

Teatral freskalar

Aydın Talibzadə

Az 2015
619

1.



Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

AYDIN TALIBZADƏ

TEATRAL FRESKALAR

102058

704154



BAKİ - 2015

M.F.Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kitabxanası

ARXIV

4334.3 (2A) 94

Elmi redaktor: **Ədalət Vəliyev**
sənətsünashlıq üzrə fəlsəfə doktoru,
əməkdar incəsənət xadimi

Talıbzadə Aydın

T17 Teatral freskalar. Məqalələr toplusu. Bakı, "Təhsil",
2015, 416 səh.

"Teatral freskalar" elə bir topludur ki, müəllif bura aktyorlara, rejissorlara və hətta şairlərə həsr etdiyi portret yazılarını, məqalələrini, etimoloji "xarakirilərini" yığıb, mədəniyyətin fəlsəfəsi və nəzəriyyəsinə dair miniatur araşdırmalarını cəm eləyib. Oxuyan maraqlanacaq, maraqlanan oxuyacaq.

Azərbaycan teatr mədəniyyəti kontekstində "Teatral freskalar" da bir düşüncə spektridir, köhnəyə və yeniyə öz-gür baxım bucağıdır.

T $\frac{4502020000}{053}$ 2015

© «Təhsil», 2015

TEATRAL FRESKALAR I

“Köşə yazıları”ndan seçmələr

XƏFİF TƏBƏSSÜMLÜ MASKA

(ustadnamə)

“Silsilə” üçün ön söz.

Bir teatro, bir ustad, bir də mən. Vəziyyət çətin, adamlar müəmma. Azərbaycan teatrosunun “məxmər əsri” arxada. Yəni “yaxşı kişilər yaxşı atları minib gediblər”. Qapıda isə XXI yüzil. “Azadlıq” görüşdüyümüz məkan, ruhun oyunlarının təzahür müstəvisi, bizi bir–birimizə bağlayan şərait çərpəlengi... və keçmiş teatronun sənətçi panteonu qarşısında duyduğum mənəvi borcdan qismən qurtulmaq şansı. Bu, bir nostalji? Əsla. Ustadnamə yazmaq həvəsi? Bəlkə də. Amma əslində isə mən XX əsr Azərbaycan teatrosunun son albomunu düzəltmək istəyirəm. Şəkillər yağlı boya ilə işlənilmiş portretlər yox, qəzet üçün sözlə “təsvirlənmiş” freskalar olacaq. Freskalar nömrələnməyəcək. Çünki bu da bir damğa, bu da bir fərq. Ustad isə hər cür əlamətdən, nişanədən üstün, yuxarıda.

“Freska” xristian müqəddəslərinin yaş mala üzərinə çəkilməmiş portretlərinə deyilir. Əgər mala quruyunca rəssam təsviri divara hopdurmasa, onun işi mənasızlaşır. Odur ki, sənətkar portreti mala üstünə fəvvrən, sürətlə nəqş etməlidir. Mən də bu texnikanı təsviri sənətdən alıb teatrşünaslığa gətirdim; istədim ki, çox lakonik, dəqiq, qısa ifadə və bənzətmələrlə Azərbaycan aktyorlarının portretlərini yaradım, təhlili çevikcəsinə dəyişən assosasiyalarla əvəzləyim. Çalışdım ki, bu abstrakt düşüncələr şəbəkəsində Azərbaycan teatrının

aktyor simaları, aktyor istedadları Azərbaycanın etnomədəniyyəti üçün səciyyəvi “boyalarla rəsm edilsin”, sözlərin köməylə freskalara çevrilsin.

Cavanlar tanımaz, orta və yaşlı nəsil isə, yəqin ki, hələ unutmayıb İsmayıl Osmanlını. Odur ki, yada salıram, xatırladıram, tanıtdırıram. Bilməyənlər bilsinlər: İsmayıl Osmanlı dünənin bənzərsiz bir teatro sənətçisi, ustad aktyoru, xəfif təbəssümlü maskanın sahibi. Beləsinin yeri səhnədə həmişə boş qalır: ona görə ki, əvəzsiz, tək və təkrarsız olur, yeganə nüsxədə olur.

İsmayıl Osmanlı Şəkiddə doğulmuşdu, “nuxlu”lardan olub “nuxlu”lara oxşamışdı. Duzlu lətifə danışmaq, lağ eləmək, şəbədə qoşmaq istedadını Şəki camaatına Allah özü bəxş edib. Bəməzəlik nuxalı olan adamın qanındadır. Şübhəsiz, İsmayıl Osmanlıya da bu tanrı vergisindən bir xeyli pay düşmüşdü. İsmayıl Osmanlının fakturasında “nuxlu”ların məşhur “Hacı dayısı” rəsmi mədəniyyət üçün öz modifikasiya təsdiqini tapırdı. Yəqin elə ol səbəbdəndir ki, “Osmanlı” soyadını daşıyan bir aktyor (sovetin nomenklatur işçiləri bu soyaddan eymənib xoflana bilərdilər) ömrü boyu səhnədə, ekranda nə oynamışdı, bəyənilməmişdi. Bəyənib də ona xarakterik rolların əla ifaçısı demişdilər, ağısdolusu tərifləmişdilər, ürəkdolusu sevmişdilər.

Teatrşünas olub da bu cür aktyordan necə yazmayasan?

İsmayıl Osmanlını səhnədə və kadrda görəndə mən həmişə belə bir hiss yaşamışam ki, guya zavallılar dünyasına və ya hansısa bir dilənçinin üstünə aram-aram qar ələnir və bu dilənçi qımıldanmadan oturub “gərdişi-dövrani-kəcrəftarə” sakitcənə baxır.

“Barəkə” sənədli filmi. Yaponiyanın qışı. Hər tərəf ağappaq qar. Soyuq, sazaq, şaxta. Ağaclardan düşən makakalar gəlib isti gölməçəyə girirlər. Nəzərləri bir nöqtəyə zillənir. Sanki meditasiya eləyirlər. Yaxında Fudzi dağının zirvəsi görünür.

Mən İsmayıl Osmanlını Azərbaycanın “qar aktyoru” bilirəm.

Tumarlanıb əzizlənəsi cılız xovlu kuklalar timsalında idi Osmanlının səhnə və ekran obrazları. Bir ipək yumşaqlığı vardı bu adamlarda. Onun personajları, adətən, həlim, sakit, zəif, utancaq, naəlac, kimsəsiz və həpənd yetim təəssüratı oyadırdılar. Bu “yetimlər” kostyumda da ola bilərdilər, paltarda da, çuxada da. Mahiyyət dəyişmirdi. Amma, qəribədir, həmin bu adamlar bir anın içində dönüb Osmanlının aktyor məharətilə ülgüc kimi kəsici, şingilə kimi yapışqan, keçə kimi tərs, tülkü kimi bic olmağı da bacarırdılar. Yumşaqlığın bu rəngləri Osmanlının içindən, ruhsal dünyasından zühur edib onun plastikasının hüsnündə gerçəkləşirdi. Bu aktyorun oynadığı personajların davranış məntiqini, ruhsal qayəsini isə folklor müəyyənləşdirirdi: daha doğrusu, Azərbaycan folklorunun Bəhlul Danəndə və “Hacı dayı” adı ilə tanınan tipajları. Bu da heç təsadüfi deyil. Çünki Osmanlı istedadı faciə və komediya, ağı və diringə, təbəssüm və qüssə sərhədində aşkarlanıb üzə çıxırdı. Onun zavallı, danabaş Novruzəlisi (“Poçt qutusu” televiziya filmində) hər qarışında latent bir faciə gizlənmiş absurd məkanın personajıdır. O, elə bil ki, minah sahədə minahlar haqqında düşünmədən gəzən həpənd birisidir. Osmanlının Novruzəlisi əgər həyata həddən ziyadə ciddi yanaşsaydı, gərəkdir ki, intihar edəydi. Lakin Novruzəli bütün günahları öz həpəndliyinin boynuna yıxıb, həpəndliyini ağasına sonsuz kölə sədaqətilə izah edib hər şeyi təzədən başlamağa, yəni təzədən kəndə dönüb təzədən bəyə toyuq-cücə gətirməyə, təzədən bəyin

məktubunu götürüb onu göz-bəbəyi kimi qorumağa, bu məktub üçün dalaşmağa, ölməyə, başqa sözlə, təzədən həpənd olmağa hazırdır. Axı o, Danabaş səltənətinin, olsun ki, Danabaş cəhənnəminin cırtıdan **Sizifidir**. Danabaş səltənətində isə hər şey həmişə sıfır nöqtəsindədir və burada həpəndlər hər dəfə gedib eyni yerdə eyni minalara düşürlər və qəribəsi budur ki, ölmürlər, sağ qalırlar. Novruzəlini də yaşadan onun xəfif, günahsız, nəəlac kölə təbəssümüdür. Çəşqin kölə təbəssümü ilə müdrik bir insanın təbəssümü arasında sərhəd şəffafdır. Təbəssümünə görə kimin kölə, kimin müdrik olduğunu ayırd etmək çətin. **Kölə müdrik ola bilər. Müdrik adam da köləlik eləyə bilər.** Bax, elə bu fəvqəl təbəssümün müəllifidir Osmanlı; elə bir təbəssümün ki, orada dünyəvi zülmün və dünyəvi köləliyin mahiyyətə bir olduğu güzgülənir. Odur ki, İsmayıl Osmanlının zarafatı, məzəsi, ağrısı, istehzası, rixşəndi, rəhmi və zəhmi yalnız ona xas təbəssümündə aşkarlanardı. Kipriklərini bir-birinə yaxınlaşdırıb xırda, gilgilə gözlərini yığardı, dodaqları “qaçardı”, arıq üzünə bir nur ələnərdi: məlum eləməzdi ki, içində ağlayıb gülümsünür, yoxsa sevinib gülümsünür.

Zavallı danabaş Novruzəlinin “günahsız” təbəssümü “Yeddi oğul istərim” filmində tamam ayrı cür “oxunacaq”. Halbuki çuxa dəyişməyəcək, kəndçi papağı dəyişməyəcək, faktura, qrim dəyişməyəcək. Sadəcə, Osmanlının Kələntər dayısı Osmanlının Novruzəlisindən birazcənə yaşlı görünəcək. Burdan o yanısı isə çox maraqlı yozumlar cərgəsidir. Aktyorun ifasında Kələntər dayı, mən elə fikirləşirəm ki, dünya içrə riyakarlığa artıq vərdiş eləmiş, öz sosial basqılarına, ağrılarına görə başqalarından bir sadist kimi öc almağa öyrəşmiş və hətta bundan xoşhallanmış aqressiv təlxək Novruzəli variantı idi. Orada xəfif təbəssüm adamın qəlbini kövrəldirdi, maymaqlığın, fağırılığın, ələcsizliğin

simvoluna çevrilirdi, burada isə xəfif təbəssüm seyrçinin duyğularını şaxta kimi “kəsirdi”, gündəlik həyatda mövcud adi faşizmi eyhamlaşdırırdı. Əclaf Kələntər, qəbih Kələntər “gül kimi uşaq” komsomol Cəlalı “uf” demədən, gözlərini qıyıb güllələyəndə elə bil bütün dünyadan hayıfını çıxırdı və hər atəşdən sonra qorxunc bir cəhənnəm xortdanı kimi şit-şit irişirdi.

Heç vaxt heç kim bilə bilməz ki, Yapon No(h) teatrının maskaları gülür, ya ağlayır, qəmlənir, ya şadlanır, ta maskanı aktyor üzünə taxıb səhnəyə çıxmayınca. Hər şey kontekstə, aktyorun davranışına ürcəh. Xəfif təbəssüm də İsmayıl Osmanlının sənətçi maskası idi. Mətnin, sözün, filmin, tamaşanın mənasından, hüsnündən asılı şəkildə dəyişib gah belə olurdu, gah elə.

“Xəfif təbəssümlü maska”nı İsmayıl Osmanlı, əksərən, öz qoca personajlarının üzünə taxırdı. Bu tip rollarda onun misli-bərabəri yoxdu. “26-lar” filmi ekranlara çıxan kimi Osmanlının öz xəfif təbəssümünü bic-bic mənalandıran qoca Şahbazov (guya ki Hacı Zenalabidin Tağıyevin obrazı) məzəli atmacaları, zarafatyana müraciətlərilə tamam azəri türklərinin sevimlisinə çevrildi və Osmanlı sənətinin sayəsində dönüb oldu folklor personajı. Bundan əlavə daha hansılarını deyim? Birdir, ikidir, üçdür bəyəm? Azərbaycanın teatr və kino tarixində Osmanlının xəfif təbəssümünün variasiyaları çox. Barmaq götürüb sadalamaqsa, mənim teatrşünas şəkərim deyil. Amma hər halda bəzi definisiya məqamlarını işarələmək lazım. İş bu ki, Osmanlının aktyor yaradıcılığından keçən bütün obrazları iki qütb arasına sığışdırmaq mümkün. Qütblərin birində Kələntər dayıdır ki, qorxunc-qorxunc dayanıbdır: yanında Novruzəli görükür, Şahbazov görükür, Məşədi Oruc (“Ölülər” tamaşası) görükür. Digər qütbdə isə Nəimi (“Nəsimi” filmində)

məskunlaşıb: ətrafında Əbdül əmi (“Solğun çiçəklər” tamaşası) var, Kərim Rəhimli (“Alov” tamaşası) var. Kələntər dayı faciə məkanını içində təlxəklik eləyən əfi ilandır, qoca əcinədir, cəhənnəmin sərsəri kabusudur, Fəzlullah Nəimi isə zülm, istibdad, kin, ədavət çölündə yumaq boyda ağ mənəviyyat işığı. Və qəribədir, hər ikisinin üzündə xəfif təbəssümlü maska. Bir obraz kimi Kələntər dayı da gözəldir, Nəimi də... təbii ki, İsmayıl Osmanlının ifasında. Di gəl ki, Osmanlının xəfif təbəssümlü maskasının sirri bəyana gəlməz. Çünki bu sirri aşkarlayıb tapmaq və sonra da görükdürmək hələm–hələm hər şünasa nəsib olmaz. Gərçi olmazsa, onda XX əsr bu sirri özü ilə bərabər tarixə aparacaq və minlərlə adi xronoloji faktdan birinə çevirəcək.

SUMO PƏHLƏVANI

(qəzet üçün variasiya)

Sənət meydanına girdimi, heç kim ona qabaq-qənşər dayana bilməzdi. Azərbaycan civarında əməlli bir rəqib çıxmadı qarşısına: nə teatroda, nə də kinoda. Çünki böyükdü, ağırdu, fildi. Tosqun adamdı, şişman bədəni vardı, orta boyu. Xüsusi təlim, bəslənmə sistemi görsəydi, əti qat–qat Sumo pəhləvanlarını bir-bir dizinin altına basıb əzişdirərdi. Üzü nurlu kök samuray da deyərdim mən ona. Belələrini yapon qravürlərində görmüşəm. Ayırd edə bilmirsən ki, döyüşçüdür, yoxsa Budda. Başına şələ papaq qoysaydı əgər, eynən əlinə dombra götürüb səhranı dolaşan türkmənə bənzərdi. Amma ömrü boyu “düşbərə” şlyapada gəzdi, rus, Avropa ziyalisindən heç nədə geri qalmadı. Azərbaycan milli teatrosunda geyiminə, səliqəsinə və siyasətinə görə, nə az, nə çox, Uinston Çörçil idi

bu kişi: hər şeyi qaydasınca düzüb qoşmuşdu öz teatrında, yerbəyer eləmişdi. Onu Gəncə quberniyası və sovetizm, sovet idarəetmə sistemi yaratmışdı. Və bir də üstəgəl özünün kübarlığı. Azərbaycan milli teatrosu onun “hakimiyyəti” illərində (1938–60) saat mexanizmi kimi işləyən Vatikan tipli bir dövlətdi: öz hökuməti vardı, öz yaşam prinsipləri, anayasası vardı, əxlaq kodeksi və estetik platforması vardı. Gərçi belə olmasaydı, bu rejissor zamanın sosial-siyasi labirintindən usta bir maneərlə sivişib sənət zirvəsinə çatmazdı ki? Millətin məənəviyyat proqramına, ədalət güzgüsünə, inanc yerinə dönməzdi ki? O, dövlətlə, hökumətlə pişik siçanla, Sumo pəhləvanı məşq güzü ilə oynadığı kimi oynayırdı; qorxsadı, oynayırdı. Kommunist Partiyasının bütün direktivlərini gözüyumulu yerinə yetirirdi; di gəl ki, heç kimi güdazə vermirdi, Azərbaycanın xeyrinə işləyirdi, teatronu yaşadırdı, teatroda millətin özünü və dilini yaşadırdı. Amma nə olsun? Biz hələ də, yəni XX yüzilin sonunadək müəyyən edə bilməmişik ki, Azərbaycan milli teatrosunun ən ağır çəkili rejissorunun əsl adı Adil olub, yoxsa Ədil? Biri belə yazır, bir başqası elə. Hərçənd yazıb da yazdığına inanmır: yenə şübhəli qalır. Desəm ki, faktlar, sənədlər yoxdur, səhv olar. Fakt da var, sənəd də. Sənədlərin bir qismi adın “Adil” versiyasının, digər qismiysə “Ədil” versiyasının lehinə işləyir. Camaat çaşbaşdır, şüasların da kəsərli, urvatlı sözü eşidilmir. Çünki onlara hansısa konkret bir versiya sərfləmir. Nədən ki, keflərinə necə düşüb elə də yazıblar və yazdıqlarını da müdafiə eləyiblər. Lap dünənin, srağagünün söhbətini danışırım: muzey işçiləri çətinə düşmüşdülər ki, rejissorun xatirə günləri üçün düzəldilmiş fotostenddə rejissorun adını necə yazsınlar... Ki, həm tanrıya xoş getsin, həm bəndəyə, həm də mərhum sənətkarın ruhuna. Təbii

ki, adın həqiqəti pasportdan, yəni başbiletədən gəlməlidir. Orada nə yazılıbsa, doğrusu odur. Hərçənd mən sovet dövrünün pasportlarına da, sən deyən, bir o qədər inanmıram. Çünki qapalı mövcudluq çərçivələrində dustaq edilmiş, buxovlanmış rəsmi düşüncə o zaman nə vardısı, hamısını sovet-yəhudi mədəniyyətinin ütülü standartlarına uyğunlaşdırmağa qabil idi. “Ədil”i bir hərfin köməyi ilə “Adil” eləmək mə müşkül məsələ bəyəm? Odur ki, hər şeyi, qohumların, tanışların, sənətçilərin dediklərini və sənədlərin açıqladığını bir kənara qoyub sıfırdan başlamaq və bir tədqiqatçı səriştəsiylə istisna metodundan bəhrələnilib adi məntiqə güvənmək istəyirəm. Birdəfəlik müəyyənləşdirib görək, bu kişinin adı nə olub?

Deməli, dilemma bəlli: Adil, yoxsa Ədil? Öncə onu bəyan eləyim ki, bu sözlərin bildirdiyi mənalər yaxın olsa da, tam bir-birinin eyni deyil. “Adil” azəri türkcəsində “ədalətli, insafli, düzgün iş görən adam” mənasında anlaşılır. “Ədil” isə ərəbcədən tərcümədə “bərabərhüquqlu, tay, müsavi” deməkdir. Yəni ki, Adillə Ədil arasında qədərincə mühüm məna fərqi sezilir. Bundan əlavə o da mənə yaxşı məlumdur ki, azərbaycanlılar heç vədə “Adil”i götürüb “Ədil” eləməzlər. Çünki mümkünatı yoxdur: bu, aşkar kobud səhv, tələffüz yanlışlığı və bir cıqqılı da saxtakarlıq olar. Ünsiyyət məqamlarında azəri türkləri “Adil”i “Ədil”ə dəyişməyə ehtiyac duymazlar. Lakin bununla yanaşı... “Ədil”in dönüb “Adil” olmaq ehtimalı böyük. Əvvəla ona görə ki, “Ədil” adına azəri türkünün qulağı bir elə də alışmayıb və bu ada Azərbaycanın həm paytaxtında, həm bölgələrində hələm-hələm təsadüf olunmaz. İkincisi: Bakıda rus dili faktoru da bu dilemmanın meydana gəlməsində az rol oynamayıb. Nədən ki, ol zamanlarda əksər nomenklatur işçilər, məmurlar vəzifə sahiblərinə, partiya

bosslarına “filankəs müəllim” yox, ruslar kimi “filankəs filankəsoviç” deyə müraciət edərdilər və bu, hər iki tərəf üçün prestij, elitaya mənsubluq əlaməti daşıyardı. Moskvadan qayıtmış Ədilə, teatrın rəhbərliyinə təyin olunmuş Ədilə hər yerdə sovet adət-ənənələrinə uyğun **“Adil Rzayeviç”** deyə müraciət edirdilər. Bu da öz növbəsində sənətkarın adının tələffüzü ilə bağlı problemlər ortaya atırdı, “Ədil”in “Adil”ə transformasiyasını şərtləndirirdi. Yəni bizim camaat “Ədil”i “Adil” eləyə bilər, “Adil”i isə “Ədil” – heç vaxt. Çünki onda məntiq anlaşılmaz. Beləliklə: “Adil” və “Ədil” sözlərinin ərəb lisanından sıçrayıb XX yüzildə azərbaycanlıların etnik–sosial gerçəkliyinin ünsiyyət qatında gəlişməsinin həqiqəti qısaca bundan ibarət. Ona görə də mən elə fikirləşirəm ki, Ədil adı “İskəndərov fenomeni”nə münasibətdə camaatın fantaziyasının, xalqın mif yaradıcılığının nəticəsi kimi götürülə bilməz. Bu mülahizələr mənə əsas verir deyim ki, rejissor İskəndərovun əsl adı elə Ədil olub və onun folklor mənşəyi yoxdur; Adil isə toplumun siyasi-ideoloji nadanlıq üzündən cənab İskəndərova sırıdığı addır. İndən beləsinə və əbədi olaraq sənət meydanının pəhləvanı, Azərbaycan kinosunun samurayı və müsəlman teatrosunun Uinston Çörçilinin əsl ismişərifli hər yerdə bir qayda üzrə yazılmalıdır: **ƏDİL İSKƏNDƏROV**. Buna nə pasport, nə şahid. Adi məntiqlə düşünmək kifayət edir ki, həqiqəti özün tapasan.

P.S. Bu balaca məqalə arxivlərdə Ədil İskəndərovun pasportu əvəzi və ya pasporta əlavə qismində saxlanıla bilər.

SFİNKİS VƏ KONTRABAS

(karnaval şeytanı üçün caz)

Ruhun özü şıltaq, dəcəl, qurnaz və oyunbaz olanda sənət bəhanədir və hətta Sfinksin də uzandığı Misir torpağından dikəlib kontrabas çalması mümkündür.

Kontrabası daşımaq çətindir: illah da boyun balaca ola. Tramvayın da, trolleybusun da dar qapılarından güclə keçir. Amma Məlik lay bir divardı, quş kimi gəzdirərdi kontrabası. Bir vaxtlar, çoxu bunu bilməz, Bakı cazının bir nömrəli kontrabasçısı olmuşdu Məlik Dadaşov.

KONTRABAS CAZ MUSİQİSİNİN ZORBA PƏLTƏYİDİR.

Hər gecə Sfinks ulduzlarla kontrabas səsi ilə danışır.

Mən Məlik Dadaşovu Azərbaycan milli teatrosu tarixinin ən ekstravaqant aktyoru, səhnənin ən plastik rəqs eləyən kontrabası sayıram. Yəqin ki onun ruhu göylərdə də öz aktyorluğundan əl çəkməyib. Bu fikri başqa cür də demək caiz: Məlik Dadaşovun bədəni dünyaya gəlməmişdən öncə bu adamın ruhu səma aktyoru idi.

Sfinks. Kontrabas. Məlik. Karnavalın şeytan mollası, bəlkə də şeyxi. Azərbaycan vizual mədəniyyətində mollalığın batinini zahirdə görükdürən, mollalığı təftiş edib karnavallaşdıran sənətçi. Onun səhnədə və ekranda oynadığı kontrabas vücutlu mollalar dildə Allahı zikr eləyirdilər, daxildə isə ifrit diringəsinə köklənib çiyin atırdılar. Şeyx Nəsrullah bu tip obrazların “sərkərdəsi” olub Məlik yaradıcılığında. Onun Şeyxi (1966-cı ilin “Ölülər” tamaşasında) din içrə kələkbazların mürşidi, şəriətin solo caz improvizatoru və müsəlman aləminin ən şorgöz kişisi idi. Əgər kinorejissor Orson Uels səhnədə Məliyin ifasında Nəsrullahı görmüş olsaydı, Hollivudda hər şeydən imtina edib

Bakıya tələsərdi ki, **“Karnavalın dindar şeytanı”** adlı yeni bir film çəksin. Çünki tamaşada Məlik infernal dünya enerjisiylə səhnədən keçib seyrçiləri “titrətməyi” bacarırdı.

Lenin... Nərimanov... Nəqdi bu. Xahiş eləsəydilər lap Marksı da oynayardı. Onlar da sovet dönmənin öxünəməxsus mollaları. Hərçənd tarixi şəxsiyyətlər cərgəsində onun boyuna biçilmiş obraz tünd göy şlyapalı Duço idi, yəni diktator Mussolini, yəni faşizmin mollası. Bu ideya yalnız və yalnız dahi Federiko Fellinin kino məkanında gerçəkləşə bilərdi. Çünki məhz burada Sfinksin ayağa qalxıb qırmızı şalvarda tvist oynaması mümkün. Mussolini, həqqən ki, Məliyə yaraşardı, Məlik də – Mussolinin. Bica demirəm bunu. Kənar müşahidəçidə Məlik Dadaşov cod, sərt, kobud, daxilən güclü, sonsuz dərəcədə özünə qürrəli, aqressiv və “boz” adam təəssüratı oyadırdı. Düynülü kötük kimi idi içi Məliyin. Hətta hərdən mənə elə gəlirdi ki, o, atlant bədənli Dəli Domruldur, qurnazlaşıb Əzrailin özünü də döyüşə çağıra bilər.

Azərbaycan mədəniyyətinin konseptual paradiqması çərçivəsində Duço məhz Qəmlo (“Axırıncı aşırım” filmi) kimi zühur etməliydi, Dəli Domrulun bədheybət variantı olmalıydı. Qəmlo tərəddüdün sonudur, həyasızlıq tanrısıdır, təcavüzdə bulunan qorxunun cəsarət paradoksudur, uçurum qarşısında qızıxmış buğanın çılğın divanəliyidir, hikkənin qara enerjisidir. Təbii ki, Məlik Dadaşov belə yaratmışdı Qəmilonu, gözlərindən cin çıxan üsyankar xortdan kimi. “26-lar” filminin qəhrəmanı məsciddə buğda axtaran Məşədi Əzizbəyov yadınıza gəlirmi? Bax, elə o vaxtdan Qəmlo Məlik Dadaşovun aktyor dünyasında özünə yer eləmişdi; bir küncə qısılib qalmışdı və ona yetişəcək, fürsəti, məqamı gözləmişdi.

Çöl yalquzağı Qəmlo ilə inqilab intelligenti müsəlman Məşədi Əzizbəyov aktyor Məlik Dadaşovun “mehmanxanası”nda qapıbir qonşu idilər.

Mən əgərçi rejissor olsaydım... xahiş eləyərdim ki, “Qətl günü” (müəllif Y.Səmədoğlu) tamaşasında ölümsüz mişovul **KİRLİKİRİ** oynasın Məlik Dadaşov. Bu zaman bir kontrabas da gətirərdim səhnəyə. Danışmağı bacarırsa, neçin də kontrabas çalmasın Kirlikir? Amma dəqiq bilirəm ki, imtina edəcəkdi. Teatrın Nərimanovu, Şeyx Nəsrullahı dönüb teatrın Kirlikiri olmayacaqdı ki? Yaraşdırmazdı özünə. Bir də axı Sədi əfəndini, yəni Cavidı Kirlikirə dəyişmək nə demək? Ancaq... bəzən... şedevrlərə doğru yol qərribə və gözlənilməz metamorfozlardan keçir. Azərbaycanda isə istəkləri gerçəkləşdirmək çox müşkül məsələ, cəhənnəm əzabı.

Kontrabas cazın rəqqas dividir. Cüssəli adamların gözəl rəqsləri daha ekspressiv və daha baxımlı olur. Məlik də rəqsin xiridarı və padşahı idi.

Dərviş Məstəlişahın (1978-cı ilin “Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” tamaşası) Parisi “dağıtdığı” səhnə... Məlik Dadaşovun milli diringələr üstündə son dərəcə “işvəli” mütrib rəqsi, əlbəttə ki, Səlixə, Məlixə, Bəlixə adlı cinlər üçün... Mən bu rəqsə baxanda maskasını kənara tullamış Şeyx Nəsrullahı, hikkəsini “itirib” havalanmış Qəmlonu, peşəkar inqilabçı olmaqdan bezmiş Əzizbəyovu gördüm. Məlik Məstəlişahı Azərbaycan mədəniyyəti üçün yenidən kəşf eləmişdi; baməzə, şorgöz, vələdüzna bir rejissor və aktyor kimi, dünyanın ən zarafatçı və şən cadugər “kontrabası” kimi kəşf eləmişdi.

Sfinks niyə yatmır? Əbədi uzandığı yer onun cənnətidir, yoxsa cəhənnəmi? Səhnə Məliki Sfinks eləmişdi, di gəl ki, axırı ölümlü oldu. Cənnətlə cəhənnəmin həmsərhəd düşdüyü məkan –

səhnə öldürdü onu. Sfinks yıxıldı, bədənini aparıb basdırdılar, ruhu isə qaçıb çıxıb getdi, yəqin ki... yəqin ki, digər şeytanməcaz ruhlarla birgə bulunub tamaşa oynamağa, əylənməyə, rəqs eləməyə.

Kim deyə bilər ki, tanrı öz şeytan balalarını sevmir?

HƏZRƏT ARLEKİN

(fəxriyyə)

“Təlxək Orta əsrlərdə obyektiv abstrakt
həqiqətin daşıyıcısı olub.”

A.N.Veselovski

Ayşadın əlləri şairdir, filosofdur, heykəltəraşdır, musiqiçidir, aktyordur. Onun aktyorluğu əllərindən başlayır. Fikrin bir ayrı paraleli də mövcud: Ayşadın əlləri personajı özündən öncə tanıyıb dərk edir. Tamaşa zamanı bu əllərin sanki öz partiturası olur və həmin partituranı təşkil edən jestlərin fotosəklini dəyişkən “stopkadr” dinamikasında çəkib onlardan modern üslublu sərgi düzəltmək mümkün. Çünki Ayşadın hər jesti bir romantik fantaziya və ya lirik–fəlsəfi düşüncə, ya da psixikanın duyğusal portreti. Ekspressiv əllərin yaratdığı kompozisiyalarda memarlıq möcüzəsi gizlənir. Mən bu sayaq əlləri Səttar Bəhlulzadənin fotoportretlərində görmüşəm, bir də Ömər Eldarovun Səttar şərəfinə ağacdən yonduğu heykəldə. Portret görkəmin (üzün, qamətin) əksidir, cizgi isə xarakterin, yaşantının izi, iç dünyanın zühuru. Boş səhnə məkanında Ayşadın əlləri göyərçin qanadlarına bənzər. Elə bil ki onun bütün aktyor enerjisi əllərində, arıq, nazik, sümüklü barmaqlarında cəmlənib. **JEST** aktyor Ayşad Məmmədovun sənətçi fərdiyyətinin konkret plastik ifadəçisi olub onun özündən

və üzündən, və dilindən daha çox “danışmağa”, bildirməyə qabildir. İtalyan İntibahının ən ünlü rəssamlarından biri Mikelancelonun “Adəmin xəlf edilməsi” əsərindən əllərin “uçuşu” xatirinizdəmi? Ayşadın da jestləri məkanda “qırılmır”, “nöqtələnmir”, sanki sonsuzluğa ünvanlanıb, səmtlənib elə oradaca “əriyir”, “kosmikləşir”. Əlləri səhnədə Ayşadın ruhunu oynayır, onun ekzistensiyasının, istedadının vizual konkretliyinə çevrilir. Qəribədir, aktyor Ayşadın barmaqlarından bir musiqi, bir poeziya, bir xarakiri motivi “damır” səhnəyə. Səhnə məkanında şeir Ayşadın əlləri kimi olur.

Hündür, sarışın, eleqant bir adamdı Ayşad, çöhrəsində türkün, monqolun, avropalının geneolojisi bir araya gəlir. Haradasa XX əsr fransız yazarlarının roman və pyeslərindən tanıdığım qəhrəmanların tipajı var onda: Alber Kəmyünün, Jan Pol Sarrtrın personajlarına oxşadıram mən bu aktyoru. Ayşad kinorejissor Mikelancelo Antonioni filmlərinin məkanında da görünə bilərdi və boynuna bir şərf dolayıb oranı işsiz birisi kimi biganə–biganə, acı təəssüratlarla gəzərdi.

Ayşadın saçları azacıq dalğavaridir: həmişə səliqə ilə arxaya daranmış olur. Üzünün dərisində sarı bir işıltı var. Ol səbəbdən sifətinə balaca qrim dəyən kimi kloun görkəmi alır. Əbəs deyil ki, rejissor Hüseynağa Atakişiyevin qurduğu tamaşaların əksəriyyətində təlxək rollarını Ayşad ifa edir. Ayşad Hüseynağa teatrının həm də qeyri–rəsmi Hamletidir və olsun ki, həm də dilənçi şahzadəsidir. Bu, Şəki teatrında da belə idi, indi də. Ayşadın indisi Gənclər Teatrında. Təlxəklə kloun isə həqiqətin hüquqsuz carçılarıdır. Mən aktyor Ayşad Məmmədovun teatro sənətində yerini təlxəklə kloun arasında müəyyənləşdirirəm. Yəni nə təlxəkdir, nə kloun. Amma Ayşadın sənətçi fakturasında, sənətçi palitrasında ondan da var, bundan da.

Təlxəyin yeri saraydır, klounun yeri isə – manej. Təlxək toplum üçün lakmus kağızıdır, eybəcərliyin böyüdücü kinayə güzgüsüdür. Kloun isə sərhədsiz zarafatdır, insanın karikaturasıdır, onun əndrəbadi təcəssümüdür. Mən Ayşadı “Azərbaycan teatrosunun Həzrət Arlekini” adlandırsam, heç də səhv etməərəm. Hərçənd ki, onun görünüşü Arlekindir, içi isə Pyero. Ayşad teatronun kürən yox, ağca klounudur. Klounların isə cinsi olmur: əndrabadi karikatura və qrim arxasından bilinmir ki, kloun kişidir, ya qadın. Bunu məndən öncə dahi Federiko Fellini deyib. Klounun yaşını da təyin etmək müəmma. Onun şəxsində **tarix həmişə sıfırıncı ildədir** və daim ibtidai icma quruluşunu yaşasır. Bu da mənim Felliniyə əlavəm. Digər əlavəm isə bundan daha maraqlı. İş bu ki, cinsiyyət və tarix (həm də yaş) aradan götürüləndə **KLOUN TANRI ilə eyniləşir**. Biri karikaturadır, digəri – ideal. Bu, toplum içrə insani mahiyyətin modifikasiya qütbləridir. Klounların bir qisminə “kürən kloun” deyirlər, digər qismini isə “ağca” adı ilə işarələyirlər. Kürən kloun dəcəl uşaqdır, şuluq oğuldur, sürtüşkən qıyamçıdır, hikkədir, düzü tərsə çevirən, ipə-sapa yatmayan həyasızdır; ağca isə – əksinə: Sevgilidir, Atadır, Müəllimdir, Sənətkardır, ağlın, harmoniyanın, nəcibliyin bildiricisidir. Oynadığı tamaşalarda Ayşad, adətən, elə belə də olur: **AĞCA KLOUN KİMİ**. Onun cəmi rollarının və sənətçi fərdiyyətinin təhlili bu məqamdan, bu nöqtədən, bu cövhərdən keçir. Nə geyindiyyinin, nə söylədiyyinin, nə də nitq defektinin artıq bura daxil yoxdur. Ona görə sapa düzüb xronologiya bağlamağı və arlekin Ayşadın rollarını bircə-bircə təhlil etməyi teatr tarixçilərinin öhdəsinə buraxıram. Mənsə... Ayşadın aktyor təbiətinin eskizini cızdım, onun yaradıcılığının sxemini

görükdürdüm, konseptual cizgilrini aşkarladım. Hər halda mənə bəs elədi, başqalarının adından danışa bilmərəm.

SƏDR VƏ LİTAVR

(aş və xuruş)

Azərbaycan adlı məmləkət hüduqlarında ta qədimdən ən əla düyü növü kimi “sədri düyüsü” tanınıb. Neyçün ki, azərbaycanlı təfəkküründə sədrdən o yanası, yəni sədrdən böyüyü, qüvvəlisi, ucası, fərasətlisi yoxdur. **SƏDR** zirvə bildiricisidir, milli keyfiyyət nişanıdır. Biz azəri türklərində sədrin kəsdiyi başın sorğu-sualı olmaz: çünki hörməti və izzəti ölçüsüz. Sədr camaatın sonalayıb seçdiyi, hökumətin rəsmən dəstəklədiyi aşiq təbiətli bir el atasıdır: dövlətlə xalq arasında dayanıb bir ötürücüyə çevrilər, qayda-qanun yaradar, işləri sahmanlar, yoluna qoyar, ağsaqqal funksiyasını rəsmən yerinə yetirər. Heç kim də onun bir sözünü iki eləməz. Biz azəri türkləri sədr sevən millətik. Azərbaycanda sədr həmişə Dədə Qorqudun, butalı aşığın sovet modifikasiyası kimi qavranılıb. Ona görə də cəmi sədrlərin şərəfinə düyülərin “gözəl”ini, tamlısını və artımlısını, dadlısını və ətirlisini biz cuşa gəlib “sədri” adlandırmışıq.

“Sədr” ərəb dilində türkən “qabaq”, “ön”, “məmə” ifadələrini əvəzləsə də, onun konkret ictimai-sosial mənası bizdəndi. İnanmaram ki, burada farslar, ya da ki ərəblər bizi üstələyə. Amma, insafən, sədri düyüsü əsl məclis düyüsüdür, qonaqlıq düyüsüdür, toy düyüsüdür, sədrin süfrəsinə layiq düyüdür. Ol səbəbdən ki, bu düyünün aş qiyamət çıxar, ətri aləmi götürər, xuruşsuz da adama nuş olar.

Sədri tanımaq çox asandı, lap elə su içmək kimi bir şeydi. Üzünə bir baxmaqla halından xəbər tutursan. Niyəsi də bu ki,

onun fərq əlamətləri aşkardır və hamıya bəllidir. Sədrsiz nə kollektiv, nə kolxoz, nə el-oba, nə qövm-tayfa? Heç adi predmetlər də sədrsiz olmur. Hətta mən bilirəm ki, simfonik orkestrə hansı musiqi aləti sədrlik edir. **LİTAVR!** Çünki şişmandı, səs quyusudu, danışığı gurdu, “dediyinə” bütün orkestrə çalıb oynayır. Mənim teatrşünas təsəvvürümdə litavr Səməndər Rzayev adlı bir aktyorun simvoludur, abstrakt bildiricisidir, onun sürrealist şəkli, sənətçi cövhərinin və hüsnünün konkret vizual formasıdır. **Litavr** Səməndərin **SƏDR** təbiətinin ifadəçisidir, rəmzi işarəsidir.

