də XX əsrin 90-cı illərindən etibarən bu tendensiyalar özünü müxtəlif sənətcilərin yaradıcılıq axtarışlarında göstərmişdir. Rəqs özünün müxtəlif təzahür və funksiyalarında rejissorlar Hüseynağa Atakişiyevin, Vaqif İbrahimovun, Bəxtiyar Xanzadənin, Elmira Məlikovanın

tamaşalarında köməkçi bir komponent statusundan çıxıb forma və məna yaradıcı faktora çevrilmişdir.

Biz mövzunun aktuallığının bir çalarını da onda görürük ki, rəqs XX yüzildə Azərbaycan teatr mədəniyyətində böyük və maraqlı bir inkişaf yolu keçmişdir. Bu müddətdə Milli rəqlərlə klassik baletin bir-birinə aktiv təsiri gerçəkləşib orjinal teatr hadisələri törətmişdir. Və bizim teatr mədəniyyətimizin gələcəyi naminə bu hadisələr bu gün qədərincə araşdırılıb öz həqiqi qiymətini almaldır.

Bizim hazırda apardığımız tədqiqat işi Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktoruna həsr edilmişdir. Bu mövzu çərçivəsində biz teatr və rəqs tandeminin qırılmaz, parçalanmaz bir ikilik olduğunu göstərməyə çalışmışıq. Tədqiqatımızda qoyduğumuz problemləri bariz nümunələr müstəvisində işıqlandırmaq üçün biz mövzunun zaman hüduudlarını 1945-90-cı illərlə müəyyənləşdirmişik. Bu məqamın özü də birbaşa mövzunun aktuallığı ilə səsləşir. Həç şübhəsiz ki, 1945-1990-cı illərdə məhiyyətə bəşər tarixinin simvolik rəqəmlərini görürük. Belə ki, XX əsrin tarix səhifə 1945 və 1990-cı illər dönüş nöqtələridir. Ona görə dönüş nöqtələridir ki, bu tarixlərdə gerçəkləşmiş hadisələrdən sonra dünya sanki təzədən qurur, insan münasibətlərində, toplulmlar arasındakı münasibətlərdə indiyədək özünü bürüzə verməmiş təkamüllər, tendensiyalar əmələ gəlir. II Cahan müharibəsinin sona yetməsilə mədəniyyətin yeni bir mərhələsi başlayır. Bu tendensiya bir də 1989-cu ildə Berlin səddi uçurulub dağılıdıqdan sonra da xarakterik hal alır. Mövzunun zaman hüduudları kimi görülmüş tarixlə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı tendensiyalara tam surətdə uyğunlaşır. II

Cahan müharibəsinin qurtarması bir çox dünya xalqları üçün sonsuz sevinc mənbəyinə çevrildiyindən insanların özünü ifadə tərzində bir rəngarənglik, əlvanlıq peyda olur. Düzünü deyək ki, bu qələbə dünya mədəniyyətində ilk öncə müxtəlif xalqların rəqs və musiqisinin güclü qarşılıqlı təsir prosesinə gətirib çıxardı. Təsədüfi deyil ki, Mahmud Esambayevin yaradıcılıq palitrasının dünya xalqları rəqlərinin müxtəlif çalarları ilə zənginləşdirilməsi, İqor Moiseyevin unikal bir mahni və rəqs ansambli yaratması məhz bu dövrün atmosferində mümkünləşir. Oxşar, lakin məhiyyətə fərqli, prosesi biz 1990-cı ildən sonra da izləyirik. Azərbaycanda balet sənətinin milli zəminə də təşəkkül tapıb formalaşması da ehtivaş bu dövrün məhsulu sayıla bilər. Milli teatr sənətimizin bədii-estetik mündəricəsində rəqsin tam özgür bir komponent kimi təsəkkülənməsi və gəlişməsi prosesi də ehtivaş bu zaman kəsimindən sonra bir aktivlik nümayiş etdirir.

Mövzunun aktuallığının bir aspekti də qloballaşma prosesinə gəlib çıxır. İnsan bu gün qloballaşmanı təkcə seyr etmir, onu yaradır, formalaşdırır, xarakterik cizgilərini müəyyənləşdirir. Qloballaşma millətlərin, mədəniyyətlərin ortaq qazanı kimi qeyd edilir. Bu isə o deməkdir ki, qloballaşma milli rəqs və musiqinin özəl keyfiyyətini, spesifik xüsusiyyətlərini də silib apara bilər. Bu isə mütləq teatr prosesində öz inikasını tapacaq. Qloballaşma formaların stilizə olunub universallaşması deməkdir. Odu ki, belə bir mövzunun araşdırılması zamanın özünün diqqəti və tələbidir.

Hətta mövzunun işlənmə dərəcəsi də onun aktuallığı ilə müstəqim şəkildə əlaqələndir. Öncə ondan başlayaq ki, "rəqs" deyilən bir

nəsnənin özü Azərbaycanın humanitar elmləri mündəricəsində çox az təhlilə çəkməmişdir. Həqiqətdə isə buna "təhlil" deməyin özü düzgün deyil. Əvvəllə ona görə ki, Azərbaycanda rəqsşünaslıq və xoreoqrafiya ilə bağlı nə yazılıbsa, onların əksəriyyəti peşəkar səhnə ustalarının tərifindən qələmə alınıb. Tədqiqatçıların, alimlərin, sənət nəzəriyyəçilərinin bu istiqamətdəki xidmətləri minimaldır. Azərbaycan teatrşünaslığının səyi nəticəsində belə bir tədqiqat mövzusu ilk dəfədir ki, humanitar elmin gündəminə gəlir. Bu da bir təsadüf sayılmalıdır. Çünki, "rəqs" və "teatr" bir-birindən ayrılmaz məfhumlardır. Hərçənd bizim tədqiqat zamanı üzleşdiyimiz çətinliklər belə bir məsələni əlaqələndirir ki, Azərbaycan teatrşünaslığı bu sahaq bir mövzunu tədqiqat obyektini kimi ortaya atmaqla humanitar elmdə mövcud araşdırma potensialını qabaqlayır. Nədən ki, bizim Azərbaycan rəqsşünaslığı sənətində, Azərbaycan baleti ilə bağlı əldə etdiyimiz kitab və monoqrafiyaların sayı inanılmaz dərəcədə az oldu.

*Azərbaycanın müxtəlif teatr səhnələrində (əsasən, Milli Dram Teatrı, Musiqili Komediya Teatrı, Gənc Tamaşaçı Teatrı, Gənclər Teatrı, "Yuğ" və Pantomim teatrları nəzərdə tutulur) oynanılmış tamaşalardakı xoreoqrafik quruluşlar barədə az yazılmışdır. Odu ki, bu məqalənin fikri mündəricəsi, konsepsiyası tam orijinal xarakter daşıyır.*

Əsəd RZAYEV