

ƏSƏD RZAYEV

**MÜASİR MUSİQİLİ TEATRIN
İNKİŞAF TƏMAYÜLLƏRİ**

DƏRS VƏSAİTİ

*Dərs vəsaiti Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və
İncəsənət Universitetinin Elmi Şurasının 05 iyul
2019-cu il tarixli 09 sayılı iclasının qərarına
əsasən nəşr edilmişdir*

Bakı 2021

Müəllif: **Əsəd Rzayev**
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Elmi redaktor: **İsrafil İsrailov**
Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Rəyçilər: **Məryam Əlizadə**
Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Vidadi Qafarov
Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Dizayn: **Vüqar Əli**

Rzayev Ə.R. Müasir musiqili teatrın inkişaf təmayülləri. Dərs vəsaiti. Bakı, “Zərdabi Nəşr”, 2021, 152. səh.

İSBN 978-9952-37-534-3

Ə.R.Rzayevin “Müasir musiqili teatrın inkişaf təmayülləri” adlı dərs vəsaitində müasir musiqili teatrın tarixi və çağdaş durumu təhlilə çəkilir. Müəllif musiqili teatr anlayışına aydınlıq gətirir və musiqili teatrın müxtəlif janr və formalarını araşdırmaqla onun tarixi inkişaf dinamikasını və müasir mənzərəsini yaratmağa çalışır.

Kitabın “Müasir musiqili teatr anlayışı”, “Musiqli teatrın janrları və növləri: Kabare və rəqs teatrı”, “Pina Bauş və onun rəqs teatrı”, “Rəqs və teatr”, “Azərbaycanda avropatipli teatrın inkişaf kontekstində rəqsin daşdığı məna və bədii-estetik qayə”, “1960-90-cı illər Azərbaycan teatrının estetikası və rəqs” adlı bölmələrində dünya və Azərbaycan musiqili teatrının parlaq təzahürləri araşdırılır, müasir teatr sənətinin tanınmış simalarının, rejissor, xoreoqraf və baletmeysterlərin yaradıcılığının timsalında musiqili teatrın inkişaf təmayülləri izlənilir, çağdaş dövrdə musiqili teatrın müxtəlif janr və növləri ilə bağlı müşahidə olunan yaradıcılıq axtarışları, eksperimentlər və tamaşalar barəsində geniş məlumat verilir. Kitabda həm dünyada, həm də Azərbaycanda musiqili teatrın müxtəlif formaları, xüsusən, rəqs teatrı barədə dolğun informasiyalar və təhlillər yer alır.

“Müasir musiqili teatrın inkişaf təmayülləri” kitabı dünya teatr məkanında aparıcı mövqelərdən birini tutan musiqili teatrın müasir dövrünü əks etdirən əsər olaraq, humanitar ali məktəblərin müvafiq ixtisaslarında təhsil alan tələbələr üçün dərs vəsaiti kimi, eləcə də teatr sənəti ilə maraqlanan tədqiqatçılar və geniş oxucu kütləsi üçün faydalı mənbə kimi istifadə edilə bilər.

© Ə.R.Rzayev, 2021

© Zərdabi Nəşr

GİRİŞ

Müasir musiqili teatr klassik teatrdan köklü şəkildə fərqlənir. Klassik teatrdə musiqi daha çox müşayiətçi funksiya daşıyırdısa, müasir teatrdə o, teatr sənətinin formayarıdır. Müasir teatr sənətini musiqili teatr olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Musiqili teatrdə XX əsrin II yarısından başlayaraq aktuallaşan, XXI əsrin əvvəllərinə doğru daha da intensivləşən tendensiyalar mühüm əhəmiyyət kəsb edir. “Müasir musiqili teatrın inkişaf təmayülləri” adlı dərs vəsaiti məhz bu tendensiyaların öyrənilməsinə yönəlib. Kitabın əsas məzmununu müasir musiqili teatrın rəqs teatrı, modern balet, müziki, antiopera, performans kimi yeni formalarının, həmçinin yeni musiqili teatrın prinsiplərinin, estetik səciyyələrinin, öyrənilməsi təşkil edir.

Bu gün dünya teatr mədəniyyətinin tendensiyalarından biri budur ki, rəqs aktiv şəkildə dram teatrlarının səhnəsinə addımlayır. Dünya üzrə keçirilən nüfuzlu teatr festivallarında rəqs tamaşalarının qalib olması da bu tendensiyanın aktual olduğunu təsdiqləyir. Bu səbəbdən “Müasir musiqili teatrın inkişaf təmayülləri” adlı dərs vəsaitinə dünya teatr sənətində mühüm əhəmiyyət kəsb edən rəqs teatrı və Azərbaycan teatr mədəniyyətində rəqs faktoru kimi mövzular da daxil edilib.

Dünya teatr təcrübəsindən məlumdur ki, XX əsrin 60-70-ci illərində Avropa səhnəsində “yeni musiqili teatr” anlayışı yaranıb. İlk dəfə yəhudi əsilli alman bəstəkarı Maurisio Kagel tərəfindən işlədilən “yeni musiqili teatr” anlayışı opera, balet, rəqs sənətləri ilə ifaçılıq sənətinin yeni tendensiyalarının, postdramatik teatrın sərhədində qərarlaşan yeni sənəti növünü nəzərdə tutur. Klassik janr və formalardan imtina edən müasir musiqili teatrda musiqinin dramatik hərəkətlə, vizual tərtibatla, plastika ilə, mətnlə fərqli münasibəti nəzəri cəlb edir.

Çoxvektorluluq və janr rəngarəngliyi müasir musiqili teatrın əsas xüsusiyyətidir. Müasir musiqili teatrda hər tamaşa özü yeni bir estetika, yeni bir janr olduğundan onun estetik çərçivələrini dəqiq müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Bu səbəbdən müasir musiqili teatrın yeni inkişaf təmayüllərini öyrənən nəzəriyyəçilər konkret tərif, estetik çərçivələr verməkdən çəkinmiş, yalnız müasir musiqili teatrın bəstəkarın klassik musiqili tamaşa modellərindən uzaqlaşması, tipin individuallaşdırılması və müxtəlif incəsənət növlərinin formalarının sintezi, janrla oyunlar, nadir janr təyinlərinin verilməsi, xətti təhkiyə prinsipindən və süjetdən imtina və çoxelementli kompilyativ libretto, tamaşada aksentin qeyri-verbal bədii vasitələrə (səhnə plastikasına, jestə, vizual elementə və s.) köçürülməsi – “dəyişən ierarxiyalar prinsipi”, bəstəkar, dramaturq və rejissorun müəllif funksiyalarının bir şəxsdə birləşməsi və s. bu kimi ümumi prinsipləri qeyd etmişlər.

MÜASİR MUSIQİLİ TEATR ANLAYIŞI

Müasir musiqili teatr XX əsrin 60-70-ci illərində Avropa səhnəsində yaranmışdır. Müasir musiqili teatr opera, bəlet, rəqs sənətləri ilə ifaçılıq sənətinin yeni tendensiyalarının və postdramatik teatrın sərhədində qərarlaşır. Çoxvektorluq onun əsas mahiyyətdaşyıcı xüsusiyyətlərindən biridir. Qeyd etdiyimiz kimi, “Yeni musiqili teatr” termini ilk dəfə Maurisio Kagel tərəfindən işlədilmişdir. M.Kagelin təsnifatında yeni musiqili teatr opera, operetta və müzikldan fərqləndirilir. O, kanonlaşmış çərçivələri və qaydaları sındırır. Janr rəngarəngliyi, klassik janr və formalardan imtina, musiqinin dramatik hərəkətlə, vizual tərtibatla, plastika ilə, mətnlə fərqli münasibəti müasir musiqili teatrı səciyyələndirir. Alman bəstəkarı və rejissoru Hayner Hebbels müasir musiqili teatrın praktiki və ideoloqu kimi tanınır. H. Hebbelsin “dəyişən ierarxiyalar teatrı” tezisində müasir musiqili teatrın ümumi səciyyələri aşağıdakı kimi təsnifatlaşdırılır:

- Bəstəkarın klassik musiqili tamaşa modellərindən uzaqlaşması;
- Tipin individuallaşdırılması və müxtəlif incəsənət növlərinin formalarının sintezi;
- “Janrla oyunlar”, nadir janr təyinlərinin verilməsi;
- Xətti təhkiyə prinsipindən, süjetdən imtina və çoxelementli kompilyativ libretto;
- Tamaşada aksentin qeyri-verbal bədii vasitələrə (səhnə plastikasına, jestə, vizual elementə və s.) köçürülməsi;

- “Dəyişən ierarxiyalar prinsipi”;
- Vokal partiyalarda fonetik aspektin fonoloji və semantik aspektlər üzərində dominantlığı;
- Bəstəkar, dramaturq və rejissorun müəllif funksiyalarının bir şəxsdə birləşməsi.

XXI əsrin əvvəllərindən etibarən musiqili teatr müasir səhnə sənətinin əsas istiqamətlərindən birinə çevrilir. Qərbi Avropa ölkələrində, xüsusilə almandilli ölkələrdə yaranan yeni musiqili teatr tendensiyaları teatr sənətinin mənzərəsini dəyişdirir. Musiqili teatr üzrə ixtisaslaşan festivalların coğrafiyası getdikcə daha da genişlənir. Münhen bienalesi, Berlin Dövlət Operasında keçirilən İnfeksiya festivalı, Rur triennalesi, Şvetsingen musiqi festivalı, Raynsberqdə kamera operaları festivalı, “Bonn şans” layihəsi musiqili teatrın qarşısında yeni üfiqlər açır. Bu tendensiyalar müasir musiqili teatrda janr məsələlərini daha da aktuallaşdırır. Gündən-günə inkişaf edən musiqili teatrda əvvəlki dövrlərlə müqayisəyə gəlməyəcək qədər janr rəngarəngliyi müşahidə olunur. Klassik operadan uzaqlaşmaq cəhdləri yeni janrların yaranmasını təyin edir. Mahiyyətinə görə hər bir tamaşanın yeni janr yaratması adi hal alır. Luçano Berionun “Simfoniya” və “Opera” əsərlərində janrlar ad kimi təqdim edilir. Luçano Berio “Opera” musiqili tamaşasında K. Monteverdinin Orfey və Evridika personajlarını yenidən fərqli formada təqdim edir. Bu əsər “metaopera” kimi dəyərləndirilir. Con Keycin “Avropera” əsəri isə müasir dövrün məşhur operalarından götürülmüş sitatların bir əsərdə birləşdirilməsi cəhdi kimi meydana gəlir.

Maurisio Kagel və Morton Feldman “antiopera” istilahını gündəmə gətirirlər. Dyörd Ligetin “Böyük Makabr” əsəri “anti-antiopera” kimi meydana çıxır. Dünənə qədər dominant mövqedə qərarlaşan akademik musiqili teatr ənənələri və kanonları zaman keçdikcə parodiya obyektinə çevrilir.

Bu dövrdə həm də instrumental teatr janrı formalaşmağa başlayır. Bu janr çərçivəsində instrumental musiqi teatralaşdırılmış formada təzahür edir. İfaçılar əllərində alətlər səhnə məkanında (həmçinin tamaşaçı zalında) gəzişirlər. M. Kagelin “2 nəfər üçün orkestr” əsərində 200-ə yaxın musiqiçi səhnəyə çıxarılır.

Bu dövrdə musiqili teatrın tendensiyalarından biri də tamaşaların xronometrajının azaldılması olur. Uzunmüddətli, çoxpərdəli operalar yerini 70-80 dəqiqəlik birpərdəli operalara verir. Arnold Şenberqin “Xoşbəxt əl” 20 dəqiqəlik operası, Darius Miyonun 10 dəqiqəlik miniatur operalarında antik miflər ironik planda təsvir olunur. Paul Hindemitin “Ora və geriyə” opera-sketçi də həmin dövrün musiqili teatrında yaşanan tendensiyaların göstəricisi kimi maraqlıdır.

Bir sözlə, yeni musiqili teatr ənənəvi “ədəbi opera” ilə mübarizəyə qoşulur. Bu mübarizə, ilk növbədə, musiqi və mətnin yeni nisbəti ilə nəticələnir. Çoxsüjetli və süjetsiz, o cümlədən çoxdilli musiqili tamaşalar meydana çıxır.

Musiqili teatrın əsas janrlarından biri də müzikl (müzik-holl) janrıdır. Müzik-holl janrı XIX əsrin II yarısında İngiltərədə yaranıb. İngilis dilindən tərcümədə “Müzik-holl” “musiqi zalı”, yəni konsertlər keçirilən zal, məkan deməkdir.

Naharı müşayiət edən populyar əyləncə növü kimi yaranan müzik-holl zaman keçdikcə musiqili teatrın əsas janrlarından birinə çevrilir. Müzikl janrının məhz həmin dövrdə yaranması təsadüfi deyil. Belə ki, bu janrın yaranması bilavasitə tarixi-ictimai şəraitlə əlaqəlidir. Müziklların tematikası da bilavasitə dövrlə təyin olunur. Belə ki, müzikllar həmişə dövrün siyasi-ictimai hadisələrinə həssas reaksiya verirlər. Misal üçün, demək olar ki, birinci və ikinci Dünya Müharibələri dövründə müziklların əsas mövzusu hərbi-vətənpərvərlik mövzudur. Bu dövrdə hazırlanan müziklların hamısını vətənpərvərlik, döyüşkənlik ovqatı birləşdirir. Müzikllar “göydən yerə enir”, tanrıları, kralları, zadəganları deyil, adi insanları öz qəhrəmanlarına çevirir. Bu janra populyarlıq qazandıran əsas amil məhz bununla bağlıdır. Müzikllara geniş tamaşaçı auditoriyası qazandıran məqamlardan biri də burada interaktivlikdən, tamaşaçıların səhnədə baş verənlərə canlı reaksiya vermək imkanından qaynaqlanır. Müziklların əsas cəhəti onların kütləviliyi ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, məşhur müzikl ifaçılarını geniş tamaşaçı auditoriyası tanıyır və sevirdi. Misal üçün, məşhur müzikl ulduzlarından vətənpərvərlik mahnılarının ustası Harri Loderin, “balaca adam” obrazlarının mahir ifaçısı Den Patrik Lenonun və “yeniyyət qız” Mari Lloydun adlarını çəkmək olar. On minlərlə pərəstişkar Mari Lloyd “Bizim Mari” adlandırıldılar. Görkəmli ingilis yazarı Bernard Şou “Piqmalion” əsərini yazarkən Mari Lloydun təsirlənmiş, Eliza Dülitl obrazını məhz onun təsiri ilə yazmışdı. Müzikl janrının inkişaf tarixinin mühüm mərhələsi Brodvey teatrları ilə bağlıdır.

XIX əsrin sonları – XX əsrin əvvəllərində formalaşan Brodvey teatrı amerikalıların ən xoşbəxt, varlı, azad insan olduqlarını dünyaya nümayiş etdirməli idi. Müzikl Brodvey teatrlarının əsas janrı idi. “Oklahoma”, “Lamançlı adam”, “Mənim əsrarəngiz ledim”, “Vestsayd tarixi”, “Pişiklər”, “Gözəl və eybəcər”, “Forti Siks-Strit”, “Səkkiz və onun yarısı”, “Xəyalpərəst qızlar”, “Rədd olunanlar”, “Operada ruh”, “Sevginin aspektləri” musiqilləri Brodvey teatrının əsas repertuarını təşkil edirdi. Brodvey teatrının həyatında və musiqil janrının yeni inkişaf istiqamətinə yönəlməsində rejissor Eliya Kazan mühüm rol oynamışdı.

Birinci dünya müharibəsindən sonra musiqil janrı tədricən süquta uğramış, sonralar fərqli formada yenidən inkişaf tapmışdı. XX əsrin sonlarında musiqil artıq tamamilə fərqli bir formada mövcudluğunu davam etdirirdi.

Misal üçün müasir fransız rejissoru və xoreoqrafı K.Ualinin yaradıcılığında müşahidə olunan yeni tendensiyaları göstərə bilərik. K.Ualinin “On əmr”, “Küləkə sovrulanlar”, “Kral-günəş”, “Kleopatra: Misirin sonuncu çarçası”, “Drakula: sevgi ölümdən güclüdür” kimi musiqilləri XIX əsr musiqillərindən tamamilə fərqli idi. K.Uali, hazırladığı musiqillərdə tamaşaçıların diqqətini cəlb etmək teatr sənətinin zamanla ayaqlaşmasını təmin edə bilmək üçün yeni üsul və vasitələrdən istifadəyə meyilli idi. O, “Kleopatra” musiqilində səhnə məkanını üfüqi və şaquli istiqamətlərdə qurmuş, sirk artistlərindən istifadə etmişdi. Bəstəkarın “Kral-günəş” musiqilində da modern caz, balet, breyk dans, hip-hop, Afrika tayfalarının və fironların rəqsindən istifadə olunmuşdu.

K. Ualinin B.Stokerin romanı əsasında hazırladığı “Drakula: sevgi ölümdən güclüdür” musikalı isə bu janr üçün inqilab sayılır. “Rok-musikal-balet” janrında hazırlanmış tamaşada “noir” üslubundan istifadə olunmuşdu. Səhnədə 3 D formatında elektron proyeksiyadan istifadə olunan tamaşada Sirk dü Soley (“Cirque du Soliel”) sirkinin artistlərinin ifasında mürəkkəb hərəkətlər və tryuklara yer verilmişdi.

Elə fransız bəstəkarı, rejissoru və ssenaristi Jerar Presqürvikin 2001-ci ildə hazırladığı “Romeo və Cülyetta: nifrətdən sevgiyə” musikalı da janrın sərhədlərinin genişləndirilməsi baxımından mühüm hadisə idi. Onun 2010-cu ildə Şekspirin “Romeo və Cülyetta” əsərinə yenidən müraciət edərək hazırladığı “Romeo və Cülyetta: Veronanın uşaqları” adlı musikal Şekspir dramaturgiyasının sərbəst yozumu, pyesin mətninin yenidən işlənilməsi baxımından maraqlı idi. Musikalın ayrı-ayrı hissələri sonralar müstəqil musiqi parçaları kimi məşhurlaşaraq hitə çevrilmişdi.

MUSİQİLİ TEATRIN JANRLARI VƏ NÖVLƏRİ: KABARE VƏ RƏQS TEATRI

Əvvəlki bölmələrdə müasir musiqili teatr haqqında məlumat verməyə, onun janr və növlərini müəyyənləşdirməyə çalışdıq. İndi isə musiqili teatrın iki formasını – kabare və rəqs teatrını müqayisəli şəkildə təhlil edək.

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində inkişaf edən kabare sənəti bu gün öz populyarlığını itirmişdir. Kabare aktyorları tamaşaçı ilə bilavasitə ünsiyyət quraraq öz sənətlərini təkmilləşdirirdilər. Kabarelərdə dövrün siyasətçilərinin fəaliyyəti və burjua həyatının əsasları tənqid atəşinə tutulurdu. Mövzunun aktuallığı bu gün rəqs teatrı kimi mürəkkəb, özündə müxtəlif səhnə janrlarının bədii təsirlərini cəmləşdirən sənət növünün yüksək populyarlığı ilə diktə olunur. Sözügedən dövrdə alman rejissoru və xoreoqrafı Pina Bauşun yaratdığı bir çox əsərlər rəqs teatrı janrının “matrisa”sıdır. Onun yaradıcılığı rəqs teatrı və kabare sənətinin kəşişmə nöqtəsi hesab olunur.

Fransada kabare sənəti. Kabare (cabaret - fransız dilindən tərcümədə “şərab anbarı”) müəyyən bədii-əyləncə proqramı təqdim edən əyləncə yeridir. Burada şanson mahnı-lar oxunur, rəqqaslar və konferansyeler çıxış edirdilər. İlk dəfə XIX əsrin sonunda yaranan kabarelər qısa zaman içində cəmiyyətin demokratik təbəqələri arasında populyarlıq qazana bilmişdi. Kabarelər, bir növ, qərb modernizminin təcəssümü idi.

“Qara pişik” adlı ilk kabare Parisdə Monmartr küçəsində Rodolf Salis tərəfindən təşkil edilmişdi. Fransada kabarelərin yaranmasında Fransa imperatoru Lui Napoleonun müəyyən rolu olub. O, 1852-ci ildə ictimai yerlərdə ənənəvi şanson mahnılarının ifasını qadağan etmişdi. Həmin gündən şanson ifaçıları kafe-şantan və ya kafe-kabarelərdə fəaliyyətlərini davam etdirmişdilər. Rodolf Salis öz kabaresində çıxış üçün peşəkar, istedadlı şair və musiqiçilərlə yanaşı, küçə müğənnilərini və sehirbazları dəvət edirdi. Bu da onun kabaresinin populyarlığını şərtləndirirdi. Tədricən bu növ kabarelər nəinki Parisdə, həmçinin bütün Fransada yaranmışdı.

1882-1897-ci illərdə Salis kabaresi nüfuzunu qorumaq üçün “Qara pişik” adlı həftəlik jurnal dərc edirdi. 14 yanvar 1882-ci ildən 30 sentyabr 1897-ci ilədək jurnalın 800 nömrəsi işıq üzü görmüşdü. Jurnal “əsrin sonu”nun, bir növ, carçısı idi. Jurnalda kabaredə çalışan şair və şanson ifaçıları öz şeirlərini dərc etdirirdilər. Əslində, kabare Fransız şansonunun, salon ədəbiyyatçılarının və musiqiçilərinin kürsüsü olan varyetenin varisi idi. Kabare şanson və varyete kimi janrların inteqrasiyası nəticəsində yaranmışdı. Buraya həmçinin incəsənətin “kiçik forma”sına aid olan sketç, fortepianonun müşayiəti ilə ifa, rəqs və s. daxil idi.

Digər Avropa ölkələrində fransız tipli kabarelərin analoqunun yaranmasının bir neçə səbəbi vardır. Birinci səbəb yaradıcı ünsiyyətə ehtiyac idi. İkinci səbəb isə faktiki qəzetlərə alternativ olan, ölkədə baş verən hadisələrdən bəhs edən satirik və etiraz xarakterli mahnı janrının inkişafı ilə bağlı idi. Əgər qəzet hakim sinfin nəzarəti altında ciddi avadanlıq

və maliyyə tələb edirdisə, mahnı hamı üçün əlyətən rupor idi. Adi təbəqə üçün bu, öz tarixini yaşatmaq uğrunda mübarizədə yeganə leqal vasitə idi. Kabare şeirlərində və musiqi nömrələrində aşağı sosial təbəqələr və cəmiyyətin marginal nümayəndələri “səs hüququ” əldə edirdilər. Opponent düşüncə burada vacib element idi.

Zamanla kabare açıq-saçıq rəqslərin ifa olunduğu məkana çevrildi. 1889-cu ildən Tuluz-Lotrek tərəfindən yaradılan “Mulen Ruj” (Qırmızı dəyirman) adlanan kabare tamaşaçılarına parlaq perfomanslar o, cümlədən dünyaya səs salan Frenc Kankan rəqsini nümayiş etdirirdi.

“Mulen Ruj” cəmiyyətin müxtəlif sosial qruplarının əyləncə məkanı idi. Bura artistlərin, sərxoşların, oğruların, fahişələrin, rəssamların və kübarların, bir növ, görüş yeri idi. “Mulen Ruj” sanki incəsənət və şou, fərdçilik və kütləvilik arasında sərhədləri pozurdu. Bu məkan vulqar səhnə nümayişi, yüksək tərif və ali zövq simvoluna çevrilmişdi.

“Mulen Ruj” kabaresinə gözəl və ekstraordinar rəqqasələrə baxmaq üçün dünyanın müxtəlif yerlərindən tamaşaçılar axışırdılar. Rəqqasələrin maraqlı ifadəli adları var idi. Məsələn, La Qulyu (hərfi mənada tərcümədə - “qarınqulu”), Reyon de Or (“Qızıl günəş şüası”), Nini-Pat-an-le-Er (“Nini – pəncələr yuxarı”). Uzun müddət La Qulyu “Mulen Ruj” kabaresinin bəzəyi idi. O, 1890-cı ildən – 19 yaşında ikən kabaredə rəqs etməyə başlamış və “Mulen Ruj”un ən parlaq ulduzuna çevrilmişdi. La Qulyu vulqarlığı, emosionallığı ilə cəlb edirdi. Ən əsası isə, o, öz ekspressivliyi və texnikası ilə fərqlənən rəqqasə idi. Buna görə də, Qulyu rəssam Tuluz-

Lotrekin əsərlərinin baş qəhrəmanı idi. La Qulyu kankan rəqsi etdiyi zaman tamaşaçılara elə gəlirdi ki, onun güclü ayaqlarının altında səhnə dağılacaq. La Qulyu təkcə kankanın güclü ifaçısı deyildi. Geniş fantaziyaya malik olan rəqqasə öz kankan növünü qurmuşdu. O, rəqsdə fırlanaraq ayağını yana çəkir, sonra pəncəsindən tutaraq ayağını başının üstünə qaldırır və ürək parçalayan çıxırtı ilə şpaqata otururdu.

Mulen Ruj kabaresinin digər parlaq ulduzu Ceyn Avril idi. Tənqidçilər onu “rəqsin təcəssümü” adlandırırdılar. Zadəgan nəsindən olan xəstəhal görünüşlü rəqqasənin daxilində tamaşaçıları heyran edən qeyri-adi enerji gizlənirdi. Kabarenin digər tanınmış rəqqası Valanten Renoden idi. Onun ləqəbi Le Dezosse - Sümüksüz idi. O, səhərlər kafedə xidmətçi çalışır, gecələr isə kabarenin qəhrəmanına çevrilirdi. Həyatda qaraqabaq olan Valanten səhnədə ilan plastikliyi ilə fərqlənən çilgın rəqqasa çevrilirdi.

Kankan rəqsinin məşhur ifaçısı Marqarita Riqolboş yazır: “Kankanı ifa etmək üçün çilgın temperamentə malik olmaq lazımdır. Burada fiqur qaydaları ilə məhdudlaşmaq olmaz. Burada ixtira etmək və yaratmaq gərəkdir. Kankan – ayaqların çilgınlığıdır. Mən rəqs edəndə sanki ağılımı itirirəm. Hər şeyi unuduram...” (54).

1925-ci ildə Parisin müzik-holl üföqlərində qara ulduz – Jozefina Beyker parlayır. O, Amerikada Sent-Lüisdə kasıb zənci ailəsində doğulmuşdu. Onun çıxışları qeyri-adiliyi ilə fərqlənirdi. Jozefina səhnədə oxuyur, rəqs edir, fırlanır, ma-yallaq aşır, sanki nağıllardakı şeytani xatırladırdı. Məsələn, rəqs nömrəsinin sonunda özünü cavan zürafəyə bənzədərək,

səhnədən dörd ayaq üstə çıxırdı. İlk görünüşdən komik olan bu qeyri-adi fiqur erotik görünürdü. İlan kimi qıvrıq, çılğın baxışlı və südlü kofe rəngli dərisi ilə o bütün zalın diqqətini cəlb edirdi. Jozefina səhnəyə yarıçıılpaq çıxırdı. Çox gözəl olduğundan ona heç bir bəzək lazım deyildi. Jozefina Beykerin üzərində yalnız quş tüklərindən boa, mirvari sapı və belində məşhur banan topası olurdu.

1951-ci ildə Alen Bernard “Dəli at” (“Crazy Horse”) adlı kabareni təsis edir. Bu kabarenin fərqli cəhəti rəqqas və rəqqasələrin qəbulunun ciddi seçim prinsipi əsasında aparılmasında idi. Kabareyə hündür, qamətli, sinənin həcmi və formasına görə oxşar olan rəqqaslar seçilirdi. Kabarenin proqramına klounların, mimplərin, sehrbazların, jonqlyorların, havada akrobatik hərəkətlər göstərən rəqqasələrin nömrələri də daxil idi. Tamaşalarda lazer işıq effektlərindən istifadə olunurdu. Odlə çıxışlar, fokuslar, ciddi xoreoqrafiya tamaşaları yaddaqalan edirdi.

Alan Bernard deyirdi: “Sehr bir xəyaldır. Magik şou qədər insanı sehrə salan başqa bir şey yoxdur. Bizim qızlar şouda sehrin özüdür. Çünki onlar adi həyatda səhnədə olduqları qədər gözəl ola bilməzlər. Bu, işığın magiyası və libasların sehidir. Mən səhnədə xəyallarımı gerçəkləşdirmişəm” (49).

Beləliklə, kabare sənəti sürətlə inkişaf etdikcə burada istedadlı rəqqaslar əsl səhnə ulduzuna çevrilmək şansı əldə edirdilər.

Almaniyada kabare sənəti. XIX əsrin sonunda kayzer Vilhelm Almaniyası dövründə Fransada olduğu kimi cəmiyyət

yətdə azadlıqlar məhdud idi. İncəsənətdə darıxdırıcı sənət əsərlərinə yüksək qiymət verilirdi. Sənətdə senzura, cinsi münasibətlərdə isə ciddi əxlaq qorunurdu. Lakin XX əsrin əvvəllərindən burada da kabarelər yaranmağa başladı. Buna səbəb Fransada yaranan yeni bədii formalar barədə şayiələrin yayılması idi.

1901-ci ildə Berlində baron Erix Lüdviq fon Voltsfoqen tərəfindən “Buntes Theater” adlı ilk alman kabaresi yaradıldı. Almaniyada kabarelərin yaranmasında Fridrix Nitşenin fəlsəfi ideyalarının da böyük rolu var. Birbaun və Voltsofoqen Nitşenin fəlsəfi ideyalarındakı “Fövqəl insan” obrazının səhnə təcəssümünə nail olmaq arzusunda idilər. Onlar bununla tamaşaçıda köhnəyə qarşı amansızlıq hissini tərbiyə etmək istəyirdilər. Belə ki, Alman kabaresinin əsasında ənənəvi teatr tamaşasının inkarı dururdu.

Berlindən sonra kabare Münhen şəhərində yarandı. Burada kabare “On bir cəllad” adlanırdı. “On bir cəllad” tarixə ən parlaq və özünəməxsus ədəbi kabare kimi daxil oldu. Burada yüksək ədəbi-bədii səviyyə siyasi və satirik maariflənmə ilə üzvi şəkildə birləşirdi.

Münhen kabaresinin ən tanınmış ulduzu Mariya Delvar idi. O, həddən artıq arıq, ağbəniz, qızılı saçlı, gözlərinin ətrafları qara, sanki qəbirdən durmuş ölü idi. Delvar səhnədə başını bir qədər dala ataraq heykəl kimi hərəkətsiz durur və bədbin mahnılar oxuyurdu. Onun çıxışları monoton, sanki ölümqabağı inilti idi. Yalnız hərdən o, qorxunc vəhşi qışqırıqla tamaşaçını oyadırdı (32, s.59).

“Cəlladlar kabaresi”nin digər ulduzu istedadlı şair, müğənni, dramaturq və aktyor, əvvəllər Parisdə yaşamış Frank Vedekind idi. Almaniya qayıtdıqdan sonra o, müəllif mahnılarını gitaranın müşayiəti ilə ifa edirdi. Onun ifasında Fransanın azadsevər ruhu hiss olunurdu. Onu Almaniyanın ilk şanson ifaçısı adlandırmaq olar. “On bir cəllad” kabaresinin truppasında fəaliyyət göstərən aktyorların sayı gündəngünə artırdı. Yeni aktyorlar sırasında dünya miqyasında şöhrət qazanmış Raynhardt Piper, Paul Şlezinger, Paul Larsen, Adel Bauman, Tilli Brandenburq, Olli Bernhardi və digər artistlərin adını çəkmək olar. XX əsrin əvvəllərində, daha dəqiq desək, müharibəyə qədərki illərdə Berlin kabarelərində özünəməxsus bədii istiqamətin ardıcılları olan erkən ekspresionistlər öz eksperimentlərinə başlamışdılar. Onlar öz yaradıcılıqlarında insan emosiyalarının dərin və çılğın qatlarını açmağa çalışırdılar. 1910-cu ildə bu yaradıcı birlik kreativ axtarışlara açıq meydan olan “Neopatetik kabare”ni təsis etdilər. Kabarenin yaradıcılarından biri Kurt Hiller deyirdi: “Mən “Neopatetik kabare”ni ruhun sərgüzəştləri üçün açdım”.

Labanın şagirdi Kurt Joss Alman ekspressiv rəqs sənətinə “rəqs teatri” anlayışını gətirdi. O, 1927-ci ildə Essen şəhərində konservatoriyanın nəzdində rəqs şöbəsini açdı. Burada rəqqas pleyadası təhsil alıb, dünya şöhrəti qazanmışdır. Jossun yaradıcılığı yeni tipli rəqs dramının yaradılmasına yönəlmişdir.

Bu istiqamətin təsiri altında kabaredə fəaliyyət göstərən alman rəqqasəsi Valeska Qert (əsl adı Qertruda Valeska

Samoş) şöhrət qazanır. Onu pantominanın yeni janrının – sosial-tənqidi rəqsin yaradıcısı hesab etmək olar. Valeskanın səhnədə ilk çıxışı hamını heyrətləndirmişdi. Eybəcər üz cizgiləri ilə yadda qalan əlvan paltarlı rəqqasə səhnədə sanki ölümqabağı aqoniyada çılğınlıqla qıvrılırdı. “Valeska Qert təkcə rəqqasə deyildi o, həm də xarakterik obrazlar ifa edən aktrisa idi. Onun rəqsində ən kiçik hərəkət belə ruhun durumunu ifa etməyə və ya müəyyən bir obrazı təcəssüm etməyə qadir idi. Valeska trans vəziyyətində bağlı gözlərlə rəqs edirdi. Onun rəqsinin virtuozluğu kiçik hərəkətlərdə belə hər əzələ üzərində güclü nəzarətin olmasına dəlalət edirdi” (32, s. 209).

Valeska Qert yeni rəqs istiqaməti olan ekspressionist rəqs janrında çalışırdı. Demək olar ki, alman kabaresi modern rəqs növü olan ekspressionist rəqs üçün, bir növ, inkişaf məkanı idi.

Alman modern xoreografiyasının banilərindən biri də əslən macar olan Rudolf fon Laban idi. Laban incəsənətin sosial rolunu öz rəqs sistemində dirçəltməyə cəhd göstərmişdi. Labanın ilham mənbəyi Bertold Brextin sosial dramı, konstruktivizm və siyasi karikatura idi. Laban ənənəvi rəqsdə olan “pa”lardan, musiqi müşayiətindən, mövzu və süjetdən imtina etmişdi. O, hesab edirdi ki, bədən əzbərlənmiş hərəkətlərdən azad olaraq öz ritmlərinin axtarışında olmalıdır.

XX əsrin 60-70-ci illərində yaranan rəqs teatrı tədricən bütün Avropaya yayılmış və müasir dünya teatrinin təşəkkülünə təsir etmişdir. Rəqs teatrı düşüncə və hisslərin kom-

pleks sistemidir. Folkvanq Müasir Rəqs Akademiyasının məzunları rəqs teatr sistemini öz səhnə fəaliyyətlərində tətbiq edirdilər. XX əsrin 70-ci illərin sonunda Süzana Linke, Renhild Hoffman, 80-ci illərin əvvəllərində Ure Ditrix, Pina Bauş rəqs teatrının tanınmış simalarındandırlar.

Rəqs teatrında estetik meyarlar ikinci plana keçir. Burada bədiilik qeyri-bədiilik kontekstində tamamilə həll olunurdu. Rəqs tamaşasının strukturu ənənəvi “roman” strukturu, süjetin vahidliyini və xronallığını, ümumiyyətlə, normativ dramaturgiyanı inkar edirdi. Rəqs teatrında bütövlük və dəqiq məqsəd yox idi. O, tamamilə rəqqasların plastik improvizasiyasından ibarət idi. Rəqs teatrında rəqs müəllifi anlayışı bir qədər fərqlidir. Burada daha çox həmmüəllif anlayışı yerinə düşər. Rəqs teatrında ideyanı komanda həyata keçirir.

Pina Bauş və onun rəqs teatri. XX əsrin ən tanınmış xoreoqraflarından biri alman ekspressionist rəqsini öz rəqs teatrına çevirən Pina Bauşdur. 1958-ci ildə Essen Balet Məktəbini bitirdikdən sonra DAAD alman akademik mübadilə proqramının xətti ilə ABŞ-ın Djulyard məktəbində təhsilini davam etdimişdir. Pol Sanasardo ilə “Nyu Amerikan ball”da rəqs edərək, ABŞ-da uğurlu karyera qurmuşdur. 1962-ci ildə Kurt Joss onu Essen şəhərinə “Folkvanq balet”ə dəvət etmişdir. Bir neçə uğurlu rəqs mövsümündən sonra Pina Bauş özünü xoreoqrafiyada sınağa qərar vermişdir. 1968-ci ildə onun quruluşunda “Fraqment” adlı ilk səhnə işi hazırlanmışdı.

On beş il ərzində onun tamaşaları kəskin tənqid atəşinə tutulurdu. 1975-ci ildə “Baharın təntənəsi” adlı tamaşa insanların qəzəbinə tuş gəldi. Tamaşaçıları zaldan qapını çırparaq çıxırdı. Lakin Bauş təslim olmadı və nəhayət, peşəkarlar onun yaradıcılığını qəbul etdilər (bax: 61).

Bauş yaradıcılığını üç müxtəlif konsepsiyalı mərhələyə ayırmaq olar.

1. İlk mərhələ. İlk xoreoqrafik işlər

1973-1974-cü illər mövsümündə P.Bauş Vuppertal baletinə rəhbər vəzifəyə daimi işə dəvət olundu. Qısa zaman ərzində bu balet rəqs teatrı adını aldı. Tezliklə Pina yeni janrlarda çalışmağa başladı. Qlyukun “İfigeniya Tavriddə” (1974) və “Orfey və Evridika” (1975) operaları əsasında rəqs operalarını yaratdı. 1974-cü ildə o, rəqsi pop musiqisi ilə sintez etdi.

2. Postmodern mərhələ.

1978-ci ildə Pina Bauş iş üslubunu dəyişdi. Rejissor Peter Zadekin dəvəti ilə Şekspirin “Makbet” pyesinə yeni quruluş vermək üçün Boxum şəhərinə gəldi. Maraqlıdır ki, onun truppasının aktyorlarının çoxu bu tamaşada iştirak etməkdən imtina etdilər. Yalnız dörd rəqqas, beş aktyor və bir müğənni bu işdə ona sadıq qaldı. Pina Bauş başa düşürdü ki, bu azsaylı kollektivlə pyesi normal şəkildə səhnəyə qoya bilməyəcək. Buna görə pyesin quruluşunda assosiativ hərəkətlərdən istifadə etdi. 22 aprel 1978-ci ildə Boxum şəhərində səhnəyə qoyulan bu eksperimental tamaşa uğursuz alındı və auditoriya tərəfindən kəskin tənqid atəşinə tutuldu.

Lakin Pina Bauş poetik obrazlar və bədən dilindən ibarət qeyri adi hərəkətlərdən istifadə edərək yaradıcılığının daşqı nöqtəsini tapdı. Qorxu və istəklərə əsaslanan insan hissləri üzərində qurulan Vuppertal rəqs teatrı nəinki dünya şöhrəti qazandı, hətta beynəlxalq xoreoqrafiyada inqilabi çevriliş etdi (61).

Pina Bauşun rəqs teatrının əldə etdiyi uğurun sirri həyata yeni baxışda və azad fantaziyada idi. O, tamaşaçının gündəlik həyatına ciddi yanaşır və işıqlı gələcəyə inam bəxş edirdi.

Yaradıcılığının bu mərhələsində P. Bauş uşaqlıq xatirələrindən ibarət “Kafe Müller” rəqs tamaşasını qurdu. 1970-1980-ci illərdə postmodern rəqs teatrı, ətrafında inqilabçı rəqqasları cəmləşdirirdi. Bu rəqqasların hər biri görkəmli ifaçı və xarakterik aktyor idi (64).

3. Coğrafi mərhələ.

1980-ci illərin sonunda Pina Bauş müxtəlif dünya ölkələrinə həsr olunan tamaşalar silsiləsi ilə çıxış etdi. Bu tamaşaları həm də “ölkə və şəhərlərin portretləri” adlandırırdılar (64).

Son illərdə Pina Bauşun hazırladığı tamaşalar erkən dövrdə səhnəyə qoyduğu ağ-qara estetikalı tamaşalardan fərqli olaraq əlvan, parlaq, ekzotik səhnə quruluşları ilə yadda qaldı. Bu tamaşalar truppasının çıxış etdiyi şəhərlərin ab-havasını və plastikasını əks etdirirdi. Pina Bauşun truppası Palermo, İstanbul, Tokio, Lissabon, Madrid, Roma, Los-Anceles, Seul, Vyana şəhərlərində çıxış etmişdi. Lakin bu tamaşalar 1970-1980-ci illərin xoreoqrafiyasına xas olaraq ta-

maşaçı zalı ilə səmimi ünsiyyətdən və açıq lirikadan məhrum idi. Pina Bauş son dövrə aid tamaşalarında cəmiyyətdə hakim olan pessimizmə əks olaraq, səhnədə epikürçülüynün ekzotik adasını, başqa sözlə, Edem şəhərini yaratmışdı (41).

Pina Bauşun yaradıcılığının son illərinin ən parlaq tamaşası “Foqo Mazurkası” idi (foqo - portuqal dilindən tərcümədə bayram əhval-ruhiyyəli deməkdir). 1998-ci ildə hazırlanan bu tamaşada səhnə su ünsürlərini proyeksiya edən böyük ağ ekrandan ibarət idi. Belə təəssürat yaranırdı ki, sanki tamaşaçılar Pina Bauşun aktyorları ilə birgə sonsuz okeana qərq olublar.

1999-cu ildə Pina Bauşun qurduğu “O, Dido” tamaşasında səhnədə maksimal dərəcədə böyüdülmüş güllərin video təsviri verilirdi. Pina Bauşun bu tamaşasında da digər tamaşalarda olduğu kimi süjet xətti yox idi. Səhnədə təsvir olunan güllərin fonunda rəqqas və aktyorlar sanki cəngəlliklərdə qaçır və rəqs edirdilər (41). Pina Bauşun erkən tamaşalarından fərqli olaraq “O, Di-do” tamaşasında qadınların kişilərə qarşı brutal münasibəti əks olunurdu. Lakin indi bu zərəfat xarakteri daşıyır, qeyri-ciddi oynanırdı (41).

Beləliklə, rəqs teatrının spesifikası və kabare mədəniyyəti arasında bənzər məqamlar var idi. Pina Bauşun rəqs tamaşalarının ideya, məqsəd və mahiyyəti kabarelərin prinsip və əsas metodları ilə oxşar idi. Eyni zamanda Pina Bauşun rəqs teatrı ölkədə yaranan siyasi duruma bir qədər kobud və yumoristik münasibətin əksi idi. Rəqs teatrında tamaşalar kollaj prinsipi ilə qurulur və estrada formasında təqdim olunurdu. Göstərilən ümumi cəhətlərə əsaslanaraq ehtimal et-

mək olar ki, kabare, müəyyən mənada, Pina Bauş yaradıcılığına öz təsirini göstərmişdir. Bu fikri 1976-cı ildə səhnəyə qoyulan “Yeddi günah” tamaşasını misal gətirərək təsdiq etmək olar. Bu quruluş feminizmin xoreoqrafik manifesti idi. P.Bauş bütün günahları qadın alverində görürdü.

Bu balet, Kurt Vayl və Bertold Brext tərəfindən “Meşşanlığın yeddi günahı” adlandırılmışdır. Tamaşa kapitalist münasibətlərini kəskin tənqid edirdi. Tamaşada Luiziana şəhərindən olan iki bacının Amerikanın müxtəlif şəhərlərində başlarına gələn sərgüzəştlərdən bəhs olunurdu. Tamaşada bir bacı digər bacının günahları üzərində pul qazanır. Onlar yeddi il yeddi şəhərdə olur və yeddi günaha batırlar. Daha dəqiq desək, meşşanlıq günahına batırlar. Meşşanlığın əsas qaydası səssiz-səmirsiz çalışmaq və sahibkarın verdiyi maaşa qane olmaqdır. Bu tamaşa sosial və seksual inqilaba çağırış idi. Pina Bauş bu rəqs tamaşasını iki müstəqil quruluşda təqdim edirdi. Tamaşanın ümumi mövzusu – “qəddar dünyada qadının alçalması” idi. Tamaşanın “Yeddi günah” adlı birinci hissəsində ailəsi tərəfindən fahişəliyə sürüklənən cavan, gözəl, istedadlı və iradəsiz qızdan bəhs olunurdu. Bu hissədə vokal ilə müşahidə olunan gözəl və emosional plastik nömrələr verilirdi. “Səhnədə taqətsiz, əl-qol atan kişilər arasında cəlbedici paltarlarda qadınlar özlərini satır. Lakin taledən şikayətlənmək olmaz, çünki bu da günahdır. Fəziləti unutma, pul qazanmaq ehtiyacı vardır. Sevmək qadağandır. Ailən səni Luizianada pul ilə gözləyir (57).

Tədricən aydın olur ki, oxuyan Anna-1 və rəqs edən Anna-2 eyni adamlardır. Müqənni qız rəqs edən qızın təxəy-

yülündədir. Bütün faciə məhz ondadır ki, insan özü öz qarşısında yalançı maneələr qoyur.

Kabarenin əsas cəhəti onda idi ki, burada qoyulan tamaşaların qəhrəmanları mürəkkəb həyat situasiyalarına düşən aşağı sosial təbəqəyə mənsub insanlar idi. Belə ki, Pina Bauşun baş qəhrəmanı özünü öz bədənini satmağa məcbur edən adi qızıdır.

Pina Bauş bu tamaşanın ikinci hissəsini “Qorxmayın!” adlandırır. Burada səhnələr Kurt Vaylın “Üç quruşluq opera”, “Happy end”, “Maxaqon şəhərinin qalxması və enməsi” əsərlərindən musiqi, həmçinin də “Berlin rekviyemi” kantatasından fraqmentlərlə müşaiyət olunur” (57).

Burada kişinin qadına həsr etdiyi “qorxmayın” musiqi mövzusu altında müxtəlif faciəvi qadın taleləri barədə əhvalatlar cəmlənir. “Bir qadın dağınıq hisslərlə sevgilisi Connini xatırlayır. Digəri “Mandalayda mamaşa Qoddamın bordeli” barədə mahnı oxuyur. Üçüncüsü yada salır ki, qohumları onu fahişəlikdən necə çəkirdirdi. Onlar səhnədə kankana gül-məli parodiya olan rəqs edir. Lakin sosial ədalətsizlik həm kişiyyə, həm də qadına aiddir” (57).

Bu isə feerik, kütləvi dinamik rəqs nömrələri və lirik-intim məqamlarla zəngindir. Pina Bauşun “Yeddi günah” adlı tamaşası müasir auditoriyada həyəcan oyadırdı. O, həyatın həqiqətlərini kobud şəkildə göstərirdi. Onun tamaşasında qadınlar yarıçılpaq vəziyyətdə bahalı xəzlər üzərində uzanaraq, daim mübahisə edir, əsəb keçirir, gülürlər. Bütün bunlar ilk baxışdan yaxşı həyatın təsviridir. Pina Bauş bu yaxşı həyatın nəyin bahasına əldə olunduğunu göstərməyə çalışır. Qızlar

bahalı gözəl geyimlərdə olsalar da, yerdə uzanıblar. Bu o deməkdir ki, onların bütün həyatı bir illüziyadır.

Beləliklə, “Yeddi günah” rəqs tamaşası satirik antiburjua xarakter daşıyır. Pina Bauş müasir əxlaqı, həyat və mədəniyyətə müasir baxışı tənqid atəşinə tutur. O, Brextin pyesindən fərqli olaraq, meşşanlıq mövzusunı ikinci plana keçirərək, diqqəti kişi və qadın arasındakı münasibətlərə yönəltdir. Eyni zamanda, həmin tamaşa əyləncəvi xarakter daşıyır. Baxımlılıq, estradalılıq, kollaj və satirik ifşa xarakteri bu tamaşanı kabare ilə eyniləşdirir.

RƏQS VƏ TEATR

Uşaq ana bətninə düşdüyü gündən bir ritm və rəqs dünyasına düşür. Ürək ritmik şəkildə döyünür: uşaq da ananın bu ürək ritmini duyur və onunla yaşayır. Bizim qan dövranımız isə iradəmizdən asılı olmayaraq, içimizə hakim bir rəqsi xatırladır. Qanımız iç dünyamızda rəqsanədir. Ritmlə rəqsin münasibəti səsle sözün münasibəti kimidir. Səslərdən söz yarandığı kimi, ritmlərdən də rəqs yaranır. Yer kürəsinin Günəş və öz oxu ətrafında rəqsanə hərəkəti ritmikdir. Beləliklə, insan dünya ilə daimi ritmik əlaqədədir. Fəsillərin bir-birini əvəzləməsində bir ritm var. Deməli, fəsillər rəqsanədir. Bizim içimizdə və çölümüzdə nə varsa, hamısı sonsuz bir rəqsdədir. Bu rəqs qurtardığı zaman varlıq qaranlığa gömüləcək. Onda belə çıxır ki, rəqsin konkret heç bir yaranma tarixi ola bilməz. Rəqs varlıq içrə planlaşdırılmış olaydır. Rəqs xalqın, millətin həyat tərzinin, düşüncə tərzinin, mənavi-əxlaqi keyfiyyətlərinin güzgüsüdür. Rəqsdə xalqın tarixi, məişəti, igidliyi, mərdanəliyi, fərqli dövrlərə, fərqli situasiyalara təsadüf etdiyi fərqli yaşantıları, erotik intim duyğuları öz əksini tapır. Sivilizasiyalar, ictimai-siyasi quruluşlar, mədəniyyətlər dəyişdikcə, bir-birini əvəz etdikcə rəqslərin forması da, mənası da, daşdığı funksiya da dəyişib. Lakin bir həqiqət mütləq həqiqətdir ki, insan məişətində rəqs həmişə müşayiətçi element kimi özünü göstərib. Rəqs təkcə insanın ritm duyğusu ilə yox, həm də onun məişəti ilə sıx əlaqədə olub.

Rəqs bizim gündəlik həyatımızın, gündəlik yaşayışımızın, məişətimizin, milli adət-ənənələrimizin atributiv elementidir. Lakin bir qədər dərinləndirib düşünsək, görəcəyik ki, insan özünü tanıdığı gündən rəqs onun mövcudluq kontekstinə daxil olmuşdur. Azərbaycanın sayılıb-seçilən şairlərindən biri Səməd Vurğunun bizim lokal mədəniyyətimiz hüdudlarında öz məşhurluq dərəcəsilə müqayisəyə gəlməyən “Vaqif” dramında personajlardan biri, daha doğrusu, Ağa Məhəmməd şah Qacar deyir ki, “dünya qan üstündə bir xanımandır”. Biz isə dünyanı rəqs üstündə bir xanıman adlandırdıq. Hətta belə bir fikir də irəli sürmək mümkündür ki, insan rəqs edən dünyanın sakinidir. Axı, Yer kürəsi öz oxu ətrafında daim fırlanır. Yəni, dünyanın öz oxu hündürlüyündə hərəkətini də əbədi rəqs kimi yozmaq mümkündür. Ta qədim zamanlardan rəqs insanın həm fiziologiyasından, həm də mənəvi-əxlaqi durumundan ötrü son dərəcə mühüm amilə, ruhsal bir tələbata çevrilmişdir. Savaşmaqdan, müharibə etməkdən rəqs etmək daha xeyirli və faydalıdır. Nəinki insan, nəinki canlı təbiətin əksər varlıqları – quşlar, kəpənəklər, balıqlar – hətta bitkilər də rəqs edə bilir. Elmə məlumdur ki, bütün canlılar, eləcə də, güllər və bitkilər ritmə, musiqiyə reaksiya verir. Harada ritm varsa, orada rəqs var. Hər halda bu varlıqların öz yaşam prosesi boyunca göstərdikləri müxtəlif tipli vərdişlər, biz insanlara rəqs kimi görünür.

İnsanın rəqsi, ilk növbədə, onun iç dünyasının rəqsidir. Bu fikri mübaligə, bənzətmə, təşbeh kimi başa düşmək lazım deyil. Həqiqətən, insanın qanı da, ürəyi də insan var olduğca rəqs etməyə məhkumdur. Daha doğrusu, insanı yaşadan qa-

nın və ürəyin ritmik dövrüyyəsidir, ritmik rəqsdir. Bu fikirləri bir yerə cəmləyib belə bir nəticəyə gəlmək mümkündür ki, insanın içində və ondan xaricdə tükənməz, dayanmaz bir rəqs icra olunur. Buradan isə belə bir ideya ortaya çıxır ki, körpə artıq ana bətnində yaşadığı zaman ritmə və rəqsə meyillidir. Deməli, rəqs bizə təbiətən verilən bir şeydir. Biz yalnız sonradan içimizdə həmişə latent formada mövcud olmuş rəqsi zahirə, çölə transformasiya eləyirik, onu məkanda vizuallaşdırırıq, eyhamlaşdırırıq. Odur ki, rəqs özündə bil-dirici, işarə funksiyası daşıyır.

Hətta obrazlı düşüncə ölümü də rəqlə əlaqələndirir. Təsadüfi deyil ki, istər dünya ədəbiyyatında, istərsə də milli ədəbiyyatımız kontekstində “ölüm rəqsi” ifadəsinə kifayət qədər tez-tez rast gəlinir. Dahi şairimiz və dramaturqumuz Hüseyn Cavidin timsalında bizim milli ədəbiyyat fələkləri də, taleyi də rəqs edən görür: yer üzündə yaxşı və pis nə varsa, əbədi rəqsdədir. İnsanın romantik düşüncə müstəvisində yağışın, qarın, buludların, şimşəyin, alovun, çayların, okeanların, planetlərin və digər kosmik dünya cismlərinin silsiləvari hərəkəti də özündə bir rəqsənəlik aşkarlayır. Bütün bunları sadalamaqda məqsədimiz rəqsin fəlsəfi bir problem kimi, düşüncə problemi kimi həmişə aktual olduğunu gündəmə gətirməkdir.

Müasir toplumların mədəni-estetik durumunda rəqs faktorunun çəkisi xeyli artıb. Lakin, gəlin dərindən fikirləşib görək, bu cümlənin bildirdiyi məna nə qədər doğrudur? Məgər qədim zamanlarda, biz ibtidai icma quruluşunu nəzərdə tuturuq, rəqsin qəbilə və tayfaların həyatında oynadığı rol in-

dikindən çoxmu fərqlənib? Buna tam əmin olmaqdan ötrü Afrika, Amerika və Avstraliya aborijenlərinin yaşam tərzinə nəzər salmaq kifayət edər. Onların mühüm həyatı əhəmiyyət daşıyan elə mərasimi yoxdur ki, bu mərasim rəqslə müşayiət edilməsin. Lakin bununla belə, biz yenə hesab edirik ki, fikrin bu cür ifadəsi də yanlışdır. Çünki aborijen tayfaların mərasimlərində rəqs heç vaxt müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirməyib. Məsələn ondan ibarətdir ki, aborijen tayfaların mərasimləri elə rəqs formasında meydana gəlib, daha doğrusu, mərasim özünü rəqs formasında, rəqsdə, rəqsin kompozisiyasında gerçəkləşdirib və sonucda hətta rəqsin özü dönüb mərasim olub. Deməli, aborijen tayfaların mərasimləri özündə, haradasa, xalis rəqsi ehtiva eləyir. Bu, onu bildirir ki, hələ ibtidai icma quruluşu dövründə rəqs insanların həyatında olduqca aktiv mövqe tutmuşdur.

Qədim xalqların qurduğu cəmiyyətlərdə də rəqs faktoruna böyük diqqət yetirilmişdir. İstər qədim Ellada sakinləri, istərsə də Olimpədə məskunlaşmış tanrılar rəqsi son dərəcə yüksək qiymətləndirmişlər. Antik mədəniyyətin ən ünlü filosoflarından biri Platon elə hesab etmişdir ki, insan bədəninin və ruhunun tərbiyəsindən ötrü rəqsdən yaxşı, uğurlu vasitə yoxdur. Qədim yunanların fikrincə, məhz rəqs insan bədənini mütənasib şəkildə inkişaf etdirməyə qabildir. Onlar pəhləvanları yox, rəqqasları ideal bədən sahibi sayırdılar. Hətta yunanların mifologiyası üçün rəqs motivi kifayət qədər aktualdır.

Yunan polisində təşkil edilmiş hər hansı bir ziyafət, hər hansı bir kef məclisi rəqsiz ötüşmürdü. Qədim Roma mədə-

niyyəti də bu ənənəni asanlıqla mənimsəyir və rəqslərin hüs-nünü öz ehtişamına, xarakterinə uyğun bir tərzdə dəyişir. Əgər qədim Yunanıstanda antik rəqslər daha çox holavar tip-li idisə, qədim Romada rəqslər stilizə edilib maksimal şəkil-də baletə yaxınlaşdırılır. Bu onu göstərir ki, qədim siviliza-siyaların həyatında rəqs mühüm rol oynamışdır. Lakin bu, təkcə antik yunan və Roma mədəniyyətinə xas olan bir amil deyil. Bunu anlamaq, görmək üçün, sadəcə, üzümüzü Şərqi dünyasının mədəniyyətinə çevirmək kifayətdir. Şərqi siviliza-siyası kontekstində rəqs faktoru ilə bağlı söz düşən kimi hamı təsəvvüründə birinci Hindistanı canlandırır. Bu, təbiidir. Çünki rəqs hindlini bütün ömrü boyu, özü də hər addımbaşı müşayiət edir. Hindli sanki dünyaya rəqslə göz açır, dün-yadan da rəqslə köçür. Rəqs hindlinin həyatında permanent situasiyadır. Bu vərmiş hindlilərə sanki onların tanrılarında miras qalıb. İnduizmin panteonunda tanrıların əksəriyyəti, qadın və ya kişi olmasına baxmayaraq, rəqqas tanrılardır. Hətta tanrılar panteonunda birinci yerdə dayanan Şiva hind-lilər tərəfindən “Nataraca” adlandırılır. Sanskritcə “nataraca” sözü “rəqs sultanı” deməkdir. Bu onu göstərir ki, hindlilər rəqsin mənəbini çox yüksək bilirlər. Onlar öz baş tanrılarını rəqqas qiyafəsində görürlər. Təsadüfi deyil ki, Şiva əksər təsvirlərdə (boyakarlıq və heykətəraşlıq nümunələrində) rəqs pozasında təqdim edilir. Burada bir məsələni də xatırlatmaq istərdik. Hindlilər elə düşünürlər ki, onların rəqslərinin mü-əllifi Şivadır. Bu da heç səbəbsiz deyil. Çünki hind rəqqaslıq sənəti, qəbul edilmiş ümumi bilgiyə əsasən, Şivanın kosmik xislətli müqəddəs rəqsləri ifa edərkən göstərdiyi hərəkətlərin

əsasında formalaşmışdır. Şivanın Çidambaramda yerləşən məbədgahında tapılmış daş lövhəciklərdə tanrının rəqs zamanı göstərdiyi pozaların görünüşü həkk edilmişdir. Sonradan bu pozalar hind rəqqasları üçün bir örnək, özünəməxsus bir məktəb rolunu oynamışdır. Elə ona görədir ki, hindlilər Şivanı “nataraca” tituluna layiq bilmişlər.

Lakin bununla yanaşı hindlilərin panteonunda Şivadan savayı digər tanrı və tanrıçalar da rəqs etməyi bacarırlar. Tanrı Krişnanın, Parvatinin, Kalinin, Qaneşanın da rəqsləri hindlilər arasında çox məşhurdur (bu haqda daha ətraflı bax: 33, s. 10-58; 45, s. 5-72). Bütün bunlardan əlavə, yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, Hindistanın bir çox ənənəvi teatr formalarının müəllifi rəqsdir. Bu teatr formaları hindlilərin klassik rəqs sənətinin nümunələri əsasında formalaşmışdır. Hind mədəniyyətində rəqsin teatra, teatrın isə rəqsə keçdiyi sərhəd zolağını dəqiq müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Hindistanda rəqslə teatr qırılmaz şəkildə birbirinə bağlıdır.

Orta çağların Yapon sivilizasiyasında da rəqs mədəniyyətin aparıcı, forma və mənə yaradıcı faktorlarından biridir və burada da rəqs birbaşa şəkildə teatr sənətilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, yaponların dünyalarca məşhur Noh və Kabuki teatrlarının təşəkkül tarixi rəqqasları bu sənət növlərinin ilkin yaradıcıları hesab edilir.

Ərəb mədəniyyətinin formalaşması prosesində də rəqs mühüm rol oynamışdır. Sufi və şaman rəqslərinin də Şərq ölkələrinin mədəniyyətinə böyük təsiri olmuşdur. İran, Tür-

kiyə və Azərbaycanın xalq teatrının təzahür formaları da rəqs faktorundan kənarında təsəvvür edilmir.

XVI-XIX əsr Qərb sivilizasiyası üçün də rəqsin vacibliyi danılmaz faktordur. Bu dövrdə rəqs stilizə edilib Avropa mədəniyyətinin çoxsaylı etiketlərindən, simvollarından ən ifadəlisinə çevrilir. Qərb sivilizasiyasında rəqs möhtəşəm saray balları ilə meydan karnavallarını birləşdirən amildir. Burada rəqs bir tərəfdən qaydalar ciddiyyətinin təbliğatçısıdır, digər tərəfdən isə bu qaydalara qarşı şən üsyandır.

Deməli, rəqs mədəniyyətin son dərəcə güclü faktorudur. Çünki özünüifadənin birbaşa, vasitəsiz yolu rəqsdir. Rəqqasa özünü ifadədən ötrü bədənindən savayı heç nə lazım deyil. Məhz, bu mənada, rəqs insan həyatının əvəzsiz fenomenidir. Rəqs insanın duyğularının, ehtiraslarının, fizioloji potensialının və həmçinin intellektinin məkan şəklidir. Rəqs heç şəksiz ki, öz içində rəssamlığın, teatr və kino sənətinin rudimentlərini yaşadır.

Bütün bunları söyləməkdə məqsədimiz rəqsin təkcə XX əsr mədəniyyəti üçün aktual olmadığını vurğulamaqdır. Yəni bəşər mədəniyyətinin bütün dövrlərində “toplum içrə rəqsin yeri” permanent şəkildə mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Lakin XX əsrdə rəqsin xarakteri bir qədər başqalaşır. O, əlavə yeni keyfiyyətlər qazanaraq cəmiyyətə öz dekonstruktiv məğzi barədə də müəyyən informasiyalar göndərir.

Keçən əsrin, demək olar ki, 60-cı illərindən üzü bəri rəqs, az qala, ictimai psixoza çevrilir. Hər yerdə xoreoqrafiya məktəbləri, rəqs dərnəkləri ilə paralel olaraq aerobika klubları geniş miqyaslı fəaliyyətə başlayır, geniş masştabda

restoranlar, diskotekalar və disko-barlar şəbəkəsi meydana gəlir. Yəni rəqs sürətlə kütləviləşir, öz xislətində gizlənmiş orgiyaçılıq əlamətlərini büruzə verir. Qəribəsi budur ki, qədim zamanlarda da belə tendensiyalar müşahidə edilmişdir. Antik dövrlərdə Yunanıstanda rəqs həm də orgiyaçılığın, sərhədsiz şəhvaniliyin əlaməti olmuşdur. Rəqs insanı trans vəziyyətinə gətirmək üçün istifadə edilən ən rahat vasitələrdən biri hesab edilmişdir. Hətta qədim yunan mifologiyası da tanrı Dionisin orgiyalarından danışarkən rəqs amilini önə çəkir. Şərab və rəqs zamanı Vaxxın pərizadələri elə bir şəkildə vəcdə gəlirlər ki, onların gözləri heç nəyi görmür, heç nəyi fərqləndirmir. Hətta Vaxxın, yəni Dionisin şərab pərizadəsi Aqava elə bir vəcd halətinə gəlib çıxır ki, öz doğma oğlunu da tanıya bilmir, onu şir zənn edib parçalayır.

Sufi, dərviş zikir-rəqsləri üçün də vəcd (trans) ovqatı xarakterik bir əlamətdir. Düzdür, mahiyyətə yunan orgiyaçılığında zühura gəlmiş rəqsləri sufilərin mistik xislətli rəqsləri ilə müqayisə müstəvisinə gətirmək olmaz. Lakin vəcd haləti bu rəqsləri son dərəcə bir-birinə yaxınlaşdırır. Mühüm fərq ondan ibarətdir ki, orgiyaçılıqdakı divanə vəcd rəqsləri insanı heyvani instinktlərə, ehtiras dəlilliliyinə gətirib çıxarır, sufi rəqslərindəki vəcd haləti isə insanı Allahına doğru yönəldir. Ancaq hər bir halda aydındır ki, vəcdin texnikasında bir oxşarlıq var və bu prosesdə rəqs öncül mövqelərdə dayanır. Vəcd isə psixozla yanaşı addımlayan bir ovqatdır.

Onda, deməli, belə çıxır ki, rəqs yalnız XX əsrdə psixoz halətini təhrik edən vasitələrdən birinə çevrilməmişdir. Rəqsdən hər zaman bu məqsədlə faydalanmışlar.

Bu baxımdan diskotekalar və disko-barlar orgiyaçılığın XX əsrdəki təzahürü kimi yozula bilməzmi? Həqiqətən, 70-ci illərin ortalarından disko rəqslər böyük intensivliklə öz yeni formalarını yaradır. Lakin bu, heç də onu bildirmir 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 əsrdə rəqs peşəkar idman dünyasında da öncül mövqələrdə cərgələnməyə başlayır. İdmanın fiqurlu konkisürmə növü buna əyani misaldır. XX əsrdə təkcə rəqslə teatr, rəqslə kino arasında yox, həmçinin rəqslə idman arasında da məsafə minimuma enir. Sanki XX əsr yenidən antik dövrə, ellinizmə qayıdır. İnsan mədəniyyətinin tarixinə nəzər saldıqda məlum olur ki, rəqs toplumun mədəni həyatından ötrü öz aktuallığını heç vədə itirmir. Bir çox əski xalqların allahlar panteonunda tanrılar rəqs edirdilər: onların yer üzündə tikilmiş məbədgahlarında isə bu işi rəqqasələr görürdülər, tanrı şərəfinə müxtəlif xislətli rəqslər oynayırdılar. Yəni rəqs həm insanın fərdi və ictimai həyat gerçəkliyinin, həm də onun mifoloji təfəkkürünün faktıdır. Bu isə onu bildirir ki, cəmiyyətdə rəqs fenomeninin öyrənilib araşdırılmasına hər vaxt ehtiyac var.

Rəqs yalnız insanın həyat tərzinə, mövcudluq modusuna xas bir şey deyil. Rəqs artıq kino, balet, teatr və ədəbiyyatın bədii dünyası kontekstində simvolik mənə ifadəçisi statusunu qazanmışdır. Yəni rəqs hər hansı bir başqa bədii janr çərçivəsində passiv anturaj xarakterli köməkçi vasitə yox, aktiv emosional bildiricidir, özünəməxsus dil sistemidir. Bəlkə də bu ondan irəli gəlir ki, rəqsin 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 bədənə və ritmin dilidir.

70-ci illərin sonundan etibarən, kino sənətində, 90-cı illərin axırlarına yaxın isə dramatik teatrda rəqs öz müşayiətçi funksiyasını itirib filmin və ya tamaşanın ifadə vasitələrinin avanqardına keçir. Keçən əsrin 80-ci illərində ispan kinorejissoru Karlos Saura özünün məşhur “Karmen” filmi çəkir və süjeti milli ispan rəqslərinin diliylə “danışır”. Bu, heç də film-balet deyildi. Sadəcə, kinorejissor mövzunu milli ispan rəqsinin energetik haləsində açıqlamışdı. Filmdə bir kimsə danışır dinmirdi. Danışan yalnız baxışlar idi, jestlər və pozalar idi, bir də insanı vəcdə gətirən, onu coşdurən ispan ritmləri idi. Bu məqamı vurğulamaqda məqsədimiz XX əsrin sonlarına yaxın film və tamaşalarda istifadə olunan rəqs mənə və mahiyyətinin dəyişməsinin aktuallığını qəbarməkdir.

Məhz bu dövrdə rəqs hind filmlərində olduğu kimi, milli koloritin dekorasiyası statusunda çıxış etmək yükündən azad olur və filmin, yaxud tamaşanın bədii dil kontekstində özgürləşir. Ancaq dünya kinematoqrafiyasında bu cəhdlər hələ 60-cı illərdən özünü görükdürməyə başlamışdı. Holivudun ən istedadlı rejissorlarından biri sayılan Sidney Pollakın “Yorulmuş atları güllələyirlər, elə deyilmi?” filmində süjetin əsas hadisəsi bir rəqs yarışması idi və bu aramsız, yorulub taqətdən düşənə qədər davam edəcək rəqs yarışması qəhrəmanların gələcək taleyini müəyyənləşdirəcəkdi. Əlbəttə ki, Sidney Pollak üçün rəqs personajları kamera

qarşısında oynatmaq, onların xarakterini çözmək üçün bir bəhanədir. Karlos Saurada isə artıq rəqsin özü xarakterdir. XXI əsrin astanasında dünyanın tanınmış kinematoqrafçıları Lars fon Triyerin, Lyuk Bessonun uğurlu təcrübələri də, “rəqs və insan” mövzusunda yeni münasibətləri də dediklərimizə əyani sübutdur. Sanki kinematoqrafın ardınca teatr sənəti də rəqsə tamam başqa nəzərlərlə baxdı, onu özü üçün bir daha yenidən kəşf etdi. XX əsrin 90-cı illərindən etibarən Moskva şəhərində keçirilməyə başlayan Çexov adına Beynəlxalq teatr festivalları müasir avanqard teatr tendensiyalarının rəqs sənətinin mistik cövhərindən bəhrələnməyə meyilləndiyini aşkarladı. Qərb və Şərq ölkələrinin bir sıra tanınan rejissorları bu festivallara özlərinin dramatik teatrlarda hazırladıkları elə tamaşaları təqdim etmişdilər ki, orada süjetin, sözün, təhkiyənin payı minimal idi və yaradıcı heyətin bütün diqqəti dəruni 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 olmurdu, dramatik tamaşa statusunu özlərində saxlayırdı. Onlar öz oyun təbiətinə görə təmiz rəqs parçalarını yox, rəqs üzərində qurulmuş tamaşaları xatırladırdılar, müasir avanqard teatrın müstəvisində yeni dil sistemilə çıxış edirdilər. Hərçənd ki, bu istiqamət də, faktiki olaraq, özündə iki tendensiya aşkarlayır. Birinci tendensiya budur ki, rəqs orqanik şəkildə tamaşanın içindən doğub onu bütövlükdə özünə tabe etdirir. Digər tendensiya isə ondan ibarətdir ki, rəqs dramatik tamaşa kimi səhnədə oynanılır, yəni balet sənətinə maksimal şəkildə yaxınlaşdırılır.

Məsələn, yaponlar A.P.Çexov adına festivala bu tendensiyaları özündə görükdürən iki tamaşa təqdim etmişdilər. Tanınmış xoreoqraf və rejissor İkuyo Korada “Side B” adlı elə bir tamaşa hazırlamışdı ki, aktyorlar səhnədə olduqları müddət ərzində daima rəqsdə bulunub yüksək estetik zövqlə çiçəklərin həyatını yaşayırdılar, onların necə cücərdiyini, necə boy atdığı, necə aşiq olduğunu, necə toxum verdiyini, necə öldüyünü göstərirdilər. Həmin festivalda baletmeystr Reyko Noto isə “Qamış hara üzür?” balet kompozisiyasını bir dramatik tamaşa statusunda seyrçilərə təqdim etmişdi. Fransız filosofu Blez Paskalın “insan qamışdır və təbiətin ən zəif məxluqudur” fəlsəfi fikri xoreoqrafın rəqs kompozisiyaları üçün bir dramatik əsas, dramatik özək olmuşdu. Bu festivaldan bir misal da gətirmək istərdik. Tayvanın “Ekmi fiziki teatri” da müasir rəqsin peşəkar truppası olaraq həmin Çexov festivalında “Jan Juan” adlı tamaşa ilə çıxış edirdi. Tamaşa rəqs-meditasiya, rəqs-olay xarakteri daşıyırdı. Onu da yaddan çıxarmaq lazım deyil ki, bir çox müasir rejissorların hazırladıqları performansların əksəriyyəti məhz rəqlə ilişiklidir. Bu tamaşaların kontekstində aktyor dramatik sənətin ustası olmaqla yanaşı, həm də professional rəqqasdır.

Müasir teatr dünyasının pantomim truppaları da öz tamaşalarında aktiv şəkildə rəqsdən bəhrələnib, haradasa, baletin hüduqlandığı sərhədlərə yaxınlaşırlar. Əksər hallarda onlar pantomim tamaşasını rəqs üzərində qururlar və bu tamaşa formaca balet-pantomim xislətini özündə təcəssüm etdirir. Ümumiyyətlə götürdükdə isə, çağdaş teatr aləminin ən mühüm tendensiyalarından biri budur ki, sənətçilər var qüv-

və ilə tamaşalarda janr sinkretizminə nail olmağa çalışırlar. Bu isə bir daha teatr sənətində aktyor universallığı problemini mədəniyyətin gündəminə gətirir.

Avropada orta əsrlərdən mövcud olmuş və getdikcə mürəkkəbləşmiş məişət rəqsləri şpilmanların, gistrionların, skurraların, moriskaların, minnezingerlərin araçılığı vasitəsilə bütün ölkə və vilayətlərə yayılıb yeni rəqs formalarının yaranmasında iştirak edir. Orta çağ Avropasında karol, branl, farandola, maresin, şass-a-katr, burre kimi, İntibah dövründə montanyar, kuranta, qalyarda, sarabanda, alemanda, saltarella, menuet kimi, XVIII əsrdə isə qavot, polonez, kontrdans, polka, mazurka kimi məişət rəqsləri Avropada rəqqaslıq sənətini ali bir mərtəbəyə çatdırmışdı. Heç də təsadüfi deyildi ki, 1661-ci ildə XIV Lüdovik Paris Rəqs Akademiyasını təsis etdirmişdi. Xoreoqrafiyanın gözəl bilicisi və rəqs tarixinin tədqiqatçısı L.D.Blok boş yerə yazmır ki, “klassik rəqs çoxəsrlik bir yaradıcılığın analoji məhsuludur” (34, s. 29). Balet sənətinin araşdırıcısı Y.V.Boçarnikovanın söylədiyi fikir də L.D.Blokun dediklərilə birbaşa olaraq səsləşir: “Klassik baletin əsasında xalq rəqqaslıq mədəniyyəti bərqərarıdır. Xalq rəqsləri milli xarakterlərin özünəməxsusluğunu, yaşam tərzini və müxtəlif xalqların mədəniyyətini əks etdirir” (36, s.15). Ayrı-ayrı balet mütəxəssislərinin monoqrafiyalarından bu sitatları tədqiqatımıza gətirməkdə məqsəd Avropanın xalq rəqslərinin, məişət rəqslərinin bir araya gəlib balet sənətini doğurduğunu isbatlı və rəsmi şəkildə görükdürməkdir. Avropanın məişət rəqslərinin güclü təsiri ilə Rusiyada da müasir dünyanın balet mərkəzlərindən birində ilk balet truppası fəa-

liyyəyə başlayır. 1742-ci ildə Yelizaveta Petrovna Peterburqda birinci balet truppasının yaradılması ilə bağlı fərman imzalayır. Bu faktları sadalamaqla göstərmək istəyirik ki, Avropada məişət rəqslərinin kəmiyyət artımı və onların xoreoqrafik mükəmməlliyi elə bir şərait yaratmışdı ki, onlar yeni bir sənət növünü meydana gətirməyə bilməzdilər. Məhz Avropanın məişət rəqsi, avropalıların geyim tərz, müxtəlif Qərb ölkələrində onların davranış özünəməxsusluğu və musiqi mədəniyyəti balet teatrlarının açılmasını və bu sənətin inkişafını şərtləndirdi. Bu, sənət hadisələri, heyrətamiz sənət sədevrlərilə dolu bir tarixdir. Lakin bizə indi bu tarix yox, faktın özü lazımdır. Ancaq bu da hələ bizim fikrimizin tam sərgilənməsi üçün lazım olanların hamısı deyil.

Rəqs fenomeninin sənət missiyası bununla yekunlaşmır. Balet sənəti hələ rəqsin gəlişib vardiğı stilizə olunmuş son kimi oxunmur. XIX əsrin axırı XX əsrin əvvəllərində modernlə əlaqədar olaraq Avropa rəqqaslıq sənətində yeni bir kollaps yaşanılır və modern rəqs yeni teatr hadisələrinin təzahürünü şərtləndirir. Modern rəqs, ilk növbədə, Avropanın teatr aləmi üçün yeni plastika demək idi. XX əsrin əvvəllərində oynanılan modern rəqs balet, pantomim sənətinin və dramatik pafosun sintezində mövcud olub tam orijinal bir təzahür qismində sənət tarixinə daxil olur. Məhz I Dünya savaşı öncəsi rəqs teatr aləmində tam yeni bir formanın yaranmasını şərtləndirir. Bu, Kabare teatridir. Kabare teatri müharibə başlamamışdan əvvəl Münhen və Berlin şəhərlərində özünə yer almış bir sənət forması idi. Kabare axşamlarında rəqs, poeziya, musiqi bir araya gəlirdi. Bu zaman sə-

nətiçilər arasında bir yarışma ovqatı yaşanırdı: bu həm şairlərə, həm rəqqaslara, həm də musiqiçilərə aid idi. Münhendə öz inkişafının ilk mərhələsini yaşayan Kabare teatrı getdikcə böyük bir vüsətlə bütün Avropaya yayılır. Bir qədərdən sonra alman kabaresinin ulduzu Emmi Heninqs Almaniyanın ən məşhur rejissorlarından biri Maks Reynhardın yanında böyümüş Hüqo Baall adlı aktyorla birlikdə 1916-cı ildə Sürixdə XX əsrin teatr sənətində önəmli bir yer tutacaq “Volter Kabare”si adlı bir kabare teatrı açdılar. Bu kabare axşamlarında Artur Rembo, Apolliner, Alfred Jarri kimi sənətçilərdən şeirlər oxunurdu. Kabare teatrının ən önəmli xüsusiyyətlərindən biri budur ki, burada hər axşamın proqramı fərdlərin ovqatı, istəyi, ruhi və mənəvi-psixoloji tələbatları ilə idarə olunur. Bu isə sonucda gətirib dadaizmə çıxardı. Dadaizm və ya dadaçılıq isə öz növbəsində bədii yaradıcılıq sferasında və o cümlədən teatrda yeni təmayüllərin meydana gəlməsinə təkan verdi.

I Dünya Savaşı öncəsində Aysedora Dulkan (və ya İsadora Dulkan), Lui Fuller, İda Rubinşteyn rəqsi teatral tamaşaya çevirdilər. Bununla da “rəqs teatrı” deyilən yeni bir teatr növü meydana çıxdı. Modern rəqs öz inkişafının tamam fərqli bir mərhələsinə qədəm qoyurdu. Baletdən və xalq rəqslərindən tamam seçilən modern rəqs özünün teatrallaşma, teatra çevrilmə fazasını yaşayırdı. Bu rəqsə teatr və xoreoqrafiya biliciləri “anlatım rəqsi” deyirdilər. Yəni “rəqs teatrı” termini o vaxt hələ sənətsünaslığın leksikonuna gətirilməmişdi. Müəyyən zaman intervalı keçdikdən, İsadora Dulkan, İda Rubinşteyn kimi dövrün çox populyar sənətçiləri öz

avanqard mövqelərini qismən itirdikdən sonra Meri Viqmən, Rudolf fon Laban kimi rəqqaslar və sənət biliciləri modern rəqsin nəzəri-texniki təməlini qoydular. Elə bu arada bir teatr rejissoru qismində bütün Avropanın inqilabçı sənətçilərindən biri kimi qavranılan Maks Reynhard öz tamaşalarında kütləvi səhnələri qurarkən modern rəqsdən bəhrələnməyə başladı. Modern rəqs ingilis rejissoru Edvard Qordon Kreqin rejissor konsepsiyasına da, onun tamaşalarının plastikasına da əməli-cə təsir göstərdi. Amma faktiki olaraq “rəqs teatri”nin ideya müəllifi və böyük ustadı alman Kurt Joss (1901-1979) sayılır. Gerhard Bohmer, Reynhild Hoffman, Susanna Linke, Pina Bauş kimi rəqs teatrının yaradıcılarını yetişdirən Kurt Joss sürgündən sonra Almaniyaya qayıtmış və qısa bir zaman kəsində Volfank xoreoqrafik məktəbinin bünövrəsini qoymuşdur. Onun 1927-ci ildə hazırladığı “Yaşıl masa” xoreoqrafik oyunu modern rəqsin klassikası hesab edilir. Kurt Joss İsadora Dunkan, İda Rubiņşteyn kimi rəqqasələrin ilhamlı rəqslərinin təcrübəsindən faydalanaraq, bu təcrübədən əldə edilmiş nailiyyətləri sistemləşdirdi.

“Rəqs teatri” termini ilk dəfə 1972-ci ildə Bohmerin (1936) Kölndəki rəqs səhnəsində öz gerçəkliyini tapdı və il-dırım sürətilə müasir teatr leksikonuna daxil oldu. Bir il sonra (1940), Kurt Joossun tələbəsi Pina Bauş Vuppertal Bale-tində öz tamaşalarını “rəqs teatri”nin təzahürü kimi qələmə verdi. O, 60-cı illərin sonundan etibarən “rəqs teatri” anlamının tələblərinə cavab verən bir neçə proqram tamaşası ilə çıxış elədi. O, 70-ci illərin əvvəllərində alman bəstəkarı K. Qlyukun “İfigeniya Tavriddə” bəstəsi, B.Brextin “Anna

Vaylın yeddi günahı” əsəri əsasında öz rəqs-tamaşalarını şaşırmış seyrçilərə təqdim etdi. Bu tamaşalar Kurt Jossun ideyasının və Pina Bauşun eksperimentlərinin qələbəsi demək idi. Müasir dövrün məşhur rejissoru və xoreoqrafi Pina Bauşun sonrakı tamaşaları “Kafe Müller” (1978), “Ariyalar” (1979), “Qərənfillər”, “Vals” (1982), “Qaranlıqda iki siqaret” (1985), “Viktor” (1986), “Palermo, Palermo” (1989), “Rəqs axşamı” (1991) olmuşdur. 1991-ci ildən üzü bu yana artıq onun yaradıcılığı barədə heç bir məlumatımız yoxdur. Məhz Pina Bauş öz sələflərinin ideyalarının və apardıqları təcrübələrin yaşamaq hüququnu sübut etdi: o, sübut etdi ki, balet teatrı ilə yanaşı rəqs teatrının da mövcud olmaq, fəaliyyət göstərmək hüququ vardır və “Rəqs teatrı” özünəməxsus bir sənət hadisəsi olub tam mənası ilə buna layıqdır.

Beləliklə, biz dünya teatr mədəniyyəti mənzərəsində rəqs fenomeninin nə tövr sənət hadisələri yaratmaq xislətini bütün barizliylə gördük. Bizə məlum oldu ki, hind Kathakali teatrının, yapon Noh və Kabuki teatrlarının ulu “əcdadı” ayin rəqsidir, ritual rəqsidir. Bundan əlavə bizə həmçinin məlumdur ki, Pekin operasının xisləti Şaolin buddist məbədgahında xidmət edən rahiblərin əlbəyaxa döyüş sənətilə Çin xalq rəqslərinin möcüzəli sintezi üzərində öz plastik gerçəkliyini tapmışdır. Qısa və eksklüziv şəkildə aydınlaşdırdıq ki, Avropanın məişət rəqsləri mürəkkəb bir təkmilləşmə prosesi keçərək heyratəmiz balet sənətinin meydana gəlməsinin başlıca səbəbi olmuşdur.

XX əsrdə dramatik sənətin inkişaf tarixi boyunca da rəqs faktoru özünü ən müxtəlif təzahür formalarında gös-

tərmişdir. Dünya teatr mədəniyyətinin dahi rejissorları üçün də rəqs son dərəcə mühüm suggestiv ifadə vasitəsi rolunu oynamışdır. Əbəs deyil ki, Maks Reynhard, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brext, Sandro Ahmeteli kimi dramatik teatr sahəsində çalışmış rejissorlar öz yaradıcılıqlarının müxtəlif dövrlərində rəqsə (təbii ki, burada söhbət baletdən getmir) fikrin, ideyanın, ali məqsədin ən dolğun, ən plastik ifadəçisi qismində müraciət etmişlər. Bu məqam bizim tədqiqatın əsas problematikası daxilində olduğundan, istərdik ki, onun üzərində bir qədər daha müfəssəl dayanaq. Rusiyada sosialist inqilabının qələbəsindən sonra teatr proseslərinin intensivləşməsi dalğasında müxtəlif teatr tendensiyaları aşkarlandı. İndi biz bu tendensiyaların mahiyyətini araşdırmaq fikrində deyilik. Lakin bu dalğa elə tamaşaları mədəniyyət müstəvisinə gətirdi ki, orada rəqs güclü dominant ifadəçiyə çevrilmişdi. Buna misal kimi V.E.Meyerholdun A.N.Ostrovskinin eyniadlı pyesi əsasında hazırladığı “Quduzlaşdıran pullar” tamaşasını göstərmək mümkündür. Bu tamaşada rejissor Jadov adlı bir məmuru qəlyanaltıda yeyib-içdikdən sonra yuxarıdan aşağıya vintəoxşar pilləkənlə düşürdü. Kefli Jadov pilləkənləri aşağı enməmişdən öncə siniyə baha bir əskinas atıb ona od vururdu və alovlanan sinini çiyini bərabərinə götürüb səhnənin qaranlıq məkanına daxil olurdu və orada bir rəqs ifa edirdi. Rejissor V.E.Meyerhold tamaşanın ideyasını bu mizanla açırdı, pulun insan təbiətinə göstərdiyi məhvədicili təsiri rəqsin köməyiylə bəyan edirdi. “Quduzlaşdıran pullar” tamaşasında Jadovun rəqsi bütün səhnə oyununun kulminasiya

nöqtəsi idi. Rejissor bu rəqsi fəci qroteskin bürüzə forması qismində seyrçilərə təqdim edirdi.

Böyük istedadla malik rejissor, rus səhnə sənətinin korifeylərindən sayılan Yevgeni Baqrationoviç Vaxtanqovun 1922-ci ildə hazırladığı dünyalarca məşhur “Şahzadə Turandot” tamaşasında rəqs artıq tamamilə başqa bir xislət kəsb edirdi. Bu tamaşa xalqın meydan mədəniyyəti prinsipləri əsasında qurulduğundan rəqs burada karnavallaşdırılmış formada özünü görükdürürdü. “Şahzadə Turandot” tamaşasının rəqsləri səmaya atılmış əlvan fişənglərə bənzəyirdi. Bu tamaşa kontekstində rəqs bayram əhval-ruhiyyəsinin, hüdudsuz şənliyin ifadəçisi idi.

Gürcü rejissoru Sandro Ahmeteli də tamaşa mündəriçəsində rəqs faktoruna son dərəcə böyük önəm verirdi. 1928-ci ildə bu istedadlı rejissor Vyaçeslav İvanovun “14-69 zirehli” pyesi əsasında gürcü teatrının səhnəsində “Anzor” tamaşasını hazırladı. Bu, elə bir tamaşa oldu ki, keçmiş sovetlər ölkəsinin teatr sənəti üzrə bir çox dərslərinə misilsiz bir nümunə qismində, örnək qismində düşdü. “Anzor” Sandro Ahmetelinin quruluşunda güclü tragik vüsətə malik bir tamaşa kimi alınmışdı. Tamaşanın ən emosional, təsirli səhnəsi onun finalı idi. İki-üç cümlə ilə finalın məzmununu belə danışmaq olar. İnqilabçılar dəstəsi şəhərə gələn 14-69 nömrəli zirehli qatarı partlatmalı idilər. Lakin kiminsə səhvi ucbatından bu, baş tutmayıb. İndisə tapşırığı yerinə yetirməkdən ötrü inqilabçılardan kimsə gedib öz şəxsi həyatının hesabına qatarı partlatmalıdır. Lakin bu əməliyyatı kimin icra edəcəyi dəstədə çoxlu mübahisələr doğurur. Zirehli qatar isə

durmadan şəhərə yaxınlaşır. İnkilabçılar dəstəsində iki oğlan bir qızı sevir. Ona görə dəstə üzvləri sonucda belə qərara gəlirlər ki, qız oynasın və oynaya-oynaya kimi öz sevgilisi kimi rəqsə dəvət edərsə, o da qatarı partlatmağa yollansın. “14-69 zirehli” gürcü dilinə təbdil edilmişdi və Sandro Ahmeteli finalı özünə uyğun bir tərzdə, gürcü xalqının qavrayışına, emosional dünyasına yaxın bir tərzdə düzüb - qoşmuşdu. Finalda şıdırgı bir gürcü havası çalınırdı. Qız səhnədə əvvəlcə lalçasına susqun, sonradan isə coşub çəpik çalan inkilabçıların arasında süzürdü və gedib öz sevgilisi Anzorun qarşısında rəqs edirdi. Bu zaman şəhərə yaxınlaşmaqda olan zirehli qatarın səsi daha aydın eşidilirdi. Anzor da öz sevgilisi ilə birgə rəqs etməyə başlayırdı. Rəqsin temporitmi güclənirdi. Yaxınlaşmaqda olan ağır zirehli qatarın təkərləri də sanki rəqsin ritminə uyğun relslərə dəyib taqqıldayırdı. Qız bu rəqsilə Anzoru sevdiyini bildirirdi və eyni vaxtda onu ölümə göndərirdi. Sandro Ahmeteli sanki bu müdhiş seçimi rəqsə “bürüyüb” onu səhnədə “uçurdurdu”. Gözəl, ritmik bir rəqs, eyni zamanda həm ülvi sevgidən, həm də qorxunc, müdhiş ölümdən xəbər verirdi. Faciə və sevinc Anzoru bir rəqsin içində haqlayırdı. Sandro Ahmeteli bütün tamaşanı dinamik, ritmik bir rəqs kimi həll etmişdi. Finalda isə əsas ideyanın, fikrin, emosional ovqatın bildircisi rəqsin özü idi. Burada rəqs gərilmiş əsəblərin, daxildə tüğyan edən həyəcanın ifadəçisi qismində çıxış edirdi. Bu tamaşada rejissor rəqsi öz müttəfiqinə çevirmişdi. Belə bir uğurlu quruluşla Sandro Ahmeteli rejisura tarixində göstərdi ki, hətta dramatik teatrdə müəyyən bir

fikrin, vəziyyətin mahiyyətinin düzgün, dolğun açılmasında rəqs son dərəcə güclü bir vasitə ola bilər.

Alman rejissoru Maks Reynhardın kütləvi səhnələri həll edərkən rəqsdən faydalalanması da alman teatr düşüncəsinə əməllicə təsir göstərdi. Onun ardınca rejissor Bertolt Brext özünün yazdığı “Üç quruşluq opera” əsərini səhnələyərkən rəqsdən yetərinə bəhrələndi. Lakin bu tamaşadakı rəqslər miskin avaraların ictimai-sosial mühitə qarşı yönəlmiş haradasa lirik, haradasa saymazyanə, haradasa isə ironik siqlətli rəqsləri idi. B.Brext bu rəqslərdən tamaşanın leytmotivini gücləndirmək üçün yararlanmışdı.

Dünya teatrı tarixindən gətirdiyimiz bu misalların, nümunələrin sayını sonsuzluğa qədər uzatmaq mümkündür. Lakin bu xüsusda biz qeyd etməliyik ki, nəinki teatr, habelə kino sənəti üçün də rəqs həmişə ideal ifadə vasitələrindən biri olmuşdur. Kino yarandığı gündən etibarən rəqsi öz tərəfmüqabilləri sırasında görmüşdür. Elə yalnız onu desək kifayətdir ki, dahi Çarli Çaplin kinematoqrafiyasının ən məşhur kadrları rəqslə bağlıdır. Onun “Qızıl azarı” filmindəki çəngəllərlə göstərdiyi rəqs kinematoqrafik bir şedevrdir. Filmin ideya-bədii yükünün bütün ağırlığı məhz bu kadrın üzərinə düşür. Bu rəqs simvoldur, eyhamdır. Qızıl ardınca soyuq Alyaskaya yollanan insanın ruhi və fizioloji ovqatının mahiyyəti balaca Çarlinin çəngəllərlə ifa etdiyi rəqsdə açılır. Bu rəqs gizli bir rişxənd, gizli bir ironiya və ürkək bir etirazla doludur. Çarlinin çəngəllərin rəqsində göstərdiyi etiraz kapital dünyasına qarşı bir etirazdır.

Rus kinorejissorları Sergey Eyzənşteynin, Aleksandr Dovjenkonun, Qriqori Kozintsevin filmlərində də rəqs həll-edici əhəmiyyət kəsb edir. S.Eyzənşteynin çəkdiyi filmlərin kadrları sanki rəqsin prinsipləri üzrə montaj edilib bir-birinə yapışdırılmışdır. A.Dovjenkonun “Torpaq” filminin fikir yükü qəhrəmanın sonuncu kadrlardakı rəqsində aşkarlanır. Rəqs burada qəhrəmanın özü üzərində qələbəsidir, onun yaşamaq eşqinin ifadəsidir. Q.Kozintsevin “Maksim haqqında trilogiya” filmində isə rəqs, sadəcə olaraq, əsərin əsas leyt-motivini gücləndirən vasitədir. Yəni öncə gətirdiyimiz örnəklərdən fərqli burada rəqs bədii effekt, bədii haşiyə funksiyası daşıyır. Amma hətta bununla belə, “Maksim haqqında trilogiya” filmində Maksimin rəqsləri onun xarakterinin daha dəqiq və düzgün oxunmasında mühüm rol oynayır.

İtalyan neorealizminin ən parlaq nümayəndələrindən biri Federiko Fellininin filmlərində rəqs permanent şəkildə karnaval dünyaduyumunun ifadəçisidir. Onun “8.1/2” filmi məhz belə bir rəqslə tamamlanır. Bu rəqs, kütləvi rəqs, karnaval rəqsi filmin qəhrəmanı Gividonun xilasındır, onun ruhi azadlığının, sənətçi azadlığının başlanğıcıdır. Son dərəcə böyük sıxıntı və üzüntü ilə baxılan bu filmə karnaval rəqsi sanki gərilmiş əsəblər üzərinə su səpdir. Burada rəqs filmin yalançı intellektuallıq qırıntılarını elə bil ki, ekrandan “süpürüb” bir kənara tullayır. F.Fellini özünün müxtəlif filmlərində məzmun və qayəyə uyğun şəkildə rəqsdən faydalanmışdır. “Kabiryanın gecələri” filmində rəqs Kabiryanın xarakterinin ifadəçisidir. Onun rəqsetmə manerasında bu balaca qadının bütün səmimiyyəti, coşqusu, sadələvhlüyü, arzu

və xəyalları görünür. 1939-cu ildə “Azərbaycanfilm”in istehsal etdiyi “Kəndlilər” filmində də rəqs vacib ifadə vasitələrindən biridir. Filmin rejissoru Səməd Mərdanov üçün rəqs A.Dovjenkonun fimində olduğu kimi, yüksək emosional gərginliyin vizuallaşması və gerçəkləşməsidir. Digər tərəfdən isə, bu rəqs kəndlilərin inqilabi çevrilmələrə reaksiyası kimi öz vizual reallığını tapmışdı. S. Mərdanovun “Kəndlilər” filminin bədii apogeysi bu rəqlə üst-üstə düşürdü.

Ümumiyyətlə, kino rəqs faktorundan tarixən çox bəhrələnib. 70-ci illərdən üzü bəri Sidney Pollak, Karlos Saura, Lars fon Triyer, Lyuk Besson kimi kinorejissorlar öz filmlərində rəqsdən tamam yeni bir keyfiyyətdə istifadə edirlər. Əgər onlara qədər kino sənəti rəqsdən ya bir müşayiətçi, ya da bir simvol qismində faydalanmışdysa, bu rejissorlar “rəqs və insan”, “rəqs və xarakter”, “rəqs və varlıq” mövzularını ictimai-sosial və bədii-estetik bir problem kimi ortaya atdılar.

Bu gün dünya teatr mədəniyyətinin tendensiyalarından biri budur ki, rəqs aktiv şəkildə dram teatrlarının səhnəsinə addımlayır. Dünya üzrə keçirilən teatr festivalları da bu tendensiyanın aktual olduğunu təsdiqləyir. Almaniyanın “Zol-doyçe Tsaytuq” qəzetinin verdiyi məlumatdan belə məlum olur ki, bu gün İran teatr mədəniyyətinin avanqard mövqelərində dayanan cavanlardan biri Əmir Rza Kuhistani bir dramaturq və rejissor kimi öz yaradıcılığında rəqsdən post-modernist bir üslubda faydalanır. Bu rejissorun öz pyesi əsasında hazırladığı “Şüşə üzərində rəqlər” tamaşası sahibinə böyük uğur gətirir. Alman mediası Ə.R.Kuhistaninin qur-

duğu rəqsləri “qadın və kişi arasında zərif söhbət” (50, s.52) adlandırmışdı.

Müasir teatr mədəniyyətinin inkişaf mərhələsində rəqs və ritm hər şeyi üstələyir. Milliyyətə fin olan Tero Svarinanin kompaniyası da bu həqiqəti bir daha təsdiqlədi. İndi ümumiyyətlə, teatr proyektləri təkcə bir ölkənin hüdudları ilə çərçivələnmişdir. Tero Svarinenin kompaniyası yapon bəstəkarı və zərb alətləri ustası Yas-Kaza ilə birlikdə işləyir və onların proyektlərinin gerçəkləşməsində Finlandiya, Yaponiya ilə birgə Seneqal da iştirak edir. Tero Svarinenin hazırladığı sonuncu tamaşalardan biri “Kaze” adlanır. “Kaze” sözü külək kimi anlaşılır. Bu tamaşa rəqsə dönmüş ideyadır, amaldır, istəkdir. Tero Svarinenin məqsədi rəqs kontekstində ruhu və bədəni birləşdirməkdir. Dünya teatr ictimaiyyəti “Kaze” tamaşasını mütləq harmonik sensasiya adlandırdı: tənqidsə dedi ki, burada bədənələr üçün heç bir sərhəd yoxdur. Bu xüsusda biz, əlbəttə ki, Tayvandan olan eksperimental balet truppasının adını çəkməyə bilmərik. Bu truppaya özünü “Ekmi fiziki teatri” adlandırır. “Ekmi fiziki teatri” Şərqi rəqqaslıq sənətinin yeni lüğətini yaratmışdır. Qərbdə bu truppaya üçün deyirlər ki, “Ekmi fiziki teatri” Şərqi əlbəyaxa döyüşlərlə Avropada mövcud rəqqaslıq texnikasını məharətlə sintez etməyi bacarmışdır. 1997-ci ildən fəaliyyət göstərən bu teatrın “Jan Juan” adlı tamaşası barəsində tənqid yalnız “unikal” sözünü işlədir. Biz Tayvanın digər bir truppasının, “Yu-teatri”nin adını bu siyahıda çəkə bilərik. Bu teatrın səhnəsində rəqs plastik hərəkətlərlə əvəzlənir. Ritm və plastik hərəkətlər “Yu-teatri”nin səhnəsində ideal bir harmoniya əmələ gətirir və səhnədə təmiz, pak bir meditasiya ovqatı yaradır.

AZƏRBAYCANDA AVROPATİPLİ TEATRİN İNKİŞAF KONTEKSTİNDƏ RƏQSİN DAŞIDIĞI MƏNA VƏ BƏDİİ-ESTETİK QAYƏ

Azərbaycan öz iqlim şəraitinə görə, sərvətlərinə görə dünyanın, bəlkə də, analoqu, bənzəri olmayan bir guşəsidir. Azərbaycan böyük neft ölkəsidir, odlar diyarıdır, Zərdüştün vətənidir. Ölkəmiz, eyni zamanda, elə bir yerdə mövqelənib ki, onun qapıları həm Qərbə, həm də Şərqlə açıqdır. Azərbaycan böyük ipək yolunun üstündədir. Odur ki, məhz bu diyarda sənət növlərinin sintezi üçün, mədəniyyətlərin bifurkasiya prosesi üçün həmişə geniş imkanlar olub və bu hal, heç şübhəsiz ki, yerli inanclara, adət-ənənələrə, müəyyən vərdiş və şakərlərə, davranış tərzinə, nəhayət, milli rəqslərə öz təsirini göstərib. Mümkündür ki, Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətinin zənginliyinin təminatçısı faktlarından biri və ya birincisi elə budur. Azərbaycan xalqı, həqiqətən, əski bir rəqs mədəniyyətinin varisidir və bu mədəniyyətin tarixi qədimiliyinə heç kim şübhə də bilməz.

O yerdə ki, rəqslə məişət, rəqslə din görüşür, həmin yerdə əlüstü tamaşa xislətli bir oyun meydana gəlir. Rəqs insanın həyat tərzinin daimi atributu kimi özündə tamaşa başlanğıcını, teatr başlanğıcını ehtiva edir. Çünki rəqs hər bir zaman vizual obrazdır, məkan içrə mövcud bədii işarədir.

Rəqs xarakterdir, millətin mənəvi-əxlaqi durumunun, onun tarixən keçdiyi mərhələlərdən qalma yaşantılarının simvolik bildiricisidir. Təmiz rəqslə teatr arasında daim bir addımlıq məsafə var. Ona görə də, bu fikirlər teatr və rəqs

ilişgilərini gündəmə gətirir. Çünki “rəqs” və “teatr” bir-birindən ayrılmaz anlayışlardır. Rəqsin kompozisiyasının içində həmişə tamaşa var və əksinə, hər bir tamaşada rəqs latent (gizli, məxfi) formada mövcuddur. Azərbaycan milli teatrının ənənəvi formaları, əgər başqa cürə desək, xalq teatr formaları özlərinin müxtəlif qayəli təzahürlərində rəqs fenomeni ilə birgə inkişaf ediblər. Xalq teatr tamaşalarından, dini mərasimlərdən, ayinlərdən, xalqın bayramlarından ötrü rəqs, sözün əsl mənasında, böyük bir qüvvə, ritmik və energetik bir mənbə, formayaradıcı bir amil kimi çıxış edib.

Azərbaycan teatrının inkişafı xalqın rəqs mədəniyyətilə həmişə sıx şəkildə bağlı olub. Azərbaycan teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorunun əhəmiyyəti o qədər böyükdür ki, bunu görməmək, sadəcə, mümkün deyil. Rəqs öz-özlüyündə böyük bir mədəniyyət deməkdir. Rəqs teatrla qarşılaşanda isə sənət hadisələri yaratmağa qadir olur. Məhz bu baxımdan rəqs müxtəlif zaman kəsimlərində, hətta lokal masştabda olsa belə, teatrın tamaşalarının uğurunu şərtləndirmişdir.

Rəqs Azərbaycanda digər Şərq ölkələrində müşahidə edildiyi kimi unikal teatr forması yarada bilməmişdir. Şərqin müxtəlif məmləkətlərində ənənəvi teatr formalarının təşəkkülündə rəqs həlledici rol oynamışdır. Lakin həmin bu proseslərin analoji təzahürünə Azərbaycanda rast gəlmirik. Halbuki, müasir Azərbaycan da Hindistan, Çin, Yaponiya kimi çox qədim və zəngin rəqs mədəniyyətinin varisidir. Azərbaycana qonaq və yaxud qastrolçu sifətilə gəlmiş əcnəbi teatr xadimləri də dəfələrlə qeyd eləyiblər ki, görəsən, niyə xalqın

belə zəngin və ifadəli rəqsləri mövcud ola-ola onlar müəyyən bir ekzotik teatr formasının yaranmasında aktiv iştirak etməmişlər. Bəlkə də bunun izahı milli psixologiya, ya da islam yasaqları müstəvisindədir. Hər halda, buna doğru-dürüst cavab verməkdən ötrü yeni və fərqli təhlillər aparılmalı, yeni monoqrafiyalar yazılmalıdır.

Rəqs xalqın oyun-tamaşa mədəniyyətində müşayiətçi yox, yaradıcı elementdir. Belə ki, birinci ritmdir. Ritmdən rəqs törəyir. Rəqs isə oyun-tamaşa mədəniyyətinin təşəkkülü üçün münbit zəmin xarakteri daşıyır. Amma biz tədqiqatımızı heç də “hansı birincidir?” sualının gəlişdiyi elmi müstəvinin problematikasına doğru yönəlməyi arzulamazdıq. Çünki bu sualın konkret cavabı qeyri-mümkündür və mümkün olmuş olsa belə, təhlilin xarakterinə və məğzinə yeni heç nə gətirməyəcək. Hərçənd bir şey gün kimi aydındır ki, məhz rəqs öz obrazlı ifadələr sistemilə çoxsaylı oyunların yaranmasını şərtləndirir.

Digər önəmli bir müddəa isə ondan ibarətdir ki, el-oba oyunlarının, xalq tamaşalarının ilkin lokusu məhz məişət rəqslərinin xarakterilə bağlı olmuşdur. Oyunun əsl stixiyası məişətdir. Bu fikri rəqslə əlaqədar da işlətmək tamamilə doğrudur. Lakin məsələnin çətin tərəfi budur ki, insan mədəniyyətinin təşəkkülü tarixində rəqslə oyun o qədər yaxın məsafədə dayanır ki, bəzən onları bir-birindən ayırmaq müşkülə dönür.

Biz Azərbaycan teatr və rəqs mədəniyyətinin köklərini aramış mütəxəssislərin əsərlərini nəzərdən keçirərkən də belə bir problemin real olduğunu və gündəmdən hələ silinmə-

diyini anladıq. Bu aspektdə bir nümunə kimi Kamal Həsənovun 1983-cü ildə çapdan çıxmış tədqiqatını göstərə bilərik. Həmin tədqiqatın bölümlərindən biri “Azərbaycan xalqının məişət xarakterli oyun rəqsləri” adlandırılıb. Amma məntiq müstəvisindən buna yaxınlaşdıqda bir sıra məsələlər özünün dolğun izahını tapmır.

Məgər rəqslərin hamısı özündə bir oyun xisləti daşıyırmı? Fikrimizi ayrı cürə də ifadə edək: məgər başdan-ayağa ritmləşdirilmiş oyun rəqs demək deyilmi? Burada söhbət, təbii ki, oyun içrə özünü təmiz rəqs kimi gerçəkləşdirmiş hərəkətlər toplusundan gedir. Lakin onu da yaddan çıxarmaq olmaz ki, həmin bu rəqs oyundan kənar da xalis rəqs qismində mövcuddur. Düzdür, Kamal Həsənov artıq 1988-ci ildə çapdan buraxılmış kitabında bu qeyri-dəqiqliyi duyaraq əsərin bölümlərindən birini belə adlandırır: “Süjetli və oyunlu mərasim rəqsləri”. Bu, əvvəlkinə nisbətən daha konkret-dir.

Aydın olur ki, bu təqdimatında müəllif rəqslərin özünü süjetli oyun kimi çözməyə meyillənir. Amma razılaşaq ki, “oyunlu rəqs” ifadəsi də qondarma termin təəssüratı yaradır və azəri türkcəsində bir cəfəngiyyat kimi səslənir. Nədən ki, rəqsin özündə bir oyun, bir tamaşa xisləti var. Bəzən isə bir sıra mütəxəssislər, məsələn, biz bunu Mahmud Allahverdiyevin tədqiqatında da görürük, rəqsi birbaşa oyun statusunda görükdürməyə çalışırlar. Hətta Holland alimi Yohan Heyzinqa da özünün “Mədəniyyətdə oyun elementinin tədqiqi təcrübəsi” məqaləsində (bax: 65, s.64-94) oyunla rəqs arasından aydın demarkasiya xətti keçirə bilmir. Ona görə də

Yohan Heyzinqanın “insan oynayan məxluqdur” deyimilə yanaşı “insan rəqs edən məxluqdur” cümləsini də çox böyük daxili rahatlıqla işlətmək mümkündür. Ancaq bütün bunlarla yanaşı biz qeyd etməliyik ki, terminlərin əhatə etdiyi məna dairələrinin bir-birilə kəsişməsində heç bir ciddi xəta yoxdur. Belə ki, rəqs və oyun mədəniyyət müstəvisində yan-yanaşı dayanırlar və onların asanlıqla bir-birinə transformasiyası labüd bir haldır. Görünür, qədim türkdilli xalqlar da bu anlayışları bir-birindən ayırmaq istəyirlərmiş və bəlkə də buna cəhd göstərmirlərmiş. “Oyun” sözünün etimologiyası bizi qədim “oy” sözünə doğru aparır ki, onun da semantik çənbərinə bir çox mənalar daxildir. “Rəqs” anlayışı da bu sözün semantik sahəsində özünə yer tapır (bu barədə bax: 23, s.12). Yenə oradan öyrənirik ki, “Qam-şaman həm çalmağı, həm plastik, ecazkar hərəkətlərlə rəqs etməyi, həm sehrli oxumağı, həm sehrbazlığı, həm də loğmanlığı, cadukünlüyü bacaran zəka sahibi, el müdriki kimi qəbul olunurdu” (23, s.12). Bu sitata müraciət etməkdə məqsədimiz rəqsin və oyun elementlərinin stixiyasının tam homogen olduğunu bir daha vurğulamaqdır, rəqs və oyunu bir-birinin içinə nüfuz etmiş təzahürlər kimi göstərməkdir. İnsan toplumunun həyatında rəqs özünü ifadə və dərk etmə vasitəsi kimi təbii bir yolla oyuna, oyunsə rəqsə çevrilə bilər. Amma bununla bəhəm hökmən qeyd olunmalıdır ki, rəqsin oyuna çevrilməsi və ya oyun elementləri, monoloq və dialoqlarla zənginləşməsi şansı daha böyükdür. Təsadüfi deyil ki, hind Kathakali teatrının, yapon Noh və Kabuki teatrlarının, Pekin operasının təşəkküllü rəqs faktoru ilə bağlıdır. Hətta belə də demək olar ki, Kat-

hakali, Noh, Kabuki teatrları rəqsdən teatrallaşdırılmış oyuna çevrilmişdir. Bu oyunlar da öz növbəsində möhtəşəm teatr formalarının meydana gəlməsini şərtləndirmişdir. Qədim yunan teatrının təşəkkülü prosesində də rəqs aktiv iştirak etmişdir. Alimlər tərəfindən çoxdan sübuta yetirilmiş bir fakt-dır ki, kommos-odalar və traqos-odalar mütəmadi şəkildə rəqslərlə birgə keçirilmişdir. Yəni hər bir xalqın teatr mədəniyyətinin formalaşması prosesinin mütləq atributu rəqsdir.

Azərbaycan teatr mədəniyyətinin genezisində də rəqs son dərəcə mühüm rol oynayır. Azəri türkləri zəngin rəqs mədəniyyətinin varisidirlər. Hərçənd bu ifadə Azərbaycan xalqında yaşayan rəqs sevgisinin dərəcəsini bütünlükdə əks etdirə bilmir. “Azərbaycanlılar rəqs etməyi sevirlər. Rəqs zamanı onlar tam mənası ilə özlərini hərəkətin canlı ritminə, musiqinin cəlbedici şövqünə, bədənin incə və ifadəli zəriflik məharətinə həsr edirlər. Lakin oynamağa həvəsin və müvafiq şəraitin olduğu təqdirdə həmişə rəqs etməyə hazır olan bir çox xalqlardan fərqli olaraq, qədim azərbaycanlılar, adətən, bayram, təntənə, təbrik şənliklərində, yürüş, ənənə mərasimi və qonaqlıq məclislərində rəqs edirlər. Rəqsə təkan verən, onun üçün məqam yaradan şadlıqların, əlbəttə, başlıcası toydur. Azərbaycan toyu, demək olar ki, fasiləsiz musiqi, oyun və rəqsdir. Toyda kiçikdən böyüyə qədər hamı rəqs edir. Neçə gün davam etməsindən asılı olmayaraq toy günlərində hər kəs oynamağı, rəqs etməyi özü üçün bir şərəf hesab edir (17, s.8-9)”. Biz əgər desək ki, toy xalis həyat situasiyası olmaqla yanaşı, həm də oyun situasiyasıdır, heç də kobud bir səhv et-

mərik. Ən birincisi ona görə ki, toy teatrallaşdırılmış, stilizə edilmiş, lakin improvizələrə açıq sosial-kulturoloji mənalı bir məişət hadisəsidir. Bu mürəkkəb sosial-kulturoloji situasiya-hadisənin mərkəzi kompozisiya yaradan elementisə rəqsdir. Təsadüfi deyil ki, əksər hallarda azəri türkcəsi “rəqs etmək” və “oynamaq” sözlərini sinonimlər statusunda işlədir. Azərbaycan toyu, haradasa, rəqslərin teatrallaşdırılmış sərgisidir.

Azərbaycan milli rəqslərinin əksəriyyətinin kompozisiyası bitkin bir süjeti təqdim edir. Yəni rəqsin özü həmişə tamamlanmış əhvalatdır. Sadəcə olaraq, fərq ondadır ki, adi nəqlə müqayisədə rəqs zamanı əhvalat ritmik strukturda, əl və ayaq hərəkətlərinin köməyilə “danışılır”. Əhvalatın rəqqas tərəfindən “nəqli” zamanı ifaçının üz mimikaları da qəderincə dəqiq izahedici funksiya daşıyır. Bu, artıq süjetli rəqsdir, daha doğrusu, öz dramaturgiyası olan rəqsdir, bir qəder də dəqiq desək, xalq tamaşasıdır. Lakin bu tamaşa rəqsin içindədir, rəqsin mövzusunun hüdudladığı çərçivədən kənara çıxmır. Hərçənd “bitkin tamaşa” ifadəsini belə rəqslərlə də əlaqədar işlətmək mümkündür. Biz artıq elə bir həddə yanaşmışıq ki, burada rəqsi tamaşa adlandırmaq imkanı yaranır. Bu xüsusda bir haşiyə çıxmaq istərdik. Məsələ ondan ibarətdir ki, Şərq dünyasında rəqqasları elə aktyorlar kimi qavrayırdılar. Bunu hələ vaxtı ikən professor M.Allahverdiyev də öz monoqrafiyasında vurğulamışdı. O, XVII əsrin fransız səyyahı Jan Şardenin qeydlərinə istinadən yazırdı: “Şərq rəqsləri heç də bizdə olduğu kimi əyləncə hesab edilmir. Orada rəqs sənət kimi tamaşaçıları məşğul etmək üçün bir

ixtisas qismində sayılır. Onu Avropanın aktyor sənətilə müqayisə etmək olar... Musiqiçi və rəqqaslar Şərq adamları üçün aktyor deməkdir. Yaxud opera ifaçıları desək lap yaxşı olar. Çünki onlar melodiyları həmişə nəzmə çəkilmiş bir mətnlə oxuyub rəqs edirlər” (4, s.185). Əgər bu məsələnin çözümlə ilə əlaqədar biz məntiqi araşdırmanı bir qədər də dərinləşdirsək, görəcəyik ki, bu, tamamilə düzgün müşahidədir. Çünki rəqslə məşğul sənətçiləri Şərq mədəniyyəti dünyasında “mütrib” deyib çağırıblar. Mütrib konkret olaraq nə sazəndəni, nə rəqqası, nə də aktyoru nişan verir. Lakin “mütrib” anlayışı bütün bu sözlərin bildirdiyi mənalara özündə ehtiva edir və bundan əlavə hələ bir üstəlik “kənül sirdaşı” kimi də başa düşülür. Həqiqətən, “mütrib” Yaxın və Orta Şərq mədəniyyəti kontekstində bildirdiyi mənalara görə daha çox “aktyor” anlamına yaxınlaşır. Bunu o deməkdir ki, rəqqas Azərbaycan milli mədəniyyətindən ötrü çox önəmli bir fiqur olub. Rəqqas və rəqqasələrin fəaliyyəti Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində dəstəklənib və onlar zaman-zaman birləşərək müxtəlif truppalar əmələ gətiriblər: “Qədim Azərbaycan şəhərlərində xüsusi ifaçılar dəstəsi saxlamaq ənənəsi Şamaxıda da mövcud olmuşdur. Şamaxı rəqqasələrinin şöhrəti 1840-50-ci illərdə hər tərəfə yayılmışdı. Onlardan Sona, Hikmət, Rəna, Nisə, Səkinə, İzzət, Mələykə Zaqafqaziyaya gələn bütün səyyahların və qonaqların diqqətini öz ifaçılıq mədəniyyəti və sənətkarlıqları ilə cəlb etmişlər. Şamaxı rəqqasələri haqqında məlumatlar bununla sona yetmir.

Görkəmli fransız ədibi Aleksandr Düma Şamaxı rəqqasələri barədə yazırdı: “Yola düşərkən bir knyaz dedi ki, Şa-

maxıda rəqqasələrə baxmağı unutma, Şamaxıda rəqqasələrə nəzər salmağı yaddan çıxartma. Bakıda da bizə rəqqasələrə baxmağı məsləhət gördülər. Onlar saray rəqqasələri idilər. Bütün Şamaxıda üç rəqqasə qalmışdı”. A.Düma göstərir ki, onlar həm oxuyur, həm də oynayırdılar. O, Nisəni 1812-27-ci illərdə Fransada tanış olduğu Jorjun qızları ilə müqayisə edir və belə bir qənaətə gəlir ki, Nisə ilə müqayisədə onlar çox səyahət ediblər, çox məsələlərdən hali olublar. Amma Nisə isə həmişə Şamaxıda qalıb. O, həm gözəlliyi, həm də məlahətli oyunu ilə tamaşaçıları heyran edirmiş. A.Düma qeyd edirdi ki, “Arı rəqsi”ni ifa etməyi xahiş edəndə, mənə dedilər ki, bu rəqsi kiçik məclislərdə ifa edirlər. Nə isə burada ədəb-ərkan həddi pozulmadı. Şamaxı rəqqasələri sözün əsl mənasında balet aktyorları olublar: bununla bahəm də komediya tamaşalarında iştirak ediblər” (4, s.188-189).

Bu sitat iki məsələnin üstünə həmencə aydınlıq gətirir. Birincisi budur ki, Azərbaycanda məclislər çərçivəsində intim-erotik rəqslər oynanıb. Əgər bu rəqslər kifayət qədər populyar olmasaydı, onların sorağı, təbii ki, gedib Aleksandr Dümayə çatmazdı. Güman etmək olar ki, bu rəqslərin ifası xüsusi truppalara həvalə edilibmiş: yəni müəyyən rəqs dəstələri məhz intim-erotik rəqslər üzrə ixislaşmış. İkinci qənaətimiz budur ki, süjetli rəqslər rəsmi mədəniyyət, daha doğrusu, saray mədəniyyəti, əyanların kübar mədəniyyəti kontekstində dəbdə olmayıb. Onlar xalqın meydan mədəniyyəti parametrlərində formalaşmış inkişaf edə bilib. Bu sitatın üçüncü nəticəsi odur ki, saray Azərbaycanda hedonistik tipli rəqslərin gəlişməsi üçün şərait yaradıb.

Yeri gəlmişkən söyləyək ki, məhz bu rəqlər, yəni əyləncə xarakterli süjetsiz rəqlər məxsusi zərifliyi və incəliyi-lə süjetli rəqlərdən seçilirdi və haradasa balet sənətinə yaxınlaşırdı. Amma çox təəssüf ki, bu tipli rəqlər əməllicə tədqiq edilib öyrənilməyib. Məsələn, “Arı rəqsi” bir tək M. Allahverdiyev tərəfindən xatırladılır, Q.Almazadənin tərtiblədiyi siyahıda, K.Həsənovun tədqiqatlarında, H. Hüseynovun kitabında bu ada rast gəlinmir.

Süjetli rəqləri də iki qrupa bölmək mümkündür. Əlbəttə ki, bu bölgü tam şərti xarakter daşıyır. Bir var rəqsin özü süjetdir, bir də var rəqs oyun süjetinin orqanik bir hissəsidir. Hər iki halda rəqs tamaşadır, teatr mədəniyyətinin təzahür formasıdır. Birinci variantda rəqlə süjet bir-birinə adekvatdır; yəni süjet zaman və məkana nə qədər sıığırsa, rəqsin özü də bir o qədər davam edir. İkinci variantda isə rəqs oyun müddətində xüsusi məqamlarda ifa olunur. Başqa sözlə desək, burada süjet rəqsin özündən böyükdür və rəqsi çərçivələyir, onu montaj üsulu ilə kadrlara bölür və özünə tabe etdirir. Lakin bu məqamın unikalığı və qəribəliyi ondadır ki, süjet rəqsi özünə tabe etdirməklə özü rəqsin xidmətçisinə çevrilir. Azərbaycan xalqının el-oba tamaşalarında süjetin personajları ilə yanaşı həmişə rəsmən təsdiqlənməmiş bir qəhrəman da mövcuddur: bu qəhrəman rəqsdir.

Azərbaycan xalqının el-oba bayramlarında, şənliklərində rəqs daim aparıcı mövqedə dayanmışdır. “Novruz” bayramında qalanan tonqallar ixtiyari olmadan rəqsin mütələqliyini şərtləndirirdi. Bu da heç əbəs deyil. Çünki alovun özü rəqqasdır və öz ətrafında rəqs oynanılmasını apriori şə-

kildə tələb edir. Azəri türkləri həmişə “Novruz” tonqalları ətrafında birlik, möhkəmlik, əzmkarlıq nümayiş etdirən yalılar gediblər. Yaz fəslinin gəlişi həmişə şən rəqslərlə müşayiət edilib. Folklorşünaslar əmək, mövsümi və ayın rəqslərini fərqləndirməyə cəhd göstərsələr də, əslində, onlar şəbəkəvari bir şəkildə bir-birinə bağlanıb eyni bir zəmində rişələnir.

“Novruz” bayramı əsrlərdən bəri Azərbaycanın xalq rəqslərinin və oyun tamaşalarının saxlanı yeri olmuşdur. Əgər biz buradakı oyun və rəqslərin hamısını sadalasaq, gərəkdir ki, ona ayrıca bir bölmə ayıraq. Novruza həsr olunmuş mərasimlərin (biz “Mehriqan” bayramından il təhvil olana qədər keçirilən mərasimləri nəzərdə tuturuq) hamısında Kosa və Keçəl aktiv iştirakçılar idilər. Onlar gülməli qaravəllilər göstərüb uğundurucu lətifələr danışmaqla yanaşı, bütün çıxışlarını məzəli ritmik rəqslər üzərində qururdular. Rəqs və musiqi pəhləvanların zorxana oyunlarının, kəndirbazların hünərlərinin aktiv müşayiətçisi qismində çıxış edirdi. Həqiqətən, Novruz bayramı milli Azərbaycan oyunlarının və rəqslərinin kaleydoskopudur. Bu bayram müstəvisində qızlar və oğlanlar (əski oğuz ənənələrinin davamı kimi) birgə oyun içində bulunub rəqs etdikləri kimi, ayrıca da halaylanıb oyun və rəqslərdə iştirak edərdilər. Buna müxtəlif nümunələr göstərmək mümkündür. Lakin bayram oyunları sırasında ən maraqlısı Azərbaycanın Lənkəran bölgəsində geniş yayılmış “Halay”dır. Hərçənd biz sözün etimologiyasına varsaq, həməncə etnoqraf Loğman Ağayevlə razılaşmalıyıq ki, bu nəşə xüsusi bir ifa növünün bildircisi olmayıb “çoxluq təşkil edən dairəni və ya hər dəstədə on bir nəfər olmaqla” (30, s.

5) dövrə vurmuş ifaçılar truppasını nişan verir. Halay qız-gəlinlərdən ibarət iki qrup arasında rəqs və mahnı vasitəsilə dəyişmə variantıdır.

“A yordu, yordu, yordu”, “Haxışta”, “Bənövşə” kimi bayram oyunları da “Halay”ın təzahür formalarıdır (bu barədə daha ətraflı bax: 23, s. 52-53). Amma bu məqamın ən maraqlı tərəfi odur ki, “Halay” qadın yallılarına aid edilsə də, artıq tam teatral formadır, sintetik formadır, özündə rəqsi, mahnını, dialoji başlanğıcı birləşdirir. Yəni dediklərimizin məğzi budur ki, Azərbaycanın milli rəqsləri hər zaman bitkin teatral formanın sərhəddində dayanmışlar.

Rəqs azəri türkünü təkcə toy zamanı, el-oba şənlikləri çağında müşayiət etməmişdir. Əski dövrlərdə türk xalqları öz igid qəhrəmanlarını da o biri dünyaya rəqslə, musiqilə müşayiət edibləmiş. Belə bir ağı demə mərasimini qədim əyyamlarda əski türklər “yuğlama” adlandırırdılar. Bu adət yalnız qədim türklərin yaşayış tərzini üçün xarakterik bir əlamət deyildi. Orta Asiyanın və Uzaq Şərqi bəzi məmləkətlərində də belə hallarla rastlaşmaq mümkündür. Hətta Şərqi elə bölgələri var ki, orada ölünü yandırmamışdan öncə onu hündür, bərbəzəkli bir kəcavəyə uzandırıb çiyinlərinə götürürlər və sərxoş insanın rəqsini göstərə-göstərə şəhərdə və ya kənddə gəzintiyə çıxarırlar.

Əski türklərin “yuğ” mərasimi, əlbəttə ki, yuxarıda haqqında danışılan yuğlama mərasimindən köklü şəkildə fərqlənirdi: həm məzmununa, həm də qayəsinə görə. “Yuğ” mərasiminin strukturu professor İ.Rəhimlinin “Xalq oyun-tamaşaları” kitabında təsvir olunur. Onun təsvir etdiyi parçada

“Yuğ” mərasimində rəqqasların fəaliyyətinə də kifayət qədər diqqət yetirilir. O, rəqqasların “yuğ” mərasimindəki rolunu bu cürə təsvirləyir: “Rəqqaslar “Yuğ” mərasiminin hərəkət ritmini tənzimləyirdilər. Onlar daxili ehtizaza və ehtirasa gəlməmişdən, mənən coşmamışdan əvvəl, müğənnilərin ifalarında sözlərin və ritmlərin ruhuna, mənasına və ahənginə uyğun emosional hərəkətlərdə, bir növ, müğənniyə (geniş mənada, müğənnilərə) anturajlıq (yardımçılıq, fon vermək, züv tutmaq) edirdilər. Müğənnilər öz oxularını bitirəndən sonra rəqqaslar meydanı ələ alırdılar. Onlar çağdaş pantomim teatr aktyorlarının plastikasını, zərifliyini özündə təcəssüm etdirən hərəkətlər toplusu ilə vəziyyətin psixoloji ovqatını tamaşaçılara göstərirdilər. Yuğçu rəqqasların ifalarının baş qayəsi şəninə mərasim düzəldilmiş igidin qəhrəmanlıq obrazını hərəkətlər toplusunda vüsətlə vermək, söz işlətmədən canlı ruh təqdim etmək idi. Yuğçu rəqqasların hərəkətlər toplusunun müəyyən elementləri sonrakı əsrlərdə “Lal oyunu” meydan tamaşalarında təcəssüm taparaq yeni mənalar kəsb etdi” (23, s. 64-65). Deməli, rəqs türk üçün ekzistensial bir təzahürdür. Rəqs hər zaman onun fəaliyyətində aktiv müşayiətçi rolunu oynamışdır. Döyüşə gedən azəri türkləri “Cəngi” rəqsini ifa eləmişlər. Hələ qədim zamanlardan “Cəngi” zurnanın, təbillərin gur, qulaqbatırıcı sədaları altında oynanılan bir rəqs hesab edilib. Bu rəqsi marş səciyyəli rəqs kimi də qələmə vermək mümkündür. Çünki “Cəngi” tarixən cəngavərlik yerişini, meydan oxumanı, döyüşə çağırışı bildirib.

Bu tip rəqslər süjetsiz rəqslərdir. Süjet onlarda müəyyən bir fikirlə, ideya ilə, və ya müəyyən bir emosiyanın, hissin, ovqatın təlqinilə əlaqədardır. Azərbaycanda “Heyvagülü”, “Qoçəli”, “Qazağı”, “Qaytağı”, “Darçını”, “Vağzalı” və sairə bu kimi ilk baxışda “süjetsiz” kişi və qadın rəqsləri Azərbaycan xalısının, ya da miniatürünün rəngbərəng nəfis bəzəkləri, naxışları qismindədir və onlar azəri türkünün həyatını, yaşamını əlvanlaşdırmaq funksiyasını daşıyır. Süjet bu rəqslərdə kompozisiya boyu səpələnmiş elementlərdə “əridildiyindən” birbaşa tekstlə oxunmur. Bundan əlavə həmin süjet tam şərti xarakterə malikdir. Daha doğrusu, bu rəqs müəyyən bildiricilərin, işarələrin köməyiylə seyrçini mətnə doğru istiqamətləndirir. Lakin bu mətn oxunmasa da, qüsur baş verməz. Yəni süjetin mətnləşdirilməsi tam şəkildə seyrçinin ixtiyarındadır.

Azərbaycan milli teatrının, xüsusilə xalq meydan tamaşalarının, mündəricəsində, süjetli rəqslər məzmun və qayə baxımından böyük çəkiyə malik olublar. Məhz bu rəqslər Azərbaycan teatrının ənənəvi formalarına doğru aparən əsas amillər sayılır. Belə ki, süjetli rəqslər bitkin səhnəciklərdir və bu səhnəciklər müəyyən bir əhvalatı musiqi və pantomim obrazlarında vizuallaşdırır. Buna misal olaraq biz “Şalaxo” rəqsini götürə bilərik. Bəri başdan söyləyək ki, “Şalaxo” kişi rəqsidir. Lakin gürcülər bu rəqsini onun adının tələffüzünə istinadən özlərinki kimi qələmə verməyə çalışmışlar. Amma bu qətiyyən belə deyil və Azərbaycan xoreoqrafiyası üzrə mütəxəssislər bunu dəfələrlə sözün etimologiyasına varmaqla sübuta yetirmişlər: “Şalaxo” çox qədim Azərbaycan rəqsidir.

Onun maraqlı yaranma tarixi vardır. Ta qədim zamanlardan qaraçılar Azərbaycanın şəhər və kəndlərini gəzir, ayı və yaxud meymun oynadır, şəhər və kənd meydanlarında tamaşaçılar qarşısında onları oyun çıxarmağa məcbur edirdilər. Ayının (yaxud meymunun yiyəsi) qavalda çalaraq yeksənək mahnı oxuyur, bu heyvanlar da sərxoş pristavı təqlid edir, oynayır və başı üstə yumbalanırdılar. Ayıgəzdiren ayının belinə odun qoyaraq şələni təsvir edər və ayı da gəzərək “mayallaq” aşardı. “Vay şələküm mələküm” ifadəsi də məhz bundan yaranmışdır. “Şələ” sözündən rəqsin “Şalaxo” adı meydana gəlmişdir. Xalq arasında indi də “Şalaxo”nu “Şələxo” adlandıranlar vardır. Qaraçıların fəaliyyəti o qədər də geniş yayılmamışdı. Lakin mahnıların melodiyası, aşağıda göstərilən mətn xalq musiqiçiləri tərəfindən işlənərək gəzdikləri rayonların hüdudları xaricinə çıxmışdı. Respublikanın müxtəlif rayonlarında “Şalaxo”nu müxtəlif cür oynayırlar. Lakin rəqsin zəngin çalarları, ifa vasitələrinin texniki rəngarəngliyi, hərəkətlərin genişliyi bütün variantlarda müşahidə olunur. Bu, əsasən, cəld oynayanların, mahirlərin və dözümlülərin yarışdır” (16, s. 24-25). Təbii ki, indicə bizim K. Həsənovun “Azərbaycan folklor rəqsləri” kitabından gətirdiyimiz sitat “Şalaxo” rəqsinin Kamal Həsənov variantıdır və bu variantla bağlı əlaqədar “kamildir!” ifadəsini işlətmək olmaz. Əslində, bu rəqs süjetli və komik bir rəqs kimi heç də pristavın yox, ayının təqlididir. Rəqsə diqqətlə baxsaq, görəcəyik ki, “Şalaxo” rəqsini ifa edən şəxsin plastikası becid rəqs üçün çox ağır olan ayı plastikasını xatırladır. Bu, sürətli ritmlərdə ifa edilən ləngərli bir rəqsdir: gövdə, qarın nahiy-

yəsi ayaqların cəld oynanılması ilə birgə mütəmadi şəkildə silkələdilir. Busa rəqqası ayıya bənzədən əsas hərəkətlər zəncirdir. Özü də bir oyun kontekstində bu rəqsi göstərən aktyor meşədə odunçunun başına gələn əhvalatı danışır. Aktyor-rəqqas odunçunun meşədə ayını gördükdə nə tövr qorxduğunu, camaat arasında isə cürətlənib şələsini necə ayıya yüklətdiyini, ayını nə tövr özünə ram edib şələ ilə oynatdığını və onun üçün necə ritm tutub “Vay şələküm-məəlləküm” oxuduğunu yamsılayır. Zənnimizcə, rəqsin ovqatına uyğun gələn rəqs məhz budur. Ayının sərxoş pristavı yamsılaması isə bir qədər şübhəli variantdır. Əgər biz rəqsi Azərbaycanın qədim rəqslərindən biri kimi qələmə veririksə, onda pristav bizim məmləkətə haradan düşə bilərdi? Hər halda, biz də bu variantı irəli sürməklə mütləqliyə iddia eləmirik. Amma folklorşünaslarımız bu məsələ ilə bağlı tarixi araşdırmalar aparıb daha konkret fikirlər söyləməlidirlər. Bu məqama öz tədqiqatımız çərçivəsində diqqət yetirsək də, problemi qabardıb onun müfəssəl çözümünə varmaq bizim konkret məqsədimizə daxil deyil.

Bizi maraqlandıran “Şalaxo” rəqsində özünü qırılmaz zəncirdə bürüzə verən teatrallıq və milli xoreoqrafiya münasibətləridir. “Şalaxo” və ya “Vay şələküm-məəlləküm” rəqsi, əslində, şən bir meydan tamaşasının energetik nüvəsidir. Bu xüsusda rəqs meydan komediyasının yaradıcısı statusunda çıxış eləyir. Məhz rəqs meydan tamaşasının quruluşunu, ruhunu və atmosferini müəyyənləşdirir. Azərbaycanın görkəmli ədəbiyyatşünası Əli Sultanlıdan başlayaraq ta teatrşünas Mahmud Allahverdiyevə qədər M.F.Axundzadə yaradıcılı-

ğına bu və ya digər tərzdə müraciət edən alimlər həmişə onun xalq yaradıcılığından, meydan oyunlarından bəhrələndiyini söyləmişlər (bax: 4, s. 221-234). Bu həqiqətdir və bəlkə də artıq aksiomadır. Ancaq bununla bahəm biz bir məsələni də qeyd etmək istərdik. Fikrimizcə, M.F. Axundzadə özünün “Hekayəti-xırs-quldurbasan” komediyasını məhz “Vay şələküm-məlləküm” meydan oyunundan ilhamlanaraq yazmışdır. Hətta komediyanın adı belə ayının necə quldurbasan missiyasını yerinə yetirdiyini oxucuya xəbər verir. Busa birbaşa “Vay şələküm məlləküm” rəqsinin motivləri ilə səsləşmədir. Komediyanın qəhrəmanı Tarıverdi də elə “Vay şələküm-məlləküm” meydan oyununun personajını, yalandan öz şücaətindən danışan odunçunu xatırladır. Beləliklə, biz görürük ki, xalq rəqsi çox asanlıqla nəinki müəyyən bir meydan oyununun formalşmasına gətirib çıxara bilər, hətta dramaturgiya üçün ilkin mənbə rolunu oynamağa da qabil olar. Ancaq bununla da “məsələ yekunlaşdı” demək düzgün deyil. Ona görə ki, bu rəqs son dərəcə ritmik və dinamik olduğundan XX əsr bəstəkarları müxtəlif balet kompozisiyalarında “Şalaxo”dan bəhrələnmişlər. Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletində müəllif bu rəqsdən bəhrələnmişdir. Hətta digər millətlərin nümayəndələri də bizim bu rəqsdən istifadə etmişlər. Halbuki bu rəqs sırf milli Azərbaycan rəqsidir.

Süjetli rəqslər, bir qayda olaraq, reflektiv sənətin, yansıtma sənətinin nümunəsini görükdürür. Bu rəqslər Azərbaycanda, əsasən, müəyyən fəaliyyət növü ilə, əməklə bağlı olub. Məsələn burasındadır ki, Azərbaycan xalq teatrının təza-

hür formalarının da əksəriyyəti məhz yansıma sənətilə əlaqədardır. Xalq oyunu el-oba tamaşalarının bütün təbiəti rəqslə, musiqilə yığrulub. Rəqs el-oba tamaşalarına forma verən mühüm amillərindən biridir. Xalqın oyun-tamaşaları da öz növbəsində rəqsin mövcudluğunu müəyyənləşdirən, onu bədii çərçivəyə salan vasitədir. Süjetli rəqslərlə el-oba oyunları, xalqın meydan tamaşaları qırılmaz və üzvi vəhdətdədir.

“Maral oyunu” adı ilə tanınan meydan tamaşası bu vəhdəti bir daha nümayiş etdirir. Buna teatrallaşdırılmış qədim rəqs də deyirlər, tamaşa kimi də təsnif edirlər. “Maral oyunu”nu “div kuklalar”, yəni adamboyu kuklalar silsiləsindən olan kukla tamaşası kimi də yozurlar. Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində bu meydan tamaşası müxtəlif məzmun və qayədə oynanılıb, xüsusilə Kəlbəcər və Laçın bölgələrində geniş yayılıb. “Maral oyunu” mümkün variantların birində belə gerçəkləşdirilir: “Rəqsdə iki nəfər - maral və əli tüfəngli ovçu (*bu fakt bir daha göstərir ki, xalqın məişət rəqsləri, onların tamaşaları həmişə əmək fəaliyyətinin tipilə əlaqədar olub* - kursiv R.Ə.) iştirak edir. “Maral” başına maska keçirir. Bu maska çəpəki qoyulmuş iki taxta qaşıqdan ibarətdir və “buynuz” rolunu oynayır”. Ona qabarıq tərəfinə, qabağına oraq bağlanmışdır.

Guya ki bu, maralın sifətidir, üzüdür. Sifətin ucuna soğanaq keçirilib: bu isə “burun”dur. Oraq ifaçını zədələməsin deyə dəstəyini bir əllə sifətinin qarşısında tutur. O biri əli ilə yerə dirsəklənir. Onun üstünə ya rəngli dəsmal, ya da xalça atmaq lazımdır ki, bütün bədənini örtsün. “Maral” dizləri üstündə dayanmalıdır. Ağır musiqi çalınır. Bu, muğam da ola

bilər, lirik bir musiqi də. “Maral” dizləri üstə başını yırğalayaraq o yan bu yana var-gəl eləyir, fisıldayır, qorxa-qorxa ətrafı seyr eləyir, diqqət yetirir, qulaq asır. Bu zaman “ovçu” tufəngilə oyuna qoşulur, “maralı” görüb ehtiyatla ona yaxınlaşır. “Maral” “ovçunu” hiss edir və qaçmağa səy göstərir. Ancaq “ovçu” onu izləyir, təqib edir. Musiqinin tempi artır. “Ovçu” tufəngi tuşlayır, bu zaman “Maral” qalxır və üzünü açır. “Ovçu” heyrətlənir. Birlikdə rəqs edirlər” (16, s. 45).

“Maral oyunu”nun bir variantının təsvirindən aydın görünür ki, rəqs bu oyunda aktiv müşayiətçidir. Belə də demək olar ki, oyunun özü elə başdan-başa rəqsdır. Yəni “müşayiətçi” kəlməsi burada rəqsin rolunu tam şəkildə əks etdirmir. “Maral oyunu”nun başqa variantlarında da, məzmun və qayenin bu və ya digər şəkildə dəyişməsinə baxmayaraq, rəqslə musiqi ön plandadır. Deməli, rəqs meydan tamaşasının plastik quruluşunu müəyyənləşdirən, onu ritmləşdirən, strukturlaşdıran əsas amil olub.

Maraqlı faktorlardan biri də budur ki, Şərqdə kölgə və kukla oyunları da mütəmadi şəkildə təşəkkül tapdığı yerin musiqi və rəqs mədəniyyətilə üzvi bir vəhdətdə çıxış etmişdir. Türk “Qaragöz” kölgə teatrının tamaşaları həmişə intim-erotik rəqslərin kontekstində oynanıb. Türk qaragözçüləri mütəmadi olaraq öz tamaşalarından öncə göbək rəqslərindən yararlanıblar, bəzən isə onun ifasını sona saxlayıblar. Azərbaycanca yayılmış kukla oyunlarında da rəqsdən həmişə geniş istifadə olunub. Buna misal “Kilimarası” kukla növünün tamaşalarıdır. Həmin tamaşaların bizim ədəbiyyatda müxtəlif təsvirləri (Mahmud Allahverdiyevdən tutmuş İlham Rəhimliyə qədər) mövcuddur.

Lakin biz yenidən Kamal Həsənovun yazdıqlarına müraciət etmək istərdik. Belə ki, o bir xoreoqraf olmaq baxımından “Kilimarası” kukla oyununun təsviri zamanı əsas diqqətini rəqs faktoruna yönəldir. Professor İ.Rəhimli “Kilimarası”nın formalarından birini “Bəbək oyunu” adı ilə təqdim edir. Mahiyyətə onun yazdığı ilə Kamal Həsənovun verdiyi məlumat arasında ciddi fərq nəzərə çarpmır. Bu sözləri professor Mahmud Allahverdiyevin təsviri haqqında da söyləmək mümkündür. Tədqiqatçı Elçin Aslanovun da adı bu “Kilimarası” tamaşasının təsvirini vermiş alimlər siyahısındadır. Bu təsvirlərin məzmunu bir-birinin bənzəri olsa da, hər halda onlar bir sıra cizgilərə görə müəyyən dissonans əmələ gətirirlər. Bizi hansı təsvirin daha mötəbər olması məsələsi, əlbəttə ki, maraqlandırmır və biz heç bunun iddiasında da deyilik. Lakin bütün bunlarla yanaşı əlavə etmək istərdik ki, Kamal Həsənovun təsviri konkret ünvanlıdır. Oudur ki, biz məhz “Kilimarası” kukla oyununun bu təsvirindən faydalanırıq: “Kilimarası” Azərbaycanda çox qədimdən yaranmış tamaşalardır. Onun əsas iştirakçıları kuklalardır. İki milli paltar geymiş gənc yerdə oturur və öz aralarında sinələri səviyyəsində iki qatlanmış kilim tutur. Kilimin aşağı hissəsi mütləq yerə dəyməlidir. Kilimin arxasında kuklanı hərəkət etdirən şəxs ya oturaq, ya da uzanan vəziyyətdə olur. Burda iki nəfər də ola bilər. Onlar kuklaları əllərinə keçirir və kuklanın köməyiylə müxtəlif səhnələr göstərir, kuklaları rəqs etdirirlər. Arxada isə üç çalğıcı əyləşir.

Kəlbəcərdə indiyəcən oynanılan səhnələrdən birini sizə təqdim edirik. Kilimin aşağı hissəsindən “cavan qadını” təs-

vir edən kukla çıxarılır və “Tərəkəmə” musiqisinin sədası altında rəqs edir. Bir müddət sonra səhnəyə çərkəzi paltar geymiş “kişi” (kukla) çıxır. Ərlə arvad birlikdə oynayırlar. Nəhayət, kişi yorulur və səhnədən çıxır, qadının da qanı qaralır. Musiqiçilərdən biri ona müraciət edərək bu və ya digər rəqsi ifa etməyi təklif edir. Əvvəlcə “qadın” etirazını bildirir, sonra “Heyvagülü” rəqsini oynamağa razılıq verir. Musiqiçilər “Heyvagülü”nü çalır və kukla rəqs edir. Səhnəyə (*burada kilimin üstü nəzərdə tutulur* - kursiv R.Ə.) əyninə çuxa geymiş bir kəndli çıxır və onlar birlikdə rəqs edirlər. Bu zaman qadının əri peyda olur və ağaclarla çağrılmamış qonağı döyüb qovur. Axırda ərlə arvad yenə birlikdə rəqs edirlər” (16, s. 43-44). Buradan aydın olur ki, rəqs və musiqi Azərbaycanda inkişaf tapmış kukla oyunları üçün də mühüm faktor olmuşdur. Analoji vəziyyəti biz türklərin “Orta oyunu” adı ilə tanınan meydan tamaşasında Pişekarla Kavuklunun münasibətləri fonunda da izləyə bilərik. Yaxud “Qaragöz” kölgə teatrının daimi personajları Qaragözlə Həcivətin ünsiyyət dinamikasına da rəqslə musiqi birbaşa təsir göstərir.

Beləliklə, ortaya atılmış mövzunun araşdırılması ilə bağlı bu qənaətə gəlirik ki, Azərbaycan milli teatrının ənənəvi formaları, başqa cürə desək, xalq teatr formaları özlərinin müxtəlif təzahürlərində rəqs fenomeni ilə birgə inkişaf eləyiblər. Xalq teatr tamaşalarından, mərasimlərdən, ayinlərdən ötrü rəqs, sözün əsl mənasında, böyük bir qüvvə, ritmik və energetik bir mənbə, formayaradıcı amil olub. Odur ki, bu faktın Azərbaycan professional teatrının da bütün tarixi boyu

inkişaf dinamikasını izləməyin və onu təhlilə çəkməyin vacibliyi müasir teatr bilgisindən ötrü də aktualdır.

Xalqın tamaşa-oyun mədəniyyətində öncül sıralarda mövqelənən rəqs teatrın avropatipli modeli xalqın maarifçiləri tərəfindən Azərbaycana gətirildikdən sonra səhnədə öz milli siqlətinə uyğun yer tapa bilməmişdir. Azərbaycan milli teatrının təşəkkül dövründə qoyulmuş tamaşaların heç birində rəqsdən suggestiv ifadə qüdrətinə malik bir element kimi istifadə edilməmişdir. Bu dövrün teatr estetikasında rəqs ikinci plandadır. Xalqımızın zəngin rəqs mədəniyyətinə malik olmasına baxmayaraq, rəqs yalnız XX əsrin birinci onilliyindən etibarən Azərbaycanda təşəkkül tapmış avropatipli teatrın ifadə vasitələrinin şəbəkəsinə daxil olmuşdur. Yuxarıda qeyd etmişdik ki, Azərbaycanda avropatipli teatrın səhnəsinə rəqs faktorunun gəlməsindən, rəqsin tamaşanın bədii-estetik qayəsini müəyyənləşdirəcək amilə, hadisəyə çevrilməsindən ötrü öncə musiqi öz təzahür formasından asılı olmayaraq, dram teatrının səhnəsinə gəlməliyi. Məhz azərbaycanlıların musiqi xəzinəsinin zənginliyi XX əsrin əvvəllərində fenomenal teatr hadisələrinin meydana çıxmasına şərait yaratmışdır ki, Azərbaycan milli operasının və operettasının mədəniyyət dünyasına daxil olması buna örnəkdir. Elə məhz bu çağlarda Azərbaycanda yenicə gəlişməyə başlamış avropatipli teatrda rəqs özünü görükdürməyə və tanıtmağa başlayır. Lakin bu hələ rəqs faktorunun Azərbaycan teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsinə yalnız daxil olma məqamıdır.

Azərbaycanın teatr yazarları XX əsrin əvvəlindən başlamaq şərti ilə, tamaşada mövcud xoreoqrafiya elementlərini təhlilə çəkməmiş, bu haqda müəyyən fikirlər söyləməmişlər. Təəssüf ki, Azərbaycanda professional teatrşünaslar sexi formalaşdıqdan sonra da yazılan resenziyalarda bu məqama kifayət qədər diqqət yetirilməmişdir. Hətta Azərbaycanın Opera və Balet Teatrının (indiki Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatri) tamaşaları haqqındakı məqalələrdə belə birbaşa rəqsin analizinə çox az yer verilmişdir. Bu bizim axtarışlar zamanı gəldiyimiz ən neqativ işarəli bir nəticədir.

1945-60-cı illər Azərbaycanda rəqsə olan səmimi marağın artdığı bir mərhələdir. Odur ki, Azərbaycanın bir çox peşəkar teatrlarının səhnəsində xoreoqraflara, rəqslərin quruluşunu verə biləcək mütəxəssislərə ehtiyac yaranır və tamaşaların bədii-estetik mündəricəsində rəqsin ümumi həcmi artır. Bu dövrün əksər tamaşalarında rəqs müşayiətçi funksiyaya daşısa da, birmənalı şəkildə bayramın, təntənənin, ekspressiyanın nişanəsinə çevrilir. 1930-40-cı illər Azərbaycanda rəqs ansamblının, Musiqili Komediya Teatrının (indiki Azərbaycan Dövlət Akademik Musiqili Teatri) balet teatri truppasının formalaşib təşəkkül tapdığı bir dövrdür. Heç şübhəsiz ki, bu faktlar, daha dəqiq desək, milli mədəniyyətin bu hadisələri dram teatrının bədii-estetik dünyasından yan ötüşüb ona təsir göstərməyə bilməzdi. Digər tərəfdən isə Azərbaycan Milli Dram Teatri (indiki Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatri) ilə Azərbaycan Opera və Balet Teatrlarının münasibətləri həmişə intensiv olmuşdu. Milli Dram Teatrının rejissorları həmişə Opera və Balet Teatrının səhnə-

sində mütəmadi olaraq böyük maraq və həvəslə işləyiblər. Məhz bu fakt rəqsi suggestiv ifadə vasitəsi kimi milli mədəniyyət müstəvisində sanki çoxaltmağa, nüsxələməyə başlayır. Təsadüfi deyildir ki, teatr mədəniyyətində rəqs amilinin tamhüquqlu ifadəçiyə çevrilməsi məhz 1945-60-cı illərdə gerçəkləşən prosesin məhsuludur. Elə bunun nəticəsidir ki, 1960-90-cı illərin teatr mənzərəsində rəqs güclü estetik faktor kimi çıxış edir. Həmin illərdə Azərbaycan mədəniyyəti, sözün əsl mənasında, zamanla ayaqlaşır. 60-cıların rəqsləri, mahnıları, geyim və davranış tərzləri bir göz qırpımında Azərbaycana da gəlir. Bu dövr Azərbaycan teatr mədəniyyətindən ötrü də önəmli bir mərhələdir. 60-cı illərdə Azərbaycan teatrı üçün də ciddi dəyişikliklərlə başlayır. Bu dəyişikliklər, ilk növbədə, Milli Dram Teatrına aid idi. 1963-cü ildə məhz Tofiq Kazımovun Milli Dram Teatrına baş rejissor vəzifəsinə təyin olunması ilə əlaqədar teatrın estetikasında ciddi dəyişikliklər baş verir. Bu istedadlı rejissorun bir sıra islahatları Azərbaycan teatrının yeni bədii müstəviyə yüksəlməsinin təminatçısına çevrilir. Rəqs faktoru ilə bağlı bizim gəldiyimiz növbəti qənaət budur ki, Tofiq Kazımovun teatrda baş rejissor funksiyasını yerinə yetirməsilə bağlı rəqs amilinin teatrın bədii-estetik mündəricəsində oynadığı rolun mahiyyəti dəyişir. Rəqs Tofiq Kazımovun quruluşlarında artıq sadəcə müşayiətçi, koloriti gücləndirən boya deyil. Onun tamaşalarında rəqs mizanın, fikrin davamı kimi oxunur. Tofiq Kazımovun quruluşunda səhnəyə gəlmiş tamaşaların əksəriyyətində biz rəqsə təsadüf etmirik. Lakin bu rejissor adı mizanı belə rəqsə çevirməyi bacarırdı. Bu, mahiyyətə rəq-

sin teatr mədəniyyətindəki roluna yeni münasibət idi. Bu münasibət Azərbaycan teatrının 1970-80-90-cı illərində Hüseynağa Atakişiyev, Vaqif İbrahimov, Azərpaşa Nemətov tərəfindən tamam yeni bir estetik səviyyədə inkişaf etdirilmişdir. Bu isə Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorunun mövqeyini əsaslı şəkildə dəyişmiş, bu mövqeyi aktivləşdirmişdir.

Azərbaycan teatr sənətində də XX əsrin 90-cı illərdən etibarən rəqsin daşdığı bədii-estetik qayənin güclənməsi tendensiyası özünü müxtəlif sənətçilərin yaradıcılıq axtarışlarında göstərmişdir. Rəqs özünün müxtəlif təzahür və funksiyalarında rejissorlar Hüseynağa Atakişiyevin, Vaqif İbrahimovun, Bəxtiyar Xanızadənin, Elmira Məlikovanın tamaşalarında köməkçi bir komponent statusundan çıxıb, forma və məna yaradıcı faktora çevrilmişdir. Rəqs XX əsrdə Azərbaycan teatr mədəniyyəti kontekstində böyük və maraqlı bir inkişaf yolu keçmişdir. Bu müddətdə milli rəqslərlə klassik baletin bir-birinə aktiv təsiri gerçəkləşib orijinal teatr hadisələri törətmişdir.

Azərbaycan xalq teatrının, meydan tamaşalarının, el-oba oyunlarının müxtəlif səpgili təzahür formalarının ərsəyə gəlməsində rəqs amilinin son dərəcə mühüm rolu olub. Amma həqiqətin bir tərəfi də bundan ibarətdir ki, rəqs Azərbaycan professional teatrı çərçivəsində bənzərsiz bir hadisə yarada bilməyib. Fikrimizi bir qədər də anlaşıqlı şəkildə izah etmək üçün tarixi faktlardan yararlanmaq. Məlum bir məsələdir ki, hind Kathakali, yapon Noh və Kabuki teatrlarının yaranma tarixçəsi və əfsanəsi kimlərsə küçə və meydanlara

çıxıb heyratamız rəqslər göstərməsilə əlaqədar olub. Yəni müəyyən qapalı mədəniyyətlər şəbəkəsində rəqs tamamilə bənzərsiz və öz-özlüyündə kamil, stilizə olunmuş teatr formalarının yaranmasına gətirib çıxarıb. Əlbəttə ki, burada söhbət xalq teatrı formalarından yox, peşəkar teatrdan gedir. Avropa mədəniyyəti çərçivəsində də biz mahiyyətcə oxşar prosesləri izləyirik. Ancaq formaca bu proseslər tamamilə fərqlidir və fərqli teatr hadisələrinin meydana gəlməsilə tamamlanır.

XIX əsrin sonundan etibarən Azərbaycanda təşəkkül etməyə başlamış avropatıplı teatr, görəsən, milli mədəniyyətimizin zəngin rəqs ənənələrindən yetərincə bəhrələnmə bilibmi? Və yaxud bu ənənələr özünəməxsus teatr formaları yaratmaq iqtidarında olubmu? Dərs vəsaitinin növbəti bölmələrində məhz bu suallara cavab verməyə çalışmışıq.

Biz Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətinin ənənələri, el-oba tamaşalarında rəqs faktorunun yeri və həmçinin dünya və rus mədəniyyətlərində rəqs fenomeninin törətdiyi hadisələr barədə danışdıqdan sonra belə bir qənaətə gəlirik ki, Azərbaycanda avropatıplı teatrın inkişafı müstəvisində rəqs özünün bütün bədii-estetik məziyyətlərində təzahür edə bilməmişdir. Amma biz gördük ki, azərbaycanlılar zəngin rəqs mədəniyyətinə malik bir xalqdırlar və bu xalqın el-oba tamaşalarında, bayramlarında, adi gündəlik məişət həyatında rəqsin önəmli bir rolu var. Lakin buna baxmayaraq, Azərbaycanda avropatıplı teatrın təşəkkül tarixini araşdırarkən biz rəqs faktoru ilə, demək olar ki, qarşılaşmırıq. Hər halda, Azərbaycan teatr tarixinə aid kitablarda (8; 11; 20; 25; 26)

bu və ya digər tamaşalarda rəqsdən istifadə edildiyi vurğulanmır. Hərçənd, biz bir məqamı qeyd etməliyik ki, Azərbaycan avropatıplı teatrının səhnəsinə rəqsin gəlməsi, onun tamaşanın bədii-estetik qayəsini müəyyənləşdirəcək amilə, hadisəyə çevrilməsindən ötrü öncə musiqi dram teatrının səhnəsinə gəlməliydi. Bu isə yalnız canlı musiqi şəklində olmalıydı. 1900-1920-ci illər Azərbaycanın ictimai-sosial həyatında qarışıq və mürəkkəb bir dövr olduğundan teatrın və həmçinin digər sənət növlərinin inkişafı prosesində də bir xaotiklik vardı. Professor Nailə Kərimova Azərbaycanda teatra aid tədqiqatlar içərisində nadir hesab ediləcək “Azərbaycan teatr musiqisinin tarixi” kitabında teatrlarımızın səhnəsinə musiqinin gəlməsi prosesinin başlanğıc mərhələsini belə təsvir edir: “1900-cü illərin proqram və afişələrindən məlum olur ki, dram tamaşalarında çox zaman aşuqlar, sazəndələr və hətta “Şərqi orkestri” iştirak edirmiş. Lakin musiqi, bir qayda olaraq, teatr tamaşaları anraktlarında çalınırdı. Məsələn, N. B. Vəzirovun “Ev tərbiyəsinin bir şəkli” (1906) tamaşasının proqramında belə bir məlumat vardır ki, anraktlarda Q. K. Rzayevin idarəsi ilə musiqi orkestri çalacaq və artistlər xoru oxuyacaqdır. Həmin dövrün müxtəlif teatr proqramları və afişələrindən görüldüyü kimi “simfonik orkestr” yaxud “xalq çalğı alətləri orkestri” teatra dərhal gəlməmişdir. Onlardan qabaq “Şərqi üçlüyü” – xanəndə, tar və kamança – yaxud xanəndə, balaban, zurna olmuşdur. Ritmi xanəndə özü dəf çala-çala saxlayırdı. O dövrdə simfonik orkestr “musiqi orkestri, xalq çalğı alətləri “sazəndələr orkestri” adlanırdı. 1907-ci ilin afişələrində “kakaçya musiqi orkestri” adına da

təsadüf edilir. Həmin illərdə verilən tamaşalarda “Avropa və Asiya rəqsləri” göstərilirdi. Məsələn, afişaların birində yazılmışdır: “Tərbiyə alan yetimlərin orkestri (İ.Masekin idarəsi-lə) və sazəndələrdən K.S. və A. anraktlarda göstərilən rəqslər zamanı çalır”. Ə.B.Haqverdiyevin “Ağa Məhəmməd xan Qacar” proqramı da maraqlıdır. Bu tamaşanın anraktlarında “hərbi musiqi orkestri” çalır. Görünür ki, şah Qacarın davakar (hərbçi) ruhu anraktlarda (*yəni fasilələrdə* – kursiv R.Ə.) “hərbi musiqi” çalınmasını tələb etmiş. 1908-1909-cu illərin teatr proqramları, demək olar ki, həmişə “sazəndələr orkestrinin, xanəndə Cabbar Qaryağdı oğlunun, tarzən və kamançaçılardan Şirin Axundovun, Qulu Əliyevin, Qurban Pirimovun və Sava Orqanezaşvilinin adları çəkilir. Teatr proqramlarında yazılanlara əsasən söyləmək mümkündür ki, 1909-cu ildə bütün teatr tamaşalarının anraktları zamanı konsert verilmişdir” (21, s. 50-55).

Tədqiqat çərçivəsində musiqişünas Nailə Kərimovadan etdiyimiz bu iqtibasın müfəssəl xarakteri onunla izah olunur ki, Azərbaycanda avropatipli teatrın təşəkkülü dövründə musiqi və ələlxüsus da, rəqslə əlaqədar tarixi material son dərəcə azdır. Bu material əksər hallarda proqram və afişalarla məhdudlaşır. Hətta bu qeydlərə ötəri nəzər saldıqda belə aydın görünür ki, səhnədə Azərbaycan teatrının peşəkarlaşması mərhələsində musiqi hələ tamaşa mədəniyyətində özünə layiq olduğu yeri tuta bilməmişdi. Belə olan bir surətdə həmin “tamaşalarda rəqs faktorunun yeri” problemilə bağlı fikir yürütmək nə dərəcədə məntiqlidir? Hər halda, bir məsələ aydındır ki, həmin çağlarda müxtəlif tamaşaların fasilə intervalın-

da ifa edilən musiqilə Avropa və Asiya rəqsləri əyləncə xarakteri daşıyırdı, konsert nömrəsinin kəsb etdiyi mənadan uzağa getmirdi. Hətta proqram və afişalarda edilən bu qeydlər sırf reklam xarakteri daşıyırdı: “1910-cu il avqust ayının 21-də verilmiş tamaşanın proqramı bu baxımdan səciyyəvidir. Proqramda yazılmışdır ki, komediya tamaşasından sonra Asiya və Avropa rəqsləri olacaq. Anraktlarda və Asiya rəqsləri zamanı İslamın sazəndə dəstəsi çalacaq”. Bir başqa yerdə biz yenə oxuyuruq: “Avropa rəqsləri zamanı nəfəs musiqi orkestri çalacaq. Asiya rəqsləri səhnədə xanım Olenskaya və Stanislavskayanın iştirakı ilə göstəriləcəkdir” (21, s. 56). Əsrin əvvəllərində camaatın elə bir hissəsi vardı ki, həqiqətən, onlar tamaşalara səhnə oyununu seyr etməkdən ötrü yox, məhz bu rəqslərə baxıb əylənməkdən ötrü gəlirdilər.

Bizə təqribi şəkildə aydındır ki, “Avropa rəqsləri” dedikdə nə nəzərdə tutulur. Görünür, həmin dövrdə Avropanın bal rəqsləri Azərbaycanda da yaman dəbdə imiş. Əks təqdirdə, tamaşaların afişalarında belə bir məlumat məxsusi tərzdə qeyd edilməzdi. “Asiya rəqsləri”lə əlaqədar isə konkret bir söz demək çətindir. Bilinmir ki, “Asiya rəqsləri” yazdıqda həmin ifadə ilə nəyi bildirmək istəyiblər: milli rəqslərimizi, Qafqaz rəqslərini, yoxsa Asiya xalqlarının rəqslərini?

Belə bir məlumat da var ki, Azərbaycanın teatr truppası Tiflisdə qastrolda olarkən truppa Barştalın “Qafqaz qızıl gülü” pyesini Abdulla Şaiqin tərcüməsində səhnələdiyi variantda göstərmişdi. Niyə bu məqama məxsusi diqqəti çəkdik? Məsələ ondan ibarətdir ki, tarixdə musiqinin ilk dəfə tamaşanın kanvasına “hörülməsi” barədə məhz bu tamaşa ilə əlaqə-

dar söz açılır. Ancaq eyni zamanda qeyd edilir ki, bu tamaşa-nın fasilə intervallarında Zeynal Haqverdiyev tar çalıb, xa-nəndə Məcid Behbudov isə muğam oxuyub: tamaşanın gedişini isə nəfəs alətləri orkestri müşayiət edib.

Bütün bunlar bizə belə bir qənaətə gəlməyə əsas verir ki, Azərbaycanda dövlət teatrı təsis edilənə qədər musiqi tamaşaların dramatik komponenti statusunu qazana bilmir. Belə olan təqdirdə tamaşalarda rəqs faktorundan söz açmaq nə qədər bəraətlidir? Ancaq biz Azərbaycan teatr mədəniy-yətinin bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorunun yeri, Azərbaycanda avropatıplı teatrın inkişaf kontekstində rəqsin daşdığı mənə və bədii-estetik qayə dedikdə heç də təkcə dramatik teatrların nümunələri ilə hüdudlanmağı nəzərdə tutmamışıq. Ona görə belə bir mülahizəni də diqqətinizə çatdırmaq istəyirik. 1908-ci ildə Ü.Hacıbəylinin bəstələdiyi ilk Azərbaycan operası “Leyli və Məcnun”, 1910-cu ildə isə həmin müəllifin yazdığı “Ər və arvad” operettası (bu arada və bundan sonra səhnə üzünü görmüş digər opera nümunələri, musiqili komediya tamaşaları nəzərə alınmaqla), yəqin ki, rəqslərsiz ötürməyib. Ən azı, ona görə ki, istər “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası, istərsə də “Arşın mal alan” operettası, toy səhnələri olmadan oynanıla bilməz. Azərbaycan toyu isə, ilk növbədə, rəqsdir, rəqslər çələngidir.

1920-ci illərdən etibarən Azərbaycanda tamaşaların musiqi tərtibatı məsələsi aktuallaşır. Bu, birinci növbədə, “Bakı Azad Türk Tənqid və Təbliğ Teatrosu”nun örnəyində gerçəkləşir. Məhz bu teatrın tamaşalarında sübuta yetirilir ki, musiqi tamaşanın ayrılmaz bir komponentidir. Bu da hər

şeydən öncə Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Asəf Zeynallının adı ilə bağlıdır. Çünki o, burada teatrın musiqi bölməsi rəhbəri kimi çalışarkən tamaşaların quruluşunda musiqinin rolunun ön plana çəkilməsinə müvəffəq olmuşdu. Mümkündür ki, Asəf Zeynallının “Tənqid-təbliğ” (bu haqda ətraflı bax: 25, s. 3-155) teatrında məxsusi musiqi bəstələdiyi on bir tamaşada (“Hind qızı”, “İncə”, “Qanlı səhra”, “Qəzəb”, “Morginkanın xaç atalığı”, “Yanğın”, “Sevil”, “Küləklər şəhəri” və s.) müəyyən rəqslər ifa edilmişdir. Əgər ifa edilmişsə də, bu rəqslərin quruluşu, necəliyi barədə əlimizdə konkret bir məlumat yoxdur.

Azərbaycan dram teatrına gəlincə isə, burada musiqi tərtibatı “musiqili montaj xarakteri daşıyırdı. Musiqi tərtibatını dram teatrının dirijorları və musiqi hissə müdirləri S.Ayzen, S.Paniyev, A.Refator, Ə.Bədəlbəyli verirdilər. Azərbaycan teatr musiqisi janrı “Satiragit teatri”nda (*“Bakı Azad Türk Tənqid və Təbliğ Teatrosu” nəzərdə tutulur* – kursiv R. Ə.) yaranmışdır. Dram teatrında isə ilk vaxtlar musiqili montajla kifayətlənir, yaxud tamaşanın gedişində xalq mahnı-rəqs materialından istifadə edirdilər. Bu o dövrün afişaları və proqramlarından aydın görünür. Məsələn, H.Cavidin “İblis” tamaşasının (1921/22-ci illər) proqramında III və IV pərdələrdəki rəqslərin quruluşunu vermiş baletmeyster Novikovun adı yazılmışdır. Ş.Saminin “Dəmirçi gavə” tamaşasının proqramında (1922/23-cü illər) M.Maqomayev “musiqi müdiri” kimi qeyd edilmişdir. 1925/26-cı illərin afişasında isə maraqlı yazı vardır. Cavidin “İblis” pyesini “Pannosun idarəsi ilə Şərqi musiqisi” müşayiət edir; II və IV pərdələrdə

“ölülər” rəqsi ifa olunacaq” (21, s. 70). Biz bu informasiyanı əsas götürərək, 1926-cı ilin “İblis” tamaşasında “ölülər” rəqsiylə bağlı araşdırmalar apardıq. Hətta, əfsuslar olsun ki, teatrşünas Tamilla Təhmasibin “Hüseyn Cavid və teatr” monoqrafiyasında da bu haqda heç bir məlumata rast gəlmədik. Biz təqribən bu fikri 1924/25-ci illərdə A.A.Tuqanov tərəfindən quruluşu verilmiş “Şeyx Sənan” tamaşası ilə bağlı da təkrarlamağa bilərik. Halbuki, bu tamaşada da III və IV pərdələrdə (bu fikri afişalara əsasən söyləyirik) “Qafqaz rəqsləri” oynanılmışdır. Güman ki, bu rəqslərdən yaradıcı kollektiv simvolik bir bildirci kimi bəhrələnmişdir. Belə ki, Hüseyn Cavidin yozumunda (bu əhvalatı müəllif Fəridəddin Əttarin “Quşların məntiqi” poeməsindən götürmüşdür) Şeyx Sənan qafqazlıdır, daha konkret desək, azəri türküdür. Qafqazlı rəqsləri də, görünür, bu məqamı xüsusi vurğulayıb nəzərə çarpdırmaq missiyasını yerinə yetirmişdir.

Musiqidən və o cümlədən rəqslərdən faydalanma Azərbaycan teatr mədəniyyətinin yetkinləşmə dövründə öz zirvəsinə “Od gəlini” tamaşasında çatır. Bu barədə biz istərdik ki, bir daha Nailə Kərimovanın tədqiqatına müraciət edək: “Tamaşaya musiqi yazmaq bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyliyə tapşırılmışdı. Tamaşanın musiqi partiturasına aşağıdakı hissələr daxildi: üvertüra, “Müqəddəs rəqslər”, “Yörmüz və Əhrimənin döyüşü”, “Oda sitayiş”, “Oda sitayiş edənlərin yürüşü”, “Tonqalda yandırma” və nəhayət, vakxanaliya”. Tənqidçilər tamaşada həddindən artıq musiqi çalınmasını, rəqs və xor epizodlarına aludəçiliyi qeyd edirdilər. Sonralar “Od gəlini” tamaşası üzərində A.A.Tuqanov yenidən işlədi və dəyişiklik-

lər etdi: müəllif mətni ixtisar olundu, tamaşanın musiqi tərtibatı, əsasən xorlar və rəqslər hesabına yığcamlaşdırıldı. 1933 və 1939/40-cı illərdə tamaşanın yeni, “təzələnmiş” quruluşu bu baxımdan olduqca səciyyəvidir. Belə ki, rejissor S.A.Mayorovun 1933-cü ildə Rus Dram Teatrının (indiki S.Vurğun adına Azərbaycan Dövlət Akademik Rus Dram Teatrı) səhnəsində tamaşaya qoyduğu “Od gəlini” haqqında tənqidi yazılarda deyilir ki, “bəstəkarın etdiyi musiqi dəyişiklikləri tamaşanı xeyli zənginləşdirmişdir. Pavlovanın qoyduğu rəqslər şərq həyatına uyğundur. Bu rəqslərin köməyiylə tamaşanın əsas ideya-süjet xəttini əks etdirən fanatik müsəlmanların ifşasını vermək mümkün olmuşdu” (21, s. 72). Biz bu sitatdan görürük ki, 1933-cü ilin 9 dekabrında “Yeni həyat” qəzetinin səhifələrində dərc edilmiş bu materialda rəqs haqqında öləri söhbət aparılsa da, onun şərqli həyatına uyğunluğu qeyd edilsə də, rəqsin strukturu ilə əlaqədar heç bir ifadə işlədilmir. Bu vəziyyəti digər məqalə müəlliflərinin bu və ya başqa tamaşalar haqqında yazdıqları qeydlərdə də müşahidə etdik. Lakin teatr tarixindən məlumdur ki, 1945-ci ilə qədər olan dövr ərzində teatr aktyorları ara-sıra səhnədə virtuoz bir ustalıqla rəqs ifa etmişlər. Azərbaycan teatrının əfsanələrindən biri, teatrsevərlərin xatirəsində dərin iz salmış aktyor və rejissor İsmayıl Hidayətzadənin “Lyubov Yarovaya” tamaşasında matros Şvandyə rolunda göstərdiyi “Yabloçka” hələ də yaşayır. “Lyubov Yarovaya” pyesinə 1929 və 1931-ci illərdə quruluş verilmişdi. Birinci quruluşun müəllifi A.A.Tuqanov, ikincinin müəllifisə Yusif Yulduz idi. Teatr aləmində adı dil-lər əzbəri olan tənqidçi Cəfər Cəfərov bu tamaşa və Şvandyə

rolu barədə ətraflı danışsa da (bax: 11, s. 253-255), Şvandyanın rəqsi barədə heç nə demir. Halbuki, həmin bu rəqs tamaşanın kifayət qədər yadda qalan bir epizodu olmuşdur. Azərbaycanlı aktyorun başqa bir xalqın rəqsini məharətlə səhnədə ifa etməsinin özü də son dərəcə maraqlı faktır.

Belə nümunələrin timsalında biz şahidi oluruq ki, teatr mədəniyyətinin inkişaf tarixinin 20-30-cu illərində musiqi və rəqs getdikcə daha çox tamaşaların quruluşunda özünə yer ayırır. Lakin tənqidçilərin məqalələrindən və Azərbaycan teatrı tarixi tədqiqatçılarının əsərlərindən aşkar görünür ki, rəqs faktoru milli tamaşa mədəniyyətinin mündəricəsində özünü bədii-estetik bir hadisə qismində təsdiqləyə bilməmişdir. Əks təqdirdə, teatr tənqidçiləri və ya teatrımızın tədqiqatçıları bunu hökmən müfəssəl təsvir edərdilər. Bu məqalə və yazılarda isə təsvir, bir qayda olaraq, qısa qeydlərlə əvəzlənir və sadəcə, xatırlatma effekti daşıyır.

Amma hələ bu da məsələnin bütöv aspekti deyil. Mövzuyla bağlı araşdırmalar apararkən biz diqqət yetirdik ki, Azərbaycan teatrında 20-45-ci illərdə musiqidən və rəqslərdən istifadə, əsasən, rejissorun pyesi səhnə məkanında qurmaqdan ötrü seçdiyi konsepsiyadan asılı olmuşdur. Məsələn, görkəmli rejissor Ə.İskəndərovun teatr poetikasında rəqs həmişə fraqmentar xarakter daşıyıb, kütləvi səhnələrin müşayiətçisi olub. Halbuki, onun ən uğurlu quruluşlarından biri sayılan “Vaqif” tamaşasında (1938-ci il, bəstəkarı Səid Rüstəmov) milli rəqslərdən müxtəlif məqsədlərlə istifadə etmək olardı. Bir də biz əgər Ə.İskəndərovun 60-cı illərdə çəkdiyi “Əhməd haradadır?” filminin quruluşunu analiz eləsək,

özümüz üçün müəyyənləşdirə bilərik ki, bu korifey rejissorun dəst-xəttində rəqs hansı qayədə özünü görükdürüb. Bu filmin poetikasına söykənib, demək mümkündür ki, Ə.İskəndərov üçün rəqs yalnız haşiyə xarakteri daşıyıb, assosiativ obraz-ifadə rolunu yerinə yetirib, kompozisiyanın bəzək elementi funksiyası statusunda olub. Lakin bununla belə, 1940/41-ci illərin proqramında səhnə rəqsləri müəllifinin Ə.Hənifəzadə olduğu göstərilir. “Vaqif” tamaşasının 1948/49-cu il proqramlarında isə rəqslərin quruluşunun Hacı Ağayev tərəfindən verildiyi bildirilir. Buradan da belə çıxır ki, Ədil İskəndərov “Vaqif” tamaşasında rəqslərin quruluşundan birinci dəfə razı qalmamış və ikinci dəfə bu münasibətlə Hacı Ağayevə müraciət etmişdir. Ancaq biz növbəti dəfə təəssüflənməyə bilmirik, çünki bu tamaşada hansı milli rəqslərdən istifadə edildiyi bizə bəlli deyil.

Azərbaycan teatr tarixində C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesinin 1933-cü ildə rejissor A.Triniç tərəfindən çox uğursuz bir quruluşu gerçəkləşdirilib. Ancaq bu tamaşa onunla yadda qalıb ki, burada Müslüm Maqomayev bir teatr bəstəkarı kimi iştirak edib. M.Maqomayev bu tamaşanın musiqisini mahnı, muğam və aşiq kompozisiyaları üzərində qurmuşdu, xordan yararlanmışdı və həmin tamaşanın “Bazar” səhnəsində “Şalaxo” rəqsindən bəhrələnmişdi. Niyə biz bu tamaşanı tədqiqatımızın mövzusu çərçivəsində xatırlatdıq? Məsələ ondan ibarətdir ki, bu tamaşanın uğursuzluğuna baxmayaraq, M.Maqomayev tamaşanın musiqi tərtibatında yeni bir mərhələyə adlaya bilmişdi, Azərbaycan mahnı və rəqslərinin sintaksis xüsusiyyətlərindən yararlanmışdı.

1941-ci ildə S.Vurğunun eyniadlı pyesi əsasında Ə. İskəndərovun hazırladığı “Fərhad və Şirin” tamaşasında yarıdıcı kollektiv rəqslərdən kifayət qədər bəhrələnmişdir. Hərçənd ki, həmin münasibətlə yazılan məqalə və resenziyalarda heç bir müəllif rəqslər barəsində bir kəlmə belə danışmamışdır. Halbuki, tamaşanın proqramında “Fərhad və Şirin” əsəri üçün rəqslərin quruluşunun Sara Mirəliyeva tərəfindən verildiyi qeyd edilir. Bundan əlavə məlumdur ki, 1940-cı ildə gənc rejissor Məcid Zeynalovun hazırladığı “Fiqaronun toyu” (C.Cabbarlının tərcüməsində) tamaşasında rəqsləri qurmaq İ.P.Jdanova tapşırılmışdı. Araşdırmalar zamanı aydın oldu ki, bu tamaşaya aid resenziyalarda da rəqsə aid heç nə yoxdur. Ancaq mövzu ilə tanışlıq bizə belə gümün etməyə imkan verir ki, bu tamaşada Avropa rəqslərindən geniş istifadə edilmişdir. Bunu Məcid Zeynalovun 1941-cı ilin 17 avqustunda “Kommunist” qəzetində yazdığı “Fiqaronun toyu” adlı məqaləsindən (məqalə Teatr muzeyində 3242/6074 inventar nömrəsi ilə saxlanılır) də duymaq olar: “Komediyanı aydın, parlaq, canlı ritm və tonlarda tamaşaya qoymaqla bərabər XVIII əsr İspaniyasının mədəni koloriti verilir... Biz musiqi hissələrini (tamaşanın musiqi tərtibatçısı Ayzen soyadlı bir yəhudi olub) ispan xalq musiqisindən götürürük”. Beləliklə, belə qənaətə gəlirik ki, burada da ispan xalq rəqsləri, məişət rəqsləri kifayət qədər əlvan bir formada Azərbaycan teatrının səhnəsinə gətirilmişdir.

1946-cı ildə digər gənc rejissor Mehdi Məmmədovun Azərbaycan Milli Dram Teatrına gəlişi ilə rəqs faktoru sanki teatrın bədii-estetik mündəricəsində özünə tamamilə yeni bir

yer bulur, son dərəcə aktiv mövqelərə keçir. Bu xüsusda bizim diqqətimizi bir fakt özünə çəkdi. Akademik İnqilab Kərimov “Azərbaycan teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri” kitabında Mehdi Məmmədovun ilk dəfə o vaxtkı M. Əzizbəyov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrında “On ikinci gecə” tamaşasından danışmamışdan öncə belə bir faktı ortalığa qoyur: “Teatrların, o cümlədən Əzizbəyov adına teatrın “həqiqi forma axtarışları əvəzinə divertismentlərə, rəqs, balet, musiqi ünsürlərinə meyl etməsi, naturalizmə və məişətçiliyə uyması” (C.Cəfərov), teatrın geridə qalması əsl sənət uğrunda mübarizənin zəifliyi ilə izah edilirdi, bu nöqsanların aradan qaldırılması teatrın dövrün tələblərinə cavab verən tamaşalar yaratmaqla sənətkarlıq səviyyəsinə yüksəlməsi üçün vacib şərtlər obyektiv şəkildə irəli sürülürdü” (20, s. 442). Bu sitatdan biz görürük ki, hələ rəqsin tamaşanın bədii kompozisiyasında mühüm bir yer tutmadığı bir vaxtda, artıq tənqid tərəfindən həyəcan təbili vurulurdu, rəqsin, baletin, musiqinin, divertismentlərin əleyhinə rəylər söylənilirdi. Halbuki, bizim fikrimizcə, bunu da Azərbaycan teatr mədəniyyətində fikir plürealizmi və zövq ayrılığı ayağına yozmaq olar.

Hər halda, M.Məmmədovun quruluşunda “On ikinci gecə” tamaşası həmin dövrdə teatrın irəliyə doğru uğurlu addımı kimi qavranıldı. U.Şekspirin “On ikinci gecə” komediyası isə rəqs və musiqiyə açıq bir əsərdir və burada İntibah dövrünə uyğun bir tərzdə, uyğun bir üslubda Avropa rəqslərindən bəhrələnmək, klassik musiqi nümunələrinə müraciət etmək olar. Lakin teatr bu münasibətlə bəstəkar Tofiq Quli-

yevə müraciət eləmişdi. Yenidən akademik İ.Kərimovun tədqiqatından bəhrələmək: “Doğru deyirlər ki, U.Şekspirin komediyaları, xüsusilə, “On ikinci gecə” başdan-ayağa musiqidir, şeiriyyətdir. Onu musiqisiz təsəvvür etmək çətindir. Orsinionun, Violanın, Oliviyanın atəşli ürək çırpıntıları, Violanın iztirabları, Sebastyanın həyəcanı, təlxəyin şən zarafatları – bunların hamısı musiqi axarında, şeiriyyət məcrasında röv-nəqlənir. Tofiq Quliyev əsərin məzmununu qəlbən duymuş, rejissorun məqsədini, müəllif fikrini özündə birləşdirən incə ruhlu bir musiqi yazmışdı” (20, s. 443). “On ikinci gecə” tamaşası barədə teatrşünasın iki səhifədən artıq qeydləri kontekstində musiqini təhlil etməyə cəhd göstərilə də, rəqslərin mövcudluğu barədə bir kəlmə də danışılmır. Tamaşanın proqramında da rəqslərin quruluşu haqqında bir informasiya yoxdur. Ola bilər ki, bu tamaşada rəqslərdən heç istifadə edilməmişdir. Amma rejissor Mehdi Məmmədovun teatra gəlişilə tamaşaların bədii-estetik qayəsində musiqi və rəqsin rolu artır. Onun tamaşalarının strukturuna musiqi və rəqs daha orqanik şəkildə daxil olur. Bunun təsdiqi kimi biz M. Məmmədovun 1949-cu ildə ispan dramaturqu Lope de Veqanın eyniadlı əsəri əsasında hazırladığı “Rəqs müəllimi” tamaşasını göstərə bilərik. Lope de Veqa komediyasının adından görüldüyü kimi burada rəqs faktoru önəmli yerdə durur. Bu obrazı ifa edən aktyorsa əsl rəqqas ustalığına malik olmalıdır. Mehdi Məmmədov tamaşanın musiqi müəllifi Qara Qarayevlə birlikdə bayram ovqatlı, İntibah dövrü zarafatlarına və əyləncələrinə yaraşan şən bir səhnə əsəri yaratmışdı. Bu dəfə tamaşada məxsusi olaraq İ.B.Mirzəbəyov soyadlı peşə-

kar bir xoreoqraf da çalışmışdı. Rəqs müəllimi Aldemaro rolunun ifaçısı teatrın maraqlı aktorlarından biri Əjdər Sultanov idi. Öz partiturasına görə Aldemaro son dərəcə mürəkkəb bir roldur. Çünki burada obraz öz duyğu və yaşantılarını rəqsin diliylə bildirir. Əjdər Sultanov bunu yüksək səviyyədə bacarmışdı. Çünki “Əjdər Sultanov hər bir obrazı məharət və sənətkarlıqla oynamaq üçün gərgin yaradıcılıq axtarışlarından, zəhmətdən yorulmurdu. Bu zəhmət, həvəs və şövq Aldemaro roluna hazırlıq dövründə artistdə daha da artırdı. Deyilənlərə görə, Əjdər Sultanov hər gün saat 8-dən 11-ə kimi xoreoqraf yanında rəqs öyrənir, bəzən məşqdən sonra da bunu davam etdirirdi. Öz sevgilisinin məhəbbətinə nail olmaq, rəqsin diliylə öz daxili hisslərini ona anlatmaq istəyən Aldemaro-Əjdər Sultanovda təbiilik, xeyirxahlıq, liriklik və plastiklik vardı. Qəzet doğru olaraq yazırdı ki, “Sultanov-Aldemaro gözəl rəqqas, dərin məhəbbətlə sevən bir gənc və qorxmaz cəngavər idi” (20, s. 447). Əlbəttə, bütün bu ifadələr, öz-özlüyündə nə qədər gözəl olsalar belə, Əjdər Sultanovun rəqsinin məziyyətlərinin nədən ibarət olduğunu bizim üçün açmır. Təbii ki, İntibah dövrünə mənsub bir dramaturqun əsərində Azərbaycan milli rəqsləri ifa oluna bilməzdi. Deməli, bu rəqslər Avropa məişət rəqsləri üslubunda olmalıydı. Bu çağlarda isə ispanların ən məşhur rəqsi sarabanda sayılır. Görünür, Əjdər Sultanov məhz sarabanda (bu haqda heç bir yerdə heç bir dəqiq məlumat yoxdur) rəqsini bu tamaşada ifa etirmiş. Azsayılı şəkillərlə apardığımız iş zamanı biz aşkarladığımız ki, Əjdər Sultanovun Aldemarosunu toreodor kostyumuна uyğun bir formada geyinib səhnəyə çıxarmış və öz rəqsi za-

manı balet sənətində olduğu kimi yuxarı tullanıb ayaqlarını qayçı formasında bir-birinə vurarmış. Balet sənətinin çətin fiqurlarından sayılan bu elementin məharətlə icrası dram teatrının aktyoru Əjdər Sultanovun virtuoz rəqqaslığına bir işarədir.

Deməli, 45-50-ci illər intervalında Azərbaycan Milli Dram Teatrının elə professional bir aktyor truppası formalaşmışdı ki, onunla ən mürəkkəb, icrası çətin məsələlərin öhdəsindən gəlmək olardı. “Rəqs müəllimi” tamaşasının partiturasından bəlli olduğu kimi, bu teatrın aktyorları kifayət qədər peşəkar rəqs etməyi də bacarırdılar. Bu fakt onu da sübut edir ki, artıq 40-cı illərdə rəqs teatrın bədii-estetik mündəricəsinə daha orqanik bir şəkildə daxil olmağa başlayır.

Əlbəttə, biz bu fikri söyləyərkən nəzərdən qaçırmamalıyıq ki, 1930-40-cı illərdə Azərbaycanda rəqs ansambllarının, balet teatrı truppasının formalaşmış təşəkkül tapdığı bir dövrdür. Heç şübhəsiz ki, bu faktlar, daha dəqiq desək, milli mədəniyyətin bu hadisələri dram teatrının bədii-estetik dünyasından yan ötüşüb ona təsir göstərməyə bilməzdi. Digər tərəfdən isə Azərbaycan Milli Dram Teatrı ilə Azərbaycan Opera və Balet Teatrlarının münasibətləri həmişə intensiv olub. Milli Dram Teatrının rejissorları həmişə Opera və Balet Teatrının səhnəsində mütəmadi olaraq böyük maraq və həvəslə işləyiblər. 30-cu illərdə yeni ifaçılıq kollektivləri yaranır. 1936-cı il Azərbaycan xoru və rəqs ansambli, 1938-ci ildə isə simfonik orkestr təşkil edilir.

Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorundan danışarkən heç vədə bizim milli operaları diq-

qətdən yayındırmaq olmaz. Çünki məhz bu operalarda milli Azərbaycan rəqsi və ya onun elementləri özünə daha dolğun yer tapa bilirdi. Bunun ən bariz nümunəsi kimi, əlbəttə ki, Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasını göstərmək mümkündür. Operanın rejissoru uzun müddət Milli Dram Teatrında aktyor və rejissor kimi çalışmış İ.Hidayətzadə idi. Ü. Hacıbəylinin “klassik musiqi ilə hadisələri son dərəcə təsirli və inandırıcı təsvir” (12, s. 34) edən qəhrəmanlıq operasını İ. Hidayətzadə monumental bir üslubda səhnələmişdi. Xüsusilə, operanın kütləvi səhnələri, o cümlədən ünlü sənətçi S. Dadaşovun yazdığı kimi, “Çənlibel” səhnəsi, seyrçiyə güclü təsir göstərmək imkanına malik idi. Bu səhnələrin dinamik alınmasında, heç şübhəsiz ki, rəqslərin quruluşu mühüm rol oynamışdı. Rəqslərin quruluşunu burada Vronski soyadlı baletmeyster vermişdi. Mənşəcə gürcü idi. Bu quruluşda “Koroğlu” operası uzun müddət bizim səhnəmizdə (baş rolda əvvəlcə Bülbül, sonra isə Lütfiyar İmanov olmaq şərtilə) oynanıldığından biz bu rəqslərin bir döyüş əzmkarlığı, qəhrəmanlıq pafosu ilə aşılındığını söyləyə bilərik. “Xalq kütlələrinin qüdrət və iradəsinin “Koroğlu” operasının musiqisində öz bədii əksini çox gözəl” (12, s. 35) tapdığından rəqslər də məhz bu sifarişə uyğun düzənlənmişdi. Koroğlu “dəli”lərinin qılınclarla rəqsi də kifayət qədər emosional təsir qüvvəsinə malik idi. Sonradan bu rəqs nömrəsindən ermənilər öz rəqs ansambllarında, Y.Qriqoroviç isə “Spartak” baletini səhnələyərkən yararlanacaq.

Azərbaycanda rəqs mədəniyyətinin inkişafından ötrü ən mühüm hadisə milli baletin formalaşması sayılmalıdır.

Hələ 1939-cu ildə bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Tər-lan” baleti xoreoqrafiya məktəbinin şagirdlərinin iştirakı ilə tamaşaya qoyulmuşdu. Bir müddət sonra isə yenə də həmin müəllifin “Qız qalası” baleti Opera və Balet teatrının səhnəsində oynanılmışdı. Məhz 1940-cı il Azərbaycanda milli balet sənətinin təşəkkül tarixinin başlanğıcı hesab edilir. “Qız qalası” baleti, həqiqətən, milli musiqinin və milli rəqs sənətinin möhtəşəm qələbəsi idi. Soltan Dadaşov bu barədə yazırdı: “Qız qalası” baletinin fakturası, əsasən, xalq musiqisindən ibarət olmasına baxmayaraq, Ə.Bədəlbəyli onu inkişaf etdirmiş və öz yaradıcılıq üslubu ilə bəzəmişdir. Baletdə xoreoqrafiyanın tələb etdiyi cəhətlərə dərin fikir verilmişdir. Qulların işləməsi, Gülyanağın rəqsi, Polad ilə Gülyanağın adajiosu, gürcü və özbək rəqsləri çox gözəl təsir bağışlayır. Kompozitor dramatik vəziyyətləri də musiqidə çox gərgin və maraqlı yaratmışdır. Müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuş ilk baletdə – “Qız qalası”nda – Gülyanaq Qəmər Almaszadənin gözəl ifasında unudulmayan surətlərdəndir. Qəmər Almaszadə bu rolda həm gözəl rəqqasə, həm də çox istedadlı aktrisa olduğunu göstərdi. Polad rolunda K.Bataşov, Xan rolunda A.Urvantsev xoreoqrafiya sənətkarları kimi müvəffəqiyyətli surətlər yaratmışdılar. “Qız qalası” tamaşasının rejissoru İ.Hidayətzadə və rəssam F.T. Qusak tamaşanın müvəffəqiyyəti üçün səylə çalışmışdılar” (12, s. 40-41).

1950-ci ildə Soltan Hacıbəyovun yazdığı “Gülşən” baleti ilk Azərbaycan baleti idi ki, musiqili-xoreoqrafik vasitələrlə müasirliyin obrazlarını səhnəyə gətirirdi. Baletin 1950-ci və 1958-ci illər redaksiyası mövcuddur ki, onlar bir-birin-

dən əsaslı şəkildə fərqlənir. Bu baletdə lirika ilə məişət, sevgilə əməyin poeziyası üzvi şəkildə bir-birinə qovuşmuşdu və bu sinkretizm rəqslərin bir-birini əvəzləyən nümunələrində özünü aşkarlayırdı. Soltan Hacıbəyovun bəstələdiyi və Qəmər Almaszadənin quruluş verdiyi rəqslər (“Gülşənin uşaqlarla rəqsi”, “Qızlar rəqsi”, “Kişilər rəqsi”, “Pambıq yığımı”, “İnşaatçıların rəqsi”) sevgi və əmək mövzusunun səhnədə bədii həllini görükdürdü. “Gülşən” baleti onunla xarakterik idi ki, burada (baletin birinci redaksiyasında) “Qazağı” və “Səməni” kimi milli rəqslər birbaşa şəkildə sitatlaşdırılırdı. Baletin ikinci redaksiyası isə bir qədər qısaldılmış variant olduğundan bu rəqslər aradan götürüldü. Amma S. Hacıbəyov bu ixtisarlara aparmaqla bərabər “Rəfiqələrin rəqsi”ndə “Vağzal” rəqsinin ritm və melodiya quruluşundan bəhrələnmişdi. “Yürüş” səhnəsində isə bəstəkar “Tərəkəmə” rəqsinin melodik strukturu əsasında bu rəqsin yeni variantını yaratmağa müvəffəq olmuşdu. Bütövlükdə S.Hacıbəyovun bu baleti xalq musiqisi, xalq rəqsləri üzərində bəstələnmiş bir əsər idi. Rejissor S.Dadaşovun tamaşaya hazırladığı bu baletin əksər səhnələri Azərbaycanın milli mədəniyyət ənənələri ilə bağlılığı sıx şəkildə təcəssüm etdirirdi. “Gülşən” baleti musiqi və rəqs vasitəsilə səhnədə xalqın obrazını yaradırdı. Bu baletdə “Kolxozçuların rəqsi” aşıq musiqisinin koloritlə aşıllanmışdı. “İnşaatçıların rəqsi” isə Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətinin simvoluna çevrilmiş “Yallı” rəqsinin əsasında qurulmuşdu.

Artıq “Gülşən” baleti bariz şəkildə göstərir ki, Azərbaycan milli rəqsləri tamamilə yeni keyfiyyətdə, yeni redaksiyada, stilizə edilmiş balet pozalarında səhnəyə gəlmək, yeni formalar yaratmaq iqtidarındadır. Bunun növbəti sübutu dünya şöhrətli Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti oldu. Bu tamaşanın dirijoru K.Abdullayev idi. Tamaşaya baletmeyster P.Qusev təyin olunmuşdu. Milli rəqslərin quruluşunu isə Q. Almaszadə vermişdi. Bu onu göstərirdi ki, “Yeddi gözəl” baletində milli Azərbaycan rəqslərinin xüsusi bir çəkisi var. Məsələn ondan ibarətdir ki, baletin özündə, məşhur rus bəstəkarı, Q.Qarayevin müəllimi Dmitri Şostakoviçin 18 dekabr 1952-ci il “Pravda” qəzetində yazdığı kimi, “daim Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan melodik dönüşlər, ritmlər və ladlar müşahidə olunur” (12, s. 47). “Yeddi gözəl” baleti, ilk növbədə, Bəhram və yeddi gözəlin rəqslərilə yadda qalır. Özü də bu rəqslərin hər biri individual və bənzərsiz xarakter daşıyır. Çünki yeddi gözəlin hər biri müəyyən bir xalqın təmsilçisidir. Ancaq əsərdə əsas rəqs partiyaları, şübhəsiz ki, əsərin qəhrəmanları Bəhram və Aişəyə məxsus idi. Məhz Aişənin rəqsində millilik özünün daha dolğun təzahürünü tapmışdı. Burada Aişənin – Qəmər Almaszadənin partiyaları milli rəqslər üçün xarakterik ədə və pozalarla balet sənəti texnikasının sintezini nümayiş etdirirdi. “Yeddi gözəl” baleti keçən əsrin 50-ci illərində tək-cə Azərbaycan teatrının, baletinin, milli musiqisinin deyil, həmçinin milli rəqs mədəniyyətinin təntənəsi idi. Bu baletdə Qəmər Almaszadə milli rəqs sənətinin ünsürlərindən faydalanaraq, səhnədə milli rəqslərin stilizə edilmiş variantlarından bir çələng yaratmışdı. Amma

məhz bu məqamda biz Azərbaycan milli teatr mədəniyyətinin araşdırıcıları üçün önəmli sayılacaq bir məsələni də vurğulamaq istərdik. İstər Milli Dram Teatrının, istərsə də Opera və Balet Teatrının səhnəsində oynanılan tamaşalarda əksər hallarda rəqslərin quruluşunun müəllifləri əcnəbilər olmuşlar. Keçən əsrin 20-40-cı illərində bu sahədə daha çox ruslar və başqa millətlərin nümayəndələri fəaliyyət göstərmişlər. Busa milli Azərbaycan rəqslərinin deformasiyasına, onlardakı milli koloritin, özünəməxsusluğun, təkrarolunmazlığın zəifləməsinə gətirib çıxarmışdır. Təbii ki, biz burada yenidən Kamal Həsənovun fikrinə bəraət qazandırırıq. Milli rəqslərə bu cür münasibət sonucda onları “Qafqaz rəqsləri” içərisində əritmək, fərq nişanələrini aradan götürmək deməkdir. Düzdür, bu məqamı teatrşünas İ.Rəhimli də öz “Azərbaycan teatr tarixi” dərslində nəzərə çarpdıraraq yazır: “Teatrı ilk növbədə milli balet əsərləri və milli baletmeysterlərin yetişdirilməsi, balet aktyorlarının formalaşması maraqlandırır. Buna görə də teatr yazıçı Piter Abrahamsın romanının motivləri əsasında Yuri Slonimskinin “İldırım yollarla” librettosuna Qara Qarayevin bəstələdiyi baletin təqdimini intizarla gözləyirdi” (26, s. 563). Lakin bu yazılanlarla yanaşı, biz 1960-cı il dekabrın 25-də oynanılmış tamaşanın programına baxsaq, görəcəyik ki, rəqslərin quruluşu baletmeyster Konstantin Sergeyevə məxsusdur. Bu tendensiya, görünür, kadr çatışmazlığı üzündən formalaşmışdır və onu dayandıрмаğa heç bir ciddi cəhd göstərilməmişdir. Biz Pyotr Qusev, Aleksandr Qorski kimi baletmeysterlərin müqabilində yalnız bircə milli kadrda – Qəmər Almaszadədən bir baletmeyster kimi danı-

şa bilirik. Deməli, 1945-60-cı illər, böyük mənada, milli balet sənətinin Azərbaycanda təşəkkül dövrü kimi götürülüb qiymətləndirilməlidir. Bu, birinci növbədə, milli balet ustalarının sənətə gəlib formalaşdığı dövrüdür.

Azərbaycan teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorundan danışarkən, şübhəsiz ki, Musiqili Komediya teatrının bu müstəvidəki rolu nəzərdən qaçırılmamalıdır. Hələ Üzeyir Hacıbəyli ilk operettalarını yazdığı dövrdən rəqs bu teatr əsərlərinin ayrılmaz bir hissəsi olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin operettalarında rəqs mütəmadi olaraq milli xarakterlə, obrazın davranış və rəftar partiturası ilə orqanik şəkildə bağlanırdı. Biz bilirik ki, 1938-ci ildə Musiqili Komediya Teatrı təsis olunduğu gündən Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyaları bu teatrın repertuarının bel sütununu təşkil etmişdir. Bu isə o deməkdir ki, dahi bəstəkarımızın operettaları ilə yanaşı, Azərbaycan milli rəqsləri də 1938-1949-cu illərdə Musiqili Komediya Teatrının səhnəsinə adlanmışdır. Həmin illərdə Musiqili Komediya Teatrında oynanılan tamaşalarda rəqslərə, bir qayda olaraq, Ələsgər Hənifəzadə quruluş vermişdir. Lakin özünün ilk mövcudluq mərhələsində cəmi on bir il yaşamış teatr öz repertuar siyasətində təkcə milli operettalara əsaslanmırdı. Teatrın repertuarında İ. Kalmanın “Bayadera” operettasının görünməsi o demək idi ki, bu tamaşada rəqslərin quruluşu özünə tamamilə başqa yanaşma yönü tələb edir. Çünki bu rəqslər avropalıların bal rəqsləri, məişət rəqsləri əsasında qurulmalıydı. Tarixilik baxımından bizə məlum olsa da ki, Musiqili Komediya Teatrının tamaşalarında oynanılan tamaşalardakı rəqslərin quruluşunu müxtə-

lif illərdə Ə.Hənifəzadə, Qəmər Almaszadə, Əlibaba Abdullayev kimi tanınmış baletmeyster və rəqs ustaları vermişlər, əfsuslar ki, biz həmin rəqslərin konkret xüsusiyyətlərindən heç nə deyə bilmərik.

Məlumatın yoxluğu və yaxud məlumat qıtlığının özü də əlavə bir məlumatdır. Bu fakt onu göstərir ki, həmin tamaşalar vaxtilə Azərbaycan teatrşünaslığında təsvir edilib təhlilə çəkilməmişdir. Ona görə də həmin tamaşalarda (“Dərviş Məstəli şah”, “Əlli yaşında cavan”, “Ürəkçalanlar”, “Qızılgül”, “Keto və Kote”, “Məşədi İbad”, “Gözün aydın”, “Toy kimindir?”, “Durna” və s.) göstərilən rəqslər barəsində yalnız kontekstə uyğun fikir yürütmək mümkündür. Məsələnin bir ayrı cürə də izahını məqbul saymaq olar. Azərbaycanda 1945-60-cı illərdə milli tamaşa mədəniyyətində rəqs amilindən ətraflı söz açıb, onu şərh edə biləcək mütəxəssis olmamışdır. Teatrşünas yazılarında çox nadir qeydlərsə formal xarakter daşımışdır. Lakin bununla yanaşı, məhz 1945-60-cı illərdə milli teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktoru duyulacaq bir tərzdə aktivləşir. Bu aktivləşmə heç də o demək deyildir ki, rəqs öz müşayiətçi funksiyasından çıxıb, daha doğrusu, bu funksiyanın sərhədlərinə sıçışmayıb başqa yeni bir missiyada təzahür edir. Xeyr, bu aktivləşməni onun özünün kəsb etdiyi mənadan artıq dəyərləndirmək düzgün olmaz. Çünki 1945-60-cı illərin Azərbaycan teatr mədəniyyəti kontekstində rəqs yenə də tamaşaların müşayiətçi bir elementi olaraq qalır. Əlbəttə ki, Azərbaycanda balet sənətinin təşəkkülü və inkişafı milli rəqs mədəniyyəti üçün katalizator rolunu oynayır. Məhz balet sənətinin, onun

bütün neqativlərinə və əyintilərə baxmayaraq, təsirlə rəqsin tamaşalardakı ümumi çəkisi artır. Rəqs sənətində milli kadrların yetişməsi, formalaşması da məhz balet sənətilə əlaqədar idi. Biz bu prosesdə kənar faktorların təsirini də nəzərə almalıyıq. Belə ki, məhz 1945-60-cı illər keçmiş SSRİ məkanında çeçen Mahmud Esambayevin böyük bir rəqqas şöhrətinə çatdığı dövrdür. İqor Moiseyevin rəqs ansamblının dünyanı dolışmağa başladığı mərhələnin ilkin çağı da bu dövrə sığışır. Qalina Ulanova və Maya Plisetskaya fenomenləri də bu dövrün məhsullarıdır. Tezliklə balet və milli rəqs sənətində Qəmər Almazadənin, Leyla Vəkilovanın, Əminə Dilbazinin, Maqşud Məmmədov və Rəfiqə Axundovanın lider mövqelərə yiyələnmələri də SSRİ məkanında cərəyan edən kulturoloji proseslərə adekvat bir cavab reaksiyası idi. Biz bu siyahıda heç şübhəsiz ki, Konstantin Bataşovun da adını çəkməliyik. Bütövlükdə Qafqaz mühitində doğulub yaşamış bu balet ustası mənşəcə rus olmasına baxmayaraq, milli xoreoqrafiyamızın təşəkkülü və inkişafında böyük rol oynamışdır. Bütün bunlarsa milli mədəniyyətdə rəqs faktorunun 1945-60-cı illər dövründə gücləndiyinə bir işarədir.

Azərbaycan Milli Dram Teatrında da bu dövr rəqs amilinə artan maraqla müşahidə olunmuşdur. Hətta 1957-ci ildə rejissor Ələsgər Şərifov Ə.Haqverdiyevin eyniadlı faciəsi əsasında “Pəri cadu” tamaşaya hazırlayarkən rəqslərdən bəhrələnməmişdir. Həmin bu rəqslərə İ.P.Jdanov quruluş vermişdi. Dövrün mətbuatında bu rəqslər barədə tutarlı heç nə yazılmasa da, biz bu rəqslərin əcinnələr dünyasına aid olduğunu güman edirik. Bu rəqslər, güman ki, əcinnələrin bir-birilə şıl-

taq zarafatlarını və əcayib hərəkətlərini görükdürüb. Biz yenə güman edirik ki, Pəri cadunun səltənətinə odunçu Qurban gətirildikdən sonra əcinnə rəqslərinin təbiəti dəyişib, lirik-romantik planda təcəssümünü tapıb.

1960-90-CI İLLƏR AZƏRBAYCAN TEATRININ ESTETİKASI VƏ RƏQS

Bütün XX əsr mədəniyyəti tarixi üçün 60-cı illərin əhəmiyyəti xüsusidir və bu, artıq tarix, fəlsəfə, kulturologiya və sənətsünaslıq tərəfindən sübuta ehtiyacı olmayan bir həqiqətdir, yəni aksiomdur. Lokal şəkildə bu fikri eynilə Azərbaycan mədəniyyətinə də şamil etmək mümkündür. 60-cı illərin rəqs dünyası da XX əsrdə bir inqilab yaşamışdır: rok-n-rol, tvist, sambo, mambo, şeyk və digər bu kimi ritmik rəqslər 60-cı illərin, az qala, ayın rəqslərinə dönmüşdülər. Bu rəqslər 60-cı illərdə Amerika Birləşmiş Ştatlarının teatr aləmində bir partlayış əmələ gətirmişdi. Brodvey müziki janrı ilə dünya teatr mədəniyyətini fəth etməyə yönəlmişdi. Bu məsələni ortaya çəkməkdə məqsədimiz budur ki, rəqs 60-cı illər mədəniyyətində sanki özünü yeni bir ampuada görürdür.

Həmin illərdə Azərbaycan mədəniyyəti, sözün əsl mənasında, zamanla ayaqlaşır. 60-cıların rəqsləri, mahnıları, geyim və davranış tərzləri bir göz qırpımında Azərbaycana da gəlir. Bu dövr Azərbaycan teatr mədəniyyətindən ötrü də önəmli bir mərhələdir. 60-cı illər Azərbaycan teatrı üçün də ciddi dəyişikliklərlə başlayır. Bu dəyişikliklər, ilk növbədə, Milli Dram Teatrına aid idi. Biz bu dəyişikliklərin mahiyyətinə varmadan, peşənin xüsusiyyətilə bağlı təzahürləri və problemləri təhlilə çəkmədən, birbaşa şəkildə rəqs amilinin Milli Dram Teatrının müstəvisində hansı metamorfozalara uğradığını söyləmək fikrindəyik.

Bircə onu əlavə etmək yerinə düşər ki, 1963-cü ildə məhz Tofiq Kazımovun Milli Dram Teatrına (o zamankı M. Əzizbəyov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrı) baş rejissor vəzifəsinə təyin olunması ilə əlaqədar teatrın estetikasında ciddi dəyişikliklər baş verir. Bu istedadlı rejissorun bir sıra islahatları Azərbaycan teatrının yeni bədii müstəviyə yüksəlməsinin təminatçısına çevrilir. Biz indi T. Kazımovun teatra gətirdiyi yeniliklər barədə ətraflı danışmaq məqsədini qarşımıza qoymamışıq. Çünki bu haqda müfəssəl şəkildə bir sıra kitab və məqalələrdə (bax: 8; 10; 19; 24; 28) danışılmışdır.

Fakt ondan ibarətdir ki, Tofiq Kazımovun teatrda baş rejissor funksiyasını yerinə yetirməsilə bağlı rəqs amilinin teatrın bədii-estetik mündəricəsində oynadığı rolun mahiyyəti dəyişir. Rəqs Tofiq Kazımovun quruluşlarında artıq sadəcə müşayiətçi, koloriti gücləndirən boya deyil. Onun tamaşalarında rəqs mizanın, fikrin davamı kimi oxunur. Tofiq Kazımovun quruluşunda səhnəyə gəlmiş tamaşaların əksəriyyətində biz rəqsə təsadüf etmirik. Lakin bu rejissor adı mizanı belə rəqsə çevirməyi bacarırdı.

1963-cü ildə Tofiq Kazımov ispan dramaturqu Lope de Veqanın “Valensiya divanələri” əsərini “Dəlilər” adı altında tamaşaya hazırlamışdı. Bu tamaşada o, rəqslərin quruluşunu Xumar Zülfüqarovaya tapşırırmışdı. Lakin çox təəssüf ki, biz bu tamaşada rəqslərin quruluş və xüsusiyyəti barədə heç bir məlumat ala bilmədik. T.Kazımov irsinin tədqiqatçısı və onun tələbəsi İsrafil İsrailov da (bax: 19) bu barədə tutarlı təhlil aparmır. Odur ki, biz həmin tamaşada rəqslərin qurulu-

şu, onların həmin tamaşaya gətirdiyi ovqat barədə təqribi danışa bilərik. Görünür, musiqisi xüsusi bəstələnmədiyindən bu tamaşada musiqi parçalarından kollaj prinsipi üzrə istifadə olunubmuş və Xumar Zülfüqarova rəqsləri İntibah dövrü İspaniyasının xarakterinə uyğun bir tərzdə qurubmuş. Lope de Veqa qələmindən çıxmış komediyanın təbiətini, xislətini bilərək, söyləmək mümkündür ki, burada şən, yumoristik ruhla aşılانmış rəqslərə üstünlük verilmişdir.

Tofiq Kazımovun quruluşlarında mizanın rəqsə çevrilmək şansı həmişə böyük olub. Onun 1968-ci ildə Azərbaycanın görkəmli dramaturqu İlyas Əfəndiyevin eyniadlı pyesi əsasında hazırladığı “Unuda bilmirəm” tamaşasının musiqisini Emin Sabitoğlu bəstələmişdi. Bu tamaşaya heç bir peşəkar rəqs quruluşçusu dəvət edilməmişdi. Lakin bununla bərabər Nərmin rolunda çıxış edən aktrisa Amaliya Pənahovanın qollarını yana açıb yerindəcə mahnı oxuya-oxuya yırgalanması lirik bir rəqs kimi seyrçinin beyninə həkk olunurdu. Burada rejissor T.Kazımov böyük taktla, zövqlə və peşəkarlıqla mizanı rəqsə çevirirdi. Təbii ki, bunu “təmiz rəqs” kimi qələmə vermək tamam düz olmaz. Ancaq burada biz ruhun rəqsinin, ovqatın rəqsinin siluetini görürük. Tofiq Kazımov öz teatr konsepsiyası olan bir rejissor kimi tamaşada teatralaşdırılmış rəqsi sünilik ifadəçisi kimi qəbul edirdi və bunun tam əleyhinə idi. Odur ki, bu rejissor yalnız rəqsin təzahür məqamı qaçılmaz olduqda ondan bəhrələnirdi. T.Kazımov öz quruluşlarında əksərən rəqsi aktyorların ifasında göstərmirdi, onu tamaşaçının qavrayışı, təsəvvürü üçün işarələyirdi.

Buna misal olaraq, onun yazıçı Anarın eyniadlı pyesi əsasında hazırladığı “Şəhərin yay günləri” tamaşasını göstərə bilərik. Burada da bəstəçi Emin Sabitoğlu idi. Lakin tamaşada aktyorlar heç bir rəqs göstərmirdilər. Buna baxmayaraq, T.Kazımov lirik yaşantıları eyhamlaşdıran elə mizanlar qurmuşdu ki, onlar romantik sevgi rəqslərini xatırladırdı. Hətta belə də demək mümkündür ki, bəzən aktyorlar səhnədə vals oynamadan vals ovqatı yaradırdılar. Belə bir səhnə tanınmış teatrşünas Aydın Talıbzadənin “Kefli” dünyanın bikiş İskəndəri və ya teatrda zühur etmiş Bodhisattva” məqaləsində qələmə alınır: “Qiyas isə maarifçilərin varisidir, belə-belə şeylər heç qulağına girməz. Amma üzü qara kasıbçılıqda arvadın məzəmmətindən, tanışların acı atmacalarından bəzən nə ola bilər? Odur, Qiyas (H.Turabov) fağırlaşırdı, boynunu büküb düşürdü arvadının yanına və onlar varlı qohumun evinə qonaq gedirdilər. Bir azdan tamaşaçı səhnədə qonaqlıqdan qayıdan Qiyas və Dilarəni (Ş.Məmmədova) yenidən qarşılayırdı. Axşamdan xeyli keçib, şəhərin küçələri kimsəsiz. Qiyas qonaqlıqda yeyib-içib dəmlənib. Kefi sazdır. Dilarə isə pəjmürdə. Deyinir ki, bəs, ömrü boyu onun boyun-boğazı olmayıb, bu dəfə isə xəcalətdən ölüb, yerə girib qaş-daşa tutulmuş özgə arvadlarının yanında. Bunu eşidən kefli və kifayət qədər dinc Qiyas bir təhər barmaqlarının ucunda dayanıb yuxarı dartınırdı və səntirləyə-səntirləyə havanı “ovuclayırdı”. Guya ki, göydən ulduzları “dəridi”. Dərən kimi də aparıb düzürdü Dilarənin sinəsinə. Yəni bax, budur sənin boyunbağın, qaş-daşa, qızıla, mirvariyyə nə hacət. Bu adi və eyni zamanda, qeyri-adi məişət epizodunda Turabovun davranı-

şına, jestlərinə o qədər alicənablıq, zəriflik pərçimlənmişdi ki... onun ədalarından, işıqlı çöhrəsindəki təbəssümündən elə bir nəciblik yağdı ki, tamaşaçı bu romantik görüntüyə aludə olurdu və səhnədə əsl insan münasibətlərinin istisindən əmələ gəlmiş ağ enerjiyə uyub ilğım, xəyal dünyasına adlayırdı” (28, s. 79). Biz bu sətirləri oxuyan kimi duyduq ki, Turabovun “səntirləyə-səntirləyə ulduzları havada ovuclaması” və onları gətirib Dilarənin boynundan asması elə rəqsdir ki, var. Yəni burada ustad sənətçimiz Tofiq Kazımov böyük bir məharətlə mizanı romantik xəyali bir rəqsə çevirmişdi.

1977/78-ci illər teatr mövsümündə T.Kazımov Azərbaycanın dahi dramaturqu M.F.Axundzadənin “Hekayəti Müsyö Jordan həkimi-nəbatat və Dərviş Məstəlişah cadukuni-məşhur” komediyası əsasında “Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” tamaşasını hazırlayarkən də heç bir baletmeysterə rəqslərə quruluş verməkdən ötrü müraciət etməmişdi. Ancaq buna baxmayaraq, tamaşada Dərviş Məstəlişah (M. Dadaşov) və Qulaməli (Y.Nuriyev) bənzərsiz rəqs nümunələri göstərirdilər. Bu dəfə tamaşaya musiqini Oqtay Kazımov bəstələmişdi. Hərçənd ki, bu tamaşa içində aktyor Məlik Dadaşov öz oyunu və rəqsi ilə müstəqil bir tamaşa yaratmışdı. Təbii ki, M.Dadaşovun bu solo rəqs-tamaşası yalnız T. Kazımovun improvizələrə açıq rejissurasında gerçəkləşə bilərdi. Dərviş Məstəlişah rolunda M.Dadaşov cinlərlə oyunu, xəyali mükəlliməni üzvi şəkildə rəqsə çevirirdi. Bu rəqs bədən əzələlərinin çox məharətlə oynadılması nəticəsində meydana gəlirdi və ondan ötrü əslində heç bir xoreoqraf tələb olunmur-

du. “Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” tamaşasında Qulaməlinin rəqs partiyası da seyrçi marağını cəlb edəcək bir səviyyədə idi. Aktyor Y.Nuriyev Qulaməlinin rəqsini sırf milli ritmlər üzərində, milli rəqslər zəminində qurmuşdu. M. Dadaşovun rəqsində isə Şərq ölkələrinin erotik rəqslərilə şaman və dərviş rəqsləri qəribə bir sintezdə zübur eləyirdi.

Təbii ki, o dövrdə də sonralar olduğu kimi, professional xoreoqraflara müraciət olunsa idi, onların quruluşlarından yetərinə bəhrələnmək olardı.

Rejissor mizanının tədricən rəqsə çevrilməsi faktoru ilə biz Mehdi Məmmədovun tamaşalarında da qarşılaşırıq. Bunun ən bariz nümunəsi özünü Azərbaycan maarifçiliyinin ən istedadlı şəxsiyyətlərindən biri C.Məmmədquluzadənin eyniadlı pyesi əsasında 1977/78-ci illər teatr mövsümündə hazırlanmış “Dəli yığıncağı” tamaşasında göstərdi. Maraqlısı budur ki, Mehdi Məmmədov da bir rejissor kimi bu tamaşada xoreoqraf xidmətlərindən faydalanmamışdı. Həqiqətdə, bu tamaşa elə bir atmosfer içinə gömdürülmüşdü ki, burada rəqsə heç yer də qalmırdı. Lakin “Dəli yığıncağı” tamaşasında bir səhnə sanki öz-özünə rəqsə çevrilirdi. Pırpız Sona (aktrisa Şəfiqə Məmmədova) yavaş, səssiz addımlarla çöməlib namaz qılan müsəlmanlar arasına gəlirdi. Elə bu zaman C.Cahangirovun azan səslərinə qarışmış həzin melodiyası eşidilirdi və Pırpız Sona qol götürüb səcdədə bulunan müsəlmanlar arasında rəqs edirdi. Bu, adi səhnə hərəkətinin, duyuc düşmüş, şaşırmış birisinin yavaş addımlarının tədricən rəqsə transformasiya olunması demək idi. Bu rəqs bir anın içində tamaşadakı yaşantının, insan azadlığının simvo-

luna çevrilirdi. Pırpız Sonanın rəqsində elə bil ki, sosial-mənəvi basqılar öz məntiqi həllini və nəticəsini tapırdı.

Mehdi Məmmədov öz tamaşalarında həmişə mahircəsinə rəqs faktorundan bəhrələnmişdir. Onun “On ikinci gecə”, “Rəqs müəllimi”, “Mehmanxana sahibəsi” və s. bu kimi komediya tamaşalarında rəqs dekorativ-müşayiətçi funksiya yerinə yetirmişdir. Lakin bu rejissor püxtələşdikcə, peşəkarlaşdıqca rəqs tamaşaların ekspressiv məna bildiricisi statusunda təcəssüm etmişdir.

1978/79-cu illər mövsümündə Milli Dram Teatrının rejissoru Əsrəf Quliyev Uilyam Şekspirin eyniadlı pyesi əsasında hazırladığı “Heç nədən hay-küy” tamaşasında rəqslərə kifayət qədər geniş yer verir. İntibah dövrü rəqslərini səhnədə görükdürməkdən ötrü teatra hətta peşəkar xoreoqraf, - Rimma Məmmədova, - dəvət olunur. Bu rəqslər “Heç nədən hay-küy” tamaşasında yalnız müşayiətçi xarakter daşıyırdı və Avropa rəqslərinin imitasiyasından savayı bir şey deyildi.

1983-cü ildə rejissor Ağakəşi Kazımov Azərbaycanın görkəmli dramaturqu İlyas Əfəndiyevin “Büllur sarayda” pyesini Milli Dram Teatrının səhnəsində tamaşaya hazırlayarkən, bəstəkar Oqtay Kazımovun musiqisindən bəhrələndi və rəqsləri qurmaq üçün vaxtilə opera və balet teatrında rəqqas kimi çalışmış Kamal Həsənovu teatra dəvət etdi. Nəticə etibarlı ilə Azərbaycan milli rəqslərindən faydalanmaq şərtilə səhnədə son dərəcə maraqlı quruluşa malik tanış və eyni zamanda, orijinal rəqslər meydana gəldi. Peşəkar xoreoqrafların tamaşalara dəvət alması, təbii ki, teatrda quruluş mədəniyyətilə bağlı dəyərli ənənələrin mövcudluğuna bir işarədir.

1986-cı ildə S.Vurğunun üç pərdə, on bir şəkildən ibarət “Vaqif” mənzum dramı Ə.İskəndərovun quruluşunda Milli Dram Teatrının səhnəsində rejissor A.Kazımov tərəfindən bərpa edildi. Məlumdur ki (bu faktı biz 1940-cı ilin proqramına əsasən söyləyirik), vaxtilə “Vaqif” tamaşasında rəqslərin quruluşunu Ə.Hənifəzadə vermişdi.

Bu dəfə isə rəqslərin quruluşu Hüseynağa Hüseynova tapşırılır. Təbii ki, artıq burada rəqslərin bərpasından söhbət gedə bilməzdi. Ən azı ona görə ki, tarix həmin rəqsləri ifa edildiyi qayədə qoruyub saxlamamışdı. Odur ki, Hüseynağa Hüseynov “Vaqif” tamaşasının rəqslərini tamam yeni quruluşda görükdür.

1984-cü ildə Milli Dram Teatrında yenicə rejissorluğa başlamış Azərbaycanın böyük aktyoru Məlik Dadaşov Sabit Rəhmanın eyniadlı komediyası əsasında hazırladığı “Nişanlı qız” tamaşasında rəqsdən bol-bol bəhrələnir. Rəqslərə quruluş verməkdən ötrü o, teatra rəqqas Rəşid Gülməmmədovu dəvət edir. Bu tamaşaya musiqini Emin Sabitoğlu yazmışdı və onun bəstələri komediyanın xarakterinə, bu komediyanın lirik ovqatına tam uyğun gəlirdi. Ona görə də Rəşid Gülməmmədov rəqsləri musiqinin diktə elədiyi bir qayədə hazırlamışdı.

1985-ci ildə rejissor Ağakəşi Kazımov Azərbaycanın görkəmli dramaturqu Cəfər Cabbarlının “Od gəlini” pyesinə müraciət edir. Bu tamaşada rəqsləri və döyüşləri Hüseynağa Hüseynov qurmuşdu. Ancaq, təəssüf ki, qılınc döyüşləri bir o qədər də böyük dəqiqliklə işlənilməmişdi və seyrçini dö-

yüzlərin həqiqiliyinə inandıra bilmirdi. Burada rəqslər də orqanik şəkildə rejissorun verdiyi mizanlardan doğmurdu.

Bu dövrdə rejissor Hüseynağa Atakişiyevin Milli Dram Teatrına baş rejissor təyin olunması (1985-1988) ilə əlaqədar rəqslərdən istifadə xeyli intensivləşir. Bunun səbəbini biz bir qədər sonra açıqlamağı nəzərdə tutmuşuq. Hətta o, 1985/86-cı illər teatr mövsümündə rus dramaturqu Maksim Qorkinin eyniadlı pyesi əsasında “Həyatın dibində” tamaşasında da rəqslərdən yararlanmışdı. Demək lazımdır ki, M.Qorkinin bu pyesi ovqat baxımından çox ağır və üzüntülü təsir bağışlayır. Odur ki, burada, yəni həyatın dibində insanları rəqs edən təsəvvür etmək mümkünsüzləşir. Lakin rejissor Hüseynağa Atakişiyev bu pyesin səhnə variantını hazırlayarkən, rəqslərin mövcudluğunu məqbul bilmişdi. Bu tamaşada rəqslərin quruluşunu baletmeyster Əli Əşəri hazırlamışdı.

1987-ci ildə dünyanın ən tanınmış dramaturqlarından biri Bertolt Brextin “Üç quruşluq opera” pyesini tamaşaya hazırlamaq üçün Milli Dram Teatrına alman rejissoru Karl Georq Kayzer dəvət olunur. Bu rejissor Brextin bədii dünyasının prinsiplərindən doğan musiqi və rəqslərlə dolu bir tamaşa ərsəyə gətirir. Bu dəfə isə tamaşada rəqslərin quruluşunu baletmeyster Rimma Məmmədova verir. R.Məmmədova hadisələrin cərəyan etdiyi mühitə və dövrə uyğun olaraq, səhnədə son dərəcə maraqlı rəqslər qurmuşdu. Məlumdur ki, B.Brextin əsəri Almaniyada I Dünya müharibəsindən sonra yaranmış sosial-iqtisadi mühitdə səfillərin həyatından bəhs edir. R.Məmmədova da rəqsləri məhz bu dövrün dəbləri və səfillərin həyat tərzi müstəvisində gerçəkləşdirmişdi. Bu ta-

maşada B.Brextin özünün vaxtilə bu pyes üçün yazdığı musiqidən istifadə edilmişdi. Brextin bəstələrindən isə bir kabare ovqatı, müzicl ovqatı duyulurdu. Odur ki, R.Məmmədova musiqi tipajından çıxış edərək, rəqsləri xaraktercə müzicl stixiyasına yaxınlaşdırmışdı.

Hüseynağa Atakişiyev Milli Dram Teatrında baş rejissor vəzifəsində çalışdığı müddətdə kollektivi yeni teatr axtarışları məcrasında işlətməkdən ötrü folklorla müraciət etdi və “Məlikməmməd” xalq nağılı əsasında bir hissəli musiqili tamaşa hazırladı. Burada Aydın Əzimov bəstəkar kimi, Əli Əşarisə baletmeyster kimi çalışmışdı. Tamaşa 1986/87-ci illər teatr mövsümündə oynanılıb teatr ictimaiyyətində müxtəlif təəssüratlar oyatdı. Hüseynağa Atakişiyev bu tamaşanı bir bayram kimi, musiqi və rəqs bayramı kimi düşünmüşdü. “Məlikməmməd” tamaşasında quruluşçu rejissor öz qəhrəmanını sanki ölkə-ölkə gəzdirib seyrçiləri bu məmləkətlərin musiqi və rəqslərilə tanış edirdi. Ona görə də tamaşanın tələbləri çərçivəsində Əli Əşari dünya xalqlarının rəqslərindən və rəqs elementlərindən istifadə etmişdi və tamaşada bir rəqs buketi yaratmışdı. Lakin bu rəqslər heç də etnoqrafik dəqiqliyə can atmırdı. Tamaşanın bədii-estetik mündəricəsində buna ehtiyac duyulmurdu. Çünki buradakı rəqslər daha çox zarafat xarakteri daşıyırdı. Dünya xalqlarının rəqsləri bu tamaşada imitasiya parodiya şəklində görükdürüldüyündən etnoqrafik təfsilata yer qalmırdı. Bu isə bir baletmeyster kimi Əli Əşarini işini xeyli yüngülləşdirirdi, improvizələr üçün rəqslərin quruluşçusuna geniş imkanlar açırdı.

Azərbaycan Milli Dram Teatrının 1990-cı ildən sonrakı fəaliyyəti fasilələrlə davam etmişdir və bu fasilələr ona gətirib çıxarmışdır ki, 2000-ci ilə qədər səhnədə çox az tamaşa oynanılmışdır. Odur ki, teatr bu illərdə baletmeyster və xoreoqraflara da təsadüfdən-təsadüfə müraciət etmişdi. Digər tərəfdən isə bu zaman intervalında Milli Dram Teatrında elə pyeslər tamaşaya qoyulmuşdur ki, burada rəqslərə quruluş verməkdən ötrü məxsusi baletmeyster və ya xoreoqrafa ehtiyac duyulmamışdır. Hərçənd ki, 1999-cu ildə rejissor Mərahim Fərzəlibəyov şöhrəti bütün cahanı bürümüş qırğız yazarı Çingiz Aytmatovla Muxtar Şahanovun birgə qələmə aldıkları “Sokratı anma gecəsi və yaxud eşşək dərisi üzərində məhkəmə” pyesini tamaşaya hazırlayarkən, rəqslərə quruluş verməkdən ötrü Fərhad Vəliyevə müraciət edir. Baletmeyster rəqsləri bəstəkar Polad Bülbüloğlunun musiqisi ilə tam harmoniya vəziyyətinə gətirərək səhnədə maraqlı rəqs kompozisiyaları qurmağa nail olmuşdu.

Azərbaycan teatr tarixinin 60-90-cı illərində rəqs faktorundan ən çox faydalanan teatrlardan biri S.Rəhman adına Şəki Dövlət Dram Teatrı sayılmalıdır. Yarandığı çağdan bir qədər sonra teatrın baş rejissoru olmuş Hüseynağa Atakişiyevin sənət konsepsiyasında musiqi və rəqsin həmişə müstəsna rolu olub. Belə ki, onun tamaşalarının bədii-estetik mündəricəsində rəqs heç vədə müşayiətçi funksiya daşmayıb. Rəqs bu tamaşalarda H. Atakişiyevin fikrinin davamı və inkişaf imkanı kimi zühur edib. Onun hər bir tamaşasında rəqs müəyyən bir ideyanı və ya ovqatı simvollaşdırıb. Bunun da səbəbləri rejissor Hüseynağa Atakişiyevin son dərəcə bö-

yük önəm verdiyi teatr konsepsiyası ilə bağlıdır. Onun teatr konsepsiyası bir yandan Bertolt Brexlin “epik teatr” nəzəriyyəsinin prinsipləri, digər tərəfdən isə xalqın meydan teatrının ənənələrilə bağlı idi. Hüseynağa Atakişiyevin Şəki teatrında çalışdığı müddətdən ta üzü bu yana elə bir tamaşası olmayıb ki, orada rəqsə müraciət olunmasın. Əlbəttə ki, burada məsələ təkcə bədii tələqini gücləndirmək, seyrçi zövqünü oxşamaqda deyil. Rəqs Hüseynağa Atakişiyevin teatr proqramının ayrılmaz bir hissəsidir. Onun teatr konsepsiyasında rəqs son dərəcə prinsipial bir mövqedədir. Bunun bir şərti B. Brexlin “epik teatr” nəzəriyyəsilə əlaqələndir. Məlum məsələdir ki, B. Brext Almaniyanın “Berliner ansambl” teatrında çalışarkən öz tamaşalarının quruluşunda zonqlardan, yəni nəğmələrdən bəhrələnirdi. Bu nəğmələr ona imkan verirdi ki, müəyyən səhnələrin mənəvi-əxlaqi nəticəsini, qənaətini seyrçiyə birbaşa plakat üslubu ilə çatdırsın. Bu zonqlar B. Brextə səhnədə əks etdirilmiş hadisələrin vaxtı ilə seyrçilər arasındakı zaman məsafəsini gözləməyə şərait yaradırdı. Hüseynağa Atakişiyev də məhz B. Brexlin “epik teatr” nəzəriyyəsinin bu məziyyətlərindən faydalanmışdı. Lakin bu münasibətlə o, təkcə nəğmələrdən deyil, həmçinin rəqslərdən də istifadə edirdi. H. Atakişiyevin teatr konsepsiyasının özülündə “oyun” prinsipi dayanırdı. O, Şəki teatrında ilk işlərindən birini 1976-cı ildə məhz bu prinsip üzrə hazırladı. H. Atakişiyev M.F. Axundzadənin “Sərgüzəşti-mərdi-xəsis” və ya “Hacı Qara” komediyası əsasında karvansarayda bir meydan oyunu qurdu və elə bu oyunda Əli Əşarinin baletmeysterlik bacarığından bolluca bəhrələndi. O, bu tamaşanı rəqs və

mahnı bayramına çevirib şən bir ovqatda seyrçilərə təqdim etdi. Lakin H. Atakişiyev bununla kifayətlənmək fikrində deyildi. 1977-ci ildə o, yazıçı Anarın “Adamın adamı” pyesi əsasında qaravəlli üslubunda hazırladığı tamaşada da Əli Əşəriyə müraciət etdi. Bu dəfə rəqslər öz xarakterinə görə tamamilə fərqlənirdi. Burada Azərbaycanın milli rəqsləri qroteskvəri bir qayədə qurulmuşdu. Rejissor bu rəqslərin köməyiylə hər bir tipin iç dünyasını, mahiyyətini vizuallaşdırırdı. Təsadüfi deyildi ki, “Adamın adamı” keçmiş SSRİ-nin teatr məkanında “mövsümün ən yaxşı tamaşası” kimi qiymətləndirilmişdi.

“Hacı Qara” tamaşasından sonra H. Atakişiyev rəqslərin quruluşunu mütəmadi surətdə Əli Əşəriyə tapşırır. Şəki teatrının bolqar dramaturqu R. Stoyanovun “Ustalar”, macar dramaturqu Şandor Petefinin “Pələng və kaftar” kimi pyesləri əsasında hazırlanmış eyniadlı tamaşalar da rəqslərsiz ötüşmür. Rəqs H. Atakişiyevin tamaşalarında həmişə permanent şəkildə bayram, şənlik əlamətidir. Onun 1980-ci ildə yazıçı Əli Səmədovun uşaqlar üçün qələmə aldığı “Hərənin öz ulduzu” əsərinin motivləri əsasında hazırladığı tamaşa da rəqslərin quruluşu baxımından seyrçini valeh edirdi. Əli Əşəri Şərq rəqslərindən ötrü xarakterik poza və hərəkətlərə bir zarafat donu biçmişdi. Kütləvi səhnələrdə belə, hamı bir-birinə mane olmadan rəqs edirdi. Bu rəqs zamanı aktyorlar yalnız bədən əzalarını oynadırdılar. Şən, yumorla dolu bir tamaşa rəqslərlə birləşib səhnədə özüməxsus bir bayram ovqatı yaradırdı. H. Atakişiyev və Əli Əşəri bacarıqla meydan tamaşaları mədəniyyətdən bəhrələnib onun elementlərini is-

tedadla, yaradıcı şəkildə səhnəyə gətirirdilər. Səhnədə göstərilən rəqslərin nümunəsində də bu aydın duyulurdu.

1981-ci ildə H. Atakşiyev öz yaradıcılığının, bəlkə də, ən uğurlu tamaşasını hazırladı. Bu dəfə o, birbaşa B. Brextin dramaturgiyasına müraciət etmişdi və bu dramaturgiyanın ən parlaq əsərlərindən birinə – “Arturo Uinin karyerası, hansı ki, olmaya da bilərdi” pyesinə – Şəki teatrının səhnəsində quruluş vermişdi. Rejissor yenə də rəqsləri qurmağı Əli Əşəriyə tapşırılmışdı. Tamaşanın bəstəkarı Aydın Əzimov idi. Bu heyət bir daha onu sübuta yetirirdi ki, Hüseynağa Atakşiyev sınılanmış yaradıcı kollektivlə işləməyi üstün bilir. Şəki teatrının “Arturo Uinin karyerası” tamaşasında baletmeyster Əli Əşəri milli rəqs texnikasından imtina etmişdi və balet sənətinin stilizə olunmuş hərəkətlərinin xislətindən bəhrələnmişdi. Tamaşada heç bir personaja solo rəqs verilməmişdi. Yalnız konkret epizodlardan sonra, zonqlar oxunarkən səhnəyə çıxan kütlə rəqs edirdi. Kütlənin bu rəqsini də, sözün əsl mənasında, rəqs adlandırmaq olmazdı. Əli Əşəri bu rəqsləri baletlə pantomim sənətinin sərhəddində qurmuşdu. Aktyorlar bir yerdə dayanmaq şərti ilə musiqinin ritminə uyğun şəkildə plastik hərəkətlər nümayiş etdirirdilər. Bu “rəqsi” ipli kuklaların rəqsi də adlandırmaq olardı. Əli Əşəri, şərti şəkildə ipli kuklaların rəqsi kimi kodlaşdırdığımız rəqsi, heç də kənar-dan tamaşaya gətirməmişdi. Bu rəqs orqanik tərzdə hadisələrin gedişatından doğurdu. Məsələn ondan ibarət idi ki, bu kütlə səhnəyə həmişə ölüm hadisəsindən, qanqsterlərin törətdiyi növbəti cinayətdən sonra çıxırdı. Ona görə də bu rəqs mövzunun, situasiyanın mahiyyətini açan simvola, güclü vizual

bildiriciyə çevrilirdi. İpli kuklaların rəqsi tamaşada cəmiyyə-tə sanki bir icmarıç göndərirdi. Rejissor və baletmeyster bu rəqlə öz əsas fikirlərini seyrçilərə çatdırırdılar: cinayətləri törədən təkcə canilər deyil, həm də bu cinayətlərə sükut içində baxan biganə kütlədir. Təbii ki, Şəki teatrının “Arturo Uinin karyerası” tamaşasındakı rəqlər öz bədii-estetik xislətinə görə həmin teatrın digər tamaşalarındakı rəqlərdən köklü şəkildə fərqlənirdi. Məsələnin məğzi bundan ibarətdir ki, Şəki teatrının əksər tamaşalarında rəqlər seyrçini əyləndirmək, tamaşa müddətində ona əlavə fasilə vermək məqsədi güdürdü, haradasa xəyali pərdə funksiyası daşıyırdı. Düzdür, Hüseynağa Atakişiyevin müəyyən tamaşalarında Əli Əşarinin qurduğu rəqlər personajın mənəvi-psixoloji səciyyəsinə vizual işarələrin vasitəsilə açıqlayırdı. Müəyyən tamaşalarda isə bu rəqlər milliliyin dekorasiyası funksiyasını yerinə yetirirdi. Lakin H. Atakişiyevin heç bir tamaşasında rəqs “Arturo Uinin karyerası”nda olduğu qədər yüksək bir səviyyədə dayanmamışdı. Rəqs burada bitkin fəlsəfi bir obraz idi, tamaşanın ideyasını, mahiyyətini izah edirdi. Bu xüsusda biz istərdik ki, teatrşünas Aydın Talıbzadənin Şəki teatrının rejissoru Hüseynağa Atakişiyev haqqında “Azərbaycan teatrının Yusif Sərracı” adı ilə yazdığı portret məqaləyə müraciət edək: “Amma kim nə deyirsə desin, “Arturo Uinin karyerası” tamaşası Hüseynağanın Şəki dövrünün şedevri olaraq qalır. “Onun bütün yaradıcılığının şedevri” yazmaq istəməzdim və buna mənəvi hüququm da çatmır. Alman dramaturqu B. Brextin “Arturo Uinin karyerası, hansı ki olmaya da bilərdi” adlı pyesi Şəki teatrında bir tərəfdən dünyanı öz hökmünə ta-

be etdirmək istəyənlərin zorakılıq, qəsd, ölüm maşını qarşısında iradəsiz ipli kuklları xatırladan insanların faciəsi, digər tərəfdən isə fırlıdaq və təcavüz üzərində yaranan tarixin vahiməli məzhəkəsi kimi öz səhnə həllini tapmışdı. Tamaşada bir hakimiyyət oyunu göstərilirdi: kimisə, konkret olaraq Arturo Uini, Gitlərə bənzəyəni, qəsd və təcavüz yolu ilə vəzifəyə gətirirdilər və bu prosesdə ətrafa qırma kimi insan qurbanları səpələnirdi” (29, s. 3). Teatrşünasın tamaşa ilə bağlı bu düşüncələrini tədqiqatımıza daxil etməkdə məqsədimiz bizim fikirlərlə Aydın Talıbzadənin fikirləri arasında paralelləri aşkarlamaqdır. Bu tamaşada ipli kuklların robotsayağı rəqsi (buna biz ölüm səltənətinin sakinlərinin rəqsi də deyə bilərik) ideyanın, fikrin ali simvolik ifadəçisi kimi zühur edirdi, müdhiş, qorxunc bir həqiqəti aşkarlayırdı. Bu həqiqətsə ondan ibarət idi ki, pul, güc kapital dünyasında insanın iradəsini onun əlindən alır, insanı kuklalaşdırır.

Elə həmin ildə H. Atakişiyev Şəki teatrında U. Şekspirin eyniadlı faciəsi əsasında “Romeo və Cülyetta” tamaşasını hazırladı və yenə də baletmeyster Əli Əşarinin xidmətlərindən yararlandı. Ancaq bu rəqslərin təbiəti “Arturo Uinin karyerası” tamaşasındakı rəqslərin təbiətindən əməllicə seçilirdi. Əli Əşari rəqsləri bu dəfə fəci sevgi macərəsinin ifadəçisi kimi qurmuşdu. “Romeo və Cülyetta” tamaşasının rəqsləri arxiv materiallarından götürülmüş rəqsləri xatırlatmırdı. Bunlar “canlı”, “diri”, məhz bu gün üçün düşünülmüş rəqslər idi. Əli Əşari, eyni zamanda, bəzi rəqsləri karnaval estetikasına xas bir tərzdə qurmuşdu ki, bu da H. Atakişiyevin teatr konsepsiyasının tələblərindən irəli gəlirdi. Yenə 1981-ci ildə

Hüseynağa Atakişiyev daha bir maraqlı işi ilə Azərbaycan teatr ictimaiyyətini heyran qoyur. Bu dəfə rejissor M. F. Axundzadənin “Sərgüzəşti-vəzir-xani Lənkəran” pyesini tamaşaya hazırlayır və bu tamaşa kontekstində də adəti üzrə rəqslərin quruluşunu Əli Əşəriyə tapşırır. H. Atakişiyevin təfsirində bu tamaşa sırf meydan oyunu təəssüratı oyadırdı. Rejissora M.F. Axundzadənin əsərinin səhnə həllini xalqın meydan oyunlarının xisləti diqtə eləmişdi. Odur ki, baletmeyster də bu tendensiyanı dəstəkləyərək, milli Azərbaycan rəqslərindən yetərinəcə bəhrələnmişdi. Ümumiyyətlə, rejissor bu tamaşanı bütövlükdə milli musiqi mədəniyyətinin içinə gömdürmüşdü. Hətta o, səhnədə xüsusi musiqiçilər dəstəsi əyləşdirmişdi. Bu isə bilavasitə Əli Əşərinin rəqs kompozisiyalarından ötrü geniş imkanlar açırdı.

Beləliklə, biz aydın şəkildə görürük ki, rejissor Hüseynağa Atakişiyev Şəki Dövlət Dram Teatrının səhnəsində qoyduğu tamaşalarla Azərbaycan milli teatrının poetikasında ciddi dəyişikliklər aparmaq istəyirdi. O, Azərbaycan xalqının zəngin musiqi və rəqs mədəniyyətindən faydalanaraq, yeni teatr konsepsiyasını öz tamaşalarının nümunəsində sınaqdan keçirməyə çalışırdı. Şəki teatrında rejissor H. Atakişiyev, demək olar ki, buna nail olmuşdu. Odur ki, çox keçmədən onu az bir müddətdə Azərbaycan Milli Dram Teatrına baş rejissor təyin etdilər. H. Atakişiyev bu teatrda da öz konsepsiyasını gerçəkləşdirməyə səy göstərdi: “Sərgüzəşti-vəzir-xani Lənkəran” tamaşasının quruluşunu, əsas prinsipial şərtlərini qorumaqla Milli Dram Teatrının səhnəsinə köçürdü və bu xüsusda yalnız baş rolların ifaçılarını dəyişdi. O, teatra bir

oyun-şənlik ovqatı gətirmək niyyətində idi. “Sərgüzəşti-vəzir-xani Lənkəran”, “Məlikməmməd”, “Böyük Romul”, “Üç quruşluq opera” kimi tamaşalar məhz bu estetik tələbatın nəticəsi qismində meydana gəlmişdi. Azərbaycan Milli Dram Teatrında da Hüseynağa Atakişiyevlə Əli Əşarinin yaradıcılıq tandemi davam etdi. Lakin bu teatrda onlar bir elə də yüksək nəticələr əldə edə bilmədilər. Bunun obyektiv və subyektiv səbəbləri mövcud idi ki, onları da araşdırmaq bizim tədqiqatın vəzifələri sırasında deyil. 1989-cu ildə Gənclər Teatrının bədii rəhbəri təyin edilən Hüseynağa Atakişiyev burada da öz teatr konsepsiyasını yeni redaksiyada gerçəkləşdirməyə çalışdı. Rejissor istəyirdi ki, Şəki teatrının modelini, nəyin bahasına olursa olsun, yaşatsın. Bu teatrda o, daha intensiv bir şəkildə işləyib yeni tamaşaları bir-birinin ardınca qurmağa başladı. Amma bu heç də onun öz sənət prinsiplərindən geri çəkildiyini eyhamlaşdırmırdı. O, yenə də Şəki Dövlət Dram Teatrında olduğu kimi baletmeyster Əli Əşarilə tandemdə çalışırdı. H. Atakişiyev Gənclər Teatrında elə birinci tamaşasını hazırlayarkən, öz daimi baletmeysterinin xidmətlərinə müraciət etdi. Bu dəfə Əli Əşari yazıçı Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanı əsasında H. Atakişiyevin quruluş verdiyi tamaşadan ötrü rəqslər düzənlədi. Bu rəqslər bilavasitə tamaşada görünən kənd səhnələri ilə bağlı idi. Biz, əlbəttə, tədqiqatımız çərçivəsində H. Atakişiyevin Gənclər Teatrında 1989-2000-ci illər müddətində qoyduğu bütün tamaşaları sadalamaq fikrində deyilik. Lakin hökmən söylənilməlidir ki, bu zaman intervalında hazırlanmış bütün tamaşalarda rəqslərin quruluşu Əli Əşari tərəfindən verilmişdir.

Bu teatrda 1996-cı ildə Hüseynağa Atakişiyev dramaturq Mikloş Xubainin eyniadlı pyesi əsasında “Neron oynayı və ya İblisin komediyaları” tamaşasını iki hissəli faciəvi fars janrında seyrçilərə təqdim etdi. Son dərəcə iyrenc və faciəvi olaylardan danışan bu tamaşa kontekstində belə mahnı və rəqslərdən istifadə edilmişdi. Mahnıların mətnini şair Dilsuz yazmışdı, rəqslərin müəllifi isə həmişəki kimi Əli Əşəri idi. Bu xoreoqraf böyük istedadla rəqsləri tamaşaların rejissor tərəfindən diqtə edilmiş konsepsiyasına uyğunlaşdırı bilərdi. Hadisələrin qədim Roma tarixindən götürülməsi baletmeysteri heç də qorxutmamışdı. Belə ki, həqiqətdə qədim romalıların necə rəqs etdiyi dəqiqliklə bir kimsəyə bəlli deyil. Buna baxmayaraq, Əli Əşəri rəqsləri üzvi şəkildə həm tamaşanın konsepsiyası, həm də qədim Roma mədəniyyətinin mövcudluq ahəngilə uzlaşdırmışdı.

Hətta 1999-cu ildə Hüseynağa Atakişiyev Gənclər Teatrında Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesini səhnəyə gətirərkən belə rəqslərdən yararlanmaqdan çəkinmədi. Janrını tragi-komediya kimi müəyyənləşdirdiyi bu tamaşada da rəqslərin quruluşu Əli Əşəriyə məxsus idi. Müasir Azərbaycan musiqisində öz dəst-xətti olan Xəyyam Mirzəzadənin klassik üslubda yazdığı bəstələrə uyğun rəqs kompozisiyaları qurmaq olduqca çətin olsa da, Əli Əşəri bunun öhdəsindən bacarıqla gəlmişdi. Bu rəqs ölülər səltənətinə mənsub adamiyəzlərin rəqsi idi, danabaşların rəqsi idi. Əli Əşəri bu rəqsləri balet texnikası ilə milli rəqs texnikasının sintezində düzənləmişdi və ən başlıcası bu idi ki, həmin rəqslər tamaşanın kontekstində bir mətn kimi oxunurdu.

Əli Əşari Azərbaycan mədəniyyətində elə baletmeysterlərdəndir ki, onun adı yalnız dramatik teatrla bağlıdır. Əli Əşari dramatik teatrın səhnəsində rəqs qurmaq üzrə bəlkə də yeganə mütəxəssis sayılmalı idi. Çünki Opera və Balet Teatrı ilə Musiqili Komediya Teatrını çıxmaq şərtilə, Azərbaycanın heç bir dram teatrının ştatında ayrıca baletmeyster yeri nəzərdə tutulmayıb. Azərbaycan Milli Dram Teatrında rəqslərə quruluş vermək üçün də mütəxəssislər həmişə kənardan dəvət olunublar. Şəki Dövlət Dram Teatrında isə Əli Əşari məhz baletmeyster ştatında çalışırdı. Bu baxımdan, Azərbaycan milli teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs amilinin 1960-90-cı illərdə güclü, ekspressiv ifadə faktoruna çevrilməsində Əli Əşarinin böyük rolu olub. O, milli rəqslərə muzey və ya arxiv materialı kimi yanaşmırdı. Milli rəqslərə müraciət, onlardan bəhrələnmək Əli Əşari üçün yeni rəqs kompozisiyaları meydana gətirmək, yeni rəqs kompozisiyaları yaratmaq demək idi. Bu baletmeyster öz rəqs kompozisiyalarını asanlıqla və böyük istedadla tamaşanın ali məqsədi, quruluşçu rejissorun ideyası ilə uyğunlaşdırı bilirdi. Əli Əşaridə rəqs heç vaxt musiqi nömrəsi xarakteri daşımırdı. Onun rəqs kompozisiyaları həmişə fikir daşıyıcısı idi, bədii obraz idi.

XX əsrin sonunda Azərbaycan teatr məkanında görünən maraqlı baletmeyster işlərindən biri də 90-cı illərin axırında düz 2000-ci ildə zühur etdi. Bu, İrəvan Dram Teatrının Gənc Tamaşaçılar Teatrının binasında göstərdiyi “Maral” tamaşası idi. Həmin tamaşanı Hüseyn Cavidin eyniadlı pyesi əsasında rejissor Elmira Məlikova maraqlı bir təfsirdə

hazırlamışdı. Rejissor janrı “bir hissəli faciəvi oratoriya” kimi müəyyənləşdirmişdi. Rəhilə Həsənova tamaşaya orijinal bir musiqi bəstələmişdi. Burada rəqslərin quruluşu baletmeyster Ella Hacıyevaya tapşırılmışdı. Təəssüf ki, biz bu tamaşanı görə bilməmişik. Lakin teatrşünas Aydın Talıbzadənin “Azadlıq” qəzetində dərc edilmiş “Maral və Mərkəmut” məqaləsində plastika ilə bağlı söylədiyi fikirlər o qədər dolğun və məzmunludur ki, biz bu tədqiqatımızda ondan bəhrələnməyə ehtiyac duyduq. Aydın Talıbzadə bu barədə yazır: “Tamaşanın rejissoru mövzunu məişət mənəşəsindən qoparıb onu ayin, ritual müstəvisinə köçürür, bu müstəvidə ruhların mistik oyununu qurur və bəstəkarla şərikləşib “Maral” pyesinin mətnini faciəvi oratoriya içində “əridir”. Daha doğrusu, Cavid mətni musiqiyə dönür, “musiqiləşir”. Bu tamaşada hər şey Rəhilə Həsənovanın bəstələrinə müntəzir. Hətta o dərəcədə ki, əgər həmin bəstələr olmazsa, tamaşanın sakral dünya ilə, kosmosla “əlaqəsi kəsilər”, tamaşa koordinal şəkkəldə dəyişər, başqalaşar, “ruhsuzlaşar”. Bu bəstələr haradassa, mən musiqişünas olmasam da, İ.S.Baxın “ehtiraslar”ı ilə şaman hayqırmaları, mövləvi musiqisilə təsnif diringələri arasında gəlişən bir havacat kimi qavranılır. Musiqi burada məni qaranlıq fəza içi ilə sürüşdürüb Cavid dünyasının məxfi, naməlum, sirli guşələrinə aparan bir bələdçi, mətnin sevgilər və iztirablar plastından kosmosa atılan bir körpü. Plastikada musiqiyə qənşər. Tamaşa elə bil ki, maralı göstərən, maral rolunu oynayan şaman plastikası üzərində qurulub və bu plastika səhnədən bir növ tərs perspektivdə görükdürülür. Yəni bu plastika (Ella Hacıyeva) düşdüyü tələdən, məkan-

dan, tordan və bəlkə də cadular səltənətindən qaçmaq, qurtulmaq imkanı bulunmayan bir maralın labüd ölüm qarşısında konvulsiv hərəkətləri hüsnündədir” (41, s.12). Biz elə buradaca sitatı bitirmək istərdik. Görünür ki, bu tamaşada, sözün birbaşa mənasında, bizim qavradığımız anlam çərçivəsində rəqsdən heç istifadə olunmayıbmış. Odur ki, tamaşanın proqramında rəqslərin quruluşu ifadəsinə rast gəlmirik. Lakin heç şübhəsiz ki, bu tamaşada plastika rəqs plastikasi, balet və pantomima plastikasi üslubunda qurulubmuş. Məhz bu da teatrşünas Aydın Talıbzadəyə imkan verib ki, “Maral” tamaşasını “qəfil və möcüzəli püskürmə” adlandırsın. Hər halda, bu bir faktdır ki, baletmeyster Ella Hacıyeva bu tamaşada aktyor ifasından ötrü yeni plastika müstəvisi yaratmışdı.

Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorundan danışarkən 1960-90-cı illərdə Opera və Balet Teatrının səhnəsində oynanılmış tamaşaların yeri, əlbəttə ki, müstəsnadır. Aydın məsələdir ki, “xoreoqrafiya sintetik sənətdir; bu sənətdə musiqi hərəkətlə dirilir, canlanır; elə bir formadır ki, ona əllə toxunmaq olar. Xoreoqrafiyada hərəkət sanki “eşidilir”. Rəqqasların poza və vəziyyətlərinin şəkilvariliyi və qrafikliyi xoreoqrafiyanı təsviri sənətlə və heykəltəraşlıqla qohumlaşdırır... Xoreoqrafiya sənəti ümumbəşəri təzahürdür və bu təzahürün çoxəsrlik bir tarixi var. Onun əsasında insanın özünü plastika vasitəsilə ifadə etmək tələbatı durur... Xoreoqrafiya sənətinin təşəkkülü insan mədəniyyətinin inkişafının nəticəsidir, hər dövrün sosial xüsusiyyətlərinin nəticəsidir. Bu, xalq rəqs ənənələrinin, rəqqas və xoreoqrafların praktiki fəaliyyətinin tarixidir” (bax: 35, s. 7-18).

Xoreografiyanın, balet sənətinin gözəl bilicisi M.S. Boqol-yubskayanın monoqrafiyasından gətirdiyimiz bu sitatı əgər milli baletimizə şamil etsək, görəcəyik ki, 1960-90-cı illər Azərbaycan baletinin inkişaf dövrüdür. Əlbəttə ki, bu mərhələnin özünü də müəyyən çağlara ayırmaq mümkündür. Belə ki, 60-cı illərin əvvəllərindən intensiv inkişaf sürəti götürmüş Azərbaycan baleti 90-cı illərdə bir sıra obyektiv və subyektiv səbəblər üzündən öz mövqelərini qismən itirir. Buna sosial-siyasi, ictimai-iqtisadi hadisələr səbəb olduğu kimi, bizim Opera və Balet Teatrı binasının yanması faktı da öz mənfi təsirini göstərir. Odur ki, 90-cı illərdə Azərbaycan milli baletinin nailiyyətlərinin qismən zəifləməsi müşahidə olunur.

Hərçənd ki, XX əsrin 60-cı illəri Azərbaycan baletinin əsl yüksəliş dövrüdür. Və bu prosesin ən çox xoşa gələn tərəflərindən biri odur ki, milli baletimizi uğur zirvələrinə doğru aparan milli xoreoqraf kadrlarımızdır. Düzdür, 1962-ci ildə Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinə Moskva Bolşoy Teatrının baletmeysteri Yuri Qriqoroviç quruluş verir və o, əgər belə demək mümkünsə, tamaşadakı rəqsləri ümumşərq müstəvisinə çıxarır. Əslində, Y. Qriqoroviç belə bir mövqe seçməkdə haqlı idi. Böyük türk şairi Nazim Hikmətin əsərinin motivlərinə söykənən balet, Şərq dünyasında məşhur olan “Xosrov və Şirin” əfsanəsinin variantını təqdim edirdi. Bu mənada, mövzu tam şəkildə konkret milli çərçivələrdən çıxıb ümumşərq modelində özünə yer tapırdı. Yuri Qriqoroviç də “Məhəbbət əfsanəsi” baletindəki rəqslərin xislətini məhz bu amillə müəyyənləşdirmişdi.

1965-ci ildə S.S.Axundovun eyniadlı əsəri əsasında “Qaraca qız” baleti səhnədə işıq üzü gördü. Baletin musiqisi-ni Əşrəf Abbasov bəstələmişdi, dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli, baletmeyster isə Qəmər Almaszadə idi. Beləliklə, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının tarixində ilk dəfə yaradıcı heyət bütövlükdə milli kadrlardan komplektləşdirilmişdi. Bu, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının şəksiz uğurlarından biri hesab olunmalıdır. Qəmər Almaszadə “Qaraca qız” baletinin rəqs partiturasını Azərbaycan milli rəqslərinin hərəkət qəlibləri üzərində qurmuşdu. Ağcanın və Qaracanın rəqs partiyaları sırf milli zəmində hazırlanmışdı. Azərbaycan folklor rəqslərinə köklənmiş Piri babanın rəqs partiyaları da tamaşada çox güclü emosional təsir bağışlayırdı.

Opera və Balet Teatrında 60-cı illərdə milli kadrlara üstünlük verilirdi. Bu tendensiyanı həmin teatrın digər tamaşalarında da görmək olardı. 1967-ci ildə Opera və Balet Teatrı Tofiq Bakıxanovun bəstələdiyi “Xəzər balladası” xoreoqrafik suitasına müraciət elədi. Burada da yaradıcı heyət yalnız azərbaycanlılarla təmsil olunurdu. “Xəzər balladası” rəqqas Maqsud Məmmədovun bir baletmeyster kimi ilk ciddi və böyük işi idi. Bu xoreoqrafik suita simvolik obrazların maraqlı vizual görüntülərdə səhnədə canlandırılması ilə xarakterik oldu. “Xəzər balladası” adlı xoreoqrafik suita Alov, Neft, Dəniz kimi maddi nəsnelərin musiqi obrazlarını yaradırdı. Baletmeyster Maqsud Məmmədov da çalışmışdı ki, bu musiqi obrazlarını adekvat balet cizgilərilə vizuallaşdırsın. Həqiqətən, rəqqasların (Tamilla Şirəliyeva, Tofiq Məmmədov, Rüfət Zeynalov və başqalarının) ifa tərzini səhnə-

də Alovu, Dənizi, Nefti görüb duymağa imkan yaradırdı. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Tofiq Bakıxanovun musiqisi kimi Maqsud Məmmədovun qurduğu rəqs kompozisiyaları da son dərəcə milli və maraqlı idi.

1968-ci ildə Opera və Balet Teatrı Fikrət Əmirovun bəstələdiyi “Şur” xoreoqrafik novellasını tamaşaya hazırladı. Baletmeyster yenə də Qəmər Almaszadə idi. Burada da obrazlar simvolik xarakter daşıyırdı: Gənc qız, Gənc oğlan və Əhriman. Bu xoreoqrafik novella çərçivəsində qurulmuş rəqs partiyaları da sırf milli xarakter daşıyırdı. “Şur” xoreoqrafik novellasının rəqs partiturası sanki qədim bir əfsanənin müasir variantını səhnədə görükdürürdü. “Şur” xoreoqrafik novellası təkcə qızla oğlanın sevgisindən yox, həmçinin xeyirlə şərin əbədi mübarizəsindən bəhs edirdi. Baletmeyster Qəmər Almaszadə rəqs kompozisiyalarını milli rəqs ənənələrindən bəhrələnərək, bəzən hətta onları sitatlaşdıraraq yaratmışdı. 1969-cu il artıq Rəfiqə Axundovanın bir baletmeyster kimi debütüdür. O, həyat yoldaşı Maqsud Məmmədovla birgə Rauf Hacıyevin xoreoqrafik miniatürlərinə quruluş verir. Rauf Hacıyevin bəstəsində də milli ruh son dərəcə güclü idi. O, öz xoreoqrafik miniatürlərindən birini “Yallı”, digərinisə “Azərbaycan suitası” adlandırmışdı. R.Hacıyevin musiqisində və R.Axundova ilə M.Məmmədovun quruluşunda bizim milli “Yallı” balet sənətinə uyar formalarda öz səhnə həllini tapmışdı. Bu onu bildirirdi ki, 60-cı illər teatrının bədii-estetik mündəricəsində milli rəqs yeni mövqələrdə qərarlaşmağa başlayır və balet sənətində aparıcı tendensiyaya çevrilir. Azərbaycanın Opera və Balet Teatrında göstərilmiş digər tamaşalar da bunu təsdiqləyir.

1969-cu il Opera və Balet Teatrında başqa bir cavan baletmeysterin də debüt ilidir. Baletmeyster Elmira Nəzirova həmin ildə Qara Qarayevin “Leyli və Məcnun”, Fərəc Qarayevin “Qobustan kölgələri” xoreoqrafik poemalarına quruluş verir. Bu, daha bir milli kadrın balet sənəti sahəsində bir baletmeyster kimi təsdiqlənməsi faktıdır. E.Nəzirova da bu xoreoqrafik poemaların kompozisiya quruluşunu cızarkən, bir-başa şəkildə milli rəqs mədəniyyətinə söykənmişdi və “Yalılı”, “Cəngi”, “Qaytağı” rəqslərinin elementlərindən yaradıcı bir şəkildə faydalanmışdı. Biz məhz 60-cı illərin sonunda milli Azərbaycan baletinin tam təşəkkülündən danışa bilərik. Belə ki, XX əsrin 70-ci illərinə doğru balet proqramlarında əcnəbi soyadları kəskin surətdə azalır. Bu isə Azərbaycan milli baletinin tam milliləşməsinə əyani bir sübutdur. Amma buna baxmayaraq, Opera və Balet Teatrında milli təəssübkeşlik baxımından elə səhvlər buraxılıb ki, bunlar bağışlanmazdır. Məsələn, 1972-ci ildə bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun “Muğam” balet kompozisiyası öz səhnə həllini tapır. Bu tamaşada da R.Axundova ilə M.Məmmədov yenidən baletmeysterlər kimi çıxış edirlər. “Muğam” baleti Mirzə Şəfi Vazehin qəzəlləri əsasında xoreoqrafik kompozisiya kimi tamaşaya hazırlanmışdı və əsas rəqs partiyaları da milli rəqs ənənələrinə köklənmişdi. Amma söhbət muğamdan, Mirzə Şəfi qəzəllərindən getdiyi bir zamanda şeirləri rus aktrisası Vera Şiryə oxuyurdu. Məgər Azərbaycan dilində Mirzə Şəfi Vazehin şeirləri yoxdumu? Bəs, onda niyə bu qəzəllər rusca ifa edilməliydi? Hər halda, biz bu məntiqi başa düşə bilmirik.

1972-ci ildə Azərbaycan balet ustalarının uğuru milli balet sənətinin yetkinliyini görükdürdü. Bu dəfə teatr, maestro Niyazinin “Çitra” baletini tamaşaya hazırlamışdı. Bu tamaşada rəqslərin quruluşunu Natalya Danilova adlı bir rus baletmeysteri vermişdi. “Çitra” baletinin mövzusu hind həyatını görükdürən hind folklorundan götürüldüyündən, buradakı rəqs partiyaları da hindlilərin rəqslərinə uyğun gəlməliydi. Əvvəlcə onu deyək ki, kollektiv bu işdə əsl peşəkarlıq göstərmişdi. İkincisi: rəqqas və rəqqasələr öz ifa səriştələrilə sübut etmişdilər ki, hindlilərin rəqs manerası da onlara yad deyil. Üçüncüsü: “Çitra” baleti əyani şəkildə nümayiş etdirirdi ki, milli Azərbaycan baleti üçün sərhəd anlayışı yoxdur. Baletmeyster Nataliya Danilovanın quruluşunda balet rəqqaslarının solo partiyalarının kontekstində hind milli rəqslərinin elementləri və ovqatı da aşkar duyulurdu. Bəlkə də elə bu səliqəyə, kolorit və dəqiqliyə görədir ki, “Çitra” baletinin yaradıcı heyəti 1974-cü ildə Beynəlxalq Cəvahirlərlə Nehru mükafatına layiq görüldü.

Opera və Balet Teatrının səhnəsində oynanılmış maraqlı balet tamaşalarından biri də Leonid Vaynşteynin “İlham” baleti oldu. “İlham” baleti 1977-ci ildə tamaşaya qoyulmuşdu. Bu balet də “Xəzər balladsı” xoreoqrafik suitası, “Şur” xoreoqrafik novellası kimi simvolik musiqi obrazlarının vizual görüntüsünü yaradırdı. Libretto müəllifləri Nailə Nəzirova və Ramiz Fətəliyev mövzunu ənənəvi Oğlan-Qız-Rəqib modeli vasitəsilə həll etmişdilər. Baletmeyster Nailə Nəzirova artıq bu baletdə özünü püxtələşmiş bir mütəxəssis kimi tanıtdırırdı. Onun səhnədə qurduğu rəqslər öz eh-

tiraslı, çılğın təbiətilə seçilirdi. Baletmeyster Nailə Nəzirova qəhrəmanların rəqs partiyalarını elə bir coşqu ilə qurmuşdu ki, balet əsl romantik sevgi macərasına çevrilmişdi. N. Nəzirova Azərbaycan baletinin ən istedadlı baletmeysterlərindən biri kimi 70-ci illərdə bu sənətin avanqardında mövqelənməyə başlayır. Onun quruluşları öz dinamik xarakterinə görə də digər baletmeysterlərin quruluşlarından fərqlənirdi. “Min bir gecə” baletinin uğurunda bu faktorun rolu heç də az olmayıb.

1979-cu ildə Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Fikrət Əmirov Opera və Balet Teatrına özünün məlum ərəb nağılının motivləri əsasında yazdığı “Min bir gecə” baletini təqdim etdi. Bu zaman Toğrul Nərimanbəyov teatra tərtibatçı rəssam kimi cəlb olundu. Rəqslərin quruluşu isə baletmeyster Nailə Nəzirovaya tapşırıldı. Nailə Nəzirova səhnədə son dərəcə çılğın, emosional, təsirli və təlqinedici rəqslər qurmuşdu. Onun kütləvi səhnələrdə gerçəkləşən rəqslərindən “Min bir gecə” nağılının orgiyaçılığı aydın duyulurdu. Baletmeyster rəqslərdən səhnədə bir nağıl dünyası yaratmışdı. Burada Şəhrizadla (T.Şirəliyeva) Şəhriyarın (R.Arifulin) sevgi və qorxu ilə dolu münasibətləri rəqsin mürəkkəb bədii diliylə aşkarlanırdı. Nailə Nəzirova baletin şərti ifadələrinin köməyilə sanki “Min bir gecə” nağılının bədii aləminin intim-erotik pərdəsini qaldırmışdı. Səhnədə rəqs gözəl bir məhəbbət macərasını danışdı. Baletmeyster stilizə edilmiş jest və hərəkətlərin, qəfil tullanıqların vasitəsilə, elə bil ki, sevgi ehtirasını, sevib-sevilmək yangısını vizuallaşdırırdı. Nailə Nəzirova səhnədə musiqi ilə rəqsin, demək olar ki, ideal harmo-

niyasını əldə etmişdi. O, Fikrət Əmirovun milli musiqi intonasionaları üzərində bəstələnmiş baleti üçün konkret və dəqiq rəqs ifadələri seçib, onları böyük ustalıqla bir-birinə cəmləşdirmişdi. Libretto qəhrəmanları Şəhrizadla Şəhriyarın partiyaları gözəl rəqs nümunələri olmaqla bərabər, insanın intim dünyasından, gizli duyğularından, onun ruhunun oyunlarından xəbər verirdi. “Min bir gecə” baleti 70-ci illərdə Azərbaycan balet sənətinin zirvəsini görükdürdü. Bu balet Fikrət Əmirov, Toğrul Nərimanbəyov, Nailə Nəzirovanın birgə yaratdıqları nadir, unikal bir şedevr idi. Təsadüfi deyil ki, balet dünyasında “Min bir gecə” böyük rəğbətlə qarşılandı və uğur qazandı. Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində Nailə Nəzirovanın yaratdığı balet öz səmimiliyi ilə seçilirdi. Buradakı son dərəcə emosional rəqs partiyaları təlqinedici xislətə malik idi. Nailə Nəzirova özü bir şəxsiyyət kimi baletin şərti ifadələrinin arxasında gizlənməmişdi. Əksinə, o, baletin kompozisiyasına öz yaşantılarını cəsarətlə proyeksiya etdirmişdi. Odur ki, “Min bir gecə” baletində təkcə əfsanəvi personajların həyat və sevgisi göstərilir. Bu, eyni zamanda, müasir insanlar haqqında rəqs diliylə danışılan bir pırıqdır.

“Min bir gecə” baleti Azərbaycan Opera və Balet Teatrının tarixində sanki simvolik bir məna kəsb edir. Bu baletlə teatr 60-cı illərdən bəri tədricən, amma mütəmadi olaraq gedən inkişafın zirvə nöqtəsinə çatır. Azərbaycan Opera və Balet Teatrında 80-ci illərdən sonra da uğurlu tamaşalar hazırlanır. Lakin bunlar Qara Qarayevin, Arif Məlikovun, Fikrət Əmirovun baletləri ilə müqayisəedilməzdir. Bunun səbəblərini araşdırarkən, biz obyektiv və subyektiv amillərlə

qarşılaşırıq. 80-ci illərin ortalarından cəmiyyətə təlqin edilən “perestroyka” (bu haqda ətraflı bax: 14, s. 294-312) Azərbaycan milli balet sənətinin inkişafına da mənfi təsir göstərdi. “Perestroyka”dan sonra alovlanan milli azadlıq mübarizəsinə başı qarışmış millətin 90-cı illərdə də faktiki surətdə baletə marağı olmadı. Azərbaycan musiqisinin korifeylərinin 80-ci illərdə bir-birinin ardınca bu işıqlı dünyadan köçmələri də milli baletimizin inkişafını ləngidən faktora çevrildi. Və nəhayət, teatrın binasının yanması faktı da bu inkişafı əməli cəhətdə əngəllədi. Lakin bu o demək deyil ki, balet tamaşaları bu mərhələdə tamam oynanılmayıb. Azərbaycanda 1980-2000-ci illərdə oynanılan balet tamaşalarının sayı minimal olub və reperturda çox az yaşayıb.

1981-ci ildə bəstəkar Nəriman Məmmədovun görkəmli Azərbaycan şairi Səməd Vurğunun “Komsomol poeması” əsasında yazdığı “Humay” baletinə quruluş verilir. Bu baletlə bağlı bizim əldə etdiklərimiz yalnız informasiya səciyyəli materiallar olduğundan, balet barəsində ətraflı danışmaq imkanımız yoxdur.

1986-cı ildə bəstəkar Aqşin Əlizadənin “Babək” baletinin premyerası indiki Heydər Əliyev adına sarayda gerçəkləşdi. Çünki artıq 1985-ci ildə teatrın binası yanmışdı. Bəstəkar A.Əlizadənin “Babək” baletində rəqslərin quruluşunu Rəfiqə Axundova ilə Maqşud Məmmədov vermişdilər. Aqşin Əlizadəni “Babək” baletini yazmağa həvəsləndirən ilkin mənbə İ.Selvinskiyin “Babək” faciəsi olub. A.Əlizadə üçün bu baletdə önəmli məqamlar Babəkin sevgisi və mübarizəsi idi. O, Babəkin simasında, şəxsiyyətində ideal inqilabçı tipi-

ni görürdü. Tamaşanın tərtibatçı rəssamı kimi Tahir Salahovun seçilməsi də düşünülmüş bir addım idi. Belə ki, Tahir Salahovun rəsmləri insan varlığının, insan mübarizəsinin əzəmətini, qüdrətini göstərirdi. Baletmeysterlər Rəfiqə Axundova ilə Maqşud Məmmədov da musiqidə verilən epik genişliyə adekvat rəqs obrazları tapmağa çalışmışdılar. Babəkin (Valeri Axundov və Ramazan Arifulin) solo partiyaları onun niyyətini, dönməzliyini, əzmkarlığını balet obrazlarında aşkarlayırdı. “Babək” baletində kütləvi səhnələr böyük ustalıqla işlənmişdi. Babəkilərin, qürbət adamlarının, Babəkin sevgilisi Pərişadın rəfiqələrinin rəqsləri baletə xüsusi bir əzəmət gətirirdi və Babəkin mübarizəsinin altından sanki qırmızı xətt çəkirdi. Baletmeysterlər Babəkin solo rəqslərini, elə bil ki, insan hissələrinin, insan yaşantılarının püskürmələri kimi qurmuşdular. Bu yöndə Babəkin solo rəqs partiyalarının əksəriyyəti bir üsyan, bir inqilab kimi təcəssüm edirdi. Həmin dövrdə “Babək” baleti Azərbaycan xalqının milli azadlıq mübarizəsinin rəmzi kimi oxunurdu. Sanki balet 90-cı illərdə baş verəcək hadisələri qabaqlamışdı. “Babək” baletində R.Axundova və M.Məmmədov böyük ustalıqla Azərbaycan milli rəqs mədəniyyətindən faydalanmış, “Yallı”, “Cəngi” kimi rəqslərdən tamaşanın rəqs partiturasına sitatlar əlavə etmişdilər.

Opera və Balet Teatrında 90-cı illər Xəyyam Mirzəzadənin bəstələdiyi “Ağ və qara” baletilə tamamlanır. 2000-ci ildə tamaşaya qoyulmuş “Ağ və qara” bütün 90-cı illərin acı prozasına qarşı bəstəçi-filosofun musiqi etirazıdır, musiqi qiyamıdır. Mövzunun simvolik forma və obrazlarda həlli baxı-

mından bu balet həmin dövr üçün çox səciyyəvidir. Bu, sanki gündə təkrarlanan məişəti incəsənətin əbədi simvol və obrazları müstəvisinə qaldırmaq cəhdidir. Lakin bu baleti tamaşaya vaxtilə Azərbaycanda təhsil almış əcnəbi baletmeyster Pulumb Aqalıu hazırlamışdı və müasir balet dünyası üçün xarakterik modern rəqs ənənələrindən qidalanmışdı. Ona görə də bu rəqs partiyalarında milli rəqs xəzinəsinin elementlərini tapıb aşkarlamaq çətin idi.

Amma bu o demək deyil ki, 1960-90-cı illər intervallında Opera və Balet Teatrında yalnız bu tamaşalar göstərilmişdir. Biz Azərbaycan teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorunun yerini müəyyənləşdirməyi tədqiqatın müvafiq bölümünün məqsədi kimi götürdüyümüz üçün bu məsələ ilə bağlı diqqətimizi birbaşa şəkildə milli baletlərin səhnə təcəssümünə yönəlttik. Ancaq Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarında mütəmadi şəkildə klassik balet nümunələri oynanılmışdır. Bu xüsusda biz istədik ki, yalnız Azərbaycan teatr tarixində adı çəkilən balet tamaşalarını qısa informasiyalar üslubunda da olsa xatırladaq. “1950-ci ildən sonra Azərbaycan Opera və Balet Teatrı Reynold Qliyerin “Qırmızı lalə” (1954), “Şopeniana” (Şopenin musiqisi əsasında, 1955), Aleksandr Kreynin “Laurensiya” (1956), Boris Zeydmanın “Qızıl açar” (1957), Şarl Adolf Adanın “Jizel” (1961), Dmitri Şostakoviçin “Xanım və xuliqan” (1964) baletlərini tamaşaçılara göstərib” (39, s. 542). “1970-90-cı illərdə isə teatr “Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” (1977, Baletmeyster Qəmər Almaszadə), Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” (1978, Baletmeysterlər Rəfiqə

Axundova və Maqşud Məmmədov), Pyotr Çaykovskinin “Sonalar gölü” (1980, Baletmeyster Qəmər Almaszadə), Fikrət Əmirovun “Nizami” (1990, Baletmeyster Vadim Budu-kin) baletlərini təkrar, lakin maraqlı quruluşlarda öz repertuarına daxil edib. Əvvəllər oynanılmış... “Motsart və Salyeri”, “Xanım və xuliqan”, “Jizel” yeni işləmələrdə və bərpa-ələvələrdə, təzə-təzə ifaçılar daxil edilməklə göstərilib. Teatr... *(bu müddətdə – kursiv R.Ə.)* Nevit Kodallının “Van Qoq” baletini (1992, Rejissor Firudin Səfərov, rəssam Vladimir Volski, baletmeyster Tamilla Şirəliyeva) ilk dəfə oynayıb” (26, s. 583-584).

Bununla da, biz əyani şəkildə görürük ki, XX əsrin 60-90-cı illərində rəqs Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində dominant mövqelərə keçir. Rəqsin balet teatrındaki missiyası aşkardır və biz ayrı-ayrı illərdən gətirdiyimiz tamaşa nümunələrində gördük ki, bu sənətdə tədricən milliləşmə prosesi gedib və Azərbaycan baletinin taleyini bir qayda olaraq, milli kadrlar həll ediblər. Məsələnin əsas diqqəti çəkən tərəfi ondadır ki, balet sənətində mövcud konservatizmə baxmayaraq, Azərbaycan balet ustaları bu sənəti özünüküləşdirə biliblər, onu, əgər belə demək mümkünsə, milliləşdirməyi bacarıblar. Bu zaman intervalında Azərbaycan xalq rəqslərinin elementləri baletmeysterlərin səyi nəticəsində orqanik surətdə Azərbaycan balet səhnəsinə gətirilmişdir. Təbii ki, bu prosesdə Azərbaycan bəstəkarlarının bəstələrinin milli musiqi mədəniyyətimizdən, xalq havacatlarından, muğam ənənələrindən qaynaqlanması mühüm rol oynamışdır. Azərbaycan baletinin 60-90-cı illərdəki durumu göstərir ki,

bizim bəstəkarlarımız (S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletindən tutmuş, ta A.Əlizadənin “Babək” baletinə kimi) mütəmadi olaraq xalqın oyun havalarından bəhrələnmiş, onların balet səhnəsindən ötrü uyarlı simfonik variantlarını işləyib hazırlamışlar.

Bu zaman kəsimində dünya opera və balet klassikasının mənimsənilməsi də intensiv şəkildə getmişdir. Bu o deməkdir ki, Azərbaycanın opera və balet sənətçiləri dünya xalqlarının rəqslərini də böyük ustalıq və emosionallıqla mənimsəmişlər. Biz dərs vəsaitinin həcmi ziyadə artırmamaqdan ötrü opera tamaşalarında istifadə olunmuş rəqslərdən danışmadıq. Hərçənd ki, “Koroğlu” operası ilə bağlı bəzi məqamlara toxunduq və söylədik ki, milli operamızın şah əsərinin səhnə təcəssümündən ötrü rəqslərin quruluşunu qeyri millətin nümayəndəsi verib. Əgər 40-50-ci illərdə bu mümkün olan bir hal idisə, 60-90-cı illərdə digər millətlərdən olanların rəqslərə quruluş vermək şansı minimuma enir. Bunun da səbəbi Opera və Balet Teatrında milli kadrların mövqeyinin güclənməsidir. Məlum məsələdir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox milli operaları rəqs səhnələri olmadan ötüşmür. Belə ki, bu operalar bəstəkarlar tərəfindən məhz bu sayaq düşünülmüşdür; yəni rəqs (əksər hallarda bu milli və saray əyanları qarşısında ifa olunan rəqslərdir) yazılmış operanın mühüm atributiv elementidir. “Koroğlu”, “Şah İsmayıl”, “Aygün”, “Gəlin qayası”, “Xanəndənin taleyi” və habelə bu kimi operalarda biz rəqsin və ya rəqs plastikasının son dərəcə vacib element olduğunu görürük. Lakin bu məqamda bir cəhəti qeyd etmək yerinə düşərdi ki, Azərbaycan milli

operalarında rəqs, əksərən, dekorativ funksiya yerinə yetirmişdir, baş verən hadisələrin axarında adicə fon elementi olmuşdur, xanəndələrin ifa etdiyi partiyaların bəzək nişanəsi statusunda çıxış etmişdir. Halbuki biz Avropa opera sənətində elə nümunələr tanıyıyıq ki, orada opera rəqssiz təsəvvür edilə bilməz. Məsələn, Jorj Bizenin “Karmen”, Pyotr Çaykovskinin “Şelkunçik”, Rucero Leonkovellanın “Məzhəkəçilər”, Cüzeppe Verdinin “Trubadur”, Coakino Rossinin “Sevilya bərbəri” kimi operalarında rəqslə xanəndənin oxuduğu ariya qırılmaz vəhdət təşkil edir. Belə operalar da müxtəlif illərdə bizim teatrın səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Örnək üçün “Karmen” operasını götürmək kifayətdir. Bu opera Azərbaycanda ilk dəfə 1949-cu ildə oynanılmış və sonralar yeni redaksiyalarda seyrçilərə təqdim edilmişdir. Həmin tamaşada Fatma Muxtarova Karmeni, əfsanəvi Bülbülsə Xozeni oxuyub. Heç şübhəsiz ki, hər iki opera ifaçısının bir xanəndə kimi virtuozluğuna baxmayaraq, onlar qızğın ispan rəqslərinin öhdəsindən bir elə də məharətlə gələ bilmirdilər. Mümkün ki, bu XX əsrin 40-cı illərindən ötrü böyük problem sayılmasa da, milli opera sənətinin inkişafı üçün zərərli bir fikir formalaşdırmışdır ki, opera ifaçıları gözəl rəqs etməsələr də ötüşər. Amma bu, yanlış qənaətdir. Bu faktı söyləyib də onun mənasına varmaq fikrindəyik. Məsələ ondan ibarətdir ki, belə operaların səhnədə görünməsi bizim milli muğam və opera ifaçılarından rəqs etmək bacarığı tələb edirdi. Bu isə artıq yeni bir ənənənin yaranması demək idi, opera ifaçıları üçün rəqsin mütləqləşməsinin əlaməti idi. Rəqs opera tamaşalarında dinamikanı, tempo-ritmi şərtləndirən çox vacib bir faktordur.

Bununla yanaşı, belə düşünürük ki, Azərbaycan teatr mədəniyyəti kontekstində gerçəkləşmiş opera tamaşalarının heç birində rəqs öz layiqli yerini tuta bilməmişdir. Bizim opera ifaçıları həmişə səhnədə statik vəziyyətlərə üstünlük vermişlər. Bu da opera tamaşalarındakı dinamikanı kəskin şəkildə azaltmışdır. Bütövlükdə, opera tamaşalarından ötrü yeni formalar axtarıb tapmaq həmişə çətin olmuşdur. 1960-80-ci illərdə Azərbaycan baleti çox böyük uğurlar əldə etdiyi bir zamanda bizim operamızın uğurları yalnız lokal məşhurluq xarakter daşıyıb. Bəlkə də bu onunla bağlıdır ki, Azərbaycanda opera tamaşalarının rejissoru əksərən, Soltan Dadaşovu çıxmaq şərtilə, Milli Dram Teatrının rejissorları olmuşlar. Opera tamaşalarına müxtəlif dövrlərdə Azərbaycanın görkəmli rejissorları (bu haqda ətraflı bax: 26, s. 603-613) İsmayıl Hidayətzadə, Ədil İskəndərov, Mehdi Məmmədov quruluş vermişlər. Onlar nə qədər mahir sənətçi olsalar da, opera dünyasına, bu sənətin öz məxsusi problemlərinə bir o qədər də bələd deyildilər. Əgər belə vəziyyət milli operaların səhnə təcrübəsində bir elə də nəzərə çarpmırdısa, dünya klassikasının əsərlərinin səhnələnməsi məsələsində özünü aşkar görükdürürdü. Nəticədə isə, opera tamaşalarında oxu ilə rəqs heç cürə ideal vəhdətə gələ bilmirdilər və rəqs səhnədə yalnız özünün dekorativ-etnoqrafik funksiyası ilə kifayətlənirdi. Hər halda, biz onu da demək istərdik ki, mədəniyyətin çağdaş inkişaf dövründə dünya opera səhnəsində rəqsin tutduğu mövqe gündən-günə güclənməkdədir. Tamaşalarda rəqslə vokal ifaçılığının çəkisi, haradasa, eyniləşir. Bu da öz növbəsində opera tamaşalarında dinamikanın dəfələrlə artmasına gətirib çıxarır.

Müasir dünya mədəniyyəti kontekstində operadan ötrü rəqsin kəsb etdiyi mahiyyətdən danışdığımız bir məqamda biz qeyd etməliyik ki, operetta janrı üçün onun əhəmiyyəti birə beş artıqdır. Operetta bir janr kimi rəqssiz keçinə bilməz. Çünki operetta son dərəcə dinamik bir janrdır. 1945-60-cı illərdə Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində operetta janrının taleyi və bu taledə rəqs faktorunun rolu ilə bağlı bəzi mülahizələrimizi demişik. İndisə 1965-90-cı illərdə bu teatrın yaradıcılıq yolunda rəqs amilindən necə istifadə edildi-yini araşdırmaq istərdik. Öncə belə bir tarixi məlumatdan başlayaq ki, Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı 1949-cu ildə bağlandıqdan sonra, 1956-cı ildə yenidən fəaliyyətə başlayıb. 1956-cı ildən ta teatr onillik təmirə dayanana qədər, burada, əsasən, Azərbaycan müəlliflərinin əsərləri (əlbəttə, burada rus sektoru nəzərə alınmır) tamaşaya qoyulub. Bu müddətdə “Hacı Qara”, “Qızıl axtaranlar”, “Rəisin arvadı”, “Bir dəqiqə”, “Hacı Kərimin Aya səyahəti”, “Özümüz bilərik”, “Qaynana”, “Milyonçunun dilənçi oğlu”, “Boşanaq, evlə-nərik”, “50 yaşında cavan”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan”, “Hardasan, ay subaylıq”, “Hicran”, “Nənəmin şahlıq quşu”, “Danabaş kəndinin əhvalatları” və s. bu kimi əsərlər Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində müxtəlif zaman kəsirlərində (bu haqda ətraflı və dəqiq məlumat üçün bax: 26, s. 633-640) oynanılmışdır. Bayaq dediyimiz kimi, heç bir operetta rəqssiz keçinmir. Rəqs Azərbaycan musiqili komediyalarının da ayrılmaz hissəsidir. Ona görə ki, Musiqili Komediya Teatrı üçün işləmiş Azərbaycan bəstəkarları, o cümlədən Vasif Adıgözəlov, Tofiq Quliyev, Səid Rüstəmov,

Süleyman Ələsgərov, Arif Məlikov, Zakir Bağirov və başqaları, mütəmadi olaraq öz operetta partituralarında milli diringələrdən bəhrələnməmişlər. Musiqinin xarakterinin özü rəqsin səhnədə mövcudluğunu şərtləndirmişdir. Ancaq bu rəqslər Musiqili Komediya Teatrının tamaşalarında əksər situasiyalarda müşayiətçi, plakatvari xarakter daşımışdır. Bu məqamlar səhnədə məşğul aktyor heyətinin birinci hissənin sonunda və ya finalda kollektiv surətdə ifa etdiyi şən rəqslərə aiddir. Amma elə buradaca biz önəmli bir məsələni gündəmə gətirməliyik. Biz Musiqili Komediya Teatrının proqramları ilə çalışarkən belə bir tarixi həqiqətlə üzləşdik. Bu teatrın mövcudluq tarixinin hər iki mərhələsində oynanılan tamaşalarda baletmeyster statusunda azərbaycanlı kadrlar çox az iştirak etmişlər. Bu baxımdan biz “Məşədi İbad”da (1963) Ə. Abdullayevin, “Sevindik qız axtarır”da (1970) E. Almazovanın, “Boşanaq – evlənərik”də (1976) R. Məmmədovanın, “Tülkü həccə gedir”də (1982) R. Gülməmmədovun adlarını azərbaycanlı baletmeysterlər kimi çəkə bilərik. Məlumdur ki, 1938-49-cu illərdə Musiqili Komediya Teatrında müəyyən tamaşalara rəqslərin quruluşunu Ə.Hənifəzadə (“Beş manatlıq gəlin”) və Q.Almazadə kimi baletmeysterlər vermişlər. Amma 50-ci illərin ortalarından bu işi birbaşa olaraq L. Leonidov adlı baletmeyster həyata keçirmişdir. Musiqili Komediya Teatrının bir sıra aktyorlarının davranış plastikasının özü rəqsin mümkünlüyünü və mütləqliyini şərtləndirirdi. Məsələnin mahiyyəti ondan ibarətdir ki, bu teatrın lider aktyorları, onların sırasında Lütfuli Abdullayevin, Nəsimə Zeynalovanın, Bəşir Səfəroğlunun, İmamverdi Bağirovun,

Əzizağa Qasımovun, Səyavuş Aslanın, Hacıbaba Bağirovun və başqalarının adını çəkmək olar, məharətlə və özünəməxsus şəkildə rəqs etməyi bacarıblar. Belə ki, Musiqili Komediya Teatrında çalışmış Şəmsi Bədəlbəyli, Vaqif Ağayev, Niyaz Şərifov, Əliheydər Ələkbərov, Ağakışi Kazımov, Vaqif İbrahimov kimi rejissorlar tamaşanı qurarkən bu aktyorların improvizələri üçün həmişə imkan saxlayırdılar. Həmin aktyorlar improvizəyə aludə olub müəyyən anlarda gözlənilməz bir halda rəqs etməyə qadir idilər. Məhz onlardan ötrü səhnə məkanında qurulmuş rəqslərin strukturundan da bu aktyorlar çox asanlıqla çıxıb bilərdilər. Bu, əlbəttə ki, improvizə şəklində baş verirdi. Dediklərimizə əyani bir nümunə kimi biz Musiqili Komediya Teatrının ən uğurlu tamaşalarından biri sayılan “Hicran”ı misal göstərə bilərik. Tamaşanın libretto müəllifi Sabit Rəhman idi, musiqisininə Emin Sabitoğlu yazmışdı. Əsəri tamaşaya rejissor Ş.Bədəlbəyli 1973-cü ildə hazırlamışdı. “Hicran” tamaşası teatrın repertuarında uzun illər yaşadı və həmin dövrdə ifaçıların bir qismi digərləri ilə əvəzləndi. Yeganə olaraq, bu müddət ərzində dəyişməyən sənətçi Qızbacı rolununun ifaçısı Azərbaycanın xalq artisti Nəsimə Zeynalova oldu. Demək olar ki, aktrisa ömrünün sonuna kimi bu rolu səhnədə ifa elədi. Bu tamaşanın neqativ planda işlənmiş iki personajı, - Mitoşla Qızbacı, - bir səhnədə qarşılaşırdı. Kifayət qədər komik planda gerçəkləşən dialoqdan sonra Qızbacının şıdrığı bir rəqsi başlayırdı. Nəsimə Zeynalovanın bu rəqsi Qızbacının bir insan kimi, sosial bir tip kimi bütün mahiyyətini açıb göstərirdi. Qızbacının rəqsi aktrisanın improvizə etmək bacarığının təzahü-

rü idi. Bu rəqs N.Zeynalovanın istedadından, onun səhnədəki temperamentindən, sənətçi xislətindən, improvizə etmək bacarığının təbiətindən doğmuşdu. Həqiqətən, N.Zeynalova milli rəqslərin mahir ifaçısı idi. O, səhnədə qəhrəmanının mənfi və ya müsbət olmasına baxmayaraq, onun rəqsini mahir bir sənətçi kimi seyrçilərə təqdim edirdi. “92 dəqiqə gülüş” tamaşasını da bu qəbildən saymaq mümkündür. Şair-dramaturq Rüşad Əhmədzadə ilə bəstəkar Emin Sabitoğlunun ərsəyə gətirdikləri bu materialı rejissor Vaqif İbrahimovlu tamaşaya hazırlamışdı. Lakin bu tamaşadakı bütün oyun komik səhnəciklərin qəhrəmanı Sonqulunun gülməli rəqsləri ətrafında qurulmuşdu. Sonqulunun rəqslərisə Azərbaycanın xalq artisti Hacıbaba Bağırovun improvizələri nəticəsində meydana gəlmişdi. Hacıbaba Bağırov xırda-xırda, sındıra-sındıra oynadığı rəqsin köməyi ilə qəhrəmanının bütün xislətini aşkarlayıb üzə çıxarırdı, öz rəqsini, bir növ, personajının rəmzi vizual səciyyəsinə çevirirdi.

Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının hər bir korifey aktyoru üçün bu ifadələri işlətmək mümkündür. Söylədiyimiz fikrin məğzi bundan ibarətdir ki, rəqs Musiqili Komediya Teatrının hər bir tarixi inkişaf mərhələsində böyük önəm kəsb etmişdir. Bu xüsusda biz bir məsələni vurğulamaq istərdik: Azərbaycanın milli operetta teatrında rəqs seyrçini şən bir ovqata salmaqdan, onu əyləndirməkdən, güldürməkdən, bir az da coşdurmaqdan ötrü bir vasitə olmuşdur.

Azərbaycan teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorunun yeri məsələsindən bir tədqiqat problemi kimi söz

açarkən, Azərbaycan Rus Dram Teatrını da yaddan çıxarmaq düzgün deyil. Bu teatrın 1960-90-cı illərdə göstərdiyi tamaşaların proqramlarını vərəqləyərkən biz belə bir faktla üzləşdik. Rus Dram Teatrının əksər tamaşalarında baletmeysterlərin xidmətindən istifadə edilmişdir. Bu tendensiya xüsusilə 1970-80-ci illərdə daha da güclənmiş, 90-cı illərdə isə öz apogeyinə çatmışdır. Rəqslərə müraciət, təbii ki, teatrın baş rejissorlarının sənətə konseptual münasibətlərindən asılı olub, onların teatr görüşlərinin mahiyyətini aşkarlamışdır. 1970-si illərin sonunda bu işlə aktiv şəkildə D.Lukinski, 90-cı illərdə isə E.Bağırbəyov məşğul olmuşdur. Ancaq bu teatrda rəqs həmişə haşiyə statusunda özünü büruzə vermişdir, heç vaxt orqanik şəkildə hadisələrin məğzindən, münasibətlərin dinamikasından doğmamışdır. Azərbaycan Rus Dram Teatrında yerli dramaturqların əsərləri tamaşaya qoyularkən, bir qayda olaraq, rəqs məişətin, adətlərin ekzotikliyinə görükdürən bir vasitə kimi çıxış etmişdir. Rus dramaturqlarının əsərlərinin səhnə təcəssümündə də bilavasitə elə rəqslərdən istifadə edilmişdir ki, onlar klişə, şablon xarakteri daşımışdır. Bu fikri eynilə müasir Qərb dramaturqlarının pyeslərinin səhnə təcəssümünə də aid etmək mümkündür. Düzdür, Azərbaycan Rus Dram Teatrında 1960-90-cı illərdə oynanılmış tamaşaların siyahısına nəzər salsaq, görəcəyik ki, burada repertuara daxil edilmiş əsərlər sırasında bir xeyli klassik pyeslər var. Klassik pyeslər, xüsusilə komediya əsərləri bir qayda olaraq rəqslərin mütləqliyini şərtləndirir. Bu teatrda Avropa dramaturgiyasından götürülmüş pyeslər repertuara daxil edildə, tətəlim, J.B.Molyerin “Tartüf” əsəri kimi, bir qayda

olaraq, Avropanın bal rəqslərindən faydalanmışlar. Bu rəqslər də quruluş baxımından tədris xarakteri daşımışdır.

Rəqslərin quruluşu etibarlı ilə Rus Dram Teatrının ən mükəmməl tamaşası rejissor A.Şarovskinin 1999-cu ildə M. F.Axundzadənin eyniadlı pyesi əsasında hazırladığı “Sərgüzəşti-vəzir-xani Lənkəran” tamaşası idi. Bu tamaşada rəqslərin quruluşunu F.Osmanov vermişdi. Rus Dram Teatrının səhnəsində bu dəfə rəqslər çox şən, emosional, dinamik və canlı alınmışdı. Onların kompozisiyasından gülüş və zarafat fişqırırdı. Bu da ondan irəli gəlirdi ki, teatr materialı tam şəkildə mənimsəyib, onu “bazar-yarmarka” haşiyəsində seyrçilərə çatdırıb bilmişdi.

Əlbəttə, biz tədqiqatımızda Azərbaycan Rus Dram Teatrına heç toxunmaya da bilərdik. Lakin onsuz Azərbaycan teatr mədəniyyətini tam panoramlaşdırmaq olmur. Biz əgər Azərbaycan teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorundan danışırıqsa, o zaman 90-cı illərin ortalarından aktiv və produktiv fəaliyyətə başlamış Azərbaycan Dövlət Pantomim Teatrının tamaşalarını xatırlatmamaq mümkünsüzdür. Düzdür, rəsmi olaraq bu teatr 2000-ci ildə Dövlət statusu almışdır. Lakin Pantomim Teatrı “Dəli yığıncağı” adı altında bir teatr-studiya kimi 1994-cü ildən fəaliyyət göstərmişdir. Pantomim Teatrı öz inkişafına “Ümid” tamaşası ilə başladı və bu tamaşa tam şəkildə pantomima janrının bədii-estetik tələbləri müstəvisində orijinal bir him-cim oyunu kimi hazırlanmışdı. Amma getdikcə bu teatrın bədii rəhbəri Bəxtiyar Xanizadə təmiz pantomimadan rəqsə, bəzi məqamlarda isə baletə doğru meyilləndi. Bu, müasir panto-

mima teatrlarında müşahidə olunan ümumi bir tendensiyadır. B.Xanızadə hətta bəstəkar Polad Bülbüloğlunun Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasının motivlərindən ilhamlanaraq yazdığı musiqi əsasında hazırladığı “Gəldim ki, olam gəmin hərifi” tamaşasının janrını pantomima-balet kimi müəyyənləşdirmişdi. Amma bu tamaşa pantomimadan daha çox bale-tə yaxınlaşırdı. Bəxtiyar Xanızadənin “Şərqə səyahət”, “Kimdir müqəssir”, “Uçuş”, “Dulusçu” kimi sonrakı tamaşalarında da rəqs faktoru olduqca mühüm yer tutur. Burada parodiya-imitasiyadan da, orijinal və milli rəqslərdən də, balet elementlərindən də istifadə olunur. Əlbəttə ki, artıq bu məqamda Pantomima Teatrı özünü rəqs teatrı, plastika teatrı kimi də tanıtdırır. Bu xüsusda biz istərdik ki, Aydın Talıbzadənin Pantomima Teatrı haqqında yazdığı məqalədən “Uçuş” tamaşası ilə bağlı söylədiyi fikirləri sitat gətirək: “Uçuş” pantomimasının teatral məziyyətləri Qafqaz müsəlmanlarının plastika mədəniyyətinin kontekstində meydana gəlmişdi. Tamaşada B.Xanızadə dərvişlərin mistik rəqslərindən, balet və milli rəqs ənənələrindən yetərinə bəhrələnib onları pantomima müstəvisində mövzu ilə orqanik şəkildə əlaqələndirməyi bacarmışdı” (27, s. 15). Bu qeydin özü də göstərir ki, B.Xanızadə rəqs faktoruna tamamilə yeni bir rakursdan yanaşmış, bir müşayiətçi kimi ondan imtina etmiş və rəqsin özünü bitkin tamaşaya çevirmişdir. Məhz bu yöndən yanaşanda da Azərbaycan teatr mədəniyyətinin bədii-estetik mündəricəsində Pantomima teatrının yeri unikal və təkrar olunmaz görünür. 1960-90-cı illərdə Azərbaycan teatrının mənzərəsində rəqs amilinin mövqeyinin Azərbaycan teat-

rının digər tarixi inkişaf mərhələlərinə nisbətə xeyli gücləndiyi aşkar sezilir. Bundan əlavə, belə bir tendensiya da duyulur ki, rəqs özü, hətta dramatik teatrın kontekstində tamaşaya çevrilmək səlahiyyəti qazanır. Bu tendensiya bütün dünyada yaşanılan bir tendensiyadır. Plastik ifadə dramatik teatrda bədii sözü üstələyir. Azərbaycan rəqs mədəniyyətinin bədii imkanları tükənməzdir və hələ Azərbaycan teatrı bu xəzinədən XXI əsrdə də bəhrələnilib, yeni formalar və ifadələr sorağında buluna bilər. Hər halda, Azərbaycan teatrının 1960-90-cı illərdəki inkişaf dinamikası belə düşünməyə imkan verir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində

1. Azərbaycan xalq rəqsləri. Tərtib edənləri: H.Q. Almaszadə və İ.D.Kaçarlıtskaya. Bakı, Birləşmiş nəşriyyat mətbəəsi. 1959, 154 s.
2. Allahverdiyev M.Q. Müasir teatrda ənənə və novatorluq məsələləri. Bakı, Azərənəşr, 1974, 100 s.
3. Allahverdiyev M.Q. Qaravəlli tamaşaları. Bakı, İşıq, 1976, 66 s.
4. Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan xalq teatrı tarixi: ali məktəblər üçün dərs vəsaiti. Bakı, Maarif, 1978, 234 s.
5. Allahverdiyev M.Q. C.Cabbarlı və müasirlik. Bakı, Maarif, 1979, 68 s.
6. Aslanov E.M. El-oba oyunu xalq tamaşası: xalq-oyun tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı. Bakı, İşıq, 1974, 276 s.
7. Aslanov E.M. Azərbaycan toyu: toy mədəniyyətimizin bələdçisi. Bakı, Tutu, 2003, 240 s.
8. Cəfərov C.H. Azərbaycan teatrı: 1873-1973. Bakı, Azərənəşr, 1974, 316 s.
9. Cəfərov C.H. Əsərləri 2 cilddə. C.1, Bakı, Azərənəşr, 1968. - 254 s.
10. Cəfərov C.H. Əsərləri. 2 cilddə. C.2, Bakı, Azərənəşr, 1968, 402 s.
11. Cəfərov C.H. Azərbaycan dram teatrı: 1873-1941. Bakı, Azərənəşr, 1959, 418 s.

12. Dadaşov S.B. M.F.Axundov adına Lenin ordenli Azərbaycan Opera və Balet teatrının əlli illiyi. Bakı, Azərnəşr, 1958, 58 s.
13. Əlioğlu Y.M. Özlərini səhnədə görənlər: portret cizgiləri. Bakı, Işıq, 1988, 155 s.
14. Əlizadə M.Ə. Teatr: seyr və sehr; milli teatr prosesi problemləri. Bakı, Elm, 1998, 352 s.
15. Fərhadova P.C. Qara Qarayevin baletləri: bələdçi. Bakı, Bilik, 1970, 60 s.
16. Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, Işıq, 1983, 60 s.
17. Həsənov K.N. Azərbaycan qədim folklor rəqsləri. Bakı, Işıq, 1988, 130 s.
18. Hüseynov H.B. Səhnə hərəkəti: İncəsənət İnstitutunun tələbələri üçün dərslik. Bakı, Maarif, 1985, 228 s.
19. İbrahimov İ.R. Zaman. Rejissor. Poetika. Bakı, Mars-Print, 1999, 273 s.
20. Kərimov İ.S. Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri. Bakı, Maarif, 2002, 576 s.
21. Kərimova N.S. Azərbaycan teatr musiqisinin tarixi. Bakı, API, 1986, 126 s.
22. Qorçakov N. Stanislavskinin rejissor dərsləri. 1950 s. 245-246
23. Rəhimli İ.Ə. Xalq oyun-tamaşaları.-B.: QAPP-POLİQRAF, 2002.-240 s.
24. Rəhimli İ.Ə. Sənətdə keçən ömür. Bakı, Gənclik, 1992, 326 s.
25. Rəhimli İ.Ə. Bakı Türk İşçi Teatrı. Bakı, Elm, 2004, 186 s.
26. Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan teatr tarixi: dərslik. Bakı, Çayıoğlu, 2005, 864 s.

27. Talıbzadə A.A. Pantomima qardaşlığı və yaxud zibillik pərvanələri // Yeni Azərbaycan. - 2003. - 26 yanvar. - 20 (1500), s. 14-15.
28. Talıbzadə A.A. «Kefli» dünyanın bikiş İskəndəri və ya teatrda zühur etmiş Bodhisattva // Qobustan. № 1-2. – 1998, s. 77-81.
29. Talıbzadə A.A. Azərbaycan teatrının Yusif Sərracı // Vətən ocağı. - 1994. – 23 dekabr (019), s. 4.
30. Tükənməz bulaq: Azərbaycan xalq mahnıları və tamaşaları / Toplayanı və tərtibçisi Loğman Ağayev. - B.: Işıq, 1986. - 70 s.

Rus dilində

31. Алловерт Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня... [Текст] / Н. Алловерт. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 144 с.
3. Балет: энциклопедия: гл. редактор Ю.Н.Григорович. [Текст] / – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
32. Аппиньянези Л. Кабаре / пер. с англ. Н. Калошиной, Е. Канищевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 288 с., ил.
33. Бабкина М.П., Потапенко С.И. Народный театр Индии. – М.: 1964, 165 с.
34. Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. - М.: Искусство, 1987, 556 с.; с ил.
35. Боголюбская М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического-нравственного воспитания. - М.: ВМЦНТИКПР, 1986, 92 с.
36. Бочарникова Э.В., Иноземцева Г.В. Тем, кто любит балет. - М.: Русский язык, 1980, 264 с.
37. Бойцова, А. Формы танца [Электронный ресурс] / А. Бойцова – Электрон. дан. – СПб., 2012. – Режим доступа: http://vk.com/topic-36043785_26464105. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
38. Васильева, Г.С. Перформанс – авангардное искусство в культуре XX века. Витебск / Г.С. Васильева // Искусство и культура. - 2015. - № 2. - С. 83-90. - Библиогр.: с. 90 (6 назв.)
39. Всё о стилях и течениях в современном искусстве [Текст] / сост. И.И. Мосин. – Санкт-Петербург: ООО «СЗКЭО», 2015. – 112 с., ил.

40. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней [Текст] / Р. Голдберг. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 320 с.
41. Гердт О. Пина Бауш – ничья // Театр. – 2010. – № 1.
42. Дункан А. Моя жизнь [Текст]/ А. Дункан: Сб. // Сост., ред. С.П. Снежко. – Киев: Мистецтво, 1989. – 349 с.
43. Искусство [Текст]: большой энциклопедический словарь / М. : АСТ, : Внешсигма, 2001. – 608 с.: ил. тв.
44. История создания и первые звезды кабаре Мулен Руж [Электронный ресурс] // Стильные новости: [сайт]. – URL: <http://www.stylenews.ru/mesta/istoriya-odnogo-kabare-mulen-ruzh/> (дата обращения: 07.02. 2013)
45. Котовская М.П. Синтез искусств: зрелищ. искусства Индии. М.: 1982, 252 с.
46. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд.испр. [Текст] / В.М. Красовская. – СПб.: Издательство «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,2009. – 656 с.
47. Курт П. Айседора: Неистовый танец жизни [Текст] / П. Курт. – М.: Эскмо, 2002. – 768 с.
48. Линькова Л.А. О драматургии балета. Музыка и хореография современного балета [Текст]: сборник / Л.А. Линькова/ – № 3 – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
49. Маг света [Электронный ресурс] // Русская реклама: [сайт]. – URL: [https:// news. rusrek. Com /ru /eshhe /persona/265778- mag-sveta.html](https://news.rusrek.com/ru/eshhe/persona/265778-mag-sveta.html) (дата обращения: 10.02. 2013)
50. Маркова Е.В. Марсель Марсо. - Л.: Искусство, 1975, 144 с.; 24 с ил.

51. Международный фестиваль им. А.П.Чехова: альбом-программа фестиваля. - М.: Искусство, 2003, 108 с.
52. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце [Текст]: учебное пособие / В.Ю. Никитин. М.: ГИТИС, 2011. – 472 с.
53. Отпустившая грехи (статья, посвященная творчеству Пины Бауш) // Труд: газета. – 2009. – 20 июля
54. Пятнадцать занимательных фактов о Мулен Руж [Электронный ресурс] // Diletant Media : [сайт]. – URL: <http://diletant.media/articles/27668133/> (дата обращения: 20.02.2013)
55. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтом танце [Текст]: учебно-методическое пособие. 2-е изд., доп. / Н.Н. Серебренников. – Ленинград: Искусство, 1979. – 151 с.
56. Современный балет [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Режим доступа: <http://balet-vteatre.ru/sovremennyyj-balet.html>. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
57. Семь смертных грехов [Электронный ресурс]: пресса о спектакле // Театральный зритель: [сайт]. – URL: http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_baush.htm (дата обращения: 01.02.2013)
58. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке [Текст] / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург: Изд-во Уральского Университета, 2004. – 392 с.
59. Тейлор Б. Art TODAY. Актуальное искусство 1970-2005 [Текст] / Б. Тейлор; пер. с англ. Э.Д. Меленевской. – М.: Слово/Slovo, 2006. – 256 с., ил. Александрова, Н.А. Балет, танец, хореография. Краткий

- словарь танцевальных терминов и понятий [Текст] / Н.А. Александрова. - Санкт-Петербург, 2008 – 416 с.
60. Титаренко И.Н. Эстетика [Текст] / И.Н. Титаренко. – Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2006. – 225 с.
61. Трускиновская Д. Творчество Пины Бауш. [Электронный ресурс] // Belcanto.ru: [сайт]. – URL: <http://www.belcanto.ru/bauscha.html> (дата обращения: 24.02.2013)
62. Усачёв Ю.Ю. Современный танец: теория, рождённая практикой [Текст]: монография / Ю.Ю. Усачёв; Управление культуры и архивного дела Тамбовской области, ТОГБОУ ВО «Тамб. гос. муз.- пед. ин-т им. С.В. Рахманинова». – Тамбов: Принт-Сервис, 2017. – 184 с.
63. Усачёв Ю.Ю. Танцевальная форма contemporary ballet в творчестве Уильяма Форсайта: особенности формы и содержания [Электронный ресурс] / Усачёв Ю.Ю. // X Международная научная Интернетконференция «Культура и искусство Германии» - Электрон. дан. – Тамбов – 2017. –Режим доступа: [Rachmaninov. Ru /assets/uploads/konf/dgt_2017/usachev-yu.yu.pdf](http://Rachmaninov.Ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/usachev-yu.yu.pdf)
64. Хореограф Пина Бауш [Электронный ресурс] // Inoe kino: [сайт]. – URL: <http://www.inoekino.ru/prod.php?id=7654> (дата обращения: 14. 02. 2013).
65. Хейзинга Й.В. Опыт исследования игрового элемента в культуре \\\ Само-сознание европейской культуры XX века. - М., 1991. - С. 64-94.

MÜNDƏRİCAT:

| | |
|---|----------------|
| GİRİŞ ƏVƏZİ..... | 3-4 |
| MÜASİR MUSİQİLİ TEATR ANLAYIŞI | 5-10 |
| MUSİQİLİ TEATRIN JANRLARI VƏ NÖVLƏRİ: | |
| KABARE VƏ RƏQS TEATRI..... | 11-25 |
| RƏQS VƏ TEATR..... | 26-49 |
| AZƏRBAYCANDA AVROPATİPLİ TEATRIN İNKİŞAF | |
| KONTEKSTİNDƏ RƏQSİN DAŞIDIĞI MƏNA VƏ | |
| BƏDİİ-ESTETİK QAYƏ..... | 50-98 |
| 1960-90-CI İLLƏR AZƏRBAYCAN TEATRİNİN | |
| ESTETİKASI VƏ RƏQS..... | 99-142 |
| İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI.. | 143-149 |

ƏSƏD RZAYEV

**MÜASİR MUSİQİLİ TEATRİN
İNKİŞAF TƏMAYÜLLƏRİ**

DƏRS VƏSAİTİ

Bakı 2021

Çapa imzalanmışdır: 05.03.2021

Formatı 60x84 1/16.

Həcmi 9,5 ç.v.

«Zərdabi Nəşr» MMC Nəşriyyat Poliqrafiya müəssisəsi

Tel: (012) 514-73-73, mob. (050; 070) 344 76 01

e-poçtu: zerdabi_em@mail.ru