Azəri türklərinin qavrayışında özünə yer eləmiş **İDEAL SƏDR** obrazının səhnə gerçəkliyi, kino variantı idi Səməndər.

“Sədr” onun rollarının hamısına “düşən” açardır; aktyorun sənət amplitudasıdır, mövcudluq tərzinin obrazıdır. Aşıq ola–ola sədr kimi qalmaq, sədr ola–ola aşıqlıq eləmək... Bu, Səməndər Rzayevin yaşamaq, əylənmək, kef çəkmək üslubu idi. Səməndər pis, ya yaxşı, müsbət, ya mənfi nə oynadısa, orada aşıqxislət sədr təbiəti zühura gəldi. Bəlkə də budur onun xalqa yaxınlığının sirri? Bir də ki... Azərbaycan adlı məmləkətdə sədr aşıq qismində məclis əhli olub yeyib-içən adam sayılar, süfrəyə yaraşıq gətirər. Məgər təsadüfdür ki, hər məclis sahibi Səməndəri “özünküləşdirmək” istəyirdi? Görünür elə bu səbəbdəndir ki, Səməndər çox qısa bir müddət içində şəhər folklorunun personajlarından biri kimi qavranılır və xalq onun barəsində lətifələr qoşmağa başlayır.

Allah Səməndərə möcüzəli bir boğaz vermişdi ki, ilahi səslər “mağara”sına bənzərdir. Amma bu “mifik” aşıq boğazından həm də dünyanı üyüdüb içəri ötürmək, udmaq olardı. Belə bir boğazla Təpəgözün nərəsini də çəkə bilərdi Səməndər:

“nərildəyib” də tamam “La Skala” seyrçilərini ayağa qaldırardı. Mən ona əbəsdən səhnənin litavı demirəm ki...

İş bu ki, mən Azərbaycan poeziyasında Fərhadı-Kuhikəni də sədr qismində görürəm. Səməndər isə dağ çapan Fərhad görkəmli epos qəhrəmanı idi, anadan **SƏDR** doğulmuşdu. Sədrlik istedadlıdır, hər adama nəsisib olmaz. Mən Səməndəri Azərbaycanın “sədr aktyoru” adlandırırdım. Bu, onun titulusdur. O, radionun “Bulaq” verilişinə də gəlib qara mikrofonun “qulağına” sözün sədrisini söyləyərdi, Dədəm Qorqudun sözünü söyləyərdi, nərisini dünya efirinə yayılacaq pıçıltıya çevirib aşıq sözü söyləyərdi, **SƏDR** sözü söyləyərdi...

**FUDZİ DAĞININ SAKİNİ
VƏ YA
BƏNÖVŞƏYİ İÇƏRİ ŞƏHƏR**
(bulud adam üçün portret)

“Qar yağır adda-budda.
Bu da Budda.
Oturub buludda mənə baxır”.
Müəllif

GÜMÜŞÜ SƏRGİ. Buluda nə portret, istədiyi şəklə düşür. Bulud adamın portreti də qeyri-mümkün və qeyri-ciddi bir iş. bu gün cildini dəyişər belə olar, sabah elə. Dünyadakı bütün formaların ülgüsündən buludda var. Göy üzündən asılmış şəkillərdir buludlar: uça-uça dəyişirlər. Bir də görürsən dəvə keçir göy üzündən, bir də görürsən balina, bir də görürsən peyğəmbər dayanıb başının üstündə, bir də görürsən haradansa Mefistofel gözləri baxır sənə...

BƏYAZ FANTAZİYA. Bir gün Fudzi dağında onunla rastlaşdığım zaman şair Adil Mirseyid mənə dedi ki, milyon ildi buluddu. Hara getsə, axırda yenə qayıdır Buddanın yanına. Mən inandım və dinmədim. Çünki bilirdim ki, Budda öz şeirlərini buluda yazır və bu şeir-buludlardan adamlar düzəldib göndərir yer üzünə. Və biz də hərdən qəfil ayılıb görürük ki, yanımızca bulud adamlar yeriir, tanış və naməlum, Adil Mirseyid kimi. **“BULUD ADAM”** Adilin şeir kitabının virtual qəhrəmanıdır, Adilin buluda çəkilməmiş şəkli, gerçəkliklə xəyal sərhədində yaşayır. Mən onu böyükələr üçün Karlson adlandırırdım. Adil Mirseyid ağ şeirin elə Karlsonu kimi bir şeydir.

AY İŞIQLI VİTRİNLƏR. Bulud adam şəhər divanəsidir. Ayaqları şəhərin asfaltına toxunan andaca o, sanki fransızlaşır, pırpız–pırpız geyinir, impressionist rəssam olmaq istəyir; istəyir ki, şəhərin gizli romantikasını rənglərdə görükdürüb aşkarlasın. Amma bu ona azlıq eləyir: odur ki, çevrilir bəstəçiyə və uyur axşam parklarının melodiylarına, qaranlıq şəhər küçələrinin ehtiraslarına. Çalışır ki, bütün şəhər içində səslənən fasiləsiz bir şeir olsun. Ancaq bacarmır, yorulur, tünlük onu xoflandırır. Elə ona görə də sonucda, insan ayaqları axşamdan çəkiləndə bulud adam boş küçələrin ay işıqlı vitrinlərinə sığınıb tənhaləşir, qəhərini sinəsində ovucalayır dayanır. Havanın çiskininə baxıb darıxır. Darıxdığından bir siqaret yandırır... və sonra da siqaretin tüstüsünə bürünüb şərab şüşələrinin başına hərlənir, axşamdan gecəyə gedir və yalnız şəhər bir gözəlçənin qoynunda gözünü günəşə açarkən təzədən Buddanı xatırlayır.

BOZ TƏNHALIĞIN OYUNCAĞI. Sevgilisinin telindən asdığı dünya Adil Mirseyid üçün yolka oyuncağı kimi bir şeydir. Bulud adam özünü də oyuncaq bilir, həyatını da: yoxsa özünü gopçular kralı baron Münhaüzenə oxşadıb yazmazdı ki, “bəlkə

müharibə elan edim Parisə”. Bulud adama nə var ki... yəqin oturub hansı əsrdəsə baron Münhaüzenlə çaxır içib, Robinzon Kruzonu salamlayıb. Adil Mirseyid yaşaya bilməz, gərçi öz beynində “fırlatdığı” duyğusal təsvirlərə, epizodlara, oyunlara qapılmasa.

QARA SAAT. Ömrü batan gəmidi Adil Mirseyidin... və hamımız biganə. Bu biganəlikdən isə “qan iyi gəlir”, cənablar. Odur ki, bulud adam öz-özünə bizdən kəsib inciyir və çarəsizlikdən üzünü tutur biçarə İçərişəhərə, bənövşəyi ilğımlara qovuşmaq üçün. Ancaq bulud adam haradan bilsin ki, **İçərişəhər torpaqdan pırtlamış memarlıq düşbərəsidir.** Bu da bir oyun, bir hal, bir yaşantı. Saatın mürdəşir əqrəbləri isə qayçı kimi kəsib doğrayır ömrünü bulud adamın və Adil Mirseyidə ölüm paltarını tikir bəzəkli dəqiqələrdən. Diri olmaz güzgüdəki adamlar. Güzgüdəki adam elə bulud adamdı, xəyal adamdı. Amma heç mən də qurdla qiyamətə qalası deyiləm.

YAŞIL YEDDİ. Mən Adil Mirseyidi bir də Mövlanə xanəqahında görmüşdüm. Onda bulud adam çillə keçirdi. Mənə söylədi ki, yaşıl yeddinin sonuna çatıb, səma eləməyə hazırlaşır, ulduzdan ulduza uçacaq. Telefon nömrəmi ona verdim; dedim ki, geri dönəndə mənə zəng eləsin. Nədənsə hələlik səs-səda yoxdur. Yəqin hansı planetdəsə tramvay gözləyir.

AĞ SONSUZLUQ. Beşinci mövsüm Adil Mirseyidin mövsümüdür. Bu vaxt seyid mövsümsüzlüyüdür: nə isti yandırır, nə qar yağır; nə soyuq olur, nə də yaz yağışı. Onda bulud adam elgəz kimi dolanır aləmi... və hərdən bir şeir kitabları da buraxdırır öz kefinə. Adilin bütün misralarının rəngi var: akvarel bənövşəyi üstünüdür. Əslində bulud adam şeir yazmır, ovqatının şəklini çəkir, rəngsiz duyğularını boyayıb görükdürür. Adil Mirseyidin əlində tutduğu molbert onun

ürəyidir, gəzdirib ümid işığı kimi hər yoldan ötənə göstərir. Biganə və etinasız şəhər camaatı isə dayanmır, təəccüblənmir, Adilin halını xəbər almır. Nəhayət ki, Adil yorulub, üzülüb bu əcayib molberti asır buludların boynundan və girib araşşəsinin içində gizlənir, gözlərini yumur: çünki “bütün pəncərələr bağlı, bütün qapılar qapalı, bütün könüllər sınıq, bütün ürəklər çatdaq, bütün bülüllər divanə, bütün mələklər suçli”. Mən bilirəm, bu yuxusunda Adil yenə də Fudzi dağını görəcek. Ona görə görəcek bu yuxunu ki, Adil dünyanın ən qoca uşağıdır və ən körpə qocası.

PİR VƏ BƏBİR (söyləmə)

“Pir mənəm, cavan mənəm,
dövləti-cavidan mənəm”.
Nəsimi

Pir nədir, bəbir bilməz. Qar yağcaq iz örtülər. Allah–allah deməyincə işlər düzəlməz. Tanrını göz ilə görmüş kimsə yox, əqlə bulunur. Söz torpaq kimidir, eşdikcə hörülər, burular, uzatdıqca uzanar, mənalarını çoxaldar. Pir bəbir yuvası olmaz. qış göydə qışlamaz, yerə endiyi var. Bəbir pirə yaxın durmaz, saraylara yavuq gəzər. Qadir tanrı verməyincə ər bayımaz. Adli kişi adından qorxar, şərə toxunmaz. Pir olan bir kimsə dünyadan uca durar: heç nəyə bağlanmaz ki, gəldi-gedərdi.

İsmi şərəfətli Azərbaycan aktyoru Rasim Balayev isə XX əsrə sığmaz: tarixə varar, hər yüzildə bir ömür yaşar, “sər-pa soyulub”, yəni başından ayağına kimi soyulub cilddən cildə

düşər, zaman içrə dərviş kimi özü ilə, ruhu ilə, bəşər ilə cəng eləyər, qan-yaş tökər, amma ağrımaz. Çünki aktyordur. Özü də əsl peşəkarından. Sənəti də ustaddan görən önməz. Bəbir piri-kəbir tanımaz. Şəkər dadın yeyən bilər. Rasim Balayev də Dədə Qorquddan buta alıb oğuz aktyoru olur, xanım hey...

Rasim Balayev öz aktyor istedadının şairanə qiyafəsinə, zərif hüsnünə, gözəl üzünə, Yusifmisal görkəminə, alicənab qamətinə və çevik ozan dilinə güvənib bir axşam ekrandan deyəndə ki, “gərçi bu gün Nəsimiyəm, Haşimiyəm, qüreyşiyəm”, sufi ilə hürufiyəm, hən Seyidəm, həm Əliyəm, Hüseyniyəm, “məndən uludur ayətim”, cəmi seyrçilər Rasimin aydın və duru imam gözlərinin içinə baxa-baxa ona inanar, bu vücudu haqqa bərabər tutar.

Amma üstündən heç bircə gün, heç bircə saat keçməz ki, Rasim sözünü dəbbələr. Aktyordu da. Nəsimidən üz döndərər, Babəkə dönər, qılıncını qurşanar, haşimini, qüreyşini, sufi ilə hürufini qırdıqca qırar, ancaq “uf” deməz, nifrəti azalmaz, hirs soyumaz. Ekrandı da, bu gün birini göstərər, sabah bir özgəsini. Bir də baxarsan ki, Rasim Qam Bөрə oğlu Bamsı Beyrək olub, qopuz götürüb qaba ağaca tapınar, oğuz elinin ər igidini təqlid edər. Dünən Nəsimi **PİR** idi, bu gün Beyrək **BƏBİRƏ** bənzər: səssiz-səmirsiz pular, güdər, qəfil gəlib alar, gedər. Görənlər heyran olar, mat qalar. Bir insan neçə cür sifət çıxara bilər, yahu? Hərçənd gözləri dəyişmək qeyri-mümkün...

Bəbir kimi yaraşıqlı, bəbir kimi eleqant, bəzən amiranə, bəzən qıvraq, şahlara, sultanlara layiq davranış tərzini aktyor Rasim Balayevin sənətçi vərdişi, onun hərəkət partiturasının genetik kodu, təbii cövhəri. Rasim Balayevin davranış plastikasından həmişə bir bəbirlik sızar. Arıq, nazik, nəcib bədən və yarıyuxulu enerji, məqama müntəzir. Şərq bəbirə valeh:

sarayların bəzəyi, əyanların təhlükəli əyləncəsi, nəqqaşların həyasız sevimlisi, miniatürlərin amansız, yırtıcı gözəli. Məgər “Qatır Məmməd” filmində Rasim Balayevin ekrandan görükdürdüyü zabit Əzizi belə qəşəng, kübar və məkrli deyildimi? Bu kişinin yaraşığı yaraşlıq, geyimi şıq idi, niyyəti dolaşlıq, əməli bulaşlıq idi. Əziz qiyafəsində aktyor təsdiqlədi ki, onun üzügöyçək qəhrəmanı bir gün çönər mənfi olar, zülm edər, adam satar, baş da kəsər. Lakin... elə bir obraz, elə bir rol yox ki, Rasimin çöhrəsindəki alicənab şair zıyasını söndürə, heçə endirə, hətta Cəfər Cabbarlının Dövlət bəyi olsa belə...

Rasim Balayevi bir aktyor kimi “sındırmaq” üçün, yenidən “kəşf etmək” üçün ya Pablo Pikasso, ya da Salvador Dali təfəkkürünə malik olmaq gərək. Yoxsa onun şair görkəminin seyrindən qurtulmaq qeyri-mümkün. “Dil bazarçısı yalandır, varmazam bazarınə”. Söz ədəbiyyatın vəhşi bəbiri, ram eləməyincə nadinc olur. Sultanlar bəbiri əzizlər. Bəbir yüksək təpə sakini. Çünki oradan hər yer görünər. Yüksək təpəyə çıxmaq çətin, amma tamaşağah kimi əla. O da ola ki altun üzüyün nişanələrini biləsən. Cahana sığmayan oğuz aktyorunun Dədə Qorqud olması yey. Ol səbəbə ki, Azərbaycan mədəniyyətində Rasim Balayevin vardıdığı məkan ucalardan uca, ancaq bəyana gəlməz. Bir adamı ki, tanrı sevsin, onun uğuru əskilməz, şad gününə kölgə düşməz. “Amin” deyənlər didar görsün. Ağ alnında beş kəlmə dua qıldıq, qəbul olsun”.

BAKİ VƏ ZİMBALA

(qədəş-blyuz)

Bakı uzun müddət qədəş tamaşalarının teatrı olub: neyçün ki, məhəllə səkilərində bütün rolları qədəşlərin özləri ifa eləyiblər.

Zimbala şəhərin balaca, dələduz avtomobili sayılırdı. Səbəbi də bu idi ki, Zimbala kələ-kötür asfaltın üstündə əsl “mamba” və “fokstrot” oynamağı bacarırdı.

Küçələr cızbız qoxuyurdu. Hələ heç kəs XX əsrin sonu barədə fikirləşmirdi. Sərxoşlar gündə bir neçə dəfə kosmosa “uçub” qayıdırdılar.

Qədəş “qardaş” sözünün Bakı dialektində əzizləmə formasıdır, böyüklük, sahiblik, ağalıq bildirər və sovet dönəmində haradasa “bəy” müraciətinin əvəzi qismində işlənər, milli ənənəyə söykənən etibar, nüfuz şkalasında subordinasiyanı eyhamlaşdırar. Bir 40–50 il bundan əqdəm məhəllənin üzü hörmətli lotusuna, vuran əlinə, söyən dilinə, ədalətli oğlanına, qeyrət çəkən kişisinə, canlara dəyən aktyoruna qohum-əqrəbə, dost-aşna arasında “qədəş” deyərtilər. Məhəllədə ədəb-ərkan güdükçüsü, yerli şəbədələrə, zarafatlara, atmacalara qeyri-rəsmi “qol qoyan” müəllif, şəriki olmayan avtoritet idi qədəş. Bakı şəhərində qədəşlərin öz geyimləri, davranış qəlibləri, əxlaq kodeksi, ədaləti, repertuarı və folkloru vardı.

Eldəniz Zeynalov məhəllə aktyorudur, məhəllənin hay-küylü, dava-dalaşlı, ancaq doğma və isti münasibətlər sistemindən “qopub” sənətdə primus kimi gürhagurla odlanan super emosional aktyorudur, Azərbaycan teatrosunun barıt çəlləyinə bənzəyən **QƏDEŞ** aktyorudur.

Zimbala sanki qədəş folklorundan sıçrayıb Bakı məhəllələrinə düşmüşdü. O vaxtlar şəhərdə elə bir adam tapılmazdı ki, “**əcəb maşındır bu maşın “Zimbala”** misrası ilə başlayan meyxananı əzbər bilməsin. Bir cənub şəhərinin mifik maşını, hərəkət emblemi, sürət emblemi idi Zimbala. Əslində heç bir zavod bu adda maşın buraxmırdı. Zimbalanı Bakı qədəşləri yaratmışdılar. Onlar bir gün yığışıb “**Moskviç**”

markalı maşını özünküləşdirmişdilər, milliləşdirmişdilər: qədəşlər köhnə “Moskviç”ə “Zimbala” ləqəbini qoşmuşdular, bu xudmani şəhər “**ilbizi**”ni qara, yekə, əjdəha “Zim”ə qohum eləyib dəbə, qiymətə mindirmişdilər, kasıblıq və ədəbazlıq, qürur və mərdlik simvoluna çevirmişdilər. Zimbalaya əyləşmək çətin gələrdi ucaboy, tosqun adamlara. Ancaq camaat bundan inciməzdi. Çünki Zimbalanın qədəş imicindən gizli bir həzz duyardı.

“Bir cənub şəhərində” (1969) cavan Eldənizin Zimbalaya sığmayan Tofiq adlı sadədil, bahadır cüssəli personajı iri yel dəyirmanına bənzəyirdi, yekəxana-yekəxana davranırdı, iri əllərini ölçə-ölçə cuşa gəlib danışdı, nağıl qəhrəmanı Ağa Nəzəri xatırladırdı; hərçənd əlindən bir iş gəlmirdi, məhəllənin primitiv dedi-qodularına “ilişib” qalırdı. İndisə Eldəniz Zeynalovun yel dəyirmanı ilə bica vuruşan sısqa cəngavər Don Kixota oxşarlığı var. Mən onun rollarını təsəvvürümdə canlandırılanda görürəm ki, bu aktyor rəngsaz Əhməddən (“Əhməd haradadır?” filmi), uşaq kimi saf və nadinc məhəllə cayılı Tofiqdən sonra məlum fransız romanının dörd qəhrəmanından biri Partosu əla oynaya bilərdi. Amma neyləyəsən ki, “bura... və-tən-dir, a balam” və heç kəs də Dümanın romanından film çəkməyəcək, Servantesin əsərini ekranlaşdırmayacaq, səhnəyə gətirməyəcək.

Qədəşlər uşaqlıq dəcəlliyini özlərilə gəzdirən çılğın məhəllə kişiləridir. Onlar Zimbalanı da “dəcəlliyinə” görə sevirlər. Sərxoşlar elə tez uşaqlaşır ki...

Eldəniz Zeynalov qədəş repertuarında yaşayan aktyordur. Aktyorların ən səmimisidir. Hətta belə də demək mümkündür ki, Bakı məhəllələrinin məhz qədəş həyatı Eldənizi aktyor eləyib. Onun şaqqanaq çəkib gülməsi, lətifəsi, zarafatı cızbız kimidir.

“soyusa”, yəni məqamı keçsə, dadı qaçacaq. Cızbız qədəş delikatesidir. Qədəşlər yaşamırlar, onlar öz emosiyaları ilə birgə Bakı adlı bir tavada cızbız kimi qovrulurlar.

Eldənizin yumorunun şərti avtomatlaşdırılmış danışiq tərzidir; təki pauza olmasın, təki çənə işləsin və nəsə desin. Belə ki, ani bir fasilə gülüşü həmənə yenəcək. Bu yumorun ikinci şərti isə yekəpər birisinin küt, mexaniki və gecikmiş reaksiyasıdır. Əgər onun personajları danışarkən gözlərini qırpmasalar, iki kəlmə sözü dürüst söyləyə bilməzlər, bir yerdə çaşsalar, təkrarlar əlindən şaşırırlar və hər şeyi əl-qol ata-ata, emosional gərginliklə başa salırlar. Eldənizin sənətçi üslubunun hüsnü belədir, qədəşlərin komediya teatrının variantıdır.

Zimbala qədəşlər tərəfindən nə qədər əzizlənsə də, rəsmi mədəniyyətdə onun yeri həmişə arxada olub. Eldəniz də ikinci dərəcəli rolların ifaçısıdır, həmişə epizoddan epizoda görünür. Amma elə epizod var ki, filmə, tamaşaya bərabər. Bu öz yerində. Hərçənd Eldənizi çox asanlıqla komediya ulduzuna çevirmək də mümkün idi, əgər onun üslubuna bab, onun istedadına hesablanmış filmlər çəkilsəydi. Burvildən, Lui de Fünəsdən, Pyer Rişardan Eldənizin nəyi pisdi? Di gəl ki, “bura və–tən–dir, a balam” və qədəşlər Fransada yaşamır.

Ona görə də bir gün gəlir ki, qədəşlərin hamısı quru xəşəm balığına oxşamağa başlayır. “Köhnə ev” (2000-ci ilin tamaşası) burada bəhanədir.

QOĞAL

(top və günəş üçün karnaval)

Yumru-yumru qayalar... Yumruluğun semantikasi. İnsan və yumruluq. İnsan yumru ola bilir; ana bətnindən yumrulanıb dünyaya gəlir.

Top da yumrudur, günəş də. Dolu sifətləri var. Çöhrələri sanki pərgarla çəkilib. Gunaları koppuşdur, idealdır. Amma onun da başı dazdır, bunun da... və hər ikisi fırlanır; biri yerdə, o biri göydə qalaktikalarla birgə... Bizim yaşadığımız planet də yumrucadır və öz oxu ətrafında fırfıradır. Top günəşin rezin mikromodelidir. İnsanlar onu ayaqları altına salıb oynadırlar. Futbol fəlsəfədir: burada insan özünü kainatın tacı statusunda duymaq imkanı qazanır. Çünki dünyanı, kosmosu top qədər kiçildib öz ayağına gətirir və onunla adicə top kimi davranır. Topun da, günəşin də qələndər kimi fərqləndirici əlaməti, nişanəsi yox. Hərçənd ki, tüksüz baş Keçəldir, tüksüz üz – Kosa. Meydanın dahi məzhəkə personajlarını xalq belə düşünüb, belə görüb, belə yaradıb – günəş kimi, top kimi... Mifoloji şəcərə bunu elə bu cür təsdiqləyir.

Arxaik təfəkkürdə gülümsər çevrə günəşi eyhamlaşdırır. Bu, işıq və gülüş birgəliyindən törəmiş bir obrazdır ki, xeyirxahlıq, nəciblik, bərəkət rəmzi kimi yozular, uşaq rəsmlərində öz gerçəkliyini tapıb zühura gələr, primitiv bir tərzdə aşkarlanır. Həyatda (və həyətdə) təkər, çarx, məcməyi, nəlbəki, qoğal şəklində girdə və yumru nə varsa, hamısı **GÜNƏŞİ** xatırladır. Bununla bəhəm hər bir dairəvi forma eyni zamanda **GÜLÜŞ** zonasıdır. Çevrə gülüş yumağıdır. **TOP İÇİ DOLU GÜLÜŞDÜR.** Çünki təbiəti, quruluşu oyunbazlığa meyillidir, yüngülcə atılıb düşür, hərlənib mayallaq aşır, özxoşuna dığırlandıb yaşayır.

Lütfəli Abdullayev Azərbaycan komediya teatrının, meydan teatrının Kosası və Keçəlidir, milli teatr sənətinin simvoludur. Azərbaycan məzhəkəsinin vizual forması, bədən ekvivalenti Lütfəli Abdullayevdir.

Fəsəlli, yayma, kökə, yağlı fətir insanın günəş sevgisi ucbatından yumru-yumru kündələnib, girdə-girdə bişirilib. Undan hazırlanan bütün standart çörək və qoğalkimilər məişətdə günəş bildiricisi sayılır. Üzünə un sürtmüş kloun potensial günəşdir. Təndirin, kürənin ağzı yumrudur, günəşə oxşar. Körpə ana bətnində yumrulanıb yatır. Qarın topdur, mərkəzi olan çevrədir, günəşdir. Günəş **gülən** dairədir, gombul adamsa – **gülünc** dairə.

Mən Azərbaycanın vizual mədəniyyəti çərçivəsində Lütfəli Abdullayevin teatral portretini gülümsər günəş qismində görürəm. Özü top kimi idi, üzü çarx kimi: qoğala bənzəyirdi. Tosqun, şişman və bəstəboy adam olduğundan baxana elə gəlirdi ki, qolları və ayaqları bədənində görə qısadır. Odur ki, bu balaca gombul kişi təndirə oxşayırdı səhnədə, dağ kəndinin təndirinə: odu azalmırdı, istisi heç vədə tükənmirdi. Lütfəli Abdullayev pozitiv auraya malik bir sənətçi idi: ağappaq süd kimi idi bu aura. Bəlkə də bu auranın pozitivliyi onunla şərtlənirdi ki, aktyor Lütfəlinin sifəti həmişə köpmüş xəmir kimi “sevinirdi”, “nurlanırdı”, “içəridən işıqlanırdı”. Yəqin bu səbəb üzündəndir ki, Lütfəli Abdullayevin repertuarında bir dənə də olsun ziyankar, əclaf, nacins, bədxah personaj tapılmazdı. Onun oynadığı rolların əksəriyyətini bir qayda olaraq şirindil tənbellər, baməzə əfəllər, gic-bic nöqərlər, yaltaq avaralar, həpəndlər, tüfeylilər təşkil edərdi. Bu kimsələrsə bir kimsəni ciddi şəkildə incitmək iqtidarında deyildilər. Çünki Lütfəli Abdullayevin özü belə idi: tıxsız balıq kimi. Bilmirəm, şahid sifətilə hansı personajı çəkim araya: Vəlini (“Arşın mal alan” filmi) Zülümovu (“Əhməd haradadır?” filmi), Məhəmmədi (“Ulduz” filmi)? Amma buna nə hacət? **Onsuz da günəş gülür, topa isə gülürlər.** Bu iki konkret plastik obraz, içi təndir, qoğal qarışıq,

Lütfəli Abdullayev sənətinin mənalar kontrastının təminatçısı. Müsbət nə varsa, **GÜNƏŞDƏNDİR**, mənfi – **TOPDAN**. Lütfəlinin gözlərini qıyıb, burnunu yığıb pərtlikdənmi, çaşqınlıqdanmı və ya bəclikdənmi utancaq-utancaq gülümsəyən personajları hər iki başlanğıca, hər iki gülüş qütbünə eyni dərəcədə yaxın idilər. Mən Lütfəli Abdullayevin sənətinin paradiqmasını yazdım, yaradıcılığının və komediya istedadının əsas düsturunu verdim. Gələcəkdə kim ondan kitab yazacaqsas, mütləq bəhrələnsin. Halal eləyirəm.

KƏRPİC VƏ XULİQAN (qumsallıq generalı üçün rok-opera)

Biz hamımız Tədris teatrından çıxmışıq... Xəzərin sahilində... Biz azıq, hamımız arıq–arıq, amma varıq... Xəzərin sahilində... Bircə Fəxrəddin Manafov idi aramızda idmançı... Xəzərin sahilində... Tom dayının komasına bənzəyirdi “Tədris” o zaman: nə pis, nə yaman; hərəmiş bir roman... Xəzərin sahilində... Biz zəncirləri qırmaq istəyirdik, zəncirlər ümidlərimizi qırdı... Xəzərin sahilində... Və bir gün ayılıb gördük ki... “getdi, qayıtmadı körpə Cəlalım”... Xəzərin sahilində... “Boy, boy, ağlaram”... Xəzərin sahilində... Vəqifin Fəxrəddini... “Tədris”dən uzaqlaşdı... Vəqifdən uzaqlaşdı... Çəkildi filmlərə... Kinoda məşhurlaşdı... Xəzərin sahilində...

Nostalji və rok bir yana. Düz 30 il bundan öncə Fəxrəddin Manafovü küçədə görənlər eə bilərdilər ki, bu ortaboylu, enlikürək, buz baltası kimi cavan oğlan ya yüngül atletika, ya da boks üzrə Azərbaycan çempionudur. Ancaq heç kəs ağlına gətirməzdi ki, Fəxrəddin Tədris teatrının bir nömrəli aktyorudur. Niyə? Məncə, cavabı gün kimi aydın. Məşqdən sonra

idmançıya, adətən, nə qalır? Əlbəttə ki, polad bədən, yorğun üz və bir də... əzilmiş burun: mümkün ki, yıxılıb; olsun ki, döyülüb. Hər iki fərziyyə məqbul sayılır. Fəxrəddinin zahirində bu əlamətlər bariz, yəni idmançı aktyordan üstün. Lakin teatr sənətçisindən ötrü əsas məsələ batin: onu da mənə görükdürmək çətin. Hər adama qismət olmur.

Kərpic dördkünc bərk predmetdir, daşdan, qənbərdən onunla fərqlənir ki, müəllifi tanrı yox, insandır. Başqa sözlə, **KƏRPİC** süni daşdır, yəni təbiətdə olmur, istehsal edilir. Təbii ki, xüsusi qəliblərə tökülüb bişirilməsə, kərpic alınmaz. Çiy kərpic növü də məlumdur, amma onlardan az-az istifadə edilər tikintidə.

Fəxrəddin Manafovun rejissor Vaqif İbrahimovlu “yaradıb” və sənət dünyasına gətirib atlet bir aktyor kimi. Bu, hamımıza çoxdan bəlli. Vaqifin tamaşalarının gümüşü bədənini idi Fəxrəddin. Hərçənd rejissor Vaqif aktyor Fəxrəddinin “qəhrəman”, “qalib”, “çempion” bədənini “sındırmağı” bacarırdı: ona həmişə elə rollar tapşıırırdı ki, bu aktyorun idmançı imkanları “pərdələnirdi”, bədəninin güclü atlet enerjisi neytrallaşırdı. Təsadüfi deyil ki, Fəxrəddinin Tədris teatrının səhnəsində oynadığı personajlar ya axsaq olurdu, ya pəltək, gicbəsər, ya da tiryək hərisi. Bu defektlər, qüsurlar onun fiziki potensialının pozitivini həməncə yenirdi. Məcnun (1978–ci ilin eyniadlı tamaşası) bədən və ruh ziddiyyətinin zühuru qismində Fəxrəddin üçün ideal variant idi. Şübhəsiz ki, burada da yozum və konsepsiya Tədriisn ideoloqu Vaqifə mənsub.

İdmançı ilə xuliqanı bir–birindən iynəyarımlıq məsafə ayırır. Hər idmançıda potensial xuliqan yaşayır. Xuliqan öz cəsarətinə görə idmançıdan geri qalmaz. Sadəcə olaraq enerji artıqlığı müəyyən şəraitdə birini idman meydançasına, o birini isə küçə döyüşlərinə tərəf sürükləyib aparır. Hərçənd böyük mənada

bunun bir qırıq da fərqi yox. Çünki hər ikisinin kişi sifəti və kişi xasiyyəti onları maksimal dərəcədə **QƏHRƏMAN** obrazına yaxınlaşdırır, daha doğrusu, bu adamların imicini “qəhrəmanlaşdırır”. Təbii ki, ədalət hissinin nisbətindən bu imic müsbət də ola bilər, mənfi də.

Qumsallıq generalı da xuliqansayaq qəhrəman tipidir, şəcərəsi Kuba yazarı Jorji Amadudan gəlir. Xəzərin sahilində ol zamanlarda bu rolu bir kimsə Fəxrəddindən yaxşı oynaya bilməzdi. Qumsallıq generalları kasıblığa, aclığa qarşı üsyan etmiş qəhrəmanlardır. Onlar hər yerdə diri qalırlar: yaşamaq iradəsi güclü olur bu insanlarda.

Vaqif İbrahimov getdi, “Tədris”in kərpicləri uçdu... Xəzərin sahilində... asta-asta... Zaman orada modern ticarət mərkəzi “planlaşdırdı” bizim üçün. Elə onda Azərbaycanın kino dünyası Fəxrəddini gördü... Xəzərin sahilində... Gördü və bəyəndi: Fəxrəddini “nişanladı”. Nədən ki, həmin çağlarda Azərbaycan kinosuna sözündən, inadından dönməz, odda yanmaz, suda batmaz, qüvvəsinə arxayın, iradəsi möhkəm, qüruru boydan, qorxusuz, bir kimsənin yanında quyruğunu qısmayan, həqiqəti, mərdliyi yaşamaqdan üstün tutan sadə, kişisifət, bir az xuliqansayaq müasir cavan qəhrəman lazım idi, gerçəkliyin özü kimi təzadlı, amma nəcib... Xəzərin sahilində... Beləsinə hamıdan çox oxşayırdı Fəxrəddin... Xəzərin sahilində...

Kinorejissorlar da Vaqif İbrahimov kimi Fəxrəddin Manafovun idmançı obrazını “yumşaltmağa”, “dinamikləşdirməyə” çalışdılar, di gəl ki, tamam fərqli bir yolla getdilər, onu sevgi macərələrində səriştəli, dissidentliyə meyilli, ədalətli xuliqan tipinə yaxın rollarda sınağa başladılar. Və nəticə heç də pis alınmadı. Fəxrəddinin ifasında Marat (“Park” filmi), Ənvər (“İşgüzar səfər” filmi), Rauf (“Qətdən yeddi gün

sonra” filmi), Timur (“Əlvida yaşıl yay” filmi), Yusif (“Ölsəm, bağışla” filmi) cinayətlə qanun arasında çəkilməmiş ip üzərində addımlayan personajları xatırladırdı. Hətta onun guya ki “ev uşağı” Zauru (“Təhminə” filmi) belə kriminal çənbərilə gəzişən qumsallıq “general”ı təəssüratını oyadırdı seyrçidə.

Küçə ölənəcən bizimlədir. Nə sənət, nə savad onu bizdən qopara bilmir. Diribaş olmaq küçənin əlamətidir. Elə ona görə də tamaşaçı Fəxrəddinin “Otel otağı” filmində canını tapşıracaq əfəl azərbaycanlı türkoloq professoruna da ölümü heç cür yovuşdurmurdu.

Gərçi mən rejissor olsaydım və Fəxrəddinlə birgə işləsəydim, onu öz filmlərimdə mərhələ–mərhələ Sindbad, Don Juan və Jan Val Jan rollarında sınamaq istərdim. Alınardımı? Bilmirəm. Bu ki fantastik bir proyekt... Xəzərin sahilində... Bizə nə yaraşar? Ancaq nəyimiz varsa, onunla öyünmək caiz. Fəxrəddin Manafovla da o cümlədən... Xəzərin sahilində... Geniş miqyasda götürsək, keçmiş Sovetlər Birliyinin sənət məkanında Fəxrəddinin kino qəhrəmanı haradasa Viktor Soyun personajlarını təqribən on il qabaqlamışdı... Xəzərin sahilində...

DİŞİ CANAVAR VƏ YA TƏNHA SKRİPKA

Tarlada yağış kəsəndən sonra “üzünə dağılmış yaş saçları arasından açıq səmaya baxıb da qımışan” **SÜNBÜL** kimidi Mühəddin Yusupovun qızı **ŞÜKUFƏ**. Olduqca miniatür qadındı, nərmə-nazik, xırda-mırda. Muncuq-muncuq gözləri var sanki mərcan rəngində; par-par yanır. Uzaqdan heç deməzsən

azərbaycanlıdı; elə bilərsən ki, bu dəqiqə Avropadan gəlib. Aktrisa Şükufə xanımın görkəmi və geyim tərzii XX yüzilin əvvəlləri üçün xarakterik rus modernii üslubundadır. Rus modernii ilə kommunizm ideyalarının sintezindən vaxtilə yaraşqlı, eleqant formalar yaranıb. Məhz bu məcrada düşünəndə mən Şükufə xanıma belində revolver, damağında uzun müştüklü siqaret, ağ köynəkli, qara meşin gödəkçəli, baş yaylığını alından çəkib bağlamış, dodağı tünd qırmızı boyalı inqilabçı rus qadını və ya Volodya Leninin qatili Kaplan qiyafəsində təsəvvür edirəm. Nədən ki, onun zahiri zərifliyi qrafik cizgili, kəskin ekspressiv kontura malik. Bu qrafik xətlərin xəyali rəqsinə, sayrışmasında görünən plastik obraz psixoloji diskomfortun, daxili gərginliyin, naməlum mənəvi sıxıntının, “utancaq” basqıların qarşısında sipər kimi dayanmış sərtliyin, ötkəmliyin, cədlüqun və sonsuz qadın qürurunun ifadəçisi. Belə qadınlardan ötrü hər yerdə birinci **SKRİPKA** olmağın şərəfi bəlkə də həyatın özündən daha şirin. Aktrisa Şükufəni modern rus poeziyasının “gümüş əsri”nin qadın nümayəndələrinə də yaxınlaşdırır. Olsun ki, burada rəqqasə İda Rubinşteynlə də müqayisə yerinə düşsün.

Tənha skripka həmişə **DİŞİ CANAVARIN** melodiyasını çalır. “Şüşə heyvanxana” (1985-ci ilin tamaşası) dişii canavar üçün ölüm qəfəsidir. Boğulan **AZADLIQ** Şükufənin səsinə “pırpızlaşır”. Dişii canavarın hikkəsi, cəsarəti, iradəsi və döyüşkənliyi onun bədənindən, qüvvəsindən, tamahından çox–çox böyük.

Qəribədir, bununla belə, Azərbaycan teatrının səhnəsində Şükufə Yusupova bir tək “yarpaq sırğa”ya bənzər: incə və yüngül. Ustufca əsən bir meh kifayətdir ki, onu içindən oynatsın. Çünki Şükufə öz həssas və çılpaq sinirləri üstündə

“gəzişən” bir qadın. **ŞÜKUFƏNİN SƏSİNDƏ MƏN ONUN SİNİRLƏRİNİ EŞİDİRƏM.** Bu xanımın sinirləri qapağı götürülmüş royalın simləri kimi aşkar görünür.

Şükufə xanım Tennessi Uilyams teatrının aktrisası, bu dramaturqun qadın qəhrəmanlarının milli invariantı: onlar kimi iddialı, məğrur, kövrək. Kövrəkliyi sərtliyinə müsavi: “sınar”, “ovxalanar”, amma özündən dönməz. Azərbaycan aktrisaları içində ideal Blanş Dyübua sanıram mən onu. Uilyamsın “Arzu tramvayı” pyesi sanki Şükufə xanımın “Köhnə ev”i (2000-ci ilin tamaşası). Azərbaycanın müasir pyes yazarı Əli Əmirlinin “Köhnə ev”inin sakinləri arasında onun Zəhra xanımı Blanşın müsəlmansayağı xoşbəxt modifikasiyası.

Tənha **SKRİPKA** dişi canavarın arzularının bəstəçisidir.

Lakin o, “Qağayı”nın da, “Albalı bağı”nın da, Vanya dayının malikanəsinin də effektiv sakini ola bilər. Bəyəm Şükufə xanım “Şah Edip”in və “Böyük Romul”un “Büllur saray”larında, “Biganələr oteli”ndə, “Həyatın dibində” yaşamamışdımı? Yəni bir aktrisa kimi onun üçün janr məhdudiyyəti, janr çərçivəsi yox. Janr isə mövzunun paltar şərtiliyi: peşəkar sənətçidən ötrü fərqi nə, komediya olsun, yəni faciə? Heç sərv boylu **Zürafə** də (“Şir evdən getdi” kinofilmi) etiraz doğurmaz: ona görə ki, zoopark da bir növ şəhər teatri. **TAMAŞAXANA.**

Dişi canavar ölür, amma məğlub olmur. Şükufənin bütün rollarında bu motiv aşkar. Laura da belə idi, Lüsü də. Mən hələ “İnsan səsi”ndəki Qadını demirəm. Bəlkə “Müəmmalı ölümün üç versiyası” tamaşasındakı yapon xanımını xatırladım? Ancaq kifayətdir, siyahı tutmuram ki...

XX əsr Azərbaycan teatrında sinirlərilə “danışan” yeganə aktrisa Şükufə Yusupovadır. Bu teatrda ən orijinal paltarların sahibəsi odur: ən füsunkar qadın jestlərini onda görmək olar.

Mühəddin qızının səsi də sanki buz mağaraların qaranlığında qərinələrlə uyuduqdan sonra gəlib çatır səhnəyə, tənha skripkanın ürək yalvarışı kimi... əcdadların pıçıltı ilə söylədiyi dualar kimi... Lakin... Şükufə xanımın əsl aktrisa cazibəsi ondadır ki, bu qadın son dərəcə çılgın, əsəbi, ötkəm, inad xarakteri müqabilində öz emosiyalarını bacarıqla, “dəmir ledi” kimi idarə edib həmişə “soyuq ağ maska”da qala bilir. Bu mənada Şükufə “**YARIMİFADƏLƏR**” aktrisasıdır: yapon No(h) teatrının maska geymiş personajlarına oxşar. “Yarımifadələr” təhlil etməyə, tanımağa imkan vermir. Onları yalnız yozmaq mümkündür. Şükufə xanımın sənətçi məlahəti, sənətçi gözəlliyi elə bu. Əlbəttə ki, mənim fikrimcə...

CAHANGİR

XX yüzildə Azərbaycan AKTYORDAN bol olub, istedadlısı çox olub, dahisi tək-tük. Bu günsə Azərbaycan teatrosunun dahi aktyoru, mən belə fikirləşirəm ki, birdənədir: **CAHANGİR NOVRUZOV**. Onun plastikası dahidir. Bakıda parisli Fernandeli xatırladır. Özü dünyaya gəlməmişdən öncə ruhu aktyor idi Cahangirin. Cüssəsi, boy-buxunu, köklüyü müqabilində zərif və incə davranışı var, hərəkətləri yüngül və yumşaqdır. Səhnədə heç vaxt aktyorluq eləmir, özxoşuna yaşayır: rollarını plastilin fiqurlar qismində yapa bilir. Mən ona Azərbaycan komediya ustalarının zadəganı kimi baxıram. Amma, hayıf ki, şəkərburaya dönüb Türkiyə – Bakı marşrutunda bayramdan bayrama görünür.

TACİR

Azərbaycanın müsəlman zadəganı həmişə tacirdir. Keçən əsrin ortalarından üzü bəri azərbaycanlı təfəkkürünün gəlişdiyi zona “tacir” və “molla” anlamlarının arası. Haradasa məndə belə bir duyğu var ki, Cahangir uzaq-uzaq qərinələrdə tacirlik eləyib. Onun görkəmi, ədaları, jestləri köhnə Bakı kişilərini, köhnə Bakı milyonerlərini gətirir göz önünə. Köhnə Bakı kişilərisə bilmərrə tacir idilər və yeməyə şəkərbura xoşlardılar. Novruz **ŞƏKƏRBURASININ** müəllifi isə Azərbaycan milli mətbəxinin **“zərgər”**i olub. Yəni milli mətbəxin zərgəri şəkərburanı yarada bilərdi. Məhz Cahangirin aktyor plastikası da Azərbaycan vizual mədəniyyətinin şəcərəsilə ilişiklidir. Onun səhnə davranışı, kamera qarşısındakı oyunu mənə nədənsə qalın xovlu divar xalçalarını xatırladır, tacir evlərində guruhur yanan divar sobalarını xatırladır.

ŞƏKƏRBURA VƏ ŞEKSPİR

Şekspir haradan biləydi ki, şəkərbura nədir və niyə hər yerdə qiyməti üstündür? Şəkərbura azərbaycanlıların bayram teatrosunun atributu. Cahangir isə universal bir sənətçi, hər cür xarakteri oynamağa, hər cür ifadəni görükdürməyə qadir aktyor, son dərəcə koloritli bir fiqur, saray etiketi ilə meydanın runu özündə, şəxsiyyətində, sosial “mən”ində ehtiva eləmiş bir adam. Bu mənada Şaylok, Şekspirin yəhudi taciri, Cahangirin boyuna biçilmiş bir obraz. Bəs ser Tobi, Falstaf? Eh, hələ bunlar nədir ki... Cahangirin imkanlarından ondan biri. Mən bu aktyora, nə qədər əcəyib və qərayib görünsə belə, Yaqo rolunu yaraşdırıram. Cod, əskər Yaqolardan dünya teatrosu zinhar. O, Yaqonu insan talelərini diri-diri udan “nəcib” anakonda kimi oynayırdı. Qlosteri də mən Cahangirin repertuarında görürəm və cənab

Molyerin Qarpaqon, Tartüf, Sqanarel adlı personajlarını da. Olsun ki, Qayev, Satin, Baron, Firs, doktor Stokman kimi obrazlar da düşə bu siyahıya. Gerçəklikdə isə bunların heç biri yox: yalnız mən öz teatrşünas fantaziyalarımnda onun yalnız idealda mümkün səhnə taleyini yazıram. Səbəb də bu ki, Cahangirin oynadığı rolların hamısı bu aktyorun istedadından, bacarığından qat–qat aşağı, əlbəttə, bir-ikisindən savayı.

ŞEYX KƏBİR

Ünvani Azərbaycan dramaturgiyası, ismi Şeyx Nəsrullah. Cahangir Novruzov müasir Azərbaycan teatrosunda şeyx Nəsrullahı tamam yeni, orijinal bir səpkidə səhnəyə gətirmək imkanına malik birisi. Mən Cahangirin ifasında Şeyx Nəsrullahı (“Ölülər” pyesi) müsəlman dünyasının Ostap Benderi qismində təsəvvür edirəm: bu Nəsrullah məsxərəbazdır, oyunbazdır, əməlinin Ömər Xəyyam qiyafəli filosofudur, şair xislətli fırldaqçıdır. Sözsüz ki, belə Şeyx teatro sənətinin lap yaxınlığında məskunlaşmış bir vücut. Əgər mən Cahangirin ərəb şeyxlərilə zahiri oxşarlığını sezməsəydim, bu fikri söyləməyəcəkdim. Misilsiz Əbu Übeyddir (“Od gəlini” pyesi) Cahangir. Ancaq onu hind racalarına da bənzətmək mümkün. Bu müqayisənin perspektivlərini duyursunuzmu? Sonra da deyirik ki, Azərbaycan teatr mədəniyyəti niyə kasaddır...

ŞƏKİ VƏ MÜSAFİR

Şəki qəribə bir yerdir. Müsafirə həmişə doludur. Nədən ki, qədimdir və orada aramsız-fasiləsiz PİTİ bişirirlər. Mən bilmirəm, Şəki Cahangiri aktyora çevirib, ya Cahangir Şəkini teatrallaşdırıb? Hər nə isə, mən onu bilirəm ki, Cahangir bir

aktyor və müsafir kimi Şəki şəhərindən başlayır. Hətta o öz aktyor imici üçün təməl rolunu oynayan Hacı dayı obrazını və bu kişinin məzəli lətifələrini Şəkidən götürüb gətirdi Bakıya və rəsmi teatr mədəniyyətinə daxil elədi. Cahangir əla komediya aktyorudur, Şəkidə buta alıb, Şəki teatrında cilalanıb, teatral amplua içində girib, məzəli lətifələrin, maraqlı situasiyaların heyvərə və həpənd personajlarını oynamağa meyllənib. Onun ifasında milli heyvərələr “padşahi” Salman bəy (“Ordan–burdan” teletamaşası) həpəndlər “kəndxuda”sı Tarıverdinin (Şəki teatrının “Hekayəti xırs-quldurbasan” tamaşası) şəhərdə qərarlaşmış variantı idi ki, deputat olub Fətəlbörkə (Peterburqa) səfər etməyə hazırlaşdı: ac həriflərə görk olmaqdan ötrü... 1993-cü ilin “Ac həriflər” teletamaşasında onun piyli, şişman qorodovoyu köç edib Bakıya gəlmişdi, dərvişi, aktyoru isə gəzərgi həyat tərzini keçirirdi. Yəni dediyim bu ki, müsafirlik Cahangir yaradıcılığında mütəmadi təkrarlanan bir motiv. Elə bir motiv ki, artıq onun şəxsi həyatında da gerçəkləşib. Dünən Şəkidə idi müsafir, bu gün Türkiyədə. Görək oralardan nə gətirəcək Bakıya mənim Azərbaycan komediya teatrosunun, milli “**AC HƏRİFLƏR**” teatrosunun Böyük Romulu adlandırdığım **CAHANGİR**... cahan teatrosunu mənigirləmək istəyən adam...

SƏNƏM

Ərəb dilində **BÜT** “sənəm” sözü ilə bildirilir. Klassik Şərq poeziyasında hüsnü gözəl xanımı ideallaşdırıb, ilahiləşdirib ona **SƏNƏM** deyiblər. Amma heç qadından da məbud olurmu, yahu? Əgər Yer kürəsinin bütün kişiləri şairə dönüb şeir yazsalar, olar. **SEVGİLƏR DÜNYASININ TANRISI QADIN**. Cəbbarlı və Cavid

teatrosunun romantik qayəsi bu imperativə köklənməmişdi bəyəm? Mən də bu ziya sahiblərinin varisi. Ol zaman təsadüfmi ki, Azərbaycan milli teatrosu tarixində mən **BARAT ŞƏKİNSKAYANI** bir **SƏNƏM** qismində görürəm? Xeyr, əsla. Fikrin bir başqa paraleli də mövcud: milli teatr mədəniyyəti kontekstində “azərbaycanlı qadın” obrazının real imicmeykeri Barat xanım olub.

Qəribədir, mən rəssam Qəyyurun müsəlmansayağı “ikona”larında qadınüzlü, quşbədənli mələklərə baxarkən nədənsə xəyalımda ara-sıra Barat xanımın fotosəkilləri canlanıb. Nədən ki, mən bu aktrisanı həmişə qumru quşuna bənzətmişəm, boş, geniş səhnə planşeti üzərində ədalı-ədalı, nazənin–nazənin vurnuxan qumru quşuna. Barat xanımın içəridən püskürən enerjisi müqabilində, yəni vulkan müqabilində narın, xırda yerışı vardı, səsində – ecazkar cingilti, çöhrəsində – nur, gözlərində şıltaq, ərköyünsov sevgi. Onu dinləyəndə adamda elə təəssürat oyanırdı ki, sanki bu səslə əfsanəvi, füsunkar nağıl pəriləri danışır... və ya sehrli, tilsimli qumrular, göyərçinlər...

BARAT ŞƏKİNSKAYA – Azərbaycan milli teatrosunda zərif və ürkək yavrular, günahsız məsum mələklər ifaçısı kimi təqdim olunmağa layiq...

BARAT ŞƏKİNSKAYA – “Küləklə sovrulanlar” kinofilminin fərz edilən qəhrəmanı.

BARAT ŞƏKİNSKAYA – Gəncə teatrında qızsəsli qızıl oğlan, avropalı zadəgan, nərmə-nazik partizan.

BARAT ŞƏKİNSKAYA – Azəri xanımları arasında özünəməxsus Vivyen Li.

BARAT ŞƏKİNSKAYA – səhnə içrə boy atmış zanbaq.

BARAT ŞƏKİNSKAYA – cənnətdən faciə məkanına adlayıb şər qənsərində dayanmış huri.

BARAT ŞƏKİNSKAYA – bir sap mirvari.

BARAT ŞƏKİNSKAYA – Kəpəzin Səttar Bəhlulzadə tablosundan görünən göz yaşları.

Bu göz yaşları içindən Baratın Xuramanı, Kordeliyası, Şirini, Dezdemonası baxıb ruzgara nağılların taclı qumru quşları kimi...

Lakin SƏNƏM qulluqçu görkəmində zühur eləyəndə dünya alt–üst tərsinə çevrilir, aləm karnavallaşır, cəmiyyət gülüşlə baş–başə qalır, poeziya mətbəx qapılarına gəlib boynunu bükür, huri önlük bağlayıb qab yuyur. Çox adam qütblərin belə dəyişməsindən çaşıb şaşırır, həyəcanlanır, özünü itirir. Barat xanım isə əksinə, əsl hal əhli, karnaval ovqatına ürcah bir qadın. Səhnədə travesti rollarını oynamayıb bəyəm, oğlan paltarı geyinib seyrçiləri qımışa-qımışa aldatmayıb bəyəm? Odur ki, o, faciə çənbərindən qopub gülüş içində rahatcənə yaşaya bilərdi. Məhz buna görə də kişilərə şərəb paylaşmaqdan qısılmayan kefcil, ərköyün, kələkbaz, işvəkar, nadinc mehmanxanə sahibəsi Mirandolinanı oynamaq Kral Lirin lütfkar yavrusu Kordeliyanı, uşaq sadələvhlüyü ilə sonaların sevgi gölündə batan Cülyettanı milli teatronun səhnəsində uğurla "yaşatmış" aktrisadan ötrü heç bir psixoloji problem yaratmırdı. Günümüzün pəncərəsindən keçmişə tamaşa eləyəndə şeytan Mirandolina "O olmasın, bu olsun" kinofilmindən tanınan "canı yelli" qulluqçu Sənəmin Qərb variantı kimi "oxunur". Ancaq önəmlisi bu deyil. Məsələnin məğzi onda ki, adi dul qadın qulluqçu Sənəm kukla kimi qəşəng Barat xanımın səmimiyyəti, mehri, daxili enerjisi və peşəkarlığı hesabına Azərbaycan kinematoqrafiyasının əsl ekran SƏNƏMİ səviyyəsinə yüksəlir.

Azəri türklərinin XX yüzil mədəniyyətində **BARAT ŞƏKİNSKAYA** yeganə milli Dezdemonu idi. Və yaxud fikrin digər versiyası: dünyada ən milli Dezdemonu Barat Şəkinskaya oynamışdı. Çünki onun şəxsində tarixən formalaşmış azərbaycanlı qadın tipi öz səhnə təcəssümünü, sənət ifadəsini tapırdı. Əbəs deyil ki, Azərbaycan xalq mahnılarının (“Bəri bax”, “Qaragilə”, “Həsiri basma, dolan, gəl” və s. bu kimi) lirik qəhrəmanını mən Barat Şəkinskaya kimi təsəvvür edirəm: göyçək, emosional, həyalı, şirindil, enerjili və evdar. Sanki Azərbaycan səhnəsinə Molla Pənah Vəqif poeziyasından **yaşılbaş sona** kimi düşmüşdü **BARAT ŞƏKİNSKAYA**... Tilsimli nağıllardan uçub gəlmişdi zərif **qumru quşu** kimi... və sevilib-sevilib **SƏNƏM** olmuşdu **BARAT ŞƏKİNSKAYA**...

ARFA VƏ QALATEYA

Piqmalion yunan idi, hələ evlənməmişdi: qadın heykəli yaptı bir gün... fil sümüyündən... buz kimi soyuq, qar kimi ağ... Düzəltdiyi çılpaq gözələ “Qalateya” dedi bu subay kişi və anladı ki, xəyalında yaratdığı ideali öz “nadinc” və əfsunçu barmaqlarının sehrilə virtual yuxu məkanından “qoparıb” gətirib göz önünə. Piqmalion başa düşdü ki, gündəlik həyatda çıraqla axtarsa da, beləsini tapmayacaq. Ona görə də azarladı, eşq mərzinə tutuldu, ixtiyarı əldən getdi, yonduğu heykəli əsl qadın bilib onu sevdi...

Azərbaycanın milli teatro mədəniyyəti tarixi yalnız bir **QALATEYA** tanıyır: **HÖKÜMƏ**. Oynadığı bütün tamaşaları öz intim yuxusu kimi qavrayan bir **AKTRİSA** üçün **MİF** və **SƏHNƏ**

arasında heç bir sərhəd qalmır. Hökümə Qurbanova Azərbaycan səhnə mifinin qəhrəmanıdır. O, həyatını bir teatr mifi kimi yaşayıb köçdü dünyadan... və sandı ki, o bu mif içrə Afroditadır.

İdeya o vaxt tükənir ki, gerçəklik müstəvisində konkret forma kimi təzahür edir. Qalateya Pıqmalionun kişi fantaziylarının cansız qiyafəsi, düşüncələr məkanında yaşayan pərinin həyatı görkəmi idi.

Teatronun səhnəsində **ARFA** kimi dayanardı Hökümə xanım: məsum, cazibədar, qəşəng və öz gözəlliyinə arxayın. Onun səsi də arfanın səsinə bənzəyirdi və adama əlüstü romantik bir cənnət guşəsini xatırladırdı. Yalnız hurilər cənnətdə bu səslə danışa bilərdilər. **ARFA** behişt alətidir: okeanların zümzüməsini, və bəlkə də, laylasını imitasiya eləyir.

Hələ peşəkar aktrissalar sırasına qatılmamışdan öncə qızcığaz Hökümə əsrin ilk qadın təyyarəçilərinin cəmiyyətdə təlqin etdiyi dəbə uyğun şəkildə bəzənib düzənirdi, özünü onlara oxşadırdı. Qısa saç düzüümü, xəfif makiyaj, ciddi geyim tərz, tünd pencək, yaxalığı boğazdan düymələnən koftalar, yüngül pulover... zəhmli üz ifadəsi, emosiya dolu baxışlar və məxməri həya... Vizual kontrast, təzadların cazibəsi. Hökümə xanımın şəxsiyyətində zamanın “diribaşlığı” ilə ziyalı təmkini, nəcabət kübarlığı gözəllik müstəvisində bir-birinə qovuşub müasir Azərbaycan qadınının ideal obrazını görükdürürdü. Amma elə ki, Hökümə Qurbanova milli teatronun qapılarından içəri girdi, dəyişdi, mifləşdi, düz “On ikinci gecə”nin tamamında Şekspirin büllur Oliviyası cildində səhnəyə çıxdı və dönüb həmişəlik teatral QALATEYA oldu.

Simfonik orkestrdə ARFA qadın heykəli kimi bir şeydir. Ona musiqi sənətinin Qalateyası da, qüssəli gözəli də demək caiz: həm tənhadı, həm də qürurlu; nazı–qəməzi “adamı yıxır”.

Piqmalion Afrodita xanıma yalvarıb–yaxardı ki, Qalateyanı diriltsin. O da eləmədi tənbellik, heykələ qan verdi, can verdi, nəfəs verdi, səs verdi. Fil sümüklü bədən sevgi tanrısından ruh alıb yaşadı, Piqmaliona həqiqi arvad olub onun yanında qaldı. Çox çəkmədi ki, bu ekstravaqant ailədə bir qız uşağı dünyaya gəldi: adını qoydular **PAFOS**.

Hermiona (“Qış nağılı” tamaşası) Hökümə Qurbanovanın təqdimində fil sümüyündən yapılmış müqəddəs ilahə və ya mələk təəssüratı oyadırdı seyrçidə: hətta bir çoxları şübhələnirdi ki, görəsən, səhnə məkanında tül pərdənin arxasında heykəl kimi tərpənməz dayanan, həqiqətən, canlı aktrisa, ya yox. Həqiqətən, bu tamaşada müəyyən müddətə Hökümə xanım “heykəl olurdu” və seyrçiləri inandırırırdı ki, onların səhnədə gördükləri Hermiona deyil, məhz Hermionanın heykəlidir. Peşəkar bir illyuzianizm. Hərçənd romantik sevgi pafosu Hökümə xanımı asanlıqla gerçəklikdən ayıraraq qədim əsəti tilsimlə ovsunlamağa qadir idi. Çünki bu aktrisa öz iç dünyasında, ruh dünyasında özünü Qalateya variantı kimi, Afrodita variantı kimi qavrayıb. Mən əminəm ki, Hökümə Qurbanova **KƏNDÇİ QIZI** (1962-ci ilin eyniadlı tamaşası) Bənövşədə Qalateyanı (və ya Afroditanı) görməsəydi, tanımasaydı, bu roldan imtina edəcəkdi...

ARFA sakral mənşəli alətdir, səma pərilərinin musiqisini səsləndirir.

Şeyx Sənan ruhun Piqmalionudur. Hökümə xanımın Xumarı, Südəbəsi, Məryəmi Azərbaycan səhnəsində Qalateyanın invarintları kimi yozula bilər.

“Cansız” zaman canlı bədənə düşmənidir; ARFADAN və fil sümüklü Heykəldən ötrü isə heç vədə qəddar olmur.

Hökümə qocalırdı və əbədi Qalateya kimi qalmaq istəyirdi... Bu fikir, bu ideya aktrisanı göz önündə “cansızlaşdırırdı”, kuklalaşdırırdı.

Azərbaycan teatrosunun səhnəsində Hökümə xanımın 51 yaşlı kök, əndamlı Kleopatrası (1964-cü ilin “Antoni və Kleopatra” tamaşası) akvarium rejimində saxlanılan iri balınanı xatırladırdı.

Qalateya qocalanda mif qurtarır.

Misrin şahənə gözəli Kleopatra erkən yaş dönəmində intihar elədi: o, istəmədi ki, şuxluğunu, yaraşığını itirsin, əfsanəni korlasın.

Elizabet Teylorun gözəlliyi Hökümə xanımın gözəlliyindən çox yaşadı.

Yalnız **PAFOSU** isə sevmək mümkün deyil.

ARFA simfonik orkestrin vizual patologiyasıdır.

Fikirləşirəm ki, Somerset Moyemin “Teatr” adlı romanının aktrisa qəhrəmanı Culiya Ləmbert Hökümə xanımın yaşca böyük rəfiqəsi. Mən əkiz ruhların mövcudluğuna inanıram. Hökümə xanım Bakının Culiya Ləmberti sayıla bilərdi, təbii ki, öz kosmik arfa səsiylə və məsum teatral həyası ilə birgə.

XX əsr Azərbaycan teatrosunun mifik gözəli, mifik aktrisası Hökümə Qurbanovadır. Dünyanın ən romantik və ən güləyən **QALATEYASI** bizim səhnənin yaraşığı olub. O, səhnədə güləndə sanki qədim yunan panteonunun qadın ilahələri gülürdü, tilsimli adalar, tilsimli meşələr gülürdü...

QALOŞ VƏ MEFİSTOFEL

(ölüm kəlbətini)

Qaloş qara, parıltılı bir cismdir. Rezindən hazırlanar. Tarixi bir filan qədən. Yağışda, tufanda, qar və çovğunda camaat ondan istifadə edər ki, sürüşməsin, ayaqları islanmasın. Kəndistan əhli üçün misli yoxdur. Amma heç bir evdə onu içəri buraxmazlar. Çünki yaş olar, palçıq olar. Hara getsə, aləmi ləkələr, bulaşdırar. Odur ki, qapıda cütlənib qalar, məlul–məlul sahibini gözlər. Baxırsan ki, nə ayaqqabıdı, nə çəkmədi, nə də başmaq. Qaloş elə qaloşdu, sovet dönməndə Azərbaycana gəlib çarığı “öldürən” qaloşdu.

Mefistofel səma sakinidir. Geyimi həmişə başdan-ayağa qaloş kimi qara təsəvvür olunur. Tarixsizdir. Tanrıya tamarzı, insana paxıl mələkdir. Tənhadır, təkdir. Müsəlman mifologiyasında adını İblis qoyublar. Oddan törənib: köləliyə nifrəti var. Heç kimə tabe olmaz. Azadlıq içində üzər. Tanrı ilə daim düşmənçilik vəziyyətindədir, acığa istədiyini eləyib ondan öc ala bilər. Bəlkə də ilk demokratdır Mefistofel, ya da əvvəlinci üsyankar romantik? Düzünü söyləməyə kimsənin fəhmi çatmaz. Mefistofel, yəni bizimcə İblis, nə qapı tanıyar, nə pəncərə. Kəfi buyurduğu evə bacadan da girər.

Mümkündür ki, Azərbaycanda adama da “qaloş” desinlər, əgər bu Allah bəndəsi sürünə-sürünə, müti qul kimi, başını aşağı salıb hər əzaba, çətinliyə, lap təhqirə dözə-dözə yaşayırsa və əgər bütün bunların müqabilində uzun bir ömür yaşayırsa. “Qaloş” ayaması hər zaman şəbədə obyektinin gizli enerjisi, məxfi gücünü də eyhamlaşdırır. “Şəbədə qoşmaq”da, “vedrə bağlamaq”da bizlərin tayı-bərabəri varmı məgər? Atababalarımız olmazın istedad göstəriblər bu işdə. Elə eləyiblər ki, ayama (ləqəb) xarakterin güzgüsünə çevrilib. “Mehman” (1968)

bədii filmində Qaloş “qaloşluğuna” şaddır, şükrölüdür. Çünki evdə, həyat-bacada qaloşluq elədiyi üçün yaşayır, “qaloş” imici altında yaşayır və bu ayama-maskanın arxasında öz keçmişinin həqiqətini gizlədir. Gizlədir ki, onun bəy oğlu bəy olduğunu bilməsinlər. Bilib də qulaqlamasınlar. Qaloş kimi qalıb şura hökumətinə qarşı təxribat aparmaqsa qismən asandır.

Dahi **RZA TƏHMASİB** personajın həyat məramına söykənib də Qaloşu Mefistofel kimi oynamışdı, cəmi iki balaca buynuzu çatışmırdı. Ekranı kölgə-ışığı sayrışmaları zamanı qəfil görünən əprikmiş üz, aydın eşidilən məşum pıçıltı Qaloşu filmin ölüm kabusuna, Mefistofelinə, Əzrailinə çevirirdi. Və qəribədir, elə bu an Herostrat sindromu işə düşürdü. **Qaloşu unudun!** Yəni dünyanın ən əclaf adamını unudun. Heç kəs Qaloşu unutmadı. Herostrat möhtəşəm Artemida məbədini yandırır necə əbədləşdisə, Rza Təhmasibin fenomenal istedadı da Qaloşu eləcə ölümsüzləşdirdi Azərbaycan mədəniyyəti üçün. Yalnız millətin fikir işçiləri bilirlər ki, Rza Təhmasib vaxtilə xalqı vəcdə gətirmiş əsl “xalq filmləri”nin (“Arşın mal alan”, “Onu bağışlamaq olarmı?”) müəllifidir. Lakin çoxmu adam Rza Təhmasibi bir kinorejissor kimi xatırlayır? Əlbəttə ki, yox. Di gəl ki, “Qaloş” deyən kimi hamının yadına əlüstü Rza Təhmasib düşür. Məndən olsaydı, Rza Təhmasibin şərəfinə mənfi rolların ən yaxşı ifaçısı üçün “Gümüş qaloş” mükafatı təsis edərdim və bu mükafatı ölümündən sonra birinci elə onun özünə verərdim 1932-ci ilə görə. İmamyar (“Yaşar” tamaşası) Qaloşun 36 il öncə səhnədə züfur etmiş variantı idi. El arasında Rzanın fenomenal oyunu sayəsində “İmamyar” adını “pis adam” anlamının sinonimi eləmişdilər, yəni İmamyarı folklor müstəvisinə çıxarmışdılar. Mahiyyətə İmamyar və Qaloş bir

cüt sırğaya bənzər ki, onları da fərqləndirmək müşkül məsələ, əgər zərgər mahir usta deyilsə.

Azərbaycan teatrosunun birinci həqiqi intellektual aktyoru olub Rza Təhmasib: **PROFESSOR VOLAND**. Kübar fədai və insan psixologiyasından, münasibətlərindən konfliktlər hörgüləyən oyunbaz sənətçi, özünəməxsus Mefistofel. Qaloş onun yaradıcılığının finalı üçün major akkord kimi bir şeydir, İblis isə yaradıcılığının başlanğıcında səslənən patetik müqəddimə. Bu iki obraz arasında zaman məsafəsi, yuvarlaqlaşdırıb deyirəm, təqribən bir 50 ildir. Bax, elə bu vaxt amplitudasında aktyorun “şər” ideyasına verdiyi yozum və vizual biçim dəyişir. Əgər “İblis”də dünyəvi şər konkretləşdirilib insani forma alırdısa, “Mehman”da Qaloş insanlığın total bir müsibəti kimi göstərilib kosmik əndazələr çərçivəsinə salınırdı. Cavan Rza Təhmasib İblisi mifoloji kontekstdən çıxarıb ictimai dünyanın problemi kimi təqdim edirdisə, ahıl Rza Təhmasib Qaloşu artıq adi, lokal konfliktdən, bayağı siyasi qarşıdurum müstəvisindən qoparıb mifə doğru aparırdı.

Qaloş kukla teatrında Mefistofeli göstərmək üçün ən yararlı və effektiv predmetdir. **Qaloş** cansız dünyanın Mefistofelidir.

Rza Təhmasibin sənət hücrəsi: Hüseyn Cavidin fəlsəfi–romantik bəyanatlar və psixoloji sayrışmalar teatrosunun mənfi qəhrəmanı. Onun dəli Knyazının (1930-cu ilin “Knyaz” tamaşası) şəcərəsini Fausta da bağlamaq mümkün, knyaz Mışkinə də. Bəlkə Qanya İvolgin və ya Stepan Trofimoviç Verxovenski desəm, daha dürüst olar? İblisin üsyanı onun romantikasından doğub. Üsyan və romantika isə əzəldən məftunedicidir. Arifi (1920-ci ilin “İblis” tamaşası) və İblisi

(1921-ci ilin eyniadlı tamaşası) oynamış aktyor Faust və Mefistofelin bir addımlığında idi.

Rza Təhmasibi dünya tanınmalıydı: fenomen bir aktyor kimi. Qəribədir, mən həmişə inanmışam ki, Rza Təhmasib şəxsiyyəti Azərbaycan teatrosundan böyük olub. Məntiqə əsaslanıb razılaşaram ki, səhv fikir söyləyirəm. Nə etməli ki, inam məntiqdən güclüdür. Elə isə düşündüyümün həqiqətini gizlətməyə səbəb yox...

BƏNNA, PAPAQ VƏ TƏSBİH (“Atam balası” mövzusunda milli rapsodiya)

Onun bu dünya ilə bir alveri var. Hələ ki qurtarmayıb. Fərhad cavan ikən bir ixtiyar. Saçı-saqqalı çal olmuş, yerişi yavaşmış. Nədən ki, peşəsi aktyor, ömrü isə sənətə fəda. Özü quru nəfəs sahibi. Bir tək nəfəsidir güvənc yeri, alveri. Çünki ayrı heç nəyi yox. İddiasız müasir bir dərviş. Başqa cür yaşamaq mümkünatı da sıfır bərabər. Ol səbəbdən deyirəm ki, bugünün Azərbaycan aktyoru sufidir bir növ. Fikrin digər alternativini də mövcud: məmləkətin çağdaş sufiləri aktyorluqla məşğul. Özgə bazar açmaqsa Fərhadı həmişə ar gəlib. Neyçün ki, əsl nəcabətlidir, abırlı, qəyirətlidir, ismi şərəfətlidir.

Amma adamdan soruşarlar ki, balam, nə Fərhad, hansı Fərhad? Səbr edin, söyləyim: bizim köhnə məhəllə uşağı Fərhad, Fərhad Bakılı, budu burda, “Yuğ” teatrosunda işləyir, əşşi, rejissor, şünas, direktor İsrafilin qardaşı Fərhad, həmin o Fərhad ki Qəqənini oynayırdı “Yeddi oğul istəram” filmində. Böyüdü, getdi Moskvaya, rus aktyoru Matveyevin kursunda oxudu, qayıtdı, “Papağa” çəkildi, oldu əhlikef bəndə Mahmud

bəy. Bir az da yaşa doldu, “Leyli və Məcnun” telefilmində çağırıldı, Məcnunun zavallı atası roluna. Mənim Füzuli poemasında həmişə ən çox bu kişiyyə yazığım gəlib. Fərhad da zavallı, nələc bir ata oynadı bu telefilmdə.

Bax, bu Fərhad belə Fərhad, nəfəsini quş dimdiyindən, ocaq tüstüsündən almış Fərhad: tez qocalmış Qəqəni, üzü qara olsun ruzgarın; yəni saqqallı uşaq; məhəllə havası canımızdadır. Bir sözlə, **FƏRHAD – ATAM BALASI**. Dəxi ondan o yanası artıq teatrşünas cızma-qarası.

İstedadının hüsnü Fərhadın sənətçi şəcərəsini aparıb Mustafa Mərdanov, Məmmədsadiq Nuriyev, Fazil Salayev kimi aktyorlara çıxarır. Azərbaycan teatr mədəniyyəti çərçivəsində mən onun yerini bu sırada görürəm. Burada Fərhadın da hücrəsi var. Fərhad xarakterik rollar ifaçısı, qüسسə və yumor, ağı və zarafat sərhədində yaşayan bir yuğçu, “Vay şələküm-məəlləküm” ritmi üstündə dərdli-dərdli “Qıtqılıda” havacatına yumşaq-yumşaq, xırda-xırda rəqs eləyən bir aktyor: XX əsrin sonunda fağır Əbdül əmi və ya Novruzəli... ya da ki zavallı, hünərsiz Məmmədhəsən. Fərhadın aktyor oyununun diskursiv və plastik əsası Azərbaycan dramaturgiyasındadır.

Təsbih ilə müştüklü “Kazbek” Bakı şəhərində möminlik və qədəşliyi bir araya gətirən rəmz kimi qavranılıb. Bir vaxtlar təsbihləri keşlə türməsində düzəldərdilər. Lagerist Fərhad (1994-cü ilin “Gəl, gedək” tamaşası: “Yuğ” Teatrı) heç şübhəsiz bunu yaxşı bilirdi. Ramiz Rövşən poeziyasının kontekstindən karnavallaşdırılıb çıxarılmış bu obrazı Fərhad İsrailov son dərəcə konkretləşdirmişdi, onu seyrçilərə tanıtmışdı: bu adam elə bir adam idi ki, məhbus düşərgələrində, və hətta bəlkə də Sibirdə nəfəsini üzünə “çırpılan yağışa, qara, küləyə” verib bu nəfəsi “canavar ağzından, ilan boğazından” keçirmişdi. Lagerist

Fərhad Bakılı Fərhadın təqdimatında Allahın vələdüznası, cüvəllağısı, Azərbaycanın radio məkanında çox sevilən “Lirika dəftərindən” adlı verilişin anti-qəhrəmanı kimi zühur eləmişdi. Hərçənd türmə paltarının da yaratdığı aura aktyorun iç dünyasına xas mülayimliyi, sadəliyi, qanacağı, Qəqəni səmimiyyətini pərdələməkdə gücsüz.

Bənnə usta Zeynal, pinəçi Şeyx Şəban, kababçı Həsən... və daha kimlər, kimlər, kimlər... Azərbaycan maarifçilərinin bədii irsindən tanıdığımız bu tipli personajların yaşam tərzindən sanki qəribə bir sufilik fişqırar. Bu adamların həyat ahəngini pozmaq qeyri-mümkün. Müqavimətsizdirlər. Su kimi axırlar, axıb-axıb bir nöqtədə dayanacaqlar. Onların arzuları da yoxdur, ideyaları da. Allahın köləsi nə istəyə bilir ki... Xoşbəxtidirlər. Sufilik də elə bu deyilmi? Bəyəm təsəvvüf şəhər sənətkarları, dulusçular, bənnələr, palçıqçılar, əttarlar, zərgərlər, pinəçilər, – mühitində formalaşib təşəkkül tapmamışdı? Mən usta Zeynalı, Şeyx Şəbanı aktyor Fərhadın ifa üslubunda, səhnədə, ekranda mövcudolma üslubunda görürəm. Təbiətən tənbel, göz yaşı ovcunda, kövrək, imkan düşəndə çevik və bic, birazcana mollalığa meylli, səhrada su içirmiş kimi muğamı dinləyən və dinləyə-dinləyə xumarlanan, xumarlanıb da yuxusunda cənnəti gözən müsəlmandır Fərhadın oynadığı qəhrəmanların variant tipi. Peşə, geyim-keçim, qrim burada yalnız bəhanədir.

Fərhad İsrəfilov ortaboy, emosional bir azərbaycanlı. Gilgilə gözlərindən cin çıxır. Danışığı şirin və beciddir. Söhbət zamanı qeyzə gəlib coşa da bilir. Zarafatlarından da qalmır. Belələri üçün deyirlər ki, üzündə şeytan tükü var. Onunla ünsiyyətdə bulunan şəxs, bir də görürsən ki, heç nədən öz aləmində İcərişəhəri, köhnə küçələri, darısqal dalanları, tünlük çayxanaları, Abşeron bağlarının yay axşamlarını, pıqhapıq

qaynayan samovarlarını xatırladı. Yəni Fərhad canlı Bakı muzeyi, Abşeronun bir parçası, məhəllə yaşantılarının vizual görüntüsü... və Azərbaycan teatr sənətində kəşf olunmamış ada. Çünki oynadığı nə varsa, hamısı xırda–para...

AKLER VƏ NERON (şəhər avtobusunun marşrutu)

Biz hamımız cəfəng səhnə oyunlarının iştirakçısı kimi yik. **AVTOBUS** şəhərdə yaşayan absurdun vizual modelidir. Marşrut onu mənasızlıq qəhrəmanına çevirib. “Avtobus” və “marşrut” cəfəngiyyatın rəsmən təsdiqlənmiş nişanələri. İnsan da avtobus kimi daim hərəkət etməyə məhkumdur... və bilir ki, sonuncu **MÜTLƏQ** dayanacaq “**ÖLÜM**” adlanır. Ölüm absurda qarşı absurddur. Virtuoz obrazı (1989-cu ilin “Avtobus” tamaşası: Gənclər Teatrı) aktyor Abbas Qəhrəmanovun şərhində cəfəngiyyat dəllalı kimi “oxunurdu”: marşrutdan çıxmış avtobusu marşruta qaytarmaq istəyirdi. Amma fərqi nə? Onsuz da absurd bütün dünyanı Yunus balığı kimi udub və olub AVTOBUS. Qurtulmaq imkanı isə sıfır. Tanrı Zevs qədim yunan miflərində cüssəli Sizi fi “marşruta” salıb cəzalandırmışdı, həyatdan da məhrum eləmişdi, ölümdən də. Belə ki, ölümsüzlük absurdun faşizmi. Jan Pol Sartrın “Dəfn olunmamış ölümlər”i Fransa Müqavimətinin qəhrəmanlıq patologiyasını görükdürürdü. Bu pyes əsasında hazırlanmış tamaşada Abbasa da yer tapılmışdı.

ABBAS QƏHƏRMANOV – absurd və əsəbi hikkələr, çılğın saçmalar teatrosunun aktyoru.

Nədənsə əvvəllər, yəni yazı-pozuya təzə-təzə qurşananda, mən inanmırdım ki, ondan əsl teatro sənətçisi olacaq. Nə üçün,

nədən? Heç, elə-belə, səbəbsiz. Mən aktyor təsəvvür eləyə bilmirdim onu, vəssalam. Hətta sonralar Abbasın bir professional kimi Milli Teatrın səhnəsində oynadığı rollar da fikrimi dəyişmədi. Sanki dilim dönmürdü ki, onun ünvanına, – “aktyordur”, – deyim. Və bir gün... özü də lap təsadüfdən... “6 nömrəli palata” teletəməşasına baxanda gördüm ki, Abbas artıq adi adam normasını keçib, sənətlə, teatrı “xəstələnib”. Bu “mərz”in isə bir diaqnozu mövcuddur: AKTYORLUQ. Çəşqin, acıqlı baxışlar, aqressiv davranış, aqressiv danışiq, qabalıqla həmsərhəd rəftar, yelkənəbənzər, iri, dinamik jestlər müqabilində qəfil yumşalıb sustlaşma, özünə qapılma sanki dərisinə güclə sığışmış Abbasın aktyor naturasının təzadı və cazibəsidir. Nifrət və sevgi, hikkə və mərhəmət, kobudluq və nəvaziş onun aktyor palitrasında bir-birinə qarışmış və ayrılması mümkünsüz rənglər kimidir. Bir aktyor kimi Abbas Qəhrəmanov “6 nömrəli palata”dan başlayır. Avtobus yalnız qiyafənin rəmzidir. Hər avtobus isə böyrü üstə yıxılmış god şəkliyədir.

Abbas xas bəy. Hərçənd Dirsə xan oğluna qıydı, qəlp çıxdı (2000-ci ilin “Dədə Qorqud oğuznamələri” telefilm) və Dirsə xanı əla oynadı Abbas. Çünki daxilində müsbətlə mənfi daim qaynaşır və hər dəfə bunlardan biri qələbə çalır. Bir məqam da var: dastan parametrləri Abbasın aktyor imkanları ilə uyuşmur. Epik masştablı yox, otaqiçi hadisələrin aktyorudur Abbas. Əsl professional qəhrəman (Lancelot tipli xilaskar) olmaq üçün onun personajlarının pozitiv enerjisi elə bil ki həmişə azacıq çatışmır. Abbasın səhnə obrazları həyat yolunda özünə nəyisə sübut etmək istəyən, amma bunu bacarmayan yarımçıq adamlardır, iradəsi zəif adamlardır.

Ona görə də xas bəylik, igidlik məsələsi bir qədər mübalığəli. Beləsinə oynamaq üçün gərək şübhələri beynindən qovasan. Abbasın aktyor gücü isə onun şübhələrindən və səbəbsiz xofundan qaynaqlanır.

Makler də nə bəydi, nə dəllal: böyük alqı-satqı prosesinin stalkeridir: xırda-para işlərə baş qoşmaz. “Köhnə ev” (Milli Teatr, 2000-ci il) tamaşasında Abbasın Sahib adlı personajı özünü peşəkar makler kimi aparırdı. Tosqun bədən, qabağa pırtlamış qarın, şıq geyim, xam ədalar, kobud danışq, sapqın jestlər aktyorun səhnə məkanında davranış mədəniyyətindən xəbərsiz “pullu üzüböz adam” portreti “rəsm” etdiyini nişan verirdi. Mən bunu görəndə hələncə “Albalı bağı”ndan tanıdığım Lopaxini xatırladım. Abbasa yaraşan roldur.

Muradı (1986-cı ilin “Şirəbənzər” tamaşası) Abbasın ifasında, yadıma gəlir, qorxaq porsuq bilmişdim. Hərçənd ki, Muradın ürəyi yuxa idi, camaatı aldatmağı, dəllallıq eləməyi bacarmırdı və hər sözə sadələvhəsinə inanırdı. Odur ki, dözmədi, axırda ürəyi partladı, öldü.

Qorxaq adamlar ən təhlükəli adamlardır. Çünki qorxaqlıq ucbatından hər işə qol qoyarlar, makler də olarlar, xəyanət də eləyərlər.

Şirlə porsuq təkcə ölçülərinə görə bir-birindən fərqlənmir. Avtobus şəhərin kukla porsuğudur. Makler dəllaldan onunla seçilir ki, heç vaxt avtobusdan istifadə eləmir.

Abırsız və həyasız Neron qədim Roma imperatorları arasında yeganə makler olub. Dəllal alverə ciddi yanaşdığı yerdə Makler alqı-satqını oyun kimi başa düşür. Yuli və Klavdilər nəslinin sonuncusu Lusi Dominisi Agenobarbın bütün hakimiyyəti MAKLER hakimiyyəti idi: **ALVER VƏ OYUN** üzərində qurulmuşdu. Abbasın ikiayaqlı şərab çəlləyinə bənzəyən Neronu

(1996-cı ilin “Neron oynayır” tamaşası, Gənclər Teatrı) porsuqlaşmış azğın vəhşi təəssüratı oyadırdı seyrçidə. Makler isə həmişə zəif aktyordur Neron kimi.

Həyatın seyntnot məqamlarında asanlıqla öz şəxsiyyətindən imtina edib mənəvi əzab içində depressiv ovqat yaşayan iradəsiz, çılğın, dəymə-düşər, dözümsüz, gözüqırıq obrazlardır Abbasın qəhrəmanları. Döyüşdən qaçmış fərari kimidir onlar. Neron da, Murad da, Ər (1995-ci ilin “Müəmmalı qətlin üç versiyası”, Milli Teatr) də, Ebin Kebot (1996-cı ilin “Qarağaclar altında ehtiraslar”, Milli Teatr) da məhz bu müstəvidə bir-birinə yaxınlaşırlar. “Natamamlıq kompleksi” bu personajların aktual psixoloji problemi. Belə rolları oynamaq onlardan imtina etmək qədər çətindir. Xüsusilə Azərbaycanda... Çünki bu yöndə ənənəmiz bir cıqqılı. Abbas Qəhrəmanov isə Azərbaycan teatr sənətində yeni tipli bir aktyor, XX əsr Avropa dramaturgiyasının motivlərinə, enerjisinə və atmosferinə köklənmiş bir aktyor...

KNYAZ

Tarixən elə gətirib ki, azəri türkləri kutlaşıb Tiflisin **ŞEYTANBAZAR** məhəlləsində yaşayıblar. Mümkün ki, məhz azərbaycanlılar qədim gürcü şəhərinin bu bölgəsini tədricən şeytanın bazarına döndəriblər və cəmi əhli Qafqaza “sataşib, gülüb, meydan oxuyublar”. Dəyirmanın ağzından diri çıxıb başdan tük aparan, dildən “iti”, əldən “pərgar”, fırladağı, dələduzluğu zarafatyana oyuna çevirmiş baqqalların, ustaların, məsxərəbazların, alverçilərin, meyxanə sahiblərinin yeri olub Şeytanbazar və bilmərrə qutlu məkan sayılmayıb: camaat bura gəlib–getməkdən çəkinib, ehtiyatlanıb ki, amanın günüdür,

aldadarlar. Dünyanın gürcü rəssamı kimi tanıdığı əlvan primitiv rəsmlər müəllifi **PİROSMANİ** də bu məhəllədə ömür sürüb. Amma mənim onun gürcülüyünə dəxi böyük şübhəm var. Əlbəttə ki, öncə soyadına görə. Çünki “pir”, “osman” sözləri müsəlman dünyasının bildiriciləri və bizim xaçpərəst qonşuların adətləri, inancları ilə heç uyuşmaz. Bir sıra sənətsünaslara qoşulub mən də bu fikrə tam inanardım, gərçi qarşımda uşaqlığı Şeytanbazarda keçmiş “bico” Möhsün Sənani olmasaydı. Nədən ki, mən onu Azərbaycan milli teatrosunun **GÜRCÜ KNYAZI** kimi buldum. Bu aktyorun bütün rollarından bir “gürcülük” və “knyazlıq” boylanmaqda... baxmayaraq ki, özü xalis azəri türkü. Yəni burada əsas məsələ milli mənsubiyyət yox, insanın batininə hakim ovqatdır, onun duyğularının təbiətidir, yaşadığı toplumun mədəni mühitidir: qalan nə varsa, hamısı yalxı formadır.

Mənim təsəvvürümdə **GÜRCÜ KNYAZI** özünəməxsus Qafqaz Dionisidir, ya da ki meynə yarpaqları arasından görünən Baxus. Dünya mədəniyyəti onu həmişə kefi, şərab, şadlıq məclisinin rəmzi kimi, ideal tamada nümunəsi kimi qavrayıb, şən, diringəli folklor zümzümələrinin, qısa, şirin xalq məsəl və rəvayətlərinin yaradıcısı, sinədəftər ifaçısı bilib.

XX yüzilin 70–ci illərində bir lətifə “dolaşırdı” Bakı şəhərində. Süjeti qoyuram bir kənara: məqamı deyil. Mənim üçün maraqlısı nəticədir: sonda məlum olurdu ki, Allah qanunu ruslara verib, kefi – gürcülərə, cəncəli – azərbaycanlılara. Kimisi qəbul edər, kimisi yox. Lətifədir də, danışılar. Ruslarla azərbaycanlılar barəsində and içmək yaxşı düşməz və bəlkə də doğru olmaz, ancaq... gürcülər yaranışdan kefi əhli. Aktyor Möhsün Sənaninin də gürcülərə oxşarlığı çox idi. Gözləri, səsi, bütün vücudu qaynayırdı bu adamın. Onun ərköyünsov, yekəxana, bəzənsə hətta davakar, ədabaz jestləri, özündənrazı

təbəssümü, hiyləgər, çoxbilmiş baxışları, temperamentli, lotusayaq, gücünə qürrəli, arxayın davranışı, kükrəyən ehtiraslar içində çaşmadan birnəfəsə danışıqı, qəzəbi, məzəsi, nəsihəti də sanki gürcü yeməkləri kimi “istiotlanmışdı”. Güman ki, elə buradan gəlirdi Möhsün Sənaninin qoçaq, qaçaq, qoçu tipli, amma xarizması yüksək, baməzə, şirindil rollarda qazandığı uğurun şəcərəsi. Yalnız belə bir aktyor Koroğluya bərabər Həmzə oynaya bilərdi. Möhsün Sənaninin Keçəl Həmzəsi nadinc və dəcəl uşaq kimi Koroğlu (1960-cı ilin eyniadlı filmi) ilə sanki zarafatlaşdı, onun emosiyalarını, intellektini, huşyarlığını bir növ sınağa çəkirdi, özü üçün əylənirdi, şıltaqlıq eləyirdi və heç də bu qolu qüvvətli igidin qanına bais olmaq istəmirdi. Onun Keçəl Həmzəsi şıltaq, qurnaz cin kimi, şeytan kimi idi və heç kəsdə nifrət oyatmırdı.

Möhsün Sənani əyninə frak geyinirdi, başına silindr qoyurdu, olurdu sehrbaz İqor Kio variantı; motal papaq onu vələdüzna, dələduz kəndçiyə oxşadırdı, yapıncı və beşatılan – qaçağa, çərkəzi paltar – gürcü meyxanəçisinə, neftə bulaşmış mayka, boz kepka – qədəş Bakı fəhləsinə, pensne – alimə. Peşəkar bir sənətçi kimi Möhsün Sənani dəyişib başqalaşmağı nə qədər bacarırdısa, yenə bütün rollarında **ŞEYTANBAZAR KNYAZI** olaraq qalırdı: mayası belə idi bu əsl kişinin.

Bizim millətin çoxsaylı gözəl nazlamalarından birində belə bir bənzətmə var: “əməsi – ilan zəməsi, dayısı – dağlar ayısı”. Niyə belə deyiblər, hələ tam dərk eləməmişəm. Hərçənd burada gizli bir həqiqətin mövcudluğuna əminəm. Bəlkə də elə buna görədir ki, mən “əmi” sözünü Möhsün Sənaniyə heç cür yaraşdıra bilmirəm. Azərbaycan səhnəsində əbədi və şəriksiz **DAYI** idi **MÖHSÜN SƏNANİ...**

Məncə, əlavəyə heç bir ehtiyac yoxdur.

SİMVOL VƏ MƏŞƏDİ

(tunc qəhrəman)

... Günlərin bir günü... bir şəxs Əbdürrəhman Camidən, fars–tacik ədəbiyyatının dahi şairindən, xəbər alır ki, şeir mülkünün peyğəmbərləri kimlərdir. Söz ustadı tərəddüdsüz–filansız beş möhtəşəm ad çəkir: Firdovsi, Sədi, Xəyyam, Rumi, Hafiz. Eşitdiyinin müqabilində həmin şeir xiridarı coşub da təkrarən sual eləyir: “Bəs Nizami?” Cami təmkinini pozmadan deyir: “Sən “peyğəmbər” soruşdun, Allah soruşmadın ki?” Bilmirəm, bu, rəvayətdir, nağıldır, XIX–XX əsrlərin şeir məclislərində sözə aşiq azərbaycanlıların uydurduğu əfsanədir, rüyadır, ya nədir, müsəlman Şərfinin nəzm dünyasının rəsmən bəyan edilməmiş həqiqətinin dürüst ifadəçisidir: **NİZAMİ POEZİYANIN ALLAHIDIR.**

Mən də Azərbaycan teatrının inkişaf tarixində qutsal çox peyğəmbər gördüm və yalnız bir tanrı buldum: **ƏLƏSGƏR ƏLƏKBƏROV.**

Tanrı dinin mayası və simvoludur, suggestiv mərkəzi obrazıdır, abstrakt portretidir. Simvol bildirdiyi nəsnənin qanunudur, strukturudur, empirik konkretliyidir, onun ideyasının qiyafəsidir və super işarəsidir.

ƏLƏSGƏR ƏLƏKBƏROV da simvola dönmüş sənətçi; pafos və patetika teatrının, barokko teatrının ən səmimi faciə aktyoru.

ƏLƏSGƏR ƏLƏKBƏROV – səhnədə dəmirağac; çiyni yapıncılı **XAN** çoban; milli **ZEVS**; adil **HÖKMDAR**; ideal **AŞIQ**; sanki qüreyş tayfasından olan şair ruhlu qara **SƏRKƏRDƏ**; aktrissalar üçün Misrin sultanı **YUSİF** peyğəmbər; Mühəmmədin azançı **BİLALİ**; mistik baritonal səs; guruldayan **SOBA**; alicənab “Şahnamə” pəhləvanı;

yaraşıqlı, eleqant Bakı milyonçusu, nöyütlü quyular sahibi; Ortaçağ mədəniyyətində QƏSR; Azərbaycan kinosunun Stalini; müdrik, təkəbbürlü sovet məmuru və ya partiya təşkilatı rəhbəri; mifik ATA; beynəlmiləl KOMİSSAR; dünya partizanlarının zadəganı.

Bəlkə də artıq heç kim bilmir ki, milli səhnənin TUNC QƏHRƏMANI vaxtilə “O olmasın, bu olsun” (1956) filminə dəvət almışdı Məşədi İbad roluna. Bu faktın üç önəmi vardı... və ya olacaqdı mədəniyyət tariximiz üçün, tədqiqatlar, araşdırmalar üçün... Birinci: film çəkilərkən Ələkbərovun özü 50 yaş həddinə yaxınlaşmışdı və Məşədi ilə bu baxımdan tənləşmişdi. İkinci: aktyor hələ cavan ikən Rza Təhmasibin birbaşa himayəsi altında Məşədinin səhnə həyatını yaşamışdı, yəni bu aspektdə müəyyən təcrübə toplamışdı. Və nəhayət, üçüncü: tunc qəhrəmanla arvadbaz Məşədinin karnaval “körpüsü”ndə görüşməsi Azərbaycan kino salnaməsində fantasmaqoriya qapılarını açacaqdı, yeni düşüncə səviyyəsi ortaya qoyacaqdı. Ancaq məsələ bu ki, tunc qəhrəmana istədiyindən və layiq olduğundan az pul verdilər, o da roldan imtina elədi. Şədevr əldən getdi. Bir də burada hər şey təkcə qonorar məsələsinə bağlanmırdı. Qəhrəman, doğrudan da, “tunclaşmışdı” və Məşədini, güman ki, özünə yaraşdırmırdı. Nə isə... itirən yenə Azərbaycan mədəniyyəti oldu. Təəssüf, və bir də təəssüf.

İnancın son zirvəsi tanrı ilə zarafatdır. Allahın zarafatı, gülüşü isə karnavala ürcəh. Tanrıdan ötrü faciə məkanından karnaval dünyasına adlamaq su içmək kimi bir şey. Tunc qəhrəmanın da komediantlığı bir sənət əfsanəsi. “Vulkan üzərində ev” (1928) kinofilmində gənc Ələkbərov bir rol oynamışdı ki, deyərdin cadugərin əfəl nökdir, Qulaməli variantıdır, kuklaya bənzər fağır kölədir və ya müsəlman

məmləkətinin başıləçəkli adam–göbələyidir. Məhz bu aktyor sonradan teatrda və kinoda Vaqif, Fətəli xan, Otello, Cavanşir, Elxan, Rüstəm kişi, partizan Ferrero olub bütün Azərbaycana səs salacaqdı, simvola çevriləcəkdi və unikal bir komediant kimi unudulacaqdı: heç kim də xatırlamayacaqdı ki, o, vaxtilə Molyerdən təbdil edilmiş pyesin əsas qəhrəmanı Cancur Səmədi əla oynayıb... Gülüş həmişə simvola çatıb dayanır.

TUNC QƏHƏRMAN milli teatr mədəniyyətinin əbədi simvoludur. Onu yaradansa Azərbaycan aktyor sənətinin tanrısı **ƏLƏSGƏR ƏLƏKBƏROV...**

XX ƏSRİN TEATR FƏLSƏFƏSİ

(şüşə mozaika)

Bu da XX yüzilin sonu. “Heçdən gələrək heçliyə olmaqdayım azım”. Minilliyin məntiqi yekunu: tarixin qapılarından asılası şüar. “Ceviz ağacı”nın həqiqəti. Mən post–postmodernistəm: sitat, kollaj, assosativ təfəkkür və improvizə... müasir teatrşünas yazılarımın modern müstəvisi. “Biz hamımız zamansızlıqdan gəldik, zamansızlığa da gedərik”. XIII əsr, Bəhaəddin Vələd. Şərq fəlsəfəsində Cavid fikrinin ənənəsi. İblis nədir? İnsan üstəgəl zaman. Zaman nədir? Olmayan bir şey və ya Proses. Allah nədir? Zamansızlıq, yəni bütün proseslərin əvvəli və sonu. Bəs insan nədir? İpli kukla: İblisin əlində həyatı, Allahın qoynunda ölümü. Nöqtə. Sən yaşaya-yaşaya ölürsən, ölə–ölə zamandan qurtulursan. Bax, budur azadlığın portreti: boşluq, dünya efiri. Yer kürəsinin yumruluğu hər cür ötüşməni və mübarizəni mənasızlaşdırır. Axilles və tısbağa: absurd əbədidir, əsrlər arasında fərq qoymaz. Əgər varsansa, deməli, absurdun içindəsən və sənin xilasın yalnız ölümdür. Nədən ki,

tarixin Allahı yoxdur, Allahın da – tarixi. İnsan daim torpağın əsiri: torpaqdan böyüyən, torpaqla dolanan, torpaq üçün yaşayan və torpaq üçün ölənlər. Gübrə. Qulun azadlığı yalnız ruhun azadlığıdır. Birdən elə bilərsiniz nəyəsə iddiaçıyam. Əsla, mümkünsüz. çünki Azərbaycanda “yənə həmin dalğa, həmin koordinat”. Yenə yüz il bundan öncə olduğu kimi: “hamam hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik eylər köhnə hamam içində”. Qıssı: “Diaqnoz “D”, yəni kosmik cəfəngiyyatın məğzi. Aqibətimiz. Amma heç də diltəng və pələmürdə olmağına dəyməz. Onsuz da XX əsr dahi divanələr və tələklər əsri. Hər yerdə **BİZİM DOĞMA DƏLİXANA:** Eynşteyn və Eynşteyn, Gitler və Mussolini, Ziqmund Froyd və Salvador Dali, Meyerhold və Şostakoviç, Ceyms Coys və Xulio Kortasar... XX yüzil fəlsəfəsinin və mənəviyyatının tələkliyi Fridrix Nitschedən başladı. Federiko Fellini isə öz kino dünyasında bu tələkliyin və “dəliliyin” poeziyasını və bədii–estetik paradigmasını düzüb qoşdu. XX əsr qrimslər klounların karnavalı. Daha bəsdir. **TANRI TƏZƏDƏN DİRİLİB.** Şeyx Nəsrullahın yeni fitvası var. Dəvənin tələkliyi esxatoloji əlamət, yəni apokalipsis nişanəsi: **TOZANAQ...** və təbii ki, **ƏRƏFƏ.**

Fəlsəfi düşüncənin çağdaş platforması mədəniyyətdə ideyaların zühuru, mövcudluğu və tükənməsi baxımından XIX əsrə 125 il (1789–1914), XX əsrə isə düz 75 il vaxt ayırır. Xırdalamağına dəyərmə? Məncə, məlum məsələ. Zəlzələ ritmində yaşanır XX yüzil və özünü APOKALİPSİS əsri kimi qavrayır. Ona görə də gerçəklik kontekstində ləngimədən CƏNNƏT qurmaq həşirində bulunub və hər uğursuz cəhddən sonra daha çox amansızlaşıb, qəddarlaşıb, **DESTRUKTİV** olub. Komfort, həzz, parçalanmış atomun nüvəsi XX əsrin sərəmslik partiturasının əsası. Məhz sərəms XX ər “göyə dırmaşır, yerə

düşüb” və gözəl sənətlər içində sinemaya üstünlük verib, “mənfəətsiz”, ağır pərdəli teatrı gözdən salıb.

Mahdiyyətcə XX YÜZİL və TEATR bir-birinə əks qütblərdə dayanıblar. Niyə? Çünki sərsəm sürət əsrində aramsız, çevik ictimai-sosial dəyişmələr “tısbağayerişli”, mobilliyi az teatrı “çaşdırır”, onun müasirliklə əlaqələrini kərəcləşdirir. Səbəb də bu ki, teatr zamanın daxili monoloqudur, öz-özü ilə söhbətidir. Zaman tetara arınmağa, durulmağa, özünü dərk etməyə, öz harmoniyasını sınağa çəkməyə “gəlir”. Teatr zamanın yoqasıdır, meditasiyasıdır, onun Allaha dönmək cəhdidir. Zamanla teatr arasında münasibətləri pozan isə vaxtın tələskənliyi, “cığallığı”, sürətin “dəcəlliyi” və mexanikanın cansızlığıdır. Konvulsiv bir ömür sürüb teatr XX əsrdə: dövrün hər yeni dəbinə köklənərək təzə ideyalar və formalar sorağında vurnuxub, müxtəlif şəkillərə düşüb, fərqli-fərqli formalar alıb, seyrçilərlə geniş spektrli ünsiyyət kodları arayıb, mədəniyyətdə yerini saxlamaq, mənəviyyət sferasında öncül mövqeyini qorumaq üçün səy göstərüb, Sovet dönəmində hətta gəlib cəmiyyətin ideoloji mərkəzində qərarlaşıb,

Ancaq... Berlin səddi çökən kimi, XXI yüzil yevi mövcudluq ritmi təklif eləyən kimi “ağ gün”ün qapıları üzünə bağlanıb. Nədən ki, teatr ictimai-siyasi proseslərin təziyiqinə, “çevik metamorfoza”sına, vaxtın dəlisov axarına tablamayıb, dövlətdən ötrü ideoloji bir institut kimi gərəksizləşib, toplumun kənarına çəkilib və etirazını ANTITEATR ideyasında bildirib.

Əslində XX əsrin özü də absurd və qəddarlıq məkanında məskunlaşmış antiteatr əsri idi. XX yüzilin əvvəlindən bəri teatr faktiki olaraq antiteatr kimi yaşayıb, təkcə Sovetlər Birliyindən başqa. Əbəs deyildi ki, rus–alman–yəhudi imzaları ilə qurulmuş **“ŞƏR İMPERİYASI”** çökən kimi onun teatrı da çökdü.

Qəribə də olsa, amma faktdır: məhz antiteatr əsrində təşəkkül tapıb, formalaşıb, tarixiləşib Azərbaycan teatrı. Həqiqətdə isə bizim milliləşdirməyə çalışdığımız avropatipli teatr, yəni maarifçilərin teatrı XX yüzilin tən ortasına qədər XIX əsrin teatr ideyaları ilə nəfəs alıb, fəaliyyətdə bulunub. Azərbaycan teatırının XX əsri çox qısa zaman sürür: 60-cı illərin əvvəllərindən başlayıb 2000-ci ilədək davam edir. XXI əsr isə hələ Azərbaycan teatırında başlamayıb... Burada isə problem, izahlar, şərhlər “teatral freskalar” çərçivəsinə artıq sığışmır. Məzur tutun. Mövzuya bir daha hökmən qayıdacağam. Allahın köməyilə.

2000-ci ildə yazılmış bu teatral freskalar haradasa XX əsr Azərbaycan teatırının tarixində, onun salnaməsində və albomunda **SON NÖQTƏ** kimi bir şeydir. Bu “son nöqtə” mənimdir və Azərbaycan teatr mədəniyyəti tarixinə mənim **AVTOQRAFIM** kimi düşəcək. **ÖLƏNLƏRƏ MİN RƏHMƏT, QALANLARA SALAM OLSUN!**

TEATRAL FRESKALAR II

QULYABANI VƏ PAPIROS

Onun boğuş, xırıltılı səsi vardı.

Astrov rus yazarı Anton Pavloviç Çexovun **“Qulyabani”** pyesinin qəhrəmanı idi; sonradan müəllif bu əsərini bir də işləyəcək və onu **“Vanya dayı”** adlandıracaq, yəni Astrovu bir qədər arxa plana keçirəcək.

KAZBEK Qafqaz sıra dağlarının “ataman”ıdır, “mərdaneyi”, “yapıncılı” zirvəsidir.

Adi insan ovcuna güclə sığışan enli, dördkünc, yastı, qapağı sandıq qismində açılıb-örtülən karton papiros qutusunun üzərində də iri qara hərflərlə yazılmışdı **“KAZBEK”**. Canıların, lotuların, qədəşlərin, ataman və generalların, bir də ədəbiyyat, sənət xiridarlarının xoşladığı müştüklü kişiyana papirosa belə bir ad qoymuşdular Sovetlər Birliyinin tütün bazarında. **“Kazbek”** qutusu Odessa, Bakı, Moskva kimi şəhərlərdə jiqan həyatının emblemi qismində qavranılırdı.

Onore de Balzakin polkovnik Şaberini oynaya bilərdi. Şaber qulyabaniya oxşayırdı.

Boz qurd həmişə türklərin iç dünyasında, daha doğrusu, canlarının içində yaşayır.

Mən aktyor Yusif Vəliyevin portretini bu markalar arasından tapmaq və ya bu markaların köməyi ilə quraşdırmaq istəyirəm. Nədən ki, onun aktyor fərdiyyətini Azərbaycan teatr mədəniyyəti tarixi üçün **“şəkilləşdirib”**, **“obrazlaşdırıb”**, vizual cizgilərdə konkretləşdirib təsvir etmək çətin vəzifə. Kənardan baxanda əlüstü deyərdin ki, bu insan sırayı sovet vətəndaşıdır, sırayı sovet fəhləsidir, sırayı sovet müəllimidir və məxsusi heç

nə ilə seçilmir. Di gəl ki, Yusif Vəliyevin papiros, siqaret tüstüsündən “cadarlanmış” səsi onun “sırası sovet vətəndaşı” görkəminin üstünə sanki “ehtiyatlı olun, türmədən çıxıb!” möhürünü otuzdururdu. Yusif Vəliyevin səsinin taleyi vardı və bu səs onun fakturasının energetikasını dəyişirdi, onun üzünə və iç dünyasına əlavə yeni cizgilər yazırdı.

Bəlkə elə burdan, yəni müsbətlə mənfinin, odla suyun bir araya gəldiyi infernal dünyadan yaranmışdı Yusif Vəliyevin Göygöz Kosası (Gənc Tamaşaçılar Teatrının “Çiçəkli dağ” tamaşası, 1955-ci il); yəni acıqlı-kinli birisi, ilan kimi qıvrılan birisi, caduyla, sehlə fısıldaya-fısıldaya oynayan birisi kimi. Mən ol zamanlarda hələ cahanda yox idim. Amma deyilənlərdən belə bir nəticə çıxarıram ki, Yusif Vəliyev seyrçiləri nağıl aləmində şər qüvvəni, qara ehtirası, oddan da isti tamahı simvollaşdıran qorxunc Göygöz Kosa olduğuna inandırmışdı. İnandırmışdı ki, Göygöz Kosa nağıl səltənətində İblisin səfirdir. Çünki onu buna qata bilir, bunu da ona.

Mən əminəm ki, bu aktyorun Rüstəm Zalı (1973-cü ilin “Söhrab və Rüstəm” tamaşası) rəssam Mircavadın “mifgözlü” tablolarından qopub düşmüşdü səhnəyə və bunun nə Əbülqasım Firdovsiyə dəxli vardı, nə də İskəndər Coşquna. Yusif Vəliyevin o vaxt xəbəri yoxdu ki, Teymurləng adlı dahi fatehin obrazı bu aktyorun sənət taleyinin qapılarını döyəcləyir.

“KAZBEK” tünd papirosdur, səsi yaxşı “hisə verir”, “qaraldır”.

Ataman Maxno rus əks-inqilabının **QULYABANISI** idi və Yusif Vəliyev ona oxşayırdı. Yer üzünün birinci anarxiyaçısı Qulyabanıdır. Yusif Vəliyevin içində Maxnoya layiq ölçüsüz bir anarxiya mürgüləyirdi və yalnız onun ifasına baxanda bunu anlamaq olurdu. Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində bu iki

şəxsi heç kim səhnədə və kinoda görüşdürə bilmədi. Əvəzində qismətinə Teymurləng çıxdı. Maxnodan tamam fərqli dahi sərkərdə, xaqan. Onun “Nəsimi” (1973) filminin uzun bir epizodu “zəbt eləmiş” Teymurləngi cəsur, sərt, kişisifət, yaşlı fateh və yorğun, əməllərindən peşman filosof təssüratı oyadırdı məndə. Məhz bu aktyorun Teymurləng obrazında mən ilk dəfə gördüm ki, daşa dönmüş tənhalıq, biganəlik və ölüm qorxusu nədir və necə olur.

Mənim təsəvvür məkanında aktyor **YUSİF VƏLİYEV**: total və acıdil taksi şoferi.

YUSİF VƏLİYEV – miləmil köynəkli əyyaş, qumarbaz bosman.

YUSİF VƏLİYEV – Kilimancaro qarını müşahidə edən tərləmiş ovçu.

YUSİF VƏLİYEV – Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində ya Stepan Razin, ya da ataman Maxno variantı.

YUSİF VƏLİYEV – Mixail Bulqakov versiyasında romalı prokurator.

YUSİF VƏLİYEV – özünəməxsus Şeyx Şəban, türmələrdən sağ qayıtmış azançı.

YUSİF VƏLİYEV – sahildə yırgalanan sınıq gəmi.

YUSİF VƏLİYEV – küçələri gəzib dolaşan cır-cındır alverçisi, keçmiş residivist.

YUSİF VƏLİYEV – “PAXAN” ayamalı kriminal avtoritet və ya anbar qarovulçusu.

YUSİF VƏLİYEV – cəsur general: olsun ki, Lev Tolstoyun sərkərdə Kutuzovu.

Caizdir ki, onu Jan Qabenlə müqayisə edəsən, Rod Staygerə tay tutasan. Jan Val Janı fransız yazarı Viktor Hüqo **Qulyabanı** kimi yaratmışdı. Əgər bu obraz Yusif Vəliyevin repertuarına düşsəydi, aktyorun ən yaraşığı rolu ola bilərdi.

QULYABANI meşələr sakini, Sibiri çox sevir; problemi ünsiyyətdir, təkliddən əziyyət çəkir. Jan Val Jan, Kutuzov, Vaqner, Montanelli, Gəray bəy, Rüstəm Zal tipindən olan bədii personajlar və tarixi şəxsiyyətlər də qulyabanılar cərgəsində mövqelənirlər. Bir zamanlar Gənc Tamaşaçılar Teatrında bu cür rolların hamısını Yusif Vəliyevə tapşırırdılar.

QULYABANI tənha insanın virtual modifikasiyasıdır.

BƏŞBARMAQ soyuq silahdır, bir-birinə lehimlənmiş beş “dişli” dəmir üzük-hələqdən ibarətdir. Yumruq zərbəsilə başqasına yetirilən xəsarəti daha da ağırlaşdırmaq məqsədini güdür. Əksərən sağ ələ geyilir. Solaxaylardan ötrü xüsusi sifarişlə düzəldilir. Tatar süfrəsinin çox ləziz milli xörəklərindən biri də məhz “beşbarmak(q)” adlanır.

Yusif Vəliyev, həqiqətən, qurd ürəyi yemiş bir aktyor idi ki, Azərbaycan teatr sənətinin qeyri-rəsmi Mefistofeli Rza Təhmasibdən sonra qolçomaq İmamyarı (1954-cü ilin “Yaşar” tamaşası, Gənc Tamaşaçılar Teatrı) səhnədə oynamağa razılıq vermişdi.

İmamyar Qurd Cəbrayılın ədəbi əcdadı ola bilərdi.

Birmərtəbəli evin zirzəmisini. Soyuq. Öləziyən işıq hərdən yavaşca “titrəyir” masanın üstündə. Araq. Ucuz qalın stəkanlar. Yuyulub arınmış bir dəstə göy soğan. Balaça dolma qazanı. Və külgabıda tüstülənən papiros kötüyü. Caninin sonuncu yuvası: gözətçi üçün daldalanma otağı. Qatil və fərarinin qocalıq aqibəti. Uşaqlıqdan türməyə gedən yol: aclıq, müharibə, nəzarətsizlik. İndisə sözü yoxdur ki, danışsın. Hərdən sükutdan hövllənib qırıq-qırıq nəsə deyir. Qalan vaxtı susur. Kadr dəyişməzdir və kadrın mərkəzini Yusif Vəliyevin əyni buşlatlı fiquru tutur. Oğru–avtoritet və ya dezertir kimi şərlənmiş köhnə hərbi. Onun aktyor istedadı üçün ideal bir rol, təbii ki, mənim

şünaş versiyamda. Əgər pauza “danışırsa”, deməli, aktyor öz sənətinin zirvəsindədir.

Onda təəccüblüdür ki, **QURD CƏBRAYIL** (“Arxadan vurulan zərbə” filmi, 1977-ci il) Yusif Vəliyevin kinobenefisi və balaca şedevri? Beşbarmaq kimi ağır və çətin adam.

XUDAYAR BƏY VƏ XƏFİYYƏ

Əgər Ələsgər Məmmədoğlu şəvə saqqal saxlayıb, əyninə çuxa geyinib, başına qara buxara papaq qoyub bu papağı cözlərinin üstünə bərk-bərk bassa, onda eynən oxşayacaq Danabaş kəndinin katdası Xudayar bəyə. Ərz eləyim ki, bu personaj kefli İskəndər, Şeyx Nəsrullah və Molla Abbasdan heç də geri qalan obraz deyil, bir azərbaycanlı bədheybətidir. Amma çifayda ki, Xudayar bəy Ələsgərin oynamadığı bir rol. Hayıf, yüz dəfə hayıf. Düzdür, bu cümlələri oxuyub da söyləyəcəksiniz ki, Ələsgər quzu kimidi, içi pakdı, yuxadı, insanlığı böyükdü, niyyəti, əməli xeyirxahdı, fağırkı, bir balaca sadələvhdü, yəni xortdan Xudayarın tam əksidi və bu rola yaramır. Mən də əvəzində deyəcəyəm ki, hə, nə olsun, zərəri nə, biri digərinə mane olur bəyəm? Bu ki daha ilgili, aktyor sənətinin “yaxşıda pisi, pisdə yaxşını aaxtar” magistral təhlil prinsipinə də tam uyğun. Həqiqətən, **ƏLƏSGƏR** əsl peşəkar kimi **XUDAYAR** bəyi elə **“RƏSM”** edərdi ki, belə bir **SURƏT** ələ düşməzdı hər göz Çinü-Maçində.

Milli teatr mədəniyyətinin istedadından, fakturasından bəhrələnə bilmədiyi çoxsaylı aktyorlardan birisidir Ələsgər Məmmədoğlu. Nə yazıq! Azərbaycanın kinorejissorları da heç vədə onun aktyor palitrasını nəzərə alıb film çəkməyiblər. Bu sənətçinin şansı olmayıb ki, Burvil, Fernandel, Çelentano kimi

öz nadir və bənzərsiz fərdiyyətinin imkanlarını gerçəkləşdirib məşhurlaşsın. Halbuki Ələsgərin daxili temperamentində Burvil “gizlənilib”, zahirində Fernandel “görünür”: biri maymaqların padşahı idi ekranda, digəri – saman altdan su yeridən bic xidmətçilərin, nöqərlərin, şoferlərin. Yəni Ələsgərdə ondan da var, bundan da, hələ bir az da Çelentanodan.

Yay vaxtlarında yolum Ramana, Balaxanı və Binəqədinin neft mədənlərinə tərəf düşəndə zənn edirəm ki, isti cəhənnəmə gəlmişəm. Buruqlar yeraltı dünyanın zəhmli qapıçılarını, quyuqsuz kor şeytanlarını, divlərini xatırladır mənə. Sanki ölümlər səltənətinin girəcəyindəyəm. **MANCANAQ** bu cəhənnəmin simvoludur, Abşeron torpağının **AÇARIDIR**, neft mədənlərinin **QACARIDIR**; “qaniçən” nataraz, dəmir **AGCAQANADDIR**. Xudayar bəy bu kontekstdə Qacarın, güman ki, ögey qardaşının sonuncu törəməsi kimi gəlir adamın ağlına. **Eybəcərliyin faciəsi Qacardır, melodraması – Kvizimodo**: Xudayar bəy isə didtilidir. Hərçənd onların üçünə də eyni dərəcədə doğma olan fiqur **TƏLXƏKDİR**. Beləliklə, semioloji cərgə: **MANCANAQ, QACAR, KVAZİMODO, AĞCAQANAD, TƏLXƏK**. Aktyor Ələsgər Məmmədoğlunun portretini bu arada axtarın.

Aktyorların şakəridir, çalışırlar ki, çöhrələri həmişə qəşəng olsun. Qrimə nə gəlib? Yax, yaxmalan. Dahi fransız Fernandel isə bunu istəmirdi, qrimdən imtina eləyirdi: deyirdi ki, üzünün kapitalıdır. Çünki at sifəti, yekə dişləri, qara dərilili insanlara xas iri burun pərəkləri, dombalan gözləri, iki metrəlik boyu, tosqun gövdəsi bu aktyorun adını Fransanın ən dövlətli adamlarının siyahısına salmışdı. Ələsgər isə hələ də min bir ehtiyac içində. Neft mədənləri də lap yaxın. Ancaq xeyri nə? Onsuz da 30-cu illərin Fransası yenə bizdən irəlidə. **KİFİR** Fernandeli **GÖZƏL**

Paris “yaradıb” aləmə sevdirmişdi. Bəs niyə **BAKİ** Ələsgərə bunca biganədir? Fernandel kifirliyindən utanmırdı, əksinə, bu kifirlikdən qürur duyurdu, onunla məzələnirdi Adriano Çelentano kimi. Ələsgər isə qəşəng görünmək üçün dişlərini düzəltdirir azərbaycanlı psixolojisinin diktəsilə.

Rejissorluğu bacarsaydım, Ələsgər Məmmədoğlunu Tartüf obrazında səhnəyə çıxardardım, fırıldaqçı keşiş eləyərdim mən onu, ya da əfəl dindar cəngavər, ya da ki avara məhəllə quşbazı. Bertolt Brexin səfil personajları da bu aktyora yaraşan rollar. Mən Ələsgəri uzun bir detektiv serialının təmkinli, qəribə, qaradınməz, astagəl, hərdəmxəyal, lakin tərs və bircə azərbaycanlı xəfiyyəsi kimi də gətirirəm təsəvvürümə. Ona “absurd teatrının aktyoru” da demək caiz. Əgər Ejen İonesko və Semuil Bekket azərbaycanlı olsaydılar, onların absurd pyeslərinin müsəlman personajları mütləq Ələsgərə bənzəyəcəkdilər. Hər halda mənim uydurduğum milli teatr mifində Ələsgər Məmmədoğlu son dərəcə uğurlu bir sənətçi. Daha gerçəkliyə dönmək istəmirəm. İstəmirəm onun ekranda və səhnədə oynadığı üç və beş manatlıq epizodik rolları sadalayım, bir-birinə calayım və gedib Biləcəriyə çıxım. İstəmirəm atam-atam!

Mən bu yazını Ələsgərə bağışladım: oxusun və mənim yaratdığım teatr mifində xoşbəxt olsun, çöhrəsi təbəssümlə dolsun!

LORD

Hələ bir fikirləşirsiniz də ki, bu, kim ola? Əlbəttə ki, **ƏLİ ZEYNALOV**, yəni səhnəmizin zadəganı, kübar əsilzadəsi, alicənab imperatoru sayılacaq bir aktyor, pafos və patetika teatrının eser-menşeviki. Azərbaycan teatr mədəniyyətində başqa beləsini mən tanımıram. “**LORD**” rütbəsi bircə ona

yaraşır, bircə ona layiq. Əgər Azərbaycan teatrında ingilislərin lordlar palatasında lord kimi əyləşə biləcək birisi vardisa, o da Əli Zeynalov idi. Bu aktyorun şəxsiyyətinin, çar ordusu zabitini xatırladan ziyalı görkəminin, ədalarının, daxili ovqatının, davranış tərzinin, sənətçi ruhunun, sənətçi üslubunun cövhərini, mahiyyətini və bədii plastik obrazını “lord” sözü ilə bildirmək daha asan.

Görəsən, igid partizan Mixaylonu (“Uzaq sahillərdə” kinofilmi, 1958) azəri tamaşaçılarından ötrü əfsanəvi kişi idealına çevirən Nodar Şaşıqoğlunun qaməti, yaraşığı olub, yoxsa Əli Zeynalovun səsi? Çox zaman mifləri, düşüncə “ilğımları”nı, təsəvvürləri səs yaradır. Fantaziya üçün səs görüntüdən əfzəldir. Qəribədir, “Telefonçu qız” (1962) filminə də Şaşıqoğlunu qəhrəman eləmişdilər, Əli Zeynalov isə bu dəfə də kadr arxasında qalıb onun əvəzinə dialoq və replikaları söyləmişdi. Bu filmə Əli Zeynalovun səsi işıqlar içində nurlanan iri sənaye şəhərinin romantik sevgilərini, intim sirlərini və acı xəyanətlərini “portretləşdirirdi”. Bütövlükdə onun səlis, aydın, “hamar”, amiranə danışığı gah payız yarpaqlarının pıçıltısını xatırladırdı, gah gecə dənizinin həzin nəğmələrini, gah da şahə qalxmış ilanların hücumqabağı hədəli fısıltısını.

Azərbaycan teatr aktyorlarının möcüzəli səsləri kontekstində mən Əli Zeynalov səsinin çalarlarını fransız bəstəkarı Klod Debüssi musiqisinin “rəngləri”lə tutuşdurardım. Telefonçu qızların da adətidir, öncə SƏSƏ aşiq olarlar. Yəni Əli Zeynalovun səsi bu kinofilmdə də Şaşıqoğlunun qəşəng simasını, baxımlı vücudunu, dəbə uyğun şıq geyimini üstələmişdi, keçmişdi birinci plana. Hərçənd bu aktyor zahiri kişi yaraşığı etibarı ilə də öz dağistanlı həmkarından artıq idi ki, əskik deyildi. Sanki **TANRI APOLLON** qədim yunan

panteonundan aşağı enib Əli Zeynalov qiyafəsində Azərbaycan səhnəsinə çıxmışdı. Şübhəm yoxdur ki, əgər onun yaşı vaxtilə bir qədər az olsaydı, Nodar Şaşıqoğlunun hər hansı bir filmə çəkilmək şansı sıfırdan yuxarı qalxmayacaqdı. Milli kino tariximizdə özünəməxsus Sirano de Berjerak taleyi yaşayıb Əli Zeynalov: o, danışib, camaatsa başqasını görüb, başqasına aşiq olub, başqasını sevib.

Amma bir gün təsadüf elə gətirir ki, bu aktyorların hər ikisi eyni bir filmə, – “Leyli və Məcnun” (1961) filminə, – dəvət alır. Hərçənd buna baxmayaraq “üz”lə “səs” yenə heç cür görüşə bilmir: Leylinin ağayana, zəhmli, acıdil, təkəbbürlü atasını Əli Zeynalov oynayır, sadəlövh, səmimi, yumşaq xasiyyətli, divanə şair Qeysi isə Nodar Şaşıqoğlu. Bu dəfə məhz Əli Zeynalovun personajı **“Məcnun deyə tən edir xəlayiq, Məcnuna mənim qızım nə layiq?”** söyləyib Nodar Şaşıqoğlunun qəhrəmanını aşağılayır: “səs” “üz”dən üz döndərir, elə bil ki dahi Füzulinin köməyi ilə ondan hayıfını çıxır. Həqiqən ki, teatral roman üçün maraqlı bir situasiya.

LORD İngiltərədə zadəganlar zadəganı deməkdir, zadəganlıqda ən uca rütbədir.

Azərbaycan teatr tarixində yalnız Əli Zeynalovun məxmər səslə, xəfif təbəssümlü, siması xoş, siması kübar, nəfəsi tox, həyalı nəcib Həsənzadəsi (1964-cü ilin “Sən həmişə mənimləsən” tamaşasının qəhrəmanı) sevgi və sitayişin qovuşub birləşdiyi məkanda ülviləşmək, mənəvi ideal nümunəsinə çevrilmək, platonik məhəbbətin **LORDU** olmaq hüququ qazandı.

Daha heç kim bu rolu onun kimi oynamağı bacarmır.

Gündəliklərin məhv olduğu yerdə **KEÇMİŞ** qurtarır. Ora bir də qayıtmaq mümkünsüz.

Amma **LORD** müsbət şəxsiyyət də ola bilər, mənfi də. Bu yöndə rütbə nə zamanət verir, nə sığortalayır.

Əli Zeynalovun ifa etdiyi rolları sevirdilər.

Əli Zeynalovun ifa etdiyi rollara ikrahla yanaşırdılar.

Əli Zeynalovun ifa etdiyi rollara heç kim heç vaxt gülmürdü.

Bu aktyorun əla fakturası vardı: Azərbaycan teatrının kişiləri sırasından fotomodel kimi bəyənilə bilərdi.

Lakin... bununla belə... Əli Zeynalovun nazik, kip bitişik dodaqlarının küncələrində rişxəndcil, istehzal, “paxıl” bir gülüş, bir təkəbbür gizlənmişdi, qara, düz qaşlarının altındakı oyuqlardan parıldayan gözlərində isə bir ağıl, huşyarlıq, biclik işarırdı.

Maraqlıdır, Əli Zeynalovun kostyumları da özü kimi idi: şax, təzə, elegant, səliqəli... və sanki birbalaca “özündənrazı”. Səhnə geyimində qəşəng davranmağın şərti aktyor mədəniyyətidir. Bu yöndə Əli Zeynalova tay tutulması ayrı bir sənətçi olmayıb və indinin özündə də yox. Bica deyil ki, Azərbaycan teatrının səhnəsində Əli Zeynalov həmişə kral olub, əyan, sərkərdə, xan olub, şeyx olub, türk, rus ziyalı olub. Qısa, əsilzadələr onun boyuna biçilmiş obrazlar: rollarının siyahısında fəhlə, nökr, kəndçi, çoban çətin tapıla. Yəqin ki, Əli Zeynalovun aktyor fakturasının kodlaşdırdığı “romantik qəhrəman bədəni”ni “sındırmağa”, sındırıb yenidən “yığmağa”, yəni kodu dəyişməyə rejissorların, sadəcə, “gücü”, enerjisi, istedadı çatmayıb.

KORAMAL sakit, soyuq, sürüşkən, gözəl və zəhərsiz ilandır; nəmişliyi sevir. Çox vaxt da öz ovunu diri-diri udur. Əli Zeynalovun bütün əsilzadələrində bir koramallıq vardı: üzündə isə hərdən zəhərin sarısı görünürdü. Bununla da o, fərqlənirdi öz potensial “rəqibi” Ələsgər Ələkbərovdan...

“Səhər” (1960) bədii filmində Əli Zeynalovun milyonçu Əbuzər bəyi də eynən koramala bənzəyirdi və saman altdan su yeridirdi.

Əli Zeynalovun zahiri bir Roma senatorunu xatırladırdı, batinində isə bir koramal uyuyurdu. Şəxsi təəssüratımdır: müzakirəyə çıxarılmır.

Dünya teatr mədəniyyətində əsilzadələr, **LORDLAR**, zadəganlar paradı keçirilsəydi, bu paradda Əli Zeynalov mütləq Lourens Olivye ilə bir cərgədə addımlayacaqdı.

DOLMA (türkəsaya qadın)

Müsəlman mədəniyyətinin son dərəcə ekspressiv vizual bildiricilərindən biri də... **ÇARŞAB**. Nədən? Çünki islamın məişət estetikasının simvolu; müsəlman aləmində kişi və qadın münasibətlərinin semiozisi üçün gərəkli açar; Yaxın Şərqi qapılarından asılmış pərdə; yumşaq parça ilə aktuallaşan, qanuniləşən qadağa, yasaq; önündə intim basqıların acizləşdiyi “divar”; gerçəkliklə seksual xəyallar arasında qara rəngli təsəvvür ekranı; ictimai əxlaq və təhlükəsizlik qəsri.

ÇADRA örtmüş qadın sanki islam şəhərlərinin küçələrində gəzişən diri qara matryoşkadır, və ya tut yarpağına bürünmüş baramadır. Çarşablı qadın fərq nişanələrini itirib özgə gözlərindən gizlənir, məxfiləşir, tanınmaz olur və yad (naməhrəm) kişilərin yanında virtual “damının” altından ilbiz kimi çıxmır. Odur ki, müsəlman dünyasının hər bir bucağında onlar üçün “yaşıl işıq” yandırılır. **ÇARŞAB MÜSƏLMAN QADINLARININ DİPLOMATİK TOXUNULMAZLIQ**

VƏSİQƏSİDİR; ünsiyyətin mümkün həddlərini görükdürən nişandır.

NƏYİSƏ NƏYƏSƏ BÜRMƏLƏMƏK İslam mədəniyyətinin ənənələrinə pərçim. Qərinələrdən bu cür gəlib: uşaq bələnir, meyit kəfənə tutulur, pendir yaymaya bürmələnir, qadın çadraya, döyülmüş ət yarpağa. Müsəlman estetikasının hüsnü belədir.

DOLMA Azərbaycan mətbəxinin çarşablısıdır.

Milli mətbəxin örpəkli “pərisi” qismində isə mən doşablı **KƏLƏM DOLMASINI** bilirəm. Biri gənc qızıdır, “sürməli” gözəldir, mirvari kimi hamar və yaraşıqlıdır. Digərisə bərbəkli bəy arvadıdır: şirəsi, yağı damır. Müsəlman dünyasının mətbəx kontekstində qadın başlanğıcı özünü dolmada rəmzləşdirir.

Çadra ilə davranmaq xüsusi bir mədəniyyətdir: məharət, zəriflik, incəlik, zövq tələb edir. Azərbaycan aktrisaları cərgəsində heç kəs bunu **MÜNƏVVƏR KƏLƏNTƏRLİ** kimi bacarmayıb. Onun sənətçi plastikasını müəyyənləşdirən əsas atributlardan biri çarşab olub, örpək olub.

Münəvvər Kələntərli Azərbaycanın ən istiqanlı, ən şirin, ən məhrəm aktrisası idi, sanki mətbəxdən çıxıb birbaşa səhnəyə, kinoya gəlmişdi: üz, bədən quruluşunda bir dolma kimilik vardı.

Çarşab Yaxın və Orta Şərqdə kimono variantıdır; qadınların yerişini, rəftarını, jestini davranış qəlibi, davranış üslubu kimi formalaşdırır. Dövrün estetikası çoxsaylı üslublarda sərgilənir. Şərqin müsəlman ölkələrində qadın plastikasının gözəlliyi, eydetikliyi çadra ilə şərtlənir. Bir də ki qorxudan erotikaya, nifrətdən sevgiyə qədər nə varsa, hamısını çarşabla ifadə etmək mümkün.

Münəvvər Kələntərli çadrasız oynadığı rollarında da çarşablı görünürdü. Belə ki, Münəvvər xanım **HƏYADAN** özünə çadra düzəltməyə qabil aktrisa olub. Hərçənd bu həya heç də onun mənəvi və fiziki gücsüzlüyündən irəli gəlmirdi. Bəlkə də əksinə... həya onun azman daxili enerjisini cilovlayırdı və elə ona görə də aktrisa hərdən həyanın özünə aşkar bir ironiya ilə yanaşırdı.

Azərbaycanlılar sadəlovh, sadədil adama **“türkəsaya”** deyirlər: bu söz bəsit, primitiv məntiqi, küt qavrayışı da nişan verir.

Münəvvər Kələntərlinin Cahan xalası (1945-ci ilin “Arşın mal alan” filmi) Azərbaycanın cəmi türkəsaya qadınlarının primadonnası idi. Bu aktrisa milli teatr və kino sənətimizdə **“TÜRKƏSAYA XALA”** maskasının, ampluasının müəllifidir. Səhnədə, ekranda Münəvvər xanım “türkəsaya xala”-nı çarşabla hüdudlanmış həya çərçivəsində dəcəl, şıltaq, ərköyün, bic, işgüzar, səmimi və impulsiv müsəlman qadını kimi rəsm edirdi. Onun “xala” zarafatları da dolma qismində nazlı, zərif ədələrin, həlim ovqatın içinə “bükülmüşdü”: imkan düşdükcə sanki çarşab altından epizod fraqmenti kimi görüküb gözdən itirdi. Münəvvər Kələntərlinin yaradıcılıq albomu **“XALA”** obrazlarının çoxsaylı qiyafələri, şəkilləri (Gülzar, yengə) ilə doludur. Onların sırasında bircə Dayənin (U.Şekspirin “Romeo və Cülyetta” faciəsi) fotoportreti çatışmır. Bu da artıq bizim teatr mühitinin günahı.

Mənsə dünyanın heç bir məmləkətində elə bir aktrisa bulmadım ki, onu öz həyat enerjisinin tipinə, plastikasının, jest mədəniyyətinin, davranış tərzinin hüsnünə görə Münəvvər Kələntərliyə bənzədə bilim.

CƏNAB 420
(“Sona bülüllər”)

Nə qədər qəribə və qəfil səslənsə də yazacağam. İşimin adı bu. Misi cingildədirəm ki, oxucu tapım özümə. Qəribə burası ki, Fazil Salayevi İtaliya kinematografiyasının “gülməli kəpənəyi”, matros köynəkli “düyməcik” aktrisası Cülyetta Mazinaya bənzədirəm. Digər italyan aktyoru “reaktiv” kor Toto lap yanında dayanıb Fazilin. Bir az aralıda Hindistanın kino şeyxi Rac Kapur görünür, uzaqda isə... XX əsr Amerikasının beynəlmiləl “əfsanəsi” Çarli Çaplin. Fazilin yeri onların cərgəsində. Bu elə bir sıra ki, hər aktyor bir dahi, bir sistem, bir məktəb.

Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində “Cənab 420” permanent şəkildə ya Qulaməlidir, ya Pirverdi. Molla Nəsrəddin lətifələrinin variantlarına köklənmiş səhnəciklərdə, ötəri epizodlarda və ya “Mozalan” kinojurnalının əhvalatlarında çıxış etmək Azərbaycanın neçə-neçə virtuoz aktyorunun məşğuliyyəti, qazancı, çörəyi, sənət payı olub. Burada isə hər bir vəziyyətin “qəhrəmanı” ya potensial Qulaməlidir, ya Novruzəli, ya Allahverdidir, ya Tariverdi... Ayrısına ümid bəsləməyinə dəymir: nə vaxt çatır, nə ömür. Fazili 1978-ci ildə “Dərviş Parisi partladır” filmində Qulaməli roluna çəkdilər. Halbuki Rac Kapur masştabında istedadı vardı bu adamın.

“Bəxtsiz” sənətçilərin taleyi həmişə roman qismindədir. Nədən ki, cəmiyyət hər hansı bir orijinallığa, yəni qeyri-adiliyə müəyyən müddət xofla yanaşır. Ona görə də bu cür şəxsiyyətlərin “bəxti” adətən onlar öləndən sonra “oyanır”. Belə ki, mədəniyyət tədricən “peşmanlayıb” öz “yetim” dahilərinə

vaxtaşırı ağı qurmaqdan, xatirə gecəsi keçirməkdən usanmır: sanki günahlarını yuyub borclarını qaytarmaq istəyir.

Bir də nə üçünsə elə fikirləşirəm ki, əgər Fazil xanəndə olsaydı, mütləq Qədir Rüstəmov kimi oxumalıydı, bütün varlığı ilə içini səsə çevirməliydi. Bəlkə də bu, “Şərikli çörək” (1971) kinofilmindən aldığım təəssüratdan doğub. Orada bir kadr var, Fazilin qəhrəmanının öldüyü kadr: Bakı qızmarında vedrədən axan ərgin qır huşunu itirib küçənin ortasına sərələnmiş qırçı Məhəmmədə sarı ilan kimi qıvrıla–qıvrıla yaxınlaşır. Hər dəfə bu epizoda baxanda sanki Qədirin “Sona bülüllər”ini eşidirəm, Qədirin muğam üstündə söylədiyi ağını eşidirəm... və təsəvvürümdə Fazilin nəlbəki boyda açılmış qəmgin gözləri canlanır. “Şərikli çörək” filmində Fazil zavallı, məğmun, qaragün Məhəmmədin dünya ilə, qara qır tiyanı ilə acı zarafat “donu” geyinmiş ölüm-dirim davasını oynayırdı. Aktyorun Məhəmmədi tiyan içində bişirdiyi qırı az qala Adolf Hitlerin faşist əskərləri qismində qavrayırdı və başlayırdı onları var gücü ilə əzməyə. Bununla da Fazil Salayev öz “qəhrəmanlığına” tam ciddiyyətilə inanıb aludə olmuş yorğun, əzabkeş, sısqə, cılız qırçı Məhəmmədin şəxsi faciəsini ehmalca komediya məcrasına yönəldirdi.

Fazil Salayev “Sona bülüllər”in havacatı altında “Qaytağı” ritmində rəqs etməyi bacaran bir aktyor... Müdhiş bir epizod, elə deyilmi? Onun sənətinin, dahi fərdiyyətinin cazibəsi burda. Yəni ki, peşəkarlıq əkslikləri üzvi surətdə bir-birinə calamaq, qovuşdurmaq, onları harmonik vəhdətə gətirmək ustalığıdır.

Nə yaxşı ki, rejissor deyiləm. Yoxsa bir zamanlar Fazilin əyninə qara frak geyindirib, başına silindr qoydurub onu kefli İskəndər rolunda səhnəyə çıxardardım və bu obrazın pozitivini neqativlə tarazlaşdırardım. Finalda isə İskəndərin

monoloqundan sonra mütləq “Sona bülüllər”i səsləndirərdim. Olsun ki, teatr aləmi bu tamaşanı bəyənməyəcəkdi. Ancaq mən əminəm ki, bu konsepsiya ilə janrı komediya kimi müəyyənləşdirilmiş bir pyesin gülüş dünyasına bir addım daha yavuş gələcəkdim.

“Möcüzələr adası” (1965) kinofilmində Fazilin personajı onun adası idi. Məhz bu filmdə mən gördüm ki, Fazil və Fazil bərabərdir Kabiriya və Celsomina. Ekranda onların hər ikisini Cülyetta Mazina yaratmışdı. “Möcüzələr adası”nda mən Fazilin Cülyetta ilə qardaş–bacı oxşarlığını “kəşf” etdim; kəşf etdim ki, onların ruhları eyni bir möcüzəli sənət ailəsində dünyaya gəlib və hətta Cülyetta və Fazilə çevrilməmişdən öncə bir-birini tanıyıb. Amma hayıf ki, italyan aktrisası **Cülyetta Mazina** ilə azərbaycanlı **Fazil Salayev** ömürlərində bir kərə belə qarşılaşmadılar və əkiz klounlar olduqlarını görmədilər.

Fazil Salayev uğursuz taleli “kiçik” adamların kiçik epizodlarda sosial dramını oynayırdı. Lakin necə? Bu aktyor **sükut içində dərdin qroteskvəri portretini** görükdürməyi bacarırdı. Başqaları kimi boğazını yırtmırdı, çənə döymürdü, mırt vurmurdu, sakitcənə əyləşib matdım-matdım boşluqdakı bir nöqtəyə baxırdı və bu personajda, bu fakturada absurd teatrının zavallı personajı həmənəcə tanınırdı.

Aktyorun səhnədə və ekranda “sərgilədiyi” obrazların miqdarı “pənbeyi-daği-cünun”. Neyçün mən məhz bu bənzətmədən bəhrələnirəm? Ona görə ki, Fazilin yaratdığı hər bir obraz onun sənət divanəliyinin, sənət məcnunluğunun bir təzahür forması olub. Məcnuna isə dağ basmasalar, iş aşmaz.

SOLĞUN ÇİÇƏKLƏRDƏ GƏZƏN HÖRÜMÇƏK (payız yağışı)

No(h) teatrının maskalarını ağac kötüyündən ovub çıxaran yapon ustaları heç rəssam, heykəltəraş, zərgərlə də müqayisəyə gəlməzlər. Nədən ki, işləri unikal və bənzərsiz. Peşələrinin sirri məchul, müəmma: illərlə əlləşərlər, məxfiliyi güdərlər və axırda bir sənət möcüzəsi yaparlar. Bu rahibsayaq filosof ustalar ənənə və inanclara söykənib düzəlttikləri maskalara həmişə cürbəcür simvolik adlar verərlər. Özü də eləsini taparlar ki, bu ad maskanın “emosional” imkanlarının bildiricisi olar, onun bir növ “poetik pasport”una çevrilər.

Teatrşünasın təsvir və analizindən ötrü **MUSTAFA MƏRDANOV** “çətin” bir aktyor. Ona görə ki, bu adam çay daşları kimi hamar və sıgallı idi. Ətrafına aydınca görsənirdi, hamıya lütfkarlıq göstərirdi, öz içində isə qaranlıq, qapalı qəsr olaraq qalırdı; elə bir qəsr ki, gizlin, xəfə, hörümçək toruna bulaşlıq və bir nəfərlik.

PAYIZ YAĞIŞI ovqat melodiyasıdır, insan əhvalının rəqsidir; sevinclə kədərin kəndərində oynar. Belə havada gəzməyi bayquşaoxşar yapon bonzaları xoşlar. Ruhsal aləmin rəngləri payız yağışında zühur edər. Sakit, təmkinli və üzgün solğun çiçəklərin “oxuduğu” vida nəğmələri eşidilər bu məqam.

Toruna “ilişən” səsləri **HÖRÜMÇƏK** “boğub” sükunətə “don tikir”. Uçurumdan asılı pərdələrin, ölüm köynəklərinin müəllifi də hörümçəkdir. Təbiət onun kimi mahir və inert kəndirbaz tanımır: hərəkəti ustufca və idealdır. Şəhərdə də rahat yaşayır, kəndin quyularında da.

Mustafa Mərdavun fotoşəkilləri: tək, rolda, qrimli, qrimsiz, dostlarla, sənətçilərlə, ailəvi. Hamısı da ucdantutma muzeylik və ya sərgiyə düzüləsi. Əla aktyor maskası var: təmiz qırxılmış üz, tünd qara qövs formalı qaşlar, iri, azacıq nəm gözlər, duru baxışlar, arxaya daranmış yumşaq gümüşü saçlar. Sanki ömründə günahı olmayıb bu kişinin. Tutqundur, amma parıldayır. Onun fakturasına pərçim aktyor maskasının rəmzi adını mən belə müəyyənləşdirərdim: **“PAYIZ YAĞIŞI”**. Bu maskanı toya da “geymək” mümkün, yasa da. Payız yağışının bir damlasında vodevil “əylənir”, “qımışıb gülür”, o birisində melodram “ağlayır”. Mustafa Mərdanov “hay” deməmişdən dəyişən, başqalaşan bir sənətçi. “Payız yağışı” maskası isə onun iç dünyasına aid: duyğularının hüsnünü eyhamlaşdırır. Bu aktyor Həsən bəyi (1956-cı ilin “O olmasın, bu olsun” kinofilmi) xalis vodevil personajı kimi, öcəşkən kloun–haramzada, Avropa təhsili görmüş cığal, “nəğməkar əl meymunu” kimi rəsm edirdi. Əbdül əmi (1969-cu ilin “Solğun çiçəklər” tamaşası) isə Mustafa Mərdanovun ifasında “ölüm köynəyi” toxuyan “xeyirxah”, ləng hörümçək təəssüratı oyadırdı seyrçilərdə. Hələ o vaxtacan heç kəs “Solğun çiçəklər”in Əbdül əmisini bu qayədə mehriban, kövrək və cəfakeş oynamamışdı. Bir zamanlar mən Mustafa Mərdanovun bu beli bükülü qocasını Cəfər Cabbarlının zavallı yavrularının məzarçısı qismində qavramışdım.

Hörümçək torunun gözəlliyi, vizual cizgiləri payız yağışından sonra aşkarlanır.

Payız yağışı tülküləri də gülməli, əlacsız və bir az da pırpız göstərir.

Teatrın bir nömrəli kommunisti yoldaş Mustafa Mərdanovun aktyor şərhində Qərb dramaturgiyasının Fiqaro, Sqaarel, Osip

kimi personajları bir səhnə tülkülərini xatırladırdı, tükü, eleqant, bəzəkli oyuncaq tülküləri...

Malvolio (1946-cı ilin “On ikinci gecə” tamaşası) isə Mustafa Mərdanovun ifasında tülkü görmüş bəzəkli erkək qırqovula oxşayırdı.

“Payız yağışı” aktyorun özünəxas dərvişliyinin işarəsidir.

Lakin bütün bunlarla yanaşı Mustafa Mərdanov Azərbaycan maarifçiliyinin rus şinelindən çıxmışdı. Sənətkarlığı da Avropa teatrının prinsiplərinə uyğun gəlmişdi. Geyim tərz (bir burjua ilə bir kommunist geyiminin sintezi) və davranış manerası üstəgəl danışq qüsuru bu aktyoru Frans Kafkanın hesabdarlarına oxşadırdı. Ancaq ona heç nə milli kəndçi paltar qədər, kəndçi ləçəyi qədər qəşəng yaraşmırdı. Bunu mən demirəm, onun rolları belə danışır: nöqərlər və rəncbərlər. Mənim də sonucda fikrim budur ki, Azərbaycan teatrının tarixində Mustafa Mərdanov fenomenini yaradan məhz müxtəlif mədəni başlanğıcların bir şəxsə fokuslaşb toparlanması olub.

OXLOV VƏ QALSTUK

(xor rəhbəri üçüm kantata)

İLHAM (ƏHMƏDOV) NAMIQ KAMAL. Xas bəy. Xarici görkəminə baxanda deyərsən ki, bu, ya nazirdi, ya vəkildi, uzağı həkimdi, ya da aparat işçisi: komfort kabinetindən indicə çıxıb gəlir. Təmiz, səliqəli geyinir. Saçı həmişə dən–dən, əyin–baş qutu kimi. Ədəb–ərkan, nəzakət, qanacaq boyuna biçilib. Davranış manerasında bir əsilzadəlik, bəlkə də azcana vasvasılıq var. Sanki XIX yüzilin kübar salonlarında nəfəsini dərmədən inqilabi nitqlər söyləməyə adət kərdə olmuş rus zadəganıdır və ya fransız dilmancı, bir növ həkimi–nəbatat. Hər bir rus

zadəkanı isə sonucda bir balaca cənab **PLYUŞKİNƏ** oxşayır. Mənimlə onunla bağlı şəxsi fikrim belədir ki, bu adam sanki baron Münhauzen kimi kəkilindən tutub dartıb... dartıb... dartıb və axırda özünü aktyor eləyib, əlbəttə ki, Azərbaycan tamaşaçılarının teleekran zövqünə uyğun. İlham mütəmadi məşqlərin, güzgü ilə üzücü şərik oyunların aktyorudur, yaxşı himcim ustasıdır. Göz, qaş, dil və dodaqlar onun bığsız sifətinin gülüş “partitura”sında əsas “not”lardır.

OXLOV yun çubuğunun ideal modelidir, gündə–gündə kəsilmiş xəmiri yayıb istənilən formaya salmaqdan ötrüdür. Onsuz bütün Azərbaycan mətbəxi yetim qalar, bütün bişir–düşürlərin tempi yavaşlayar. Lakin milli mədəniyyət kontekstində oxlov həm də neqativ mənalar qazanıb eyhama, işarəyə çevrilir, düz, şax, arıq, taxta qədər quru və uzun qamətdə vizuallaşmış yalançı bəyliyin, özündən razılığın, lovğalığın gülünc obrazı kimi qavranılır.

İLHAM NAMIQ KAMAL MONOLOQLAŞDIRILMIŞ SÖHBƏTLƏRİN PEŞƏKAR İFAÇISIDIR.

Çoxsözlü, “palazboyu” mətnlər onu yormur, qorxutmur, əksinə, daha da qızışdırır, coşdurur, “motorlaşdırır”. **MONOLOQ** İlhamın sənət hücrəsidir. Bu yeri onun üçün məddah, qissəxan və naqqalların ənənəsi qoruyub saxlayıb. Ancaq İlhamın özü də dildən pərgar bir vücut. Məhz bu cizgi onun rollarının xarakterik əlaməti. Odur ki, rejissor Hüseynağa Atakişiyev Spuri Tit Mamma (1985-ci ildə Milli Teatrın “Böyük Romul” tamaşası) adlı personajı İlhamı tapşırırmışdı. İstəyirdi ki, əvvəla, **MAM–MA** sözün orfoepiyasına uyğun səhnədən avtomat kukla kimi görünsün; ikincisi, aktyor İlhamın “rahat” diksiyasını, maneəsiz tələffüzünü, danışq səlisliyini “sındırıb” onun sənətçi bacarığını yeni bir rakursdan işıqlandırsın. Bu

aspektə pəltək, axsaq xor dirijoru Əntərzadə qədim Roma vətəndaşı Mammanın primitiv variantı. Hərçənd bu aktyoru dəyişdirmək bir zülm. Nə eləyirsə eləsin, İlham yeddi ağaclıq məsafədən tanınır. Burada geyim, qrim köməyə çatmaz.

QALSTUK Qərb mədəniyyətində rəsmiyyət və ciddilik rəmzi kimi qəbul olunub. Kişilər onu özlərinə yaraşlıq bilirlər. Bununla yanaşı sosial və tibbi araşdırmalar aşkarlayıb ki, qalstuk taxan adamların əqli fəaliyyətinin intensivliyi zəifləyir; çünki insanın boyun nahiyəsindən keçən damarlar yüngülcə sıxılır və beynin qanla normal təchizatı pozulur. Hələ bu, nə imiş ki... Sən demə, **QALSTUK** masonların ölüm simvoludur, ilgəkdir, xaltadır, dar ağacıdır, hər bir xristianın ömrünün sonuna qədər boynunda daşılmalı olduğu **XAC** əvəzidir. Müasir cəmiyyətlərin hamısı əbədilik qalstuka ürcah. Ondan imtina etmək mümkünsüz.

Mənim aləmində İlham Namiq Kamalın sənətçi imici elə qalstukdan başlayır. Olsun ki, öz şəxsi qalstuklarının sayı sarıdan İlham Azərbaycan ziyalıları cərgəsində çempiondur. Nədən ki, İlham camaat qarşısına həmişə əla qalstuklarda çıxır. Onun aktyor portretinin, plastikasının mayası da, mənə, burda. Əksərən İlham Namiq Kamalın obrazlarını karnavallaşdıran vacib elementlərdən biri, bəlkə də birincisi olub **QALSTUK**, alabəzək, əlvən, saya, enli, ensiz, uzun, qısa... Çünki nadan adam qalstuk vuran kimi **OXLOVA** dönür və gülüş obyektinə çevrilir. İstedad sahibi üçün bunu sezib duymağa nə var ki...

ÇİYƏLƏK (nimçə ilə vals)

Miniatür üslubunda işlənmiş bu **PORTRET** mənim təəssüratımda formalaşmış bir sənətçi obrazının təzahür gerçəkliyidir, medalyonda saxlanılmaqdan ötrü düşünülmüş bir şəkildir. Mən bu yazımda aktrisa ilə bağlı öz teatral fantaziyalarımı bəyana gətirmək həvəsində bulunuram. Çalışacağam ki, uzaqdan–uzağa tanıdığım bu xanımın aurasında sayrısan rəngləri sözlərə çevirim, yalnız bu insana məxsus ovqatlar musiqisinin şəklini çəkim. Qoy bu olsun impressionist bir rəsm.

Bir fransız ətri kimidir Gülşən Qurbanova: xəfif meh qədər romantikdir. Elə bil **kübar Paris salonlarının şamdan işığıdır**. Haradasa Balzak qadınlarını xatırladır o mənə. Əlinə filtrli siqaret götürüb, parıltılı paltar geyinsə, çiynlərinə bahalı xəz dəri atsa, başına toxunma qara tor papaq keçirsə olar kafe–şantan sahibəsi. Keçən əsrin qız gimnaziyalarında dərs deyən müəllimə obrazı da yaraşar ona. Hərçənd buxarlı camaşırxanalarda paltar yuyan genyubkalı, başıçalmalı, döşləri yaxasından ərkyana pırtlamış, ağzısöyüşlü, saymazyana davranan, çoxuşaqlı, kök, qaba qadınlardan da nəsə var Gülşəndə... Bu xanım eyni dərəcədə Balzaka da, Floberə də yaxındır, Dostoyevskiye də, Çexova da, Mirzə Cəlilə də, Üzeyir Hacıbəyliyə də. Amma, nədənsə, mən bu aktrisanın fakturasında daha çox gözəl klounessa görürəm və ya qəşəng ipli kukla; yəni onun iç dünyasında bir faciə gizləndiyinə şəhadət verirəm. Yəni material apriori teatraldır.

Gülşən xanım Azərbaycanın adı tarixiləşmiş teatr sənətçisi Ağadadaş Qurbanovun qızıdır: sanki onun istedadından qopmuş bir cüt yaqut sırğadır. Bu qadının ögey qardaşı Hamlet

Qurbanov idi: hələ sağlığında hamı ona “dahi” deyib gəzirdi. Öz təxəyyül aləmində əbədi bir Don Kixot, Məlikməmməd, Lancelot və Qodo kimi yaşayırdı Gülşənin qardaşı **HAMLET**. Lap əvvəllər bu iki şəxsi bir-birinə bənzətməzdim. İndisə onların doğmalığı mənim üçün aşkardır. Gülşən öz “gülürüz” nağıllarının şəhrbaz pərisidir; qardaşı Hamlet kimi həm bu dünyadandır, həm də yox. Hərdən mənə elə gəlir ki, onun təbəssümü, şuxluğu, loru danışığı, bayram büsatı yaratmaq meyli daxildə kükrəyən romantik duyğuları, poetik nidaları pərdələmək cəhdidir.

ÇİYƏLƏK TƏBİƏTİN QIRMIZI MEDALYONUDUR.

Onun özü də, üzü də, tamı da zərifdir, giləmeyvələrin fransızdır: şampan şərabı ilə olur əsl fantastika, xama içində isə dönür məcuna. Kolların bənövşəsidir **ÇİYƏLƏK**. Məncə, şirniyyatçı Bəhruzun “Qaynar qazan”da (ANS telekanalının verilişi) bəzədiyi tortlar çiyələyin nağıl dünyasıdır, Gülşən xanımın teatral yuxusudur.

Gülşən Qurbanovaya qarşı seyrçi sevgiləri onunla şərtlənir ki, bu qadın əla həmsöhbətdir; dərdə də, sevincə də insanın sırdaşı kimi şərik ola bilir. Və ən başlıcası budur ki, belə məqamlarda o, aktrisalıq eləmir. Özgəsini dinləmək bacarığı da bir istedaddır, teatr sənətçisinin peşəkarlığının əlamətidir. Gülşən xanım telekamera qarşısında həmişə həyatda olduğu kimi sadədir, səmimidir, həqiqidir. Bəlkə də bu cizgini ona Gənc Tamaşaçılar Teatrının səhnəsi aşılایb, bəlkə də ailə ənənəsi və ya qan yaddaşı... Hər üçü mümkündür.

Mən bu balaca məqalədə aktyor yaradıcılığını təhlilə çəkməkdən çox uzağam. Bilmirəm niyə, amma bu gün Gülşən Qurbanovanın yalnız nağıl–tamaşalarda görükdürdüyü obrazlar canlanır təsəvvürümdə: Ana Toyuq, Dovşan, İnək, Tülkü.

Yadımdadır, onun ifası hər zaman öz plastik dəqiqliyi və emosionallığı ilə seçilərdi. Uşaqların ruhunu oxşamaqdan ötrü daha nə lazım ki? Cocuqları bu personajların reallığına inandırmaq məharəti Gənc Tamaşaçıları Teatrında bir qayda olaraq yüksək professionallıq göstəricisi sayılır. Aktrisa Gülşənin də telekamera önündə ərköyün sərbəstliyinin, qəfil duyğusal coşqusunun kökləri, şəcərəsi elə bu obrazlarda.

Azacıq dondurulmuş çiyləyin dadı da, görünüşü də adama ləzzət verir, ağ qış süfrəsini rəssam fırçasından çıxmış sənət əsərinə çevirir.

Yüz dəfə heyf olsun ki, Gülşən xanımın rolları siyahısında nə Katarinanın, nə Olivianın, nə Elviranın, nə Maşanın adı var. Heç Cülyettanın dayəsi də yoxdur onların arasında. Bütün bunların hamısının əvəzinə neft milyonçusu Salman bəyin bacısı Pəri (1987-ci ilin “Ordan-burdan” teletamaşası) olub Gülşən Qurbanovanın yaradıcılığında. Yəni aktrisanın potensial imkanlarının güzgüsü. Bax və təsəvvüründə onu bu və ya digər rolda canlandır!

Amma... heç eyb eləməz. Onsuz da hər şeyi xaliq bilir. Bir də ki “keçənə güzəşt deyərlər”. Hal-hazırda isə ANS telekanalı, “Qaynar qazan” verilişi; İohan Ştraus: sevimli seyrçilər üçün **NİMÇƏ İLƏ VALS** Gülşən Qurbanovanın ifasında.

NƏM-NƏM (mətbəx pişiyi)

Bişir-düşür zamanı arvadların yanından əl çəkməyən kişilərə el içində şəbədə bağlayıb onları **“MƏTBƏX PİŞİYİ”** adlandırırlar.

Bir aşpazlıq verilişinin (“lider” telekanalı) qəhrəmanı **NƏM-NƏM** isə nə kişidir, nə arvad; bir özgə aləmdir; mətbəxdə yaşayan **DAMDABACADIR**, məzəlidir, şəndir, masqaraçdır, xeyirxahdır, ədalətlidir, amma cır səslə uşaq kimi hay–küyçüdür, sanki qərribə bir Bakı **KARLSONUDUR**, milli folklor müstəvisində yaradılmış telepersonajdır: müəllifi – Pantomim Teatrının aktyoru **QURBAN MƏSİMOV**.

Bizim azəri türkləri körpələri, balaca uşaqları tamsındırmaqdan, yeməyə həvəsləndirməkdən ötrü “**NƏM-NƏM**” (və ya “üfə”) ifadəsindən bəhrələnərlər. Cocuqlar üçün “**NƏM-NƏM**” özündə həmişə bir sirr, məxfilik, naməlum dad ehtiva edir. ...Ki, çağaları şirnikdirib aldatsın, yeməyə həvəsləndirsin, onlara iştah gətirsin. Söylədiklərimin kontekstinə kiçik bir əlavə: hələlik izahını tapmasam da, duyuram ki, “mən”, “nəm” və “**NƏM-NƏM**” kəlmələri maraqlı bir məntiq zəncirinə düzülür. Burasını indi tədqiq etmək müşkül məsələ: məqaləni ağırlaşdırar.

Folklor müstəvisində damdabacaların xarakteri pişiklərin nümunəsində müəyyənləşdirilib. **Məişət mistikasının təhrikçiləri pişiklərdir**. **QURBAN** Pantomim teatrının aktyorudur, sakit damdabaca, və ya küncdə–bucaqda mürgüləyən qara pişik təəssüratı yaradır adamda. Min nəfərin arasında öz zahiri əlamətlərinə görə heç nə ilə seçilməz. Küçədə onunla rastlaşanlar mənsiməzlər ki, bu adam teatr sənətçisidir. Amma məhz belələri üçün deyirlər ki, “bapbalaca boyu var, dam dolusu toyu var”.

“**MƏSİMOV**” İsa peyğəmbərin şərəfinə uşaqlara verilən **MƏSİH** adının nəslə tanıtılan formasıdır. Lakin mən hələ başa düşməmişəm ki, azərbaycanlılar pişiklərini niyə “**MƏSİ**” adıyla

çağırmağı xoşlayırlar? Bəlkə bu, ruhlar aləmilə pişiklərin mistik yaxınlığının intuitiv dərkinə bir eyhamdır?

Qurban bizim Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində rejissorluq, Musiqi Akademiyasında isə vokal şöbələrini bitirib: yəni professionalın kvadratıdır. Pantomim Teatrında özünü orijinal bir sənətçi kimi təsdiqləyib. Çox ciddi bir kimsədir. Az-az olar ki, dodağı qaçar, gülümsəyər.

NƏM-NƏM rejissor, vokalist, aktyor Qurbanın teleekran üçün öz əllərinin plastikasından yaptığı bir kukladır; haradasa kölgə teatrının təsvirlərinə bənzəyən bir kukladır. Ekranıda gördüyümüz tək-cə sif toxunmuş ağ əlcəkli əllərdir və baş barmağa taxılmış qara əynəkdir; daha ayrı heç nə. Halbuki formanın ekspressiyası həddən ziyadə. Nədən ki, yalxı əllər danışmaq və oxumaq funksiyasına malikdir. **NƏM-NƏM** məftunedicidir; illah da, sarısac parik geyinəndə lap gözəlçə olur. Sanki bu telepersonaj mətbəxdə aşpazlıq ehtiraslarından doğulmuş **damdabacadır, kabusdur**. Bu duyumun bir səbəbi də onda ki, kamera ifaçını tam məxfiləşdirir, gözlərdən gizlədir və damdabaca təəssüratını gücləndirir. Qurbanın ikicə əlin, daha doğrusu, bir-birinə baxan ovucların açılıb-yumulması ilə göstərdiyi kukla bir yekə ağızdan və bir də iri udlaqdan ibarətdir: qarınqulu, amma arıq, bir az cığal, ərköyün, zır-zır, cumbulu, sırtıq bir uşağı xatırladır. Obraz “**NƏM-NƏM**” ifadəsinin bildirdiyi mənaların bədii-vizual şəklidir, sözün cövhərinin məkan içrə plastik abstraksiyasıdır: onun milli şəcərəsi yaxma çörəyi öz “əfsanəvi” qəhrəmanlığının bəhanəsinə çevirmiş folklor dəcəli **CIRTDANA** söykənir. **NƏM-NƏM** müasir teleməkanın cırtıdanıdır.

Bir konsert nömrəsi kimi də Qurban Məsimovun **NƏM-NƏMİ** misilsizdir. Əgər teleekrandakı aktyor görünməzdirsə,

estrada səhnəsində cırsəsli NƏM-NƏMin söhbətləri və oxumaları Qurbanın mimikaları, aktiv reaksiyası ilə müşayiət olunur və nəticə bir qədər də fantastikləşir.

Bütün cırtdan və damdabacaların, kabusların xislətində bir pişikkimilik var.

Mən təsadüflərə inanmıram. Nə mövcuddursa, o da zərurətdir: istər həyatda, istərsə də səhnədə.

TURAN XANIM ÜÇÜN REKVİYEM (intellektual mərsiyə)

Hamiya məhrəm, hamıya da yad: həmişə də tənha qadın.

Bu, mənim Turan Cavidimdir!

Əgər qara rəngin nağılı varsa, onu Turan xanım yaşadı. Təziyə libasına bürünüb həyatdan keçdi getdi. Yaşadımı? İçində dəfn edə bilmədiyin ölürlərlə yaşamaqmi olur, yahu?

Bu, mənim Turan Cavidimdir!

Donmuş intizar. İztirabın qüruru. Dözümün iftixarı. Qara paltarın məxfi üsyanı və nifrət paradı. Bir ömürlük rəsmən bəyan edilməmiş yas. Ölgün çiçəklərin hənirtisiz ağısı. Görkəmini, vücudunu, varlığını ƏBƏDİ YAS SİMVOLUNA çevirmiş xanım.

Bu, mənim Turan Cavidimdir!

Onun bütün gücü, enerjisi, gözəlliyi, alicənablığı, ləyaqəti, saflığı mərmər kimi hamar iri alnında idi. Bu alında həmencə diqqəti cəlb edəcək bir işıq, bir nur, bir təmizlik parıltısı sayrışırdı. Cavidliyi, qırılmaz iradəni, Turan xanımın özünə inamını görükdürürdü bu nişanə. Dünyadakı bütün şübhələr,

bütün ehtiraslar, bütün tərəddüdlər bu sipərə dəyib çiliklənirdi, acizləşirdi və son dayanacaq nöqtəsini bulurdu.

Azərbaycan teatr tarixindən Turan xanım mənə dərs demişdi. Mən Cavidin qızını dinləməyi fənnin özündən daha önəmli bilirdim. Sanırdım ki, Turan xanımın vasitəsilə Cavidin özü mənimlə danışacaq, nəşə deyəcək mənə, elə bir şey ki, bundan başqalarının xəbəri yoxdur. Qəribədir, hər dəfə Turan xanım içəri daxil olanda məndə belə bir təəssürat yaranırdı ki, sanki o, bu dəqiqə Cavid əfəndinin yanından gəlir. Elə bil ki, Turan xanım zamanı saxlatdırmışdı, onu öz qiyafəsində, öz batinində muzeyləşdirmişdi.

Xatirə yazanların hamısı, ilk növbədə, özündən yazır, yəni öz “mən”ini çəkir ortaya. Yəni mən də varam o böyük şəxsiyyətin yanında. Əcəb şərəflidir bu məqam.

Mən Turan xanımdan çox ehtiyatlanardım: ehtiyatlanardım ki, birdən məni sevincək görər, yadına zavallı qardaşı Ərtoğrol düşər və ürəyi sıxılar. Özüm də duymadan onun qəlbini sındıraram. İlahi, onda necə utanardım Turan xanımdan yaşadığıma görə. Axı Ərtoğrolun da haqqı vardı buna. Bəlkə də mən məsələni şişirdirdim, özümə başqasından ötrü izzətləndirirdim. Hərçənd Turan xanımın dərddə yaşantılarının qəşşərində nə ola bilərdi ki bu? Heç nə, bir tələbənin sadələvhə aldanışı. Əfsus ki, mən indi belə fikirləşirəm və gənclik yaşantılarıma bir istehza ilə yanaşıram. Bəlkə də yox... Bəlkə onlarla öyünməyinə dəyər?

Dəfələrlə düşünmüşəm: Cavidlərdən hansına daha çətin olub bu həyatda? Hüseyin Cavidə, Mişkinaz xanıma, Ərtoğrola, yoxsa Turan xanıma? Əlbəttə ki, sonuncusuna. Ölməyə nə var ki... Asan bir iş. Əzabların qurtardığı nöqtədir ölüm. Yaşamaqsa hünər. Hüseyin Cavidin, Mişkinaz xanımın, Ərtoğrolun çəkdiyi

ağrılar müəyyən bir müddətə sığışmış, yaşanmış və qurtarıb. Turan Cavidə gərək yaşının 15–indən 80–inə kimi qubar eləmiş dərdilə birgə yataydı, birgə oyanaydı yuxudan. Düz 65 il cıncırtısız və hıçqırıqsız təziyə. Hətta Turan xanım gülümsəyəndə belə hiss edirdin ki, bu, onun içindəki qoca bir dərdirdir, gülümsünür.

Dünyalarca sevdiyi atası ilə qardaşının ruhları təkcə onun gerçəkliyinə yox, rüyalarına da hakim idilər. Görürsən, sappasağ kölgələrdir, ancaq əl çatmır, ün yetmir. Və ayılan kimi hamısını təzədən itirirsən. Bu daha dəhşətli. Turan xanım Hüseyn və Ərtoğrul Cavidlərin taleyinin əsiri kimi yaşadı ömrünü. Alışdı bu yaşam tərzinə və bir gün... özü də bilmədən duydu ki, dərdilə xoşbəxtdir. Dərdini, əzablarını, ağrılarını onun əlindən alsaydılar, həmənəcə ölərdi.

Dərdindən bərk–bərk yapışmış qızcığaz...

Bu, mənim Turan Cavidimdir!

Heç olmasa, Mişkinaz xanımın qızı Turan vardı. Turan xanımsa təkdə ömrünün axırına qədər: ətrafına neçə–neçə Cavidsevərlər toplaşsa belə. O, çox ya az kiməsə hörmət edə bilərdi, kimisə yaxınına buraxa bilərdi... amma sevmək... Bu, əsla mümkün deyildi. Çünki onun damarlarında, beyində, ürəyində, əzalarında bir tək Hüseyn Cavid yaşayırdı. Turan xanım yalnız Hüseyn Cavidə sevir, ona səcdə edirdi. Və bu qadının duyğusal aləmində başqa sevgi özünə yer ala bilmirdi.

Ona görə bu dünyada bir Turan xanımın özü idi, bir qalın şüşəli iri eynəyi idi, azman bir Hüseyn Cavid sevgisi idi, bir də atasının əlyazmaları.

Bunu bil–bilə mən nə Cavid əfəndiyə, nə də Ərtoğrola onların Turan xanıma münasibətində sezilən eqoistliyi bağışlamıram. Dəmərdimi, daşdımı, poladdımı bu qız?

Ərtoğtolun məktubundan:

“Turan! Anamın gəlişi məni çox sakit etdi; çalış fəmiliamızın saflığını, ucalığını qoru! Möhkəm ol – qırıl, lakin əyilmə. Yaxşı olar ki, çalış kimsə yaxın durmasın. Mümkün qədər kənar, ciddi, soyuqqanlı.”

Aman allah, ölüm yatağında uzanmış bir kimsə canlı insandan müqəvvə etmək istəyirmi, zavallı qızı soyadın girovuna çevirirmi?

Cavidin Mişkinaz xanıma məktubundan:

“Sən də, Ərtoğrol da Turan xanımdan muğayat olun. Heç yerə yalnız buraxmayın”.

Əslində, Cavid daha çox Ərtoğroldan nıgaran qalmalıydı. Çünki xalq düşməninin oğlu kimi birinci Ərtoğrolu aparacaqdılar, fürsəti əldən qaçırmayacaqdılar. Amma Cavid nədənsə Turan həşirindədir.

Mən buna şərh vermək istəmirəm.

Ancaq adamı sözlə də mumiyalamaq mümkündür.

Bu, mənim Turan Cavidimdir!

Rus pravoslav kilsəsinin qəribə bir adəti var: onlar öz əzabkeşlərini müqəddəslər cərgəsinə yüksəldirlər.

Bir gün əyilib Turan xanımın, Cavidin ev muzeyinin sahibəsinin, üzündən öpdüm. Necə ki, müqəddəsə toxunarsan ha, mən də onu elə qucaqladım... bir anlığa. Bunu mən həmişə arzulamışdım... bəlkə də tələbəliyimdən. Amma sonra... öz hərəkətimə görə yamanca xəcalət çəkdim. Mən heç vədə bilməmişdim ki, məişətdə Turan xanım bir az vasvasıdır. Onun üzünə baxmaq kifayətədi ki, sənə münasibətindəki dəyişiklikləri həməncə anlayasan. Amma o görüşümüzə Turan xanım bunu heç nə ilə büruzə vermədi.

Mən Turan xanımı əvvəllər Rəfael Hüseynova qısqanardım. Vaxt gəldi, onu Azər Turana qısqandım. Heç bilirsiniz niyə? Teatrşünas olduğuma görə. Bizlərdən heç biri nə Rəfael kimi, nə də Azər kimi Turan xanımın qayğısını çəke bilmədi. Mən bir dəfə də olsun Turan xanımın işinə yaramadım, ağır dəqiqələrində, üzüntülü günlərində onun yanında olmadım. İndisə xatirə yazıram... içimdə Rəfaelə də, Azərə də min-min təşəkkür.

Axı bu mənim teatrşünas Turan Cavidimdir!

O zaman ki, Hüseyn Cavidin ev muzeyi açıldı, Turan xanımın bu həyatda heç bir dərdi, nisgili qalmadı. Turan xanım başa düşdü ki, öz missiyasını yerinə yetirib, bütün ömrünü Cavid soyadına qurban edib. Artıq heç nə onu bu dünyaya bağlamırdı... artıq heç nə onu bu dünyada saxlaya bilməzdi... və Turan xanım rahatca atasının, anasının, qardaşının uyuduğu məqbərəyə köçdü...

Bu mənim kişi kimi mərd, qürurlu Turan Cavidimdir!

DİVAR YAZILARI VƏ YA KİRLİKİR ÜÇÜN DELETE

Şeirlər yalan deyə bilər...
Romanlar yalan danışa bilər...
Qəzetlər yalan yaza bilər...
TV-lər yalan söyləyə bilər...
Divar yazıları yox...

Onda sən divar yazılarını oxu, məmləkətim: özünü tanıyacaqsan. Qorxma, bu sənsən və Zahir Əzəməti də sən doğmusan.

Divar yazıları şəhərin zibilliyi üçün, yəni kasıb məhəllələri üçün xarakterikdir.

Divar yazıları acların yazılarıdır. Toxlar divar yazıları yazmır: qarınları onlara mane olur.

Bu ocağın odunda yetimlik...

Ay lolo!!! Kənddə axşamçağı. Tüstülərdə kədər gəzir göy üzünü.

Yetimlik ölümə bağlı...

Zahir ölümdən lətifə düzəldir: **“ləzgi səməd aralıda hoppanıb düşən ayaqlarına, - eyy məni də aparın! - deyə gülümsəyir”**. Bu, Zahirin qara yumorudur, acı zarafatıdır, qəhərli təbəssümüdür. Ölümdən bir az da o yana: skelet, Yorikin kəlləsi. Hər şair, bir cıqqılı da olsa, Hamletdir. Hamletdən Kirlikirə isə bir addımlıq məsafə qalır: əlini uzatsan, çatar.

“Səni sevirəm” sözləri yazılmış divarların dibi Kirlikirin (Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” romanının personajı) həyat zonasıdır. Kirlikir şəhəri qoxulardan tamsına-tamsına, çürüntü, zibil iyinə fırlanır gecələr və səma altındakı tənhalığından hərdənbir eymənilir. Odur ki, cənab “Ö” ilə rastlaşanda sevincək olur və ona həmənəcə öz iyrənc şeirlərini oxuyur. Cənab “Ö” (“Yuğ” teatrında kefli İskəndərə verilən ayama) də Kirlikirlə təmasdan ona görə razıdır ki, şəhərdə həmişə divar böyrü axtarır ögüməyə. Hamlet – Kirlikir – cənab “Ö” – Hannibal: dördü bir adamda, yəni fantastik ruhi metabolizm.

Zahir Əzəmətin şeirləri barədə düşündüklərimi məqalə halına salmaq istəyirəm. Alınmır. Heç alınmayacaq da. Çünki “Divar

yazıları” təhlilə gəlmir. Şəhər sakinləri küçədə onlara öləri göz atıb yollarına davam edirlər.

Kəndlərdə divar yazılarına təsadüf olunmaz.

Divar yazmağı şəhərdə öyrənib Zahir və bunu özünün, poeziyasının, şair üslubunun mövcudluq tərzinə çevirib.

**“əgər çox mənasız bir günə
ucuz dönər və ayrılan son verib
yenə sevməyə və nifrət etməyə
davam edə bilərsənsə
mənim dostumsan”**

Mənim bütün dönər çeşidlərindən zəhləm gedir. Günümü də ayrılan bitirmirəm. Belə çıxır ki, mən dostu deyiləm Zahirin. Amma onun həqiqətini qəbul edirəm, həyatın dibində yaşayanların həqiqətini. Budur kasıbların reallığı, məmləkətim...

Divar yazıları xəlvəti yazılır və onlar üçün heç bir kimsə məsuliyyət daşımır. Divar yazılarına imza qoyulmur. Nədən ki, divar yazılarında yeddi mərtəbəli söyüşlərlə uşaq sadələşməyi, kobudluqla düzlük, seksual həyasızlıqla məsum sevgilər bir-birinə sarılıb yaşayır. Ziyahılar divar yazıları yazmağı özlərinə sığışdırmırlar. Onları adətən məhəllənin lotu və ya kimsəsiz cavanları yazır, bir də savadsız, səfil Bəhlul Danəndələr... Divar yazıları şəhər memarlığının qəzetləridir. Nələr ki divarlara yazılır, deməli, gündəmdədir, aktualdır.

Dünyanın əsl azad yazıları divar yazılarıdır.

Zahir Əzəmətin divar yazılarında azadlığın hər üzü var, bayır-bacağın tozu var, yoxsulluqda yaşanan həyatın düzü var, tərtib paltarların duzu var, küçələri cibiboş vurnuxan insanların inamsız izi var. Və bu yazılarında modelləşdirdiyi gerçək içində

Zahir özünü gizlətmir. Deyir, pisəmsə də, mən buyam, yaxşıyamsa da, mən buyam və mənim mənəviyyatımın müəllifləri instinktlərimdir, vərdişlərimdir, ətrafımdır, Sizsiniz, bir də şəhər.

Onun şeirləri bu adamın öz yaşantılarından çəkdiyi intim avtoportretlərdir.

Zahir Əzəmətin “Divar yazıları” adlı şeirlər kitabı, zənnimcə, maraqlı sosio-psixoloji hadisədir. Lakin bu hadisənin enerji çənbərində bir hikkə, bir təcavüz, sadomazoxist bir qiyam hərlənir. Bəs mənə bu yazılar nə ilə çəkir özünə? İndicə söyləyim. Mən ona görə Zahirin şeirləri barədə yazıram ki, bu şair sözü bəzəyib düzəmir, misraları “pudralamır”. Söz ona gerçəyin gecəsini və gündüzünü, sözünü və özünü, üzünü və astarını kasıb birisinin sinirlərində və emosiyalarında göstərməkdən ötrü gərəkdir. Evin küncünə qısılib “fələk – ruzgar” tandeminin oyunlarını qəhərlə götür–qoy eləyən bir kimsəsizin şeirləridir Zahirin divar yazıları. Bu qəhərsə şeir yazmır, divarları “cırmaqlayır”.

Amma... bununla belə... Zahirin “Divar yazıları”nda mən bir mürdarlıq görürəm, həyasızlıq görürəm, burun suyuna qarışmış misralar görürəm, ayaqüstü, tələsgən, koldibi seks görürəm, humanizmi iks görürəm, ideyaları fiks görürəm, bir azərbaycanlı şairində neçə-neçə kompleks görürəm.

Bezgin birisi, üzgün birisi qətlə qurtuluş axtarır. Pulu olmayanın, işi olmayanın, payı olmayanın, bir sözlə, standartla uyğun yaşamağı bacarmayanın xilasını ölümdümü? Tarixdə bu barədə çox fikirləşiblər. Di gəl ki, faydası nə? Çünki ol məqamda mütləq soruşulur: bəs hökmü verən və oxuyan hakim kim? Raskolnikov? Hm... Hələ də onun birmənalı, rəsmi bəraitisi yox.. Ancaq Raskolnikovdan da qorxulu Zahirimiz var bizim.

Məsələ bu ki, o, Dostoyevskinin qəhrəmanından fərqlənib də öldürdüklerini yeyir, iştahla yeyir və bunu etiraf edib öz telefon nömrəsini də “xilas komitəsinin cəllad əməkdaşı” kimi açıqlayır:

**“gecələr isə dincəlirəm əməllicə
ova çıxıram
parklarda tənha gəzişən
dərddli adamların başına ağacla
zərbə endirib
çiynimə atıram, evə gətirirəm
birinci işim
onların çirkli corablarını soyundurmaq
ayaqlarını yumaq olur
zəhləm gedir iylənmiş ayaqlardan
hə... sonra qalan paltarları çıxardıram
vannaya salıb yaxşıca çimizdirirəm meyidi
səliqəylə doğrayıb soyuducuya yığıram
10–15 gün kefə baxıram
o qədər acgöz deyiləm ki
gündə birini bişirib yeyəm
əslində mən pis iş görmürəm –
çıxılmazı düşən insanları
bir cəhdlə xilas edirəmsə
burda pis nə var ki...
mənim varlı və
hər şeydən razı adamlardan xoşum gəlməz
mənimki kasıblardı
kasıbların varlılardan
qat–qat çox olduğu bir ölkədə –
hələ min il də firavan yaşaya bilərəm
bu da telefon nömrəm: 610–50–34**

həyatından bezənlər müraciət edə bilər.”

Bu, artıq ya klinikadır, ya da antipoeziya. Zahir adam öldürməyi, sonra onu bişirib yeməyi elə həvəslə nəql eləyir ki... və elə detallara varır ki... az qalırsan əlindəki şeirlər kitabını divara çırpıb otaqdan qaçasan. Çünki Hanniballa ünsiyyətdə olmaqdan insan həmənecə çimçişir. Hərçənd Zahir Əzəmət adamları ona görə yemir ki, təbi çəkir. Yox. O, həyatdan bezənləri yaşamaq əzabından qurtarmaq istəyir... Elə isə sual! Bəs onun özü günün, günortanın, axşamın və gecənin bu urvatsızlığına niyə dözü, necə dözü və çar Erisixton kimi niyə özünü yemir? Bu hannibalizm nəməne? Bəlkə cinayət tərkibi? Mən belə güman eləmirəm. İş bu ki, Zahir şeirlərini öz bilincaltısından qoparıb çıxarır və onları əhli-ədəbiyyata tanıtmıqdan ehtiyatlanmır. Olsun ki, bu, mistifikasiyadır, ya da özündən antiqəhrəman yaratmaq, onu oxuculara simulyakr kimi sırımaq cəhdi.

Lakin... və bir də lakin...

Zahirin gözü daima öz içinə baxır və dışarının bütün neqativlərini orada görür. Kimi günahlandırasan? Axı bu şəhərin ehtiraslar orkestrində Zahir də adi skripkalardan biridir.

Zahir Qarabağ döyüşçüsüdür. Mümkün ki, bu döyüşlər zamanı milli poeziyanın şirintəhər sonor qafiyələrinin bildirdiyi mənalar yolka şarları kimi bir-bir partlayıb. Zahir Qarabağda görüb ki, gurultulu, ibarəli sözlər barıt tüstüsündə mucullanıb, süstləşib payız yarpaqları kimi cıncırını çıxarmadan yerə tökülür. Bəlkə də məhz bundan sonra Zahir Əzəmət öz misraları ilə başlayıb XX yüzildə Azərbaycan poeziyasının yırtanmış teatrallığını vurub dağıtmağa:

**“Qəribə gün idi yaman
 şeirimə oxşayırdı həyat
 azıb sonuncu misrasında
 çəpinə getdim
 günə nöqtə qoydum 10 qəpiklə –
 minib qabilin şeirinə
 evimə getdim
 taqqa-taraq...”**

Şeiri minmək heç ədəb deyil. Taqqa-taraq da milli poeziyamız üçün əcəb şey sayılmaz. Zahirin şeirlərində XX əsr Azərbaycan poeziyası boğazındakı qalstukdan azad olur və elə bu məqamdaca aləm dəyir bir-birinə; Budda kimi sakitləşmiş birisinin fikrindən kimisə öldürmək keçir:

**“Üç ay olar işim yoxdu
 üç ay olar dostum yoxdu
 üç ay olar vətənim yoxdu
 üç ay olar qadınım yoxdu
 üç ay olar heç nəyim yoxdu...
 elə rahatam ki
 həтта kimisə öldürə bilərəm.”**

Zahir üçün həqiqəti kələ-kötür danışmaq şeirin gözəlliyindən qat-qat üstündür O, aşkar deyir ki, mən estet deyiləm; ancaq o qədər güclüyəm ki, yaşadıklarımın, müşahidə etdiklərimin üfunətindən, idbarlığından, prozaik adiliyindən və abırsız mənəvi imperativlərindən şeir düzəldə bilirəm. Düzəldir də:

“mən yaxşı tanıyıram o qadınları

**hər hansı sup qazanı
daha dadlıdır
daha maraqlıdır
onlarla sevişməkdən
heç olmasa qazanlar
bütün növ qaşıqlar üçün erotikdir.”**

Azərbaycan poeziyasında hələ bugünəcən kimsə belə yazmamışdı. Qəfildi, gözlənilməzdi, orijinaldı qaşıqların erotikliyi... və bu orijinal olanları əgər hesablasan, gətirib “orijinal poeziya” ifadəsinə çıxaracaq. Amma neyləyəsən ki, divar yazılarından uzaqlaşan kimi onlar yamanca qərubsəyir, yetimləşir və unudulur: daha səninki olmur. Divar yazıları iki dəfə oxunmağa yaramır. Mən də əvvəlcə Zahir Əzəmətin şeirlərini Azərbaycan poeziyasında yenisi kimi soraqlayıb oxudum, sonra isə çiyirindim, iyrəncliyi fiziki şəkildə duydum və bu şeirlər kitabının sonuna bir “DELETE” yazdım. Mən Zahirin dünyasında, şəhərində özgəsiyəm. Onun modelləşdirdiyi gerçəklik də mənə yaddır. Bununla yanaşı Zahirə şeirlərindəki bu qəddar səmimiyyətə görə, səmimi kinayəsinə görə, latent tənqidi pafosuna görə, şübhəsiz, bir “ƏHSƏN” də düşür, təbii ki, “DELETE”-dən öncə!!!

BUTAFOR VƏ PARAQRAF

“Köşə yazıları”ndan seçmələr

AYIN VƏ OYUN

(bəzi essevari improvizələr)

Hər hansı bir ayin müəyyən müddətdən sonra **OYUN** ola bilər. Çox adi bir oyunun da nə vaxtsa **AYINƏ** çevrilmək şansı var. Ondan buna, bundan ona keçmək su içmək kimi bir şey.

Məqalənin astarını bəyan elədim: yəni hər bir oyun ayin olub nə vaxtsa; və hər bir oyunun ayin olmaq ehtimalı həmişə qalır. Lakin bu “bəyan”ın üzrü də mövcud. İş bu ki, mən etnoqraf (“etnoloq” kəlməsini araya heç gətirmirəm də) deyiləm, etimologiya ilə də ciddi məşğul olmamışam. Mifə, rituala isə həmişə teatrşünas gözlüyü ilə baxmışam. Amma indi gəldiyim şəxsi qənaət belədir ki, humanitar elmlər kontekstində bir araşdırma obyektı kimi mif və ritualdan maraqlısını tapmaq çox müşkül məsələ. Ona görə ki, mif də, ritual da dil qatında gizli, məxfi şəkildə (latent vəziyyətdə) daim yaşayır və istər dilin özündə, istərsə də mədəniyyətdə müəyyən qəfil proseslərə canlı impulslar verməyə qabil olur. Hələlik miflə bağlı deyiləsi bir sözüm yox. Təkcə ritualdan (ayin, mərasim) danışacağam.

Azərbaycan türkcəsində üç söz var ki, onların fonetik oxşarlığı əvvəl-əvvəl adamı yüngülcə çaşdırır. Bu, “ayin”, “oyun” və “ayna” sözləridir. Doğrudan da, ayin hara, oyun hara, ayna hara? Əlaqəsi nə? Amma bir dəqiqə... Dilimizdə bu sözlərin birbaşa şəkildə semantik cənbərilə “gəzişən” “ayın-oyun” kəlməsi də işlədilir ki,

camaat arasında bu kəlmə ilə bazardan, dükandan alınacaq xırda-para şeylər bildirilir. Həqiqən ki, mənalar başqa-başqa, fonetik bənzərlik isə şaşırdıcı. Bəlkə bu sözlərin aşkarladığı mənalar bir-birinə tamamilən yaxın? Söylənəsi mütləq qərar, hökm yox, improvizələr üçünsə qədərincə imkan var.

Hər bir ritualın sakral modeli, arxetipi, yəni qədim ilahi örnəyi mövcuddur. Ayrı cür desək, əsl ayin müqəddəslərin göylərdə icra etdikləri səmavi ayindir. Arxaik kosmoqoniyalarda dünyanın yaranmasını təmin etməkdən ötrü Xaos ibtidai əjdəhaya qurban gətirilirdi və yalnız bundan sonra tanrılar Kosmosu düzüb-qoşurdular. Bütün qurbankəsmə mərasimlərinin müqəddəs, sakral ayin variantı elə budur, hər bir xalqda bir cür yozulub müxtəlif qayələrdə və formalarda zühur edir. Yadınıza düşdümü yunan mifologiyasında gözəl qızların əjdəhaya qurban gətirilməsi: Şərq nağıl təfəkküründə əjdəha divlə əvəzlənir. Lakin bir məqam həmişə dəyişməz olaraq qalır: ritualların hamısında Yaranış Aktının modeli mütəmadi təkrarlanır.

Bu baxımdan kollektiv içrə icra edilən ayin ilahi qədim model-örnəyin bir növ **aynasıdır**.

Bəlkə də adi məişət əşyası ayna (güzgü) ilə ilişkili mistik mənaların kökü elə bununla bağlıdır? Hərçənd burada ərəb mənşəli “aynun” (eyn) sözünün mənasını da unutmaq olmaz. “Ayna” sözü ərəbin “göz” anlamında işlədilən “a(ə)ynun” kəlməsindəndir, şübhəsiz. Yəni elmi həqiqətdir: çünki göz gördüyünü həmənəcə göstərir. Göz aynadır, güzgüdür. Dünya insanın gözüne sığışır, onun gözüne mikromodel kimi yığılır. Onda belə çıxır ki, ayna gözdür: ancaq təbii deyil, süni gözdür: göz kimi gördüyünü əks etdirir, göstərir. Bizim gündəlik danışıda qədərincə aktiv yararlandığımız “eyni” (iki nəsnənin və ya canlının fərqsizliyini bildirir) sözü də gözlərin əkizliyinə işarədir. İnsan eyniyyətin, yəni “eyni”nin mənasını aynada gözlərinə baxa-baxa dərk edir. Olsun ki, türkün “güzgü” kəlməsi də elə “göz” sözündəndir və təkrar üzərində, eyniyyət üzərində qurulur. “Güzgü” sözü “göz-gözü qalmaq”, “göz-göz olmaq”

ifadələrinin məna və tələffüz konkretliyi ola bilirmi? Axı biz güzgüyə baxanda özümüzə göz-gözü dayanırıq, özümüzə göz-gözü gəlirik...

Lakin ərəblərdə bir söz daha var: “əyyinətun” (görk, nümunə kimi anlaşılır). Ayna da gözüne nə gördüyə, onu eyniyyətlə göstərir, yəni nümunəni təkrarlayır. Deməli, ayna ona görə aynadır ki, eyniyyətdir; mənim əksim mənim əkizimdir, mənim eyniyyətimdir (“əks” və “əkiz” sözlərinin quruluşuna diqqət elə). Bax, burada biz artıq rituala, ayinə, mərasimə yaxınlaşırıq. Ayna ilə “ünsiyyət” haradasa ayin, ritual, mərasim başlanğıcıdır. Digər tərəfdən rituala belə bir tərif də verilir ki, dini **ayin**, mərasim Yaranışın insan kollektivi içində gerçəklik tapmış obrazıdır. Buradan da belə anlaşılır ki, insan keçirdiyi ritualla, düzənlədiyi ayinlə, mərasimlə Yaranış aktının qarşısına ayna tutur, onu təkrarlayır, güzgüləyir və hətta... tirajlayır. Ayin də, ayna da tirajlamaq, çoxaltmaq xüsusiyyətinə malikdir. Buradansa rahatca adlayıb mistika müstəvisinə keçmək mümkündür.

Aynaya baxmaq gündəliyin **ayinidir** və öz-özünə sonsuza qədər uzanan **oyundur**: mifin, poeziyanın, fəlsəfənin doğduğu məqamdır. Əgər ayna, güzgü süni gözdürsə, oyun süni səsdür, süni həyatdır. Təbiətdə ayna, ayin və oyun olmur. Bu mənada aynanın da, ayinin də, oyunun da müəllifi cənab İnsandır!

MİRCAVAD, ZIRPI AT VƏ MİSTİK PARAD

Hər hansı bir nəsnəni müqayisədə götürmək onu anlamaq və dərk etmək üçün bir bəhanədir.

Mən heç bilmirdim, Mircavadı tanımırdım: sən demə, **RƏSSAM MİRCAVAD BİZİM TƏSVİRİ SƏNƏTİN MARKESİ OLUB**. XX əsr rəssamlığının Markesi bizim Həşim oğlu MİRCAVAD sayılmalıdır. Mən **Qabriel Qarsia Markesə**

XX yüzil ədəbiyyatının **MİRCAVADI** deyərdim. Yox, şişirtmirəm, bunu necə duymuşamsa, eləcə də yazmışam. Mircavadın tablolarına baxanda sandım ki, o, Markesin romanlarını illyustrasiya eləyib. İndi arabir Markesin nəsrini vərəqləyəndə, görürəm ki, oradan Mircavad mənə göz vurur. Bəlkə də bu müqayisənin önəmi təkcə mənim özüm üçündür. Onların hər ikisinin sənətdə yaratdığı bədii dünya sanki bir nöqtədən impuls alıb. Markesin və Mircavadın bir məhəllə uşağı olduğuna mən nədənsə inanmaq istəyirəm. Onlar dünyaya, gerçəkliyə elə bil ki, mif içindən baxıblar, dünyanı, gerçəkliyi mif yolu ilə anlamağa çalışıblar. Yüz ilin mifoloji tənhalığı hər iki sənətçi üçün xarakterikdir. Çünki mifik qarabasmaların, vahiməli yuxuların əl-qolu bu lokusdan impuls alıb uzanır. Yer üzündə nə ki mistik qarabasma var, hamısının müəllifi tənhalığa gələn qorxulardır.

Deyirlər ki, ağıl yuxusu nəhəng bədheybətlər və əjdəhalar törədir. Ağıl o zaman yatır ki, “mən”, yəni ego zəhrimar, içində bulunduğu istək və yasaq konfliktindən, dartışmasından yorulub, bezikib dışarıya adekvat olmaqdan imtina edir. İnsan dünyaya isinişə bilməyəndə, dünya ilə barışa bilməyəndə pırpızlaşır, onun reallıqla ruhsal bağlantıları qırılır və elə buradan da mifoloji tənhalıq başlayır, ağıl isə təklif gözləmədən, yubanmadan yuxunun qoynuna girir, yuxu stixiyasında gizlənir, rahatlanır. Uyuyan ağıl həmişə özü üçün bədheybət, əcinə, div və qulyabanılardan mistik parad “düzəldib” mistik qarabasmalar poeziyasını yaradır və yaratdığından məst olur. Çünki öz qorxularından qurtulur. Sonradan isə sənətçi ağıl yuxusuna girmiş obrazları gerçəkliyə köçürüb cərgələyir. Bir də görürsən ki, bu obrazlar iri bir mif fraqmentini aşkara çıxartdı. Səbəb də

odur ki, **EQO** instinktlərə müqavimətdən bıqıb gizlənmək üçün yer axtaranda gedib mifologjinin qapısına söykənir.

Mircavadın kətan üzərində görükdürdüyü hər bir obrazda XX yüzilin bir mifi zühur edir. Bu obrazlar isə Mircavadın rəngbərəng donlara geydirilmiş basqılarıdır, bilincaltında gəzişən sarsıntı qatışıq istəklərinin rəsmidir.

Mən ömrümdə belə at görməmişdim, nə həyatda, nə təsviri sənətdə. Görən kimi də aramsız fikir püskürmələri içində çaşıb qaldım və birdən başa düşdüm ki, bu fantastik **ZIRPI AT** Mircavadın özü və XX yüzil haqqında şifrələdiyi məktubdur. Cəhd etdim ki, onu oxuyam...

İlk əvvəl ağılıma gələn bu oldu ki, bu fantastik **ZIRPI AT** elə Mircavadın simvolik avtoportretidir. Hətta vizual oxşarlıq da tapdım aralarında. Baxanda bilmək olmur ağrıdan qıcanıb bu atın dişləri, yoxsa təbəssüm içində ağarır? Mənə elə gəlir ki, bu **ZIRPI AT** hərəkət etmək çətinliyindən əziyyət çəkir. Məgər Mircavadın ruhu ömrü boyu bu ağrı ilə yaşamadımı? Məgər onu “qəribə divanələr”, “pırpız adamlar” cərgəsinə aid edib Mircavadı həyat küncünə qısnamamışdılar? Yəqin, həqiqətən, Mircavadda əsl at gücü olub ki, rəssam sosial təzyiqlərə tablayıb, öz sənət yolundan dönməyib. Bəlkə də Azərbaycanın yeganə xalis dissident sənətkarı sayıla bilər **MİRCAVAD**. Amma bu sosial-mənəvi gəlişmələri buraxaq getsin. Çünki olan olub, keçən keçib, sənətsə əbədi qalasıdır. Bu **ZIRPI AT** da **QALA** kimi bir şeydir və görünür ki, ölümsüzdür.

Mən bu tablolu “**QIRATIN METAMORFOZASI**” da adlandırardım. Nədən ki, mən onu qaçmağa yadırgamış, kobudlaşmış Qırat kimi də yozdum. Mircavad Qıratı XX əsrin bütün faciəvi hoqqa və əlləmələrindən sonra yalnız **TANK** kimi təsəvvür edə bilərdi. Lakin mənə görə təkcə tank deyil bu

ZIRPI AT. Mən onu nəhəng zavodların, iri dəmir konstruksiyaların, qurğuların bədii eyhamı kimi qavrayıram. Eyfel qülləsinin yanında ancaq belə bir fantastik atın dayanması mümkündür. **BU AT MİFİK OBRAZA ÇEVRİLMİŞ XX YÜZİLDİR.** Mircavadın rəsmlərində XX əsr başdan–başə mifləşib, mifə dönüb. Bu mifin zühuru isə öz ətrafı ilə, dünya ilə, bəlkə də Allahın özü ilə barışa bilməyən sənətçi “mən”inin yuxularıdır. Ağıl yatanda bizim cəsarətimiz özümüzə qayıdır. Mircavadın yuxularından boylanıb bizə baxan mifik **ZIRPI AT** (olsun ki, XX əsrin TROYA ATI) da öz robot-qatil, tank-təcavüzkar obrazı ilə bizə müdhiş bir xəbərdarlıqdır.

CƏDVƏL (virtual dünyanın kölgələri)

COCUQ VƏ SƏHNƏ. Maska №1. Körpə kosmosa filosofdan daha yaxındır. Uy da: bu ki lap mənim meteteatrıma oxşayır. Kontekst və mikrodalğaların yönü balaca dəyişdirilən kimi “ŞAP” və “ŞUP” mistikaya çevrilir, möcüz səslərə dönür, virtual aləmin sədaları qismində qavranılır.

İKS VƏ İQREK. Maska №2. Məxfilik. Cədvəlin koordinatları məqamına uyğun. 19 may 2001-ci il. Azərbaycan Milli Teatrı. Saat 19³⁰. “Bir az Teatr, bir az İşıq. Hərflər–Sözlər–Səslər və bir az da Sehrkarlıqdan ibarət olan tamaşa” xeyli yubanır, vaxtında başlamır. Fransızlar əyləncə gətiriblər bizə. **İNTERNET** şəbəkəsinin **MEQACƏDVƏL** enerjisinə, ritminə köklənmiş vizual bir oyun.

İŞIQ İKİ DÜNYA ARSINDA PƏRDƏ KİMİ. Maska №3. Səfirlik yaxşı iş tutub. Ehtiyacımız var ki, Avropanın teatr məkanına çıxaq. Vacibi budur. Tərslikdən tamaşa da gecikir. Nə

rejissorunu tanıyıram, nə aktyorunu. Dillərini də bilmirəm.

“Tap” eləyib taxçadan düşüblər. Xəbərsiz–ətərsiz. Mənim bir təhər əl–qap elədiyim dəvətnamədə yazılıb: “CANLI İNCƏSƏNƏTDƏN” GÖZ–QA–MAŞ–DI–RI–CI, MƏF–TUN–E–Dİ–Cİ ALİS”... ya 2”. Pardon–pardon, heç nə anlamıram. GÖZ–LƏ–Yİ–RİK. Hanı bəs üzrxahlıq? Camaatı bu qədər ləngitmək ədəbmi, yahu? Görəsən, fransız mərifətini hansı gömrükxana müsadirə eləyib?

REJİSSOR. Maska №4. Bu əsnada Mirzağa Məftun yanımdan yavaşca sivişib ötüşür. Duyuram ki, mənə nəse demək istəyir. Amma son anda fikrini dəyişir, heç nə demir. Salamlaşıb sakitcə uzaqlaşır, itir, gedir ayaqlarının getdiyi yerə. Qapılar hələ ki bağlı. Biletimi amfiteatra veriblər. Bəxtim üzdə imiş. Parterdə otursaydım, heç zad görməzdim. Hərçənd ki **CƏDVƏL** onsuz da hənmişə bizimlədir və ya biz əbədi olaraq cədvəlin içindəyik.

MEQAPOLİS: BİLGİSAYAR VƏ MEDIUM. Maska №5. Paralel gerçəkliklərin teatırı. Təəssürat modelləri: Kosmos. Şifrələr. Ölü planet və ya ölümlər planeti. Zona. Səhra. Kuklalar və tənhalıq. Heyvərə super İNTELLEKT. Adam–göbələklər, iplərdən asılmış kölgələr. Biz kölgələr üçün manekenlərik. “Axirət variantı” mövzusunda sərbəst səhnə improvizəsi. Konseptual ideya: fərdiyyət və tanrı, bütün peyğəmbərlərlə birgə, virtual akvariumda boğulub. Neqativ işarəli fantaziya. Tamaşa 50 dəqiqəlik lazer–şou fonunda qurulmuş spiritik seansı xatırladır. Şəhərdə adam qalmayıb: kabuslar və kərgədanların dostluğu. Beranje öldürülüb. Suçu dinsizlikdir. Amma Allaha inanırmış. Müxtəlif bucaqlardan səhnəyə tuşlanmış şüalar sanki uzun nida–barmaqlardır, onların göstərdiyi hər hansı bir xətt, qövs, əyri elə bil ki “canlanıb, hərəkətə gəlib ruhlarla təmas

yaradır, onların tabeliyinə keçir, sözlərinə qulaq asır, göstərişlərinə əməl edir, söylədiklərini seyrçilər üçün” hərflər vasitəsilə görükdürüb açıqlayır. Burada rejissor gözəgörünməz medium (ya mələk, ya cin) funksiyasındadır. Cəmi iki köməkçisi var. Bilmək olmur bu köməkçilər aktyorlardır, yoxsa səhnə fəhlələri. Qara geyiniblər, amma keşis deyillər: çünki başlarını örtməyiblər; predmetləri ora-bura daşıyırlar, konfiqurasiyaları dəyişirlər ki, bəlkə mənalar və ovqatlar bolluğu yaradalar. Obraz, personaj olmayan yerdə aktyor kimə gərək? Dialoq yox, ünsiyyət yox, rəftar, davranış, münasibət yox. Bəlkə də fransız teatr avanqardının tipi bu. Olsun ki, biz hələ başa düşmürük və öyrəşməmişik... Mənsə anladığımı və anlamadığımı ona görə yazıram ki, özgəsinin xofundan qurtulum, anlamadığımın utancını neytrallaşdırım.

“SİSTEM VƏ DƏB”. Maska №6. Tənha dinovavr üçün rekviyem. Səhnə döşəməsinə qara, iri lövhə bərkidilib, üstündə xaçapuri formalı salafan paketlər cərgələnib. Tamaşaçı salonunda işıqlar sönər-sönməz bu paketlərin içində latın hərfləri parıldar. Aktyor-fəhlələr səhnəyə adlayan kimi bu paketləri bir-bir ayaqlayıb partladarlar. Hərflər görünməz olar. Sıra pozular, harmoniya dağılar. Bu orakul idi, yoxsa krossvord. Bilmədim. Sonrası isə kaos, tarixdən çıxmaq, zamansız başlanğıca dönmək cəhdi. Texnika kiberməkan daxilində CƏDVƏLİN və ya matrisanın arxaikasını soraqlaya-soraqlaya özüylə gözbağlıca oynayır.

“MONİTOR”. Maska №7. Əbülhəvl, yəni həvlün atası, yəni ki, Sfinks. Vizual effektlər: ekspozisiya nöqtəsi hər dəfə dəyişir, yeniləşir.

Fəlsfə müstəvisi: hüdudlar kəsişən zaman KƏŞF aktuallaşır.

Səhnə qara yeşik, içi İnternet güzgüsü. Bəlkə də cadugər sənduqəsi.

CƏDVƏL bütün maskaların müəllifidir, divləşmiş, tanrılaşmış universal zəkadır..

Biz CƏDVƏLDƏ yaşayırıq. Paralel gerçəklik Platonun ideyalar dünyasıdır.

Səhnədə bir ağ kürə öz-özünə dığırılır. Devid Koperfild müasir Avropa teatrının xaç atası sayıla bilərmi? Çox xırıdalmıram. Sanki medium ruhların dediyini səhnənin arxa divarına yazır: “MƏNA DUYUMLARDIR”. Di gəl ki, bu duyumların hamısı adi sızanaq boyda.

Kölgə teatrını maddi aləmdən ayıran işıq və pərdədir. Fransızların ifasında bu tamaşa modern kölgə oyunu: gerçəklik yalnız karton şəkillərdədir.

“YURD VƏ FRANSA”. Maska №8. Yurdda “Yuğ” var. Fransada isə məni heç kəs tanımır.

Göy üzü teyxa sərçədir.

“ALİS... ya 2” tamaşası isə reallıq ilə virtual dünyanın sərhədində yerləşdirilmiş pərdə və ya güzgüdə görünən ilğım. Alisanın İnternet üçün səyahəti. Pauza. Şap və şup. Azərbaycan teatr düşüncəsi üçün qısamüddətli profilaktika. Əsas olanı bu, ondan o yanısı eyham, maska, əlamət, İnternet pritçası. Ona görə hökm deyil ki, hər gördüyünü çözsən. Təzə teatr fikrinin konseptual-tarixi müstəvisi Şərqi kölgə oyunları. Anlayıb şərh elədiyim yalnız bu qədər. Maarifçi missiyasına iddiasızam: amma yeni nəyisə (bəlkə də lazımsız) həm forma, həm də ideyalar, fikirlər mündəricəsi baxımından beynimizə sızdırdığına görə Fransa səfirliyinə hər halda təşəkkür.

RADİO
və ya
XX ƏSRİN QULAQ YOLDAŞI
(evdə özgə səsləri)

RADİO XX yüzilin səs məkanının **HÖKUMƏTİ** olub, dövlətin rəsmi **İDEOLOQU**, dildənqıvraq **SİYASİ İCMALÇISI** olub, onun **PASSİV KOR AGENTİ**, məxməri səsli **İCTİMAİ NAĞİLÇISI** olub; zaman-zaman formasını, görkəmini dəyişib, gah nimçə, gah yeşik, gah da qutu şəklinə düşüb, hərdən böyüyüb, hərdən balacalaşmış, amma həmişə sevilib, əzizlənib və bu minvalla girib şəxsi mənzillərə, küncdə–bucaqda özünə yer bulub, sədaqətlə hakimiyyətə xidmət eləyib; şəhər meydanına, şəhər bazarına, şəhər küçəsinə çıxanda isə döşünə döyə–döyə qışqırır, gur–gur guruldayır, aləmə səs salır.

Di gəl ki, XX əsrin ən aktiv anti-hökuməti, **DİSSİDENTİ** də **CƏNAB RADİO** idi: azadlığın, demokratiyanın səsi də hər yerdən öncə radioda eşidilib; üsyançılara, qiyamçılara, hüquq müdafiəçilərinə də sözü həmişə birinci radio verib.

Kinorejissor Vudi Allenin bir filmi var; adı **“RADİO QƏRİNƏSİ”**. Əfsus ki, mən həmin filmi görməmişəm. Deyirlər ki, **“müharibə və radio”** mövzusunda romantik–fəlsəfi pritchadır. İnanıram. Qərinə 33 ildir. Bir İsa ömrü qədər. Hərçənd radio qərinəsinin əvvəli bəlli, konkret, dəqiq, sonu isə bilinmir. Çünki verbal informasiya sistemində radionu əvəzləyəcək bir ayrı nəsnə yox.

RADİO İLƏ TƏYYARƏLƏR QOHUMDURLAR.

Yadima gəlir, məktəbdən yay tətilinə buraxılan kimi biz yığışıb bağa köçərdik və mən, televerilişlər proqramı ilə yaşayan bir adam, burada radiodan əl çəkməzdim. İllah da ki axşamlar. Hətta yatanda da ondan ayrılmazdım. İşıqlar sönərdi

və mən ulduzlu Abşeron gecəsində radio ilə təkbətək qalardım. Deyim ki, hər hansı bir dalğaya köklənib nəyəsə axıracan qulaq asardım, yox, əsla! Mən daha çox portativ radionun qara şüşəsi altında cərgələnmiş ölkələrdə (oralarda olmaq həsrətilə) “qurdalanardım”, sarımtıl ipdən asılmış dəmir mili ehmalca burdan-ora sürüşdürərdim, ordan–bura. İş bu ki, bir dalğadan digərinə keçəndə radionun estetik pəltəkliyi həzz verərdi mənə. Bir də anlamadığım əcnəbi dillərində oxunan xəbərlərin musiqisindən xoşhallanardım.

RADİO İLƏ TƏYYARƏLƏR QOHUMDURLAR.

Hər dəfə bağımızın üstündən bir təyyarə uçanda uşaq kimi sevinərdim; bilərdim ki, biz yer üzündə tənha deyilik və uzaq-uzaq ölkələrlə əlaqəmiz var. Bəlkə vaxtilə Molla Vəli Vədadi də, Molla Pənah Vaqif də, Qasım bəy Zakir də durnalara baxa-baxa bu hissləri yaşayıblar. Axı durnalar da uçub qayıdanda rabitə qırılmazlığının qeyri-rəsmi təminatçısına və bu rabitənin simvolik bədii obrazına çevrilirdilər.

RADİO İLƏ TƏYYARƏLƏRİN QOHUMLUĞU ÜNSİYYƏT FAKTORUNA SÖYKƏNİR.

Elə ki radio kəşf olundu, insan nitqi kosmik məşəbət aldı, fəza fonemlərlə, işarələrlə dolduruldu, boşluq zəbt edildi, məkan gözəgörünməz siqnallarla “bəzədildi”. Radionun dalğaları ilə yayımlanan səsli informasiya bir kimsədən soruşmadan fizioloji və psixoloji tənhalıq çənbərini yardı, dağıtdı. Yəni harada ki **RADİO** möcuddur, orada **TƏNHALIQ** tam şərti anlayışdır. Düzdür, bu məqamda artıq hər şey ruha, ovqata bağlı. Əgər yadıңызdadırsa, br zaman Azərbaycanda çox adam, xüsusilə də yaşlılar, gecə növbəsində işləyənlər, söyləyirdi ki, radio onun qulaq yoldaşdır. Gündəlik həyat müşahidələri də bunu təsdiqlər. Əksərən camaat radionu elektrik şəbəkəsinə qoşub “yandırır”

da, efiyə buraxılmış verilişi heç dinləmir və laqeyd tərzdə otaqdan çıxıb gedir. Soruşanda ki, radionu niyə söndürmədin, sualı bu sayaq cavablayır: “Qoy danışsın özü üçün də, kimə mane olur ki?” Bu nə tövr məntiq, bu nə tövr rəftar? Əslində isə problem sadə və müəmmasızdır. Fakt bu ki, radiodan eşidilən yad və tanış, hətta təkrarlar nəticəsində “doğmalaşmış” səslərin, dialoq və söhbətlərin evdə yaratdığı fon mızıltısı təkliyi mənzildən “qovur”, insana tənha olmadığını xatırladır və fərdin psixoloji komfortunu təmin etməyə çalışır. Şoferlərə də maşın radiosu elə bu səbəbdən gərək olur. Radio ilə onlar günün hər bir vaxtı uzun yolun tənhalığından, boşluğundan, yeknəsəqliyindən qurtulurlar. Çünki **RADİO** haradasa **AZAN** kimi bir şeydir, insanlara **BİRGƏLİK** duyğusu bəxş eləyir. Burada isə məlumat, məram, məna artıq bir o qədər də önəmli deyil: vacibi **SƏSİN**, **NİTQİN** fasiləsiz eşidilməsidir. Nədən ki, insana **SƏS** kimi, **HƏNİRTİ** kimi, **NİTQ** kimi heç nə həyan ola bilmir. Tutuquşulara danışmaq öyrətmək ehtiyacının kökü elə burdadır. Hətta tutuquşunu radio variantı kimi də nəzərdən keçirmək mümkündür.

RADİO DANIŞIQ MAŞINIDIR, aramsız nitq idealının texnoloji gerçəkliyidir, dünya fonetik məkanının təşkilatçısıdır. Səs, nitq istehsal eləyən bu maşının “şahlıq dövrü” 1930–50-ci illərdə yaşanılır: radio həmin mərhələnin kontestində təsdiqlənmiş dəb avanqardının zirvəsindədir. **“RADİO QƏRİNƏSİ”** məhz bu zaman kəsimini əhatələyir. Qəribədir, onda camaatın belə bir duyğusu vardı ki, yeni həyat radiodan “gəlir”, yeni ritmlərlə, yeni sosial çağırışlarla, yeni iqtisadi ideyalarla birgə gəlir. Həqiqətən, hadisə yerindən birbaşa reportajlar, canlı dialoqlar, “atüstü” söhbətlər, diskussiyalar radionu gerçəkliyin **SƏS** və **SÖZ** güzgüsünə, müasir insanın

düşüncələrinin fonetik mənzərəsi kimi tanıdır. Gün radio ilə başlayır, radionun müşayətilə keçir, onunla da qurtarır. Hətta radio hamını yatızdırıb özü oyaq qalır, “yuxulamır”: bu “cırtıdan” bütün gecəni yorulmadan elə hey danışır. Çünki kimlərsə onun SƏSİNƏ, SÖZÜNƏ ehtiyacı var. Əgər **radio danışırsa, demək, dünya “diridir”...** və ölməyinə dəyməz. Təyyarələr uçarkən də adamda təqribən belə bir təəssürat oyanır. Fərq yalnız bundadır ki, radio mütəmadi şəkildə sənin yanında, təyyarələrsə uzaqda. Hərdən fikirləşirəm ki, insan bəlkə qəbir evinə də özü ilə bir radio aparsa yaxşıdır. Radio tənhalərin, atılmışların, kimsəsizlərin kimsəsidir, bu şəxslərin toxtaqlığıdır, dayağıdır. Onunla bir mənzildə yaşamaq həyatı bir balaca asanlaşdırır, yüngülləşdirir. XX yüzilin mifoloji cırtıdanıdır **RADİO**. O, “qocalır”, amma “köhnəlmir”: çünki becid dəyişir.

XX əsrin 60–70-ci illərinə mənsub davranış dəbinin estetik atributu, insan azadlığının, əyləncə sərbəstliyinin, pırpız ədəbazlığın işarəsi idi **RADİO** (onun tranzistor forması) və həmin dövrün cavanları tənbellik eləməyib küçələri, meydanları, parkları, çimərlikləri portativ radio ilə dolaşırdılar. Bunun bir səbəbi vardı: Elvis Presliyə, Con Lennona, Cim Hendriksə, hippilərə, caza yaxın olmaq. Dünyanı özü ilə bərabər balaca tranzistorun içində “daşımaq” iddiasının real təzahürüdür bu ədə. Anarın “Mən, sən, o və telefon” hekayəsinin personajlarından biri söyləmişdi ki, “...radio qərribə şeydir. Elə bil bütün dünya otağımdadır”? Boş mənzilin romantikasının müəllifi deyərdim mən ona.

RADİO İLƏ TƏYYARƏLƏR SONSUZ TƏNHALIĞA ATILMIŞ ÜNVANSIZ VƏ İMZASIZ MƏKTUBLAR KİMİDİR.

*Təyyarələr insanların nə vaxtsa “uçub” tənhalıqdan qurtulmaq ümidinin vizual gerçəkliyidir, konkret obrazıdır. Ona görə də **TƏYYARƏ QƏZALARI** xəbər agentliyinin informasiya blokunda insanlar tərəfindən başqa qəzalarla müqayisədə daha ağırlı yaşanılır.*

RADIO XX ƏSRİN SANKİ ORAKULU, ZAMAN QUYUSUNDAN YÜKSƏLƏN MİSTİK SƏSİ OLUB, CAMAATLA LAMƏKANDAN DANIŞIB. SƏN ONU GÖRMÜRSƏN, AMMA EŞİDİRSƏN. EFFEKT ƏLADIR VƏ RADİONUN ÜSTÜNLÜYÜDÜR.

Hərçənd vaxt radionun portretinə həmişə yeni cizgilər əlavə edir, hər dəfə onu təzədən sınağa çəkir. Ötən əsrin ikinci yarısından efiri televiziya kimi bir rəqiblə bölüşən radio məcbur qalır ki, dövrə uyğunlaşmaq xatirinə öz mövcudluq tərzini, üslubunu dəyişsin, dinləyicilərini itirməməkdən ötrü bir yandan etnomədəniyyət dalğasına köklənsin, ucqar obalar üçün işləsin; o biri yandan isə cavanları nəzərə alıb əyləncəli estrada proqramlarını yayım şəbəkəsində gücləndirsin. 80-ci illərdə radionun reytingi toplum içrə xeyli aşağı düşür. Hamı elə güman eləyir ki, radio dövrü qurtardı. Lakin 90-cı illərin siyasi hadisələri radionu yenidən ictimai informasiya blokunun avanqardına gətirir. Bu məqamda radio “səliqəsiz” danışmaqdan qorxmur, hərdənbir öcəşkən müxalifət olur, ara-sıra ona-buna daş atır, dissidentlik eləməkdən də çəkinmir, cəsarətlə fikirləri, mövqeləri qarşılaşdırır. Tarixən radionun bu yeni modeli özünü müəyyən müddətə doğruldur. Yalnız müəyyən müddətə... Çünki XXI əsr radionu ayrı bir imiclə topluma “sırımağa” başlayır. Verilişlər şəbəkəsindən “məna” deyilən bir nəsnə, demək olar ki, çıxarılır: şəbəkədə bir hadisə qalır, bir də əyləncə. **Radio**

**ağzından söz tökülən, tələsə-tələsə danışan çərənçiyyə
çevrilib laqqırtı eləyir, mirt vurur.**

Radio XXI yüzildə efirdə oyunbazlığı artırdı, musiqini diringəyə, gülüşü atmacaya, lətifəni tapmacaya calaşdırdı, özü dedi, özü güldü, özü sevindi. Bununla da səmimiyyət, qarşılıqlı inam heç oldu, puç oldu: radio mənzillərdən atıldı, yaxşı halda isə otağın köhnə kuklası kimi saxlanıldı. XXI əsr danışiq maşınıni maşın inomarkaların sükanı arxasında əyləşənlərin nazına və imkanına, xarakterinə və intellektinə qurban elədi...

ƏDABAZ VƏ CAZ **(zamanın alabəzək kuklaları)**

Bilmirəm ədabazları caz yaradıb, yoxsa cazı ədabazlar? Ancaq bir məsələ məndə qətiyyəni şübhə doğurmur: musiqi janrlarının **ƏDABAZI** cazdır. Uzağa niyə gedək ki? Nümunə budu burda – yaddaşımızda, dünənki mədəniyyət tariximizdə. Bizim Azərbaycanın bir nömrəli “klassik” ədabazı Vaqif Mustafazadə idi. Caz çalırdı. Qara, lopa bıqları vardı, buruq, vız saçları. Şux, əlvan, güllü köynək üstündən dəb aləmində “şotlandka”, bakılılar arasında isə “şadlankə” kimi tanınan irixanalı yun parça növündən klub pencəyi geyinərdi. Şalvarını da pencəyinə yaraşdırardı. Ən ədabaz barmaqlar sahibi də demək olardı ona. Adsız barmağına təkqaş yekə gümüşü üzük taxardı və hər dəfə piano arxasında əyləşəndə şirmayı dillərin üzünə sanki xal salardı. Nə lotu idi, nə ziyalı; sadəcə, azad adam idi; Səttar Bəhlulzadənin bir ayrı versiyası idi və bir dənə idi bu ədabaz caz ustasından.

Küçələrin teatral qəhrəmanıdır ədəbaz: poeziya dünyası ilə kriminalın qonşulaşdığı sərhəd zolağında addımlayan, və bəlkə də, rəqs eləyən bir fiqurdur. Onun həyatı caz musiqisi kimidir: başdan–ayağa gözlənilməz olaylara, qəfil duyumlara, psixoloji sayrışmalara köklənmiş improvizələrə açıqdır. Ədəbazlar daima olub və olacaqlar. Bu heç: aksioma. Lakin söhbətin istiqaməti bir az fərqli. Məsələ bu ki, yalnız XX yüzil onları ciddi ictimai–sosial hadisə qismində qəbul eləyib. Səbəbsiz deyil. Çünki **CAZ** üstəgəl **ədəbaz** bərabərdir **ETİRAZ**.

Kimciyəzdir cəmiyyətdə ədəbaz? Nə qədəşdir, nə xuliqan. Onu ziyalı da adlandırmaq olmaz, avara da: çox mümkündür ki, yaxşı pul qazanır, müəyyən peşə sahibidir. Ziyankar deyil, şəər də törətməz. Çünki daim özü ilə məşğuldur, yəni canında nərgizlik azarından hökmən var. Əksərən cavan adamlar arasından çıxır: yaşlı, qoca adamların xislətində də bəzən ədəbazlıq əlamətləri özünü büruzə verir. Ədəbaz moda dəlisisidir, təzə, bahalı geyimlər xəstəsidir. Xoşlar ki, hamıdan seçilsin, fərqlənsin, diqqət mərkəzində olsun. Ədəbaz diaqnozdur, şəhərin həvəskar aktyorudur, havayı reklamçıdır, yeni dəblərin carçısıdır, çoxlarının bəyənmədiyi əhlikefdir. Azərbaycanlılar ədəbazı “dəb adamı”, “moda düşkünü” kimi qavrayırlar. Halbuki “modabaz” sözü həmin bu mənəni daha dəqiq və konkret ifadə etməyə qabil: lakin gündəlik danışqda az-az səslənər. Nədən ki, “modabaz” qondarma sözdür, yazarların “calaq etdiyi” sözdür, urvatsızdır və azəri türkcəsində heç cür gəlişə bilməyib: sonucda öz semantik yükünü ötürüb köhnə “ədəbaz” sözünə. Digər tərəfdən isə “ədəbaz” kəlməsinin mənə spektri “modabaz”a nisbətən xeyli geniş və zəngindir. Belə ki, moda həmişə ədəbazın ədasından sonra gəlir. Yəni

modanı yaradan pırpız ədadır. Moda pırpız ədanın legitimliyidir. Moda ədanın pırpızlığına ictimai bəraətdir. Ədasız yalxı moda muzey eksponatıdır. Ona görə də mən ədanı, özü də ədanın pırpızını, modanın əsl müəllifi sayıram.

Dil qatına “ədabaz” sözündən saçılan mənalar da maraqlı. Əvvəla onu deyim ki, bizim lüğətlərdə “ədabaz” və “ədalı” sözləri bir-birinin əvəzləyicisi kimi götürülür. Kök birdir, mənə da təqribən identik. Nə üçün də olmasın? Ədabaz “ədanın xiridarı”, ədalı isə “ədası olan” kimi anlaşılır. Eynilik maksimal deyilsə də, fərq də bir elə “qışqırmır”. Lakin canlı nitq sisteminin mənalar sırasında onlar heç vaxt güzgüvarilik effekti vermir. Xalq “ədabaz”la “ədalı”nı nəinki bir tutmur, hətta onları qütbləşdirməyə meyllənir. Niyə? Cavab sadədir. Ona görə ki, “əda” qutlu kəlmədir, xarakter bildiricisidir, fərdiyyət nişanəsidir, mənəvinin fizioloji əlamətidir, oyunbaz ruhun “jesti”dir, zühur formasıdır. Əda pozitivdə əməldən, hünərdən, iradədən, neqativdə qudurğanlıqdan, tərbiyəsizlikdən, aşırı qürurdan ola bilər. Artıq bu kontekstdə “ədalı” sözü “əda sahibi”, “ədanı özünə vərmiş, şəkər, dəb eləmiş adam” kimi çözülmür: hərçənd fikir verin, sözün kökünə xas energetika müəyyən qədər azalsa da, itmir.

“Baz” şəkilçisinin neqativ ekspressiyası isə “əda” kəlməsinin pozitivini tamam “öldürür”. Təsadüfi deyil ki, azəri türkcəsində “baz”la qurtaran nə söz (quşbaz, qumarbaz, arvadbaz, sözbaz, itbaz) varsa, hamısı mənfi energetika daşıyıcısıdır, mənfi mənalar çənbərinə daxildir. “Baz” fars sözüdür, öz ətrafında yeddi semantik istiqamət üzrə mənalar mozaikası yaradır. Bu istiqamətlərin birində “baz” kəlməsi “yenidən, bir daha, təkrarən” anlamına gəlir. Deməli, bir əməli aşırı təkrar edən, onu öz həyatında dönə-dönə gerçəkləşdirən şəxs həmin əməli

şakərə, vərdisə çevirir və baz olur. “BAZ” hər bir həvəsdə, meylde ifratlığı, norma pozuntusunu aşkarlayır, patoloji “sevgi”ni, yəni məcnunluğu, divanəliyi, xəstəliyi eyhamlaşdırır. Bu cür insanların varlığı sosial dünyanın, toplumun harmoniyası üçün xatadır, başqalarının həyatına əngəldir, maneədir. Çünki nəyinsə bazı olmaq, nədənsə əl çəkə bilməmək elə narkoman olmaq kimi bir şeydir. Qəribədir, yalnız ədabaz cəmi “bazlar” içində tıxsız balıq kimi görünür. Əgər hər hansı bir “baz”ın vurğunluq obyektini fərdin dışındadırsa, kənardadırsa, ədabazdan ötrü belə bir obyekt onun özüdür, öz şəxsi ədasıdır. Həqiqətən, ədalar, geyimlər, dəblər “BAZ”ININ kimə nə zərəri? Gerçəklik bunun əksini gündəmə gətirir. Problemin məğzi bu ki, toplum zamanın alabəzək kukllarını, yəni ədabazları tarixən formalaşmış adət-ənənələr, etik-estetik qanunlar, davranış və rəftar qəlibləri üçün məxfi təcavüz, aqressiya kimi qarşılayır. Odur ki, insanlar arasında ədabazlara münasibətdə qıcıq daha çox olur. Çünki **ƏDABAZ** sosial bir faktor kimi müəyyən cəmiyyətin düşüncə, qavrayış müstəvisində və plastik mədəniyyətində həmişə yeni mərhələdir və mikro məstəbda ictimai-siyasi hadisədir. **ƏDABAZ** toplumun dəcəl, şıltaq və avanqard fərdiyyətidir və əksərən yalnız özünə gücü çatan qorxacaq qiyamçısıdır. **CAZ** isə ədabazın etiraz aksiyasıdır: ədabazlığını yayımlamaq, kütləviləşdirmək vasitəsidir.

Alabəzək kuklların “alabəzək” musiqisi, yəni ədabazların cazı saymazıyana ədabaz sərbəstliyin oynaq diringələrdə ifadə olunmuş “**AZADLIQ**” manifestidir, gizli mübarizə paroludur.

ŞALVAR (etimoloji karnaval)

Dünya şalvar geyinməyi türklərdən öyrənib. Avropalıların bəyənmədiyi davakar və cəsur barbar tayfalar, – hunlar, – “kəşf” ediblər bu adəti. Köçəri çöl adamları yovşanlı bozqırlarda şalvardan rahat özgə nə geyinəsidiylər ki? Təsəvvürə gətirmək çətin. Şalvar qayçı şəklindədir deyə, at belində əngəlsiz oturmağa yararlıdır. Həm istidir, yumşaqdır, həm yaraşıqlıdır, estetikdir, həm də abırlı: əyri, tüklü, donqar kişi ayaqlarını yaxşıca gizlədir. Müəyyən həyat tərzinin ifadəçisidir **ŞALVAR**; köçəriliyin əlamətidir, rəmzidir, türkün məişətinin, mədəniyyətinin fakturasıdır, mahiyyət konkretliyidir.

Amma və lakin... türklər şalvarı həmişə urvatsız bir şey sayıblar: hörmətdə at olub, papaq olub, bir də arvad. Onlar şalvara lağ, zarafat, şəbədə obyekt kimi yanaşıblar. Tarixən də bu ənənə qalıb, nəsilən-nəsilə ötürülüb və qırılmayıb. XX əsrin Bakı mühitində kiməsə sataşmaq istəyən meyxanaçı da öncə heç nədən ehtiyatlanmadan həmin adamın şalvarına “ilişib”. Və qəribəsi, təəccüblüsü budur ki, şalvara ünvanlanmış zarafatın, atmacanın üstündə hələ heç kim bir-birini söyməyib, qan salmayıb, qada törətməyib. Səbəbi mənə bəlli. Yəni şalvardı da, bədənə urvatsız yerlərini bürüyür. Bundan əlavə, millətin mənəvi dəyərlər müstəvisində şalvar kişilik, namus, qeyrət atributu kimi ciddi qəbul edilməyib. Niyə? Müqəssir kimdir, yoxsa nədir? Şalvara, qərinələrin təsdiqlədiyi əsl kişi geyiminə, bu cür “yüngül”, əhlikef münasibətin kökləri haradan gəlir?

Uzaqlardan, lap uzaqlardan... və dil qatında aparılan araşdırmalar buna əyani sübut. Struktur etibarı ilə “şalvar” iki tamamilə müstəqil sözdən ibarətdir: “şal” və “var”; hər ikisinin də konkret mənası ayrılıqda məlum. “Şal” yundan hazırlanmış

iri baş yaylığıdır; “var” isə malikliyi, olmağı bildirir. Di gəl ki, onların birgələşib yaratdığı yeni kəlmə verbal bir işarə kimi öz mənə sərrastlığını itirir, predmeti görükdürməkdə, onun ulitar məğzini aşkarlamaqda “acizləşir”. Həqiqətən, qız-gəlin şalı hara, kişi geyimi hara? Əlaqə hanı burda? Düzdür, bəziləri bu sözü, yəni şalvarı, məhz cəfəngiyyata bir bax, şala varmaq kimi yozur. Bəzilərisə hətta gedib köhnə rus lüğətlərində “şarovarı” sözündən “yapışırılar” ki, bu da heç bir məntiqə sığmır. Türkün şalvarına ruslar ad qoya bilməzdilər axı?

Onda boş-bekar, tənqidə tablamayan versiyaları tullayaq bir kənara və götürüb “**ŞAL**” sözünün etimoloji “şəcərə”sini təhlilə çəkək. Nədən türk qövmələri qadınların baş örtüyünü “şal” adlandırıblar? Haradan “alıblar”, necə fikirləşiblər bu sözü?

Cavabı mən təsadüfən tapdım. Yəqin çoxları xəbərsizdir ki, Azərbaycanın Oğuz bölgəsində yarpağa “**ŞƏL**” deyirlər. Razılaşaq ki, ŞƏL ağacın, onun tacının **YAYLIĞI**, yəni ağacın “**BAŞ ÖRTÜYÜ**” kimi də yozulmağa caiz. Bir qırıq da şübhəm yoxdur ki, “**şəl**” sözü “şal”ın arxaik variantıdır. Təbii ki, qadınların baş yaylığının yarpağa bənzədilməsi gözəl, şairanə poetik metaforadır və dədə–babalarımızın hüdudsuz fantaziyasının dəlalətidir. Özümü sığortalamaq xatirinə mən bir az da fars lüğətini varaqladım və orada da bir şəl sözü buldum. Farslar çolağa, axsağa deyirlər şəl, bir də nazik rəngli dəriyə. Buradan da mənə əlüstü aydın oldu ki, “şəl” sözü farscadan türkcəyə yox, türkcədən farscaya keçib. Çünki sözün arxaik mənası birmənalı şəkildə türkcəyə mənsubdur: şəl zərif yarpağı dildə ifadə etmək, bir növ yarpağı səslə göstərmək cəhdinin gerçəkliyidir.

Bəs “şalvar”ın bura nə dəxli? Dəxli birbaşadır. Yəni yenədəmi **YARPAQ, ŞƏL**? Bəli, tərəddüdsüz söyləyirəm ki,

digər bir alternativ görmürəm. Elə buradaca istərdim ki, Adəm peyğəmbər Səfiyullahı xatırladım. Onun cənnət bağlarında ayıb yerlərini gizli saxlamaqdan ötrü istifadə etdiyi nə idi? Əncir yarpağı, əncir şəli: Türklərin adına “**ŞALVAR**” dedikləri kişi geyimi üçün ilkin model, arxaik nümunə Adəm peyğəmbərin yarpağı olub, şəksiz. İndi bizim əynimizdəki şalvar da, bax, həmin o **ŞƏLDİR** ki var; dəyişib modern formaya düşüb. Sözümlün canı bu ki, şalvar mifoloji yarpağın əsrlər boyudur ki, funksiyasını yerinə yetirir: gizlədir və qoruyur. Deməli, şalvar Adəm Səfiyullahın şəlinə, yarpağına işarədir. Yenə şübhəlisiniz və söylədiklərimə inanmayıb gülümsünürsünüz? Eybi yox: mənim ayrı bir argumentim də mövcud. Azərbaycan dilində “**ŞƏLTƏ**” sözü işlədilir və bu söz də, qəribəsi budur ki, kişilərin gecə geyimini (alt tuman-köynəyini) bildirir. Şəltə “bədən yarpağı” və ya “bədən qədər (bədən boyda) uzadılmış yarpaq” anlamına uyğun gəlir. Bu da öz növbəsində mənim irəli atdığım versiyanın və ya gümanın düz olduğuna birbaşa sübutdur. Hələ mən “**ŞƏLPƏ-ŞÜLPƏ**” sözünü demirəm ki, xalq arasında şey-şüy kimi anlaşılır. Qeyri-rəsmi mədəniyyətdə, qeyri-rəsmi leksikada bəzən “şəlpə” kəlməsi ilə kişilərin cinsiyyət əlaməti eyhamlaşdırılır.

Beləliklə, mən yarpağı (şəli) tarixi-kulturoloji araşdırmanın predmetinə çevirirəm: nədən ki, insanın təbiətdən mədəniyyətə doğru atdığı ilk addım məhz yarpaqla rəmzləşir, obrazlaşır. İnsan utandı, xəcalət çəkdi, həya elədi və budaqdan bir yarpaq dərib mədəniyyətin əvvəlinci mərhələsinə qədəm qoydu. Təsadüfi deyil ki, məhz yarpaq (şəl) abır-həyanın mənəvi problem aktuallığını birinci olaraq simvollaşdırır.

Lakin bununla belə xalqın meydan mədəniyyəti çərçivəsində dini rəvayətlər kontekstindən çıxarılmış Adəm şəli, Adəm

yarpağı dönüb olur gülüş hədəfi, rişxənd bəhanəsi. Kobud meydan mədəniyyəti dini folklor yarpağını ələ salıb dolayır, ona şəbədə bağlayır, lağ eləyir, situasiyanı absurda qədər ucuzlaşdırıb məzələnir. Elə budur türk dünyasında şalvarın urvatsızlığına bais. Tutarlı arqumentdir, mühüm amildir, amma yeganə deyil. Ona görə də heç kim şalvara papaq qədər ciddi yanaşmır.

KOLXOZ **(traktor üçün qıtqılıda)**

İsti, püfə-püflə, basa-basla gəlmişik Şıx çimərliyinə iki avtobus adam: hamısı da sənət xiridarı. Ovqatımız yaxşı, bir az şadyana. İstirahət perspektivi nağd. Nədən ki, "Keçmiş əsrdən yeni musiqi" festivalının növbəti məclisi vaxt olacaq "Aypara Sahil Otelinin" açıq meydançasında. Proqramda Azərbaycan lal kinosunun uğurlu filmlərindən biri "Lətif" in nümayişidir, bir də "Bakustik caz" qrupunun canlı musiqisi. Köhnə filmlər müasir diringəllərlə "dil" tapıb, "sövdələşib" yenidən ekrana qayıdır, yəni **RETRO** və **İNDİ**: mediator bizim doğma, gombul kinoşünasımız Ayaz Salayev. Teleekrandan meydana: Ayazın köhnə "Retro" adlı verilişinin inkişaf dinamikası. Hava qaralır, şər qarışır. Sif düzülmüş yumru, rəngbərəng yolka işıqları dövrələmə yanır hər yerdə. Tarıma çəkilməmiş zivələrdən kostyum etikətlərinə oxşar üçbucaq xırda bayraqlar asılıb. Bala-bala yel vurur, yengələr oynayır: sərinləyir. Vədə də bu yandan yetişir. Mikrofon: öncə Cahangir Səlimxanov danışır. Odur təşkilatçı, BAİS. Sonra da Ayaz həyəcanlanıb sözləri "dişləyə-dişləyə" haradasa qarın boşluğundan qoparıb bayıra vızıldadır. Və birdən mənə elə gəlir ki, Federiko Fellininin "...Və bir gəmi üzüb

gedir” filminin bədii məkanına düşmüşəm. Eynən həmən atmosferdir ətrafımda: intellektual elitar kolxoz. Qəribədir, sanki dəniz də butaforlaşıb. Vəziyyətin içində dəhşətli bir karnaval gizləndiyini duyuram, amma hər şey maksimal dərəcədə ciddidir.

Elə bu əsnada “Bakustik caz” bərkdən bir fit verər, seansın başlanğıcını müjdələyər. Mübarəkdir: sənişinlər, pardon, tamaşaçılar keçmişin kino dünyasına yola düşür? Qatarla, yoxsa gəmiylə? Yaxşı eyhamdır: hər halda gedək üzə “Lətif”ə sarı.

1930-cu ildə kinorejissor Mikayıl Mikayılovun çəkdiyi bu filmdən məlumatlıyam. Təəssüf ki, adda-budda ordan-burdan oxuduqlarım mənim “Lətif”ə baxmaq həvəsimi tamam öldürmüşdü. Nədən ki, mövzu sovet kinematoqrafi üçün trafaret idi, süjetin sxemi də adi: kollektivləşmə fonunda “qolçomaq – “qara” camaat – kolxoz sədri” konflikti. Bəllidir, ruslardan imitasiya, sovetizmin azərbaycansayağı düşük təbliği və burada əlavə izaha artıq ehtiyac yox. Belə bir filmə nə üçün və onun nəyinə baxmalıydım ki? Axı orada tarixi həqiqətin yalnız kommunistlərə sərfəli tərəfi göstərilmişdi...

Amma bugünsə deyirəm: səhv iş tutmuşam ki, “Lətif” kinofilmlə ciddi maraqlanmamışam. Yalnız iddialı yanaşmanı tərgitmək gerekmiş ki, mən bu filmi şedevr qismində görüm və onun rejissorunu dahi Aleksandr Dovjenko ilə müqayisə edim. Niyə? Əvvəlinci səbəb budur ki, filmdə kameranın obyektivi (operator İ.Tartakovski) balaca kənd uşağı Lətifin gözüdür: məcburi kollektivləşmə, **KOLXOZ** olma, yəni torpaqların kollektiv istifadəyə verilməsi prosesi məhz uşağın psixikasında, təsəvvüründə, iç dünyasında güzgülənir. Kamera gah nağılçıdır, ötürücüdür, gah müşahidəçidir: olayları sənədləşdirir; gah da yetim, kimsəsiz, tənha cocuq. Digər tərəfdən isə bu film öz

dövrünün, zəmanəsinin simvollar antologiyasıdır. Üçüncü: “Lətif” həqiqətlə mif, karnavalla faciə, ağla qara, işıqla kölgə arasında girinc qalmış insanların bədii-tarixi **PORTRETİDİR**. Heyranam. **BRAVİSSİMO**.

“Bakustik caz”la ilişikli konkret heç bir bilgin yoxdur. Bircə onu eşitmişəm ki, caz aləmində tanınırlar. Ancaq qrupun adı nəsə bir təhər səslənir: **BAKUSTİK**. Lap dükan–bazarda, küçələrdə satılan ucuz şokolad və ya vafli adlarını xatırladır; məsələn, **BAKUŞ, TVİKS, SNİKERS**. Nə isə, mən sarıdan balaca bir atmaca, zarafat. Bu caz qrupu birinci dəfədir ki, kinoseansda aktiv şəkildə iştirak edir və filmə improvizasiyalardan ibarət musiqi “qoşur”: bəzən kadrlara ritmik ornament vurmağa çalışır, bəzən kadrdaxili olaylara rişxəndlə yanaşır şəbədə bağlayır, bəzənsə ciddi müşayətçi olmağa səy göstərir. “Lətif” “köhnə” olduğundan, lal kino olduğundan klassik muğam üçlüyünün formal strukturu caz kompozisiyasının instrumental özəyi kimi qorunub saxlanılıb: pianodur (Salman Qəmbərov), kamançadır (Fəxrəddin Dadaşov), nağaradır (Eldar Qafarov). İdeya da bu ki, “Lətif” filmi etnocaz kontekstində görükdürülüb XXI yüzildə bir daha mənalandırılıbsın, yenidən dəbə minsin, özünə seyrçi bulsun. Odur ki, mən özüm də caza uyğun yazıram.

TRAKTOR güclü, yekədiş, kərpicsifət, lalapiti kənd maşınıdır, çölün dəmir timsahıdır, qırmızı bolşeviklərin ideologiyasının, yaşam tərzinin, zövqünün plastik görkəmidir, tarla və zəmilərdə parada çıxmış **STALİNDİR**. **LƏTİF** isə təmiz, pak bir məxluqdur: üzündən nur yağır, amma diribaşdır, özünü bir növlə ala-babat dolandırır; hər səhər şələpapağını gözlərinin üstünə basıb yolların qolçomağın qoyunlarını otarmağa. Nəhayət ki, bir gün **LƏTİF** və **TRAKTOR** görüşür. Bu, maraqdır, təəccübdür, sevinçdir, və həm də ehtiyatdır, qorxudur, lokal

dramdır. Çünki **TRAKTOR** təkə torpağı deyil, zamanənin metaforası qismində insan həyatını da “şumlaya” bilir. Bu ona görə belədir ki, zamanın ruhu “traktorlaşıb”, dəmir, çüyün, polad kimi bərk olub, qaralıb. Qulağı siyasəti, ideologiyini hələ ki içəri buraxmayan Lətifin oyuncağıdır, sevimlisidir **TRAKTOR**. Bu “oyuncaq” üçün Lətif qəhrəman olmağa da hazır. Zəmanə mifinin tələbi budur və ayrı variant yoxdur.

Musiqini dinlədikcə mənə aydın olur ki, “Bakustik caz” lal “Lətif”i dilləndirə bilmir, onun emosional-suggestiv kadrlarına, bədii ifadələrinə, tarixi-fəlsəfi və milli konsepsiyasına “uduzur”; hünəri çatmır ki, kamançanın “məngirlədiyi” “qıtqılıda” motivlərindən uzaqlaşsın, filmi dünya kinematoqrafiyasının kontekstinə gətirsin, Azərbaycan tarixində **KOLXOZ** mövzu-fraqmentinin maraqlı musiqi yozumunu versin. “Köhnə” film üstəgəl zaman böyrümüzdə çalınan müasir caz kompozisiyasından daha dərin, daha zəngin, daha orijinaldır. Düşünürəm ki, bəs, görəsən, italyan kompozitoru Nino Roto “Lətif” üçün nə bəstələrdi? Onun musiqili təfsiri nəyə söykənərdi? Fitəmi?

Harada ki insanlar bir yerə toplaşır, orada karnaval ideyası aktuallaşır. **KOLXOZ** bütün hallarda karnaval variantıdır. Bura sovet gerçəkliyində azad vətəndaşların “könüllü” dustaqxanası idi: kolxoza yazıldınmı, oradan getmək perspektivini unutmalıydın. Şübhəsiz, türmə də, kazarma da karnavallaşdırılmış məkanlara aid edilir. “Lətif” filmində kolxoza gətirilən **TRAKTOR** bəsit kriminogen karnavalın təhrikçisidir. Ona görə ki, sevgiylə nifrətin tən ortasında dayanıb: belə ki, qütbün biri kolxozdur (yəni sevgi), digəri – qolçomaq (yəni nifrət). **TRAKTOR** isə mübarizə predmeti, Parisin gözəl Yelenaya verdiyi nifaq almasının modifikasiya olunmuş

vaariantı. Traktora yiyələnmək hakimiyyətə yiyələnmək deməkdir. Lətif də elə məhz bu dartışmanın şahididir.

Lakin bu gərginliyə baxmayaraq ögey anasının evdən qovduğu Lətif traktorçu olmaq istəyilə şəhərə gedir, daha doğrusu, qaçır.

Vağzal. Təklük. İntizar.

Səssizcə, sanki pusqudakı kimi, yeriyan və növbəti stansiyasına yetişən nəhəng qatar.

Lətifin qorxusu.

Qaranlığa elə bil ki iynə gözündən yayılan tük kimi nazik işıq zolaqları.

Yuxu.

Luis Bunyelın “Andalus köpəyi” filminin bir addımlığındayam.

Mikayıl Mikayılovun Şərq sürrealizmi. Əla texniki səriştə. Əlbəttə ki, yenə **BRAVİSSİMO**.

Uşaq qavrayışından kənarda nə qalırsa, kameranı maraqlandırmır.

Şəhər. Cocuq üçün özgə məkan, özgələrin məkanı.

TRAMVAY Bakının dəmir ledisidir, traktorun gözəlçə bacısıdır. Uca evlərin, xanım–xatın tramvayların, maşınların yanında oba uşağı Lətif cıqqılı bir parivəzəndir, qonduğu yerdən uça bilmir. Ona görə də baxımsız küçə tifilləri Lətifə maşının altından xilas edib kənara itələyirlər. Top kimi dığırlanan cocuqlar bir nəfərin səbət dolu meyvələrini vurub dağıdırlar.

Yetim yenə yarımır.

Sovet milisi təqsirkar əvəzinə fağır, çaşmış Lətifə tutub kəndə qaytarır. Bu, belə də olmalıdır. Çünki Lətifin mifoloji missiyası traktoru “susdurmuş” qolçomağı ifşa etmək və igid **KOLXOZ** oğluna çevrilməkdir. Son. Dövrün ideoloji sifarişinə tam əməl

olundu. Təbliğat misilsizdir: **TRAKTOR** Lətif adlı bir kənd uşağının **ANASIDIR, ATASIDIR, VƏTƏNİDİR**.

Di gəl ki, film bu sifarişdən qat-qat yüksək, canlı, ilgili və informativ. Balaca Lətif Səfərov (Lətif rolunun ifaçısı) möcüzə. “Ögey ana” bədii filmindəki İsmayıl obrazının ənənələrini burada axtarmaq lazım.

Mən bu fikirlərdə ikən “Bakustik caz” bir də fit verir: seans qurtarır. Unudulmaz bir axşam yaşadım. Zaman içrə səyahət. Lap hər şey bir yana dursun: mən Ələsgər Ələkbərovun, Mustafa Mərdanovun, Əjdər Sultanovun, Həqiqət xanım Rzayevanın cavanlığını gördüm. Teatrşünas üçün bundan yaxşı hədiyyə? Mənim yazım – mənim təşəkkürüm.

ROK-N-ROLL VƏ BALU (Həştərxan pişiyinin yuxusu)

ZORBA AYI. Balu ingilis yazarı Cozef Redyard Kiplinqin balaca meymunça qəhrəmanı Mauqlini cəngəllik qanunlarına uyğun tərbiyələndirmişdi, onun rəhmdil, pəzəvəng “dayısı” olmuşdu bir növ. XX yüzilin ikinci yarısında amerikalılar, daha doğrusu, “Uolt Disney Korporeyşn”, “Mauqli” nağılını ekranlaşdırıb əlvan, dinamik, şux rəngli, şən bir cizgi, yəni multi–pilti filmi çəkirlər və orada nataraz, yekəpər Baluya fısıq bir **rok-n-roll** oynamağı öyrədirlər və zırpı ayını rəqqas eləyirlər. Əlbəttə ki, bu bəməzə amerikalıların rok-n-roll sevgisiydi. Ola da bilsin ki, xeyirxah, məzəli, həpənd Baluya münasibətdə gülümsəyən rəğbətə ifadəsi. Nə isə... fakt ondan ibarətdir ki, bu multi–pilti filminə meşə heyvanları, – Balu və meymunlar, – rok-n-roll diringələrini eşidib cuşa gəlmişdilər, nəşələnib öluncə rəqs eləmişdilər. Belə fantasmaqorik

mənzərənin mənası sadə, aydın və bir az da təbliğat xarakterli: **ROK-N-ROLL** “mülkiyyətsiz, sərhədlərsiz və ölkələrsiz” bir musiqi, zorsuz fəth, demokratiya ideali. Həqiqətən, rok-n-roll çox qısa bir müddətdə dünyanı gəzib dolaşır, cəmi cəmlərə “daraşır”. Nədən ki, XX əsrin dəcəl, qıvraq, vələdüzna və bir az da sırtıq kef musiqisidir, macəra musiqisidir rok–n–roll. Ol miqdarda ki, hətta ağır çəkili zırpı tənbel Balunu da yüngül–yüngül atılıb–düşməyə, ombalarını burcutmağa, uşaq kimi tərپənməyə, ritmə uyub silkələnməyə həvəsləndirir.

“**ROK-N-ROLL**” termini amerikalı Alan Fridin kəşfidir. Bu ifadəni o, gətirib musiqi aləminə, şou–biznes aləminə. Çünki Alan Frid tənbel deyildi, zərək iş adamı idi, Klivlənddə yaşayıb val dükənində disk–jokey kimi çalışırdı. 50–ci illərin əvvəllərində haman bu Frid bəy görür ki, ağ dərilə cavan oğlanlar zənci oxumaları və melodiyaları yazılmış valları yaman alırlar: öncə mənəsimir nə üçün. Yalnız sonradan anlayır ki, onlar “qaralar”ın musiqisini öz şəxsi ifalarında **canlandırmaq** üstündə əlləşirlər. Alan Frid də bu yeniyetmələrə qoşulur və tez bir zamanda “rok-n-roll”un yaradıcılarından biri kimi tanınır.

AXI NƏ DEMƏKDİR “ROK-N-ROLL”? Heç nə, adicə “yellən və şellən”. Əlbəttə ki, mənim sərbəst tərcüməmdə. Ayırı–ayrılıqda “rok” və “roll” sözlərinin məna spektrləri geniş. Sözlər qoşalaşanda isə məna tamamilə başqa bir yerə gedib çıxır. Ona görə də hesab eləyirəm ki, bu istiqamətdə mənim tapdığım tərcümədən yaxşısını tapmaq müşkül məsələ. İş bu ki, ingiliscə “rok–n–roll” sözü mənasızdır, daha doğrusu, bu ifadə seksual hərəkətlərin, kişi və qadın arasında əzələ çalışqanlığının ritmini hərflərlə eyhamlaşdırır. Rok–n–roll, yəni “yellən və şellən” dəmir çarpayı üstündəki seksi zarafatyana işarələyir. Təsədüf?

Xeyr! Nədən ki, XX yüzilin pop-art müstəvisində **“SAKS”** və **“SEKS”** həmişə birgə və estradanın dəyişməz leytmotivi. Bunun da səbəbi aşkar. XX əsrdə caz və rok-n-roll bədənə əzələ və oynaqlarının çalışqanlığını musiqi dilində estetikləşdirir. **CAZ VƏ ROK-N-ROLL BƏDƏNİN AZADLIĞINI VƏ ARZULARINI GÖRÜKDÜRMƏYƏ KÖKLƏNMİŞ AFRO-AMERİKAN DİRİNGƏLƏRİDİR.** Klassik musiqi xristian rituallarının bətnində yaranıb, kilsə ilə, sakral dünya ilə əlaqədə yaranıb və daim ruh üçün bəstələnib. XX yüzil isə musiqini yenidən bədənə qaytardı, abstrakt ruhu konkretləşdirib onu ritmlər içində “çiliklənen” bədənə enerjiyə saldırdı. Artıq bu sayaq düşüncələrin kontekstində zorba ayı Balunun bədənə rok-n-roll idealının plastik rəsmi, vizual konkretliyi və simvolu qismində yozulur. “Mauqli” cizgi filmindən xatırladığım kadrın konseptual həllinin məğzi bu: rok-n-roll musiqisinin təsirindən “mum”a dönüb, elastikləşib dingildəməyən, “qıvrılmayan” bədən (insan və ya heyvan) yoxdur.

“Rok-n-roll” anlamının məzmununa gəlincə isə musiqişünaslar işlərini asanlaşdırıblar: tarixən rok-pop diskursa nə daxildir, hamısını rok-n-roll hücrəsində toplayıblar. Əslində isə yalnız ağ dərilili musiqiçilər zəncilərə məxsus “ritm-və-blyuz” ifa eləyəndə bu olur “rok-n-roll”. Vəssalam. Qalanı termin ətrafında qurulmuş şəbəkə.

“ROK-N-ROLL” XX ƏSRİN ASFALT MUSIQİSİDİR, şəhərin romantikası ilə hikkəsinin instrumental sintezidir, gecə taksilərinin sürrealist yuxusunun havacatıdır. Ay, mən nə bilim, deyirlər ki, rok-n-roll ataların “əzizlədiyi”, rahatladığı dünya qavramına, dünya düzümünə, topluma qarşı oğulların üsyanıdır, mədəniyyətə münasibətdə əks mədəniyyətdir, Şərqdə gəlişmiş inanclara və fəlsəfəyə Qərbin hövlnak emosional reaksiyasıdır,

yalan və boş söhbətdir, hadisənin mahiyyətinə kulturoloji don geydirmək cəhdidir. Hərçənd bütün bunlar sadələşmələr üçün bir qarmaq. Həqiqətdə isə məsələ, mənəcə, daha sadə və daha prozaikdir. **Rok-n-roll bərabərdir “ağ” üstəgəl “qara”. Yəni barışıq, yəni şah və mat, yəni birgəlik, siyasət, demokratiya: və kütləvi mədəniyyətdə çoxlu PARA, ticarət. Rok-n-roll ağ və qara bütövcəliyidir: ağ və qaranın bölünməz, ayrılmaz əbədi sintezidir.** İrəqliliyin belini qırmaq, hovunu almaq, köpünü yatırtmaq üçün 50-ci illərdə rok-n-roll **AMERİKA** siyasətinə hava və su kimi lazım idi. Bu mənada adı Klivlənd disk–jokeyi bəhanədir, vasitəçidir, qəşəng pərdədir Mərkəzi Kəşfiyyat İdarəsinin əla fəndgir gedişi qarşısında.

Rok-n-roll ağ-qara probleminin həlli yolunda Amerikanı xilas etdi.

O ki qaldı Bakıya, mən bilərəkdən Azərbaycan yazmıram, rok-n-roll burada yaşamadı: ayaq açdı, amma yerimədi. Niyəsi daha mənlilik deyil.

FƏQƏT, AYDIN (etimoloji xarakiri)

Bu nə ola yahu? **“AYDIN”** sözündən də məqalə yazmaq mümkünmü? Niyə də yox? Lap elmi məqalə üçün də yarıyar, əgər mənşəyi araşdırılan söz mifoloji təfəkkürün enerjisinin daşıyıcısı, qədim yunan mədəniyyətinin sirli, möcüzəli şifrəsi kimi çıxış edirsə. Düzü, xırda, qəfil “kəşflər” məni hərdən bərk təəccübləndirir. Axı bunu necə oldu ki, **“TAPDIM”**? Cavabı göydənmi gəldi, ruhdanmı, bilgidənmi? Müəmma. İstəmirəm də ki, söylədiyimi mistika ilə əlaqələndirsinlər. Amma bir də görürsən zaman içrə faktlar elə düzümdə sıralanır ki, məxfi

sakral mənalar öz-özünə çözüüb aşkarlanır və sənlik daha heç bir iş qalmır, məsələni bəyana gətirib faş eləməkdən savayı. Bu səfər də həmin vəziyyətdir.

Azərbaycan türkcəsində “aydın” sözünün aktivlik dövrü Cəfər Cabbarlının məlum pyesindən və bu pyesin teatr səhnəsində mütəmadi təkrarlanan tamaşalarından sonra başlanır: sovet mühitində camaat gizli bir qürur, milli iftixar hissilə öz uşaqlarını **“Aydın”** deyərək haylayıb çağırır. Səbəbi də bəlli: ucdantutma hamıya xoş təsir bağışlayır ki, Aydın əsl türk adıdır, şərqli təmtərağından, islam tarixinin müqəddəs qəhrəmanlarına mənsub iki-üç “mərtəbəli” ismlərdən uzaqdır, ərəb-fars mürəkkəbliyindən azaddır, qutsaldır, müasirdir; qısaq, rahat və asan tələffüz olunur. Bu söz öncə Anadolu türkcəsində qədərincə gəlişib, çeşid-çeşid mənalar qazanıb və nəhayət, bizim dilimizdə də öz halal yerini bulub, natiqlər və yazarlar tərəfindən “əzizlənilib”. Türkiyədə isə hətta balaca bir Aydın şəhəri də var. Yəni cəmi türklər bu kəlməni sevər, ondan bəhrələnər.

Türk dilində “aydın” ziyalı, savadlı, nurlu adamı bildirir: “təmiz”, “səlis”, “şəffaf”, **“İŞIQLI”** təyinlərinin mənası da “aydın” sözünün semantik çənbərinə daxildir. Və çoxları elə güman edir ki, türkcə **AYDIN** kəlməsi Ay planetinin adından törəmə bir sözdür. Belə bəsit izahat Aygül, Ayxan, Aysel, Aybəniz, Aytac, Aytən, Aygün kimi adam adları ilə bağlı heç bir ciddi etiraz doğurmur. Ona görə ki, hər şey son dərəcə sadə və anlaşıqlıdır. Bu adların hər birinin energetik nüvəsi birinci hecadadır; ikinci isə əvvəlinciyə bir növ şərh, açıqlama verir, onun konkretləşdirir, tamamlayır. “Aydın”lasa bu variant işləmir. Əgər “ay” hecası məlum planeti işarələyirsə, bəs onda “dın” nəyi bildirir? Razılaşaq ki, mənə yarımçıqdır, dəqiq deyil.

Ancaq o da mümkün ki, birazcana sadələvhlüyə qapılıb “Aydın”ı poetik bir tərzdə “Ay (sənin) adın”, “adı Ay olan” kimi yozasan. Hərçənd çalışıb yozsan da fikir sahiblərini bu primitivliyin həqiqətinə inandıra bilməyəcəksən. Hədən ki, burada “d” samitinin mövqeyi üsyankardır, cingiltisi böyük, partlayışı güclüdür və ilk hecanın aparıcı məna fəallığını birə beş azaldır, sanki “ay” sözünün bütün pozitivlərini “öldürür”, “həlimliyini”, “sakitliyini” pozur, “qiyam” qaldırır ona arxadan zərbə vurur və ya “Ay” hecasını öz “yedəyinə” götürür. Bayaq sadaladığım adlarda isə “Ay” lekseması öz məna “liderliyini” bütün variantlarda qoruyub saxlayır. Onda “aydın” sözünə pərçim daxili energetik gərginlik, sirr, təzad nə ilə ilişikli? Onun kökü harada?

Təbii ki, mifologiyada. Qədim yunanların panteonunda, yəni Allahlar məbədgahında yeraltı səltənətin tanrısı **AİD** və ya **AYDONEY** adlanır; “görünməz” deməkdir. Kor Homerin təsvirində o, qəvi, tərs və tündməcazdır, saxsı qablardan görünən şəkillərdə isə – ucaboy. Yunanlar Aydoneyi yeraltı aləmin Zevsi bilirlər. Zevs dünyanın ağasıdır, tanrıların hökmdarıdır, öz tanrı əcdadlarından, öz tanrı qardaşlarından, öz tanrı oğul və qızlarından, öz tanrı anasından, öz tanrı arvadından üstündür. O, qanun güdükçüsüdür, ömür və tale paylayır. Amma di gəl ki, talelər kələfinə sahib moyraların bildiyini bilə bilmir, öz taleyini bilmir. Şimşəklə İldırımlar da Zevsin əmrlərinə müntəzir. Aydoney Zevsin qardaşıdır. Zevsə məxsus nə varsa, kim varsa, hamısını axırda Aydoney aparır. Kosmik silsilə Zevslə başlayır, Aydoneylə qurtarır. Onlardan biri digərinin təzahürüdür, simmetrik görüntüsüdür, **AYNASIDIR**. Zevs üçün şimşək və ildırımları yeraltı dünyanın sakinləri kikloplar (təpəgözlər) düzəldirlər. Bütün **AYİNLƏR** isə Aydoneyin səltənətinin

qapılarında icra edilir, ancaq Zevsə ünvanlanır. Kosmos Zevslə Aydoney arasına sığışır: bundan ona, ondan buna keçid Persefona ilə Dionisdir. Bəs Aydoneyin Ay planetilə nə kimi bağlantısı mövcud? Niyə türklər gecə qaranlığında işıq saçan planetə AY deyiblər? Mifoloji təfəkkürdə Ay ölən adamların ruhlarının köçdüyü səyyarədir, göyün ən mistik, ən əfsanəvi və ən poetik planetidir. Bu mənada Ay tanrı Aydoneyin bir növ səmavi əksidir.

Məhz bu bilgilər müstəvisində qərar tutub mən belə bir gümanda bulunuram ki, AYDIN türk mifologiyasında tanrı adıdır, qədim yunan tanrısı Aydoneyin modifikasiya edilmiş variantıdır. Olsun ki, bəlkə də türk Zevsidir. Fikirlərimin həqiqəti rəhmətlik Mirəli Seyidovun tədqiqatlarından boylanır: belə ki, ay // ai bir çox türk dillərində “dahi”, “yaradıcı başlanğıc”, “yaxşılığı təcəssüm etdirmək” və bu tip digər oxşar mənaları özündə qapsayır. Əjdər Fərzəli isə öz araşdırmasında bildirir ki, “tun”, “tın”, “dın” (xa–tun, xa–tın, qa–dın) tanrı sözünün rudimentidir və ananın, xatunun tanrı olduğuna işarədir. Onda Aydın birbaşa Ay tanrısı, ay işığının tanrısı kimi yozulur.

Digər tərəfdən **AYDIN** həm də özünəməxsus **KOROĞLUDUR**, yəni **QOROĞLUDUR**, şəcərəsi **ŞİMŞƏK** və **İLDIRIMDAN** (Zevsdən) gəlib yeraltı səltənətdə (Aydoneydə) sonuclanır. Bəyəm “Koroğlu” dastanının qəhrəmanı Rövşənin adı fars dilindən türkcəyə **AYDIN** kimi tərcümə olunmur? Məgər **RÖVŞƏN** işıqlı demək deyil? Bütün bunların əsasında belə bir ideya ortalığa atmaq mümkündür ki, yunan mifologiyasının **AYDONEYİ** bizim türk **AYDIN** üçün, **AY**, **AYİN**, **AYNA** üçün funksional və törədici bir başlanğıc.

Mənim gümanımı elmi araşdırmalardan ötrü əla bir ideya kimi qəbul eləyin.

PASTORAL
(tərəkəmə gəbələrin poeziyası)

“– Sən şairəsən?
– Yox. Mən Aladadın qızıyam”.
Filmdən dialoq.

FARS PARAQRAFI. Möhsən Məhməlbaf (farsca “məhməl” kəcavə, “baf” toxuyan deməkdir) iranlı rejissor, adı dünya kino liderlərinin sırasında, beynəlxalq festivallar laureatı, mühacir sənətçi və filmlərindən biri **“GƏBƏ”**. Onun da janrı, əlbəttə ki, mənə görə, **PASTORAL**. Mən “Gəbə”ni birinci görmüşəm, Məhməlbafın yaradıcılığında əslində neçəncidi, bilmirəm. Amma ki, filmin intellektual konteksti, estetik şəcərəsi mənə məlum: gürcü kino məktəbindən gəlir; Məhməlbafın sağdışı Otar İoselianidir, soldışı Sergey Paracanov. Kinematoqrafiya tarixində İoseliani pastoral **“ATASI”**, Paracanov isə hər bir diskret kadri poetik misra–eyhama çevirən **ŞAİR–FİLOSOF**. Möhsən Məhməlbafın rejissor hücrəsi haradasa buralarda.

TÜRK REKVİZİTİ. Gəbə ensiz, saya, cod toxunuşlu xalçadır, adətən divar dibindən uzununa salınır: köçəri türk tayfalarının tərəkəmə məişətinin gərəkli predmetidir, bu adamların nisbi rahatlığının təminatçısıdır. Nədən ki, asanlıqla bürmələnilib yola götürülür. Onun döşəndiyi yer isə boş məkan içrə dönüb olur türkün evi, ocağı, yatağı, ibadət guşəsi. Çölün təbiəti müstəvisində gəbə türkün sakral yaşam zonasıdır, onun dünyasının, həyat tərzinin modelidir, simvoludur; vərdiş, şakər, gələnək, mif və əfsanələrinin saxlanc çərçivəsidir. **GƏBƏ** tərəkəmə estetikasının vizual obrazıdır, ilmlərdə görükən köçəri həyatının rəngli rəmzləridir. Məhməlbaf da öz filminin

tərəkəmə gözəlini “Gəbə” adlandırır və onu kinodastanın mərkəzində yerləşdirir. Bu sözü farslar işlətmir, türkünkdür. Filmdə gəbə həm də qadın kimi çözüdür. Və bu təsadüfdən alınmayıb. Çünki xalça qadını, qadın başlanğıcını eyhamlaşdırır.

FİLOLOJİ GÜNDƏM. Çoban həyatını idilliya, yəni potensial cənnət şəklində təsvir edən bədii yazıya və ya teatr, kino, musiqi əsərinə “pastoral” deyilir. “Gəbə” kinofilminə farslarla böyür-böyürə məskunlaşmış tərəkəmələrin dastansayağı həyatı oynanılır: film aşiq dastanı variantıdır. Bu əsnada Möhsən Məhməlbafın özü sanki uzaq bir seyrçi, bir az da sərt desəm, turist: onlara kamera arxasından, bu kamera elə bil ki heç kamera deyil, durbindir, baxar, gördüklərini ritual, mif səviyyəsində qavrayar, yaraşıqdan yad olar, kadrı kadra calayıb gəbə üstündə bir **PASTORAL** ərsəyə gətirər, ağrını gözəlliyin arxasında basdırıb gözədən itirər. Çünki Məhməlbaf modern bir nağılıdır.

TÜRK PARAQRAFI. Fars türkü başa düşməz, əvvəlcə ona mat qalar, sonradan isə qımışıb ağız büzər ki, **TƏRƏKƏMƏDİR.** Filmdə kim türkdür, kim fars, dəqiq bilinmir; gah o dildə danışirlar, gah bu dildə: hərçənd, – “fars, ümumiyyətlə varmı”, – soruşmaq da mümkün. Məntiqə görə əsas iştirakçıların hamısı türk olmalıdır. Aladad fars adı deyil yüz faiz. Türklərdə də bu ada şəxsən mən rast gəlməmişəm: bəlkə dağ adamlarında ola bilər. Amma tələffüzə görə xalis türkünkdür. Aladadın qızı Gəbədir; Gəbənin sevgilisi... də **QURD.** Burada şübhələr tamam itir. Fars türkü həmişə **QURD** kimi görüb və nə yaxşı ki məhz belə görüb. Filmdə QURDUN üzü–gözü göstərməz; atından, mərdanəliyindən bilinər ki, bu, türk oğlu türkdür; öz kəhərinin belində əyləşib bir qaraltı qismində köçəri elatın həndəvərinə fırlanar, Gəbə ilə ulaya–

ulaya ünsiyyət saxlar, adam dili danışmaz, kadrlarda səsi eşidilməz. Rejissorun eyhamları aşkardır: məndən ötrü burada məxfi heç nə yox. Axırda Gəbə həməən bu Qurda qoşulub qaçar və tək bir gəbəni özü ilə cehiz aparar. Lakin qızın əlitüfəngli bığıburma atası, yəni Aladad, gedib xalçanı qaytarar, camaata da söylər ki, bəs qızı da, oğlanı da öldürüb. Fəqət, yalan deyər, yalanını gəbəyə bürüyüb gətirər, mərdimazarlıq eləməz, cavanların canına qıymaz: gəbə ilə baş aldadar. Filmin süjet tarixçəsi təqribən bu: qız qaçıрмаq adəti; Qafqazda, türk dünyasında qəbul edilmiş bir şey. Filmdə Məhməlbaf bunu mifləşdirir, arxaikləşdirir: süjeti nağıl sərhədinə gətirir. Qalanı rənglər, naxışlar haqqında çağırılmış köhnə bayatıdır, bir çimdik fəlsəfədir, beş misra oğuz şeiridir, söyləmələrdir, oxumalardır. Mən bu filmə baxıb da arzuladım ki, Möhsən Məhməlbaf nə vaxtsa bir gün “Kitabi–Dədə Qorqud”un hər hansı bir boyunu ekranlaşdırsın.

FARS BUTAFORU. İran bər–bəzəkli gəлиндir, Turan ərđəmli kiři, Fars cadugərdir, türk – saya, sadədil. Gəbənin dayısı sehrbazdır, səyyahdır, dərvişdir, Şəms Təbrizidir, ustadır, nədir, hər halda mistik bir adamdır. Farsdır. Deməli, Gəbə farsla türkdən “toxunandır”. Süjeti də gəlişdirən elə bu fars dərvişdir, Şəms Təbrizidir. Çünki xanım Gəbənin nəql etdiyi hekayətin faktiki qəhrəmanı odur. Müəllimdir, ruhu şair ruhudur, ovsunçudur, otlardan, çiçəklərdən rənglər düzəldir gəbələr üçün. Yaşlıdır, evlənməyib, türk Aladadın qızına rast gəlməyincə subay gəzib. Yox, o, Gəbəni almır, yalnız öz vurğun ruhunu Gəbəyə “bağışlayır”. Ona görə də məhz bu insan Aladadın qızının həyat ritmini müəyyənləşdirir. Əslində bu hekayət filmin əvvəlində gəbəni dağ çayına yumağa gətirmiş qoca **QURDLA** qoca **GƏBƏNİN** xatirələridir.

FİLMOGRAFİK GƏBƏ. Məhməlbaf etnosun güzəranını mifə, adətlərini fantastikaya, arxetipləri obrazlara çevirib. Elə çevirib ki, film özü gəbələşib, gəbə kimi “toxunub”, gəbə olub və semiotikləşib, labirintə, müəmmaya dönüb. Filmə heyran–heyran baxırsan və fikirləşirsən ki, nə əladır, necə əladır. Amma heç bir emosional yaşantı səni alıb bu əlanın içinə aparmır. Filmin dialoqları sakit havada qəfildən sükunəti pozub tezcənə də yox olan böcəklər kimidirlər: konkret heç bir mənə güdməzlər, amma bilyard şarları kimi ora-bura dəyib müxtəlif mənalar sayrışdırarlar. Aladadın qızı olmaq şairə olmaq deməkdir, yoxsa patalogiya əlaməti aşkarlayır? Gəbələr ipliklərdən yox, şeirlərdən toxunur. Bir xalq bir gəbə qədərdir. **GƏBƏ** və **QURD** “in” və “yan” başlanğıclarının simvolu kimi də “oxuna” bilər. Bəlkə “in” fars, “yan” isə türk mədəniyyətinə bir eyhamdır? Nə isə... bir məsələ aydındır ki, Məhməlbaf gəbə ilə öz filminin məkanında füsunkar bir vals oynayıb.

**OEZİYANIN ZÜHƏL PLANETİ
VƏ YA
BİR ŞEİRİN TEATRAL MƏNZƏRƏSİ
("kimsəsiz bir div" üçün rekviyem)**

Yanıb qurtardı və sularda görünmədi əksi Nazimin, çinarın, bir də pişiyin.

XX yüzilin dahi dünya şairləri cərgəsində yalnız bir türk dayanır: **NAZİM HİKMƏT**. Di gəl ki, nə İstanbul bunun fərqiindədir, nə Ankara, nə Bakı. Moskvanın da nəyinə gerek? Bir vaxt onun “**dəmir tribun**” və “**əskər iradəli cəmər şair**” imicindən bəhrələnilib, kifayətdir. **YUNESKO** da adi, cılız, biganə bir polis kimi qımıldanmır: XX əsr türk şeirinin “div”i

onun nə vecinə? Hanı həbəş oğlu Taranta Babu, ehey, səsi gəlmir? Hanı zənci Pol Robson, hanı Pablo Neruda, hanı Lui Araqon, hanı Jan Pol Sartr, hanı ispan Pikasso ki, qəbirlərindən baş qaldırıb qışqıralar: “dünya niyə anmır, niyə xatırlamır dahi Nazim Hikməti? Axı bu türk şairi qorxu–hürkü bilməyib, ömrü boyu **“AZADLIQ”, “BƏRABƏRLİK”, “QARDAŞLIQ”** deyib hayqırıb, gəzib, öz əqidəsinə görə Məhəmməd Əli kimi döyüşüb, sözlərini yumruq–yumruq endirib qafalara, türmələrdə çürüyüb, amma yenə Yer üzünün bütün kimsəsizlərinə kimsə olub, arxa olub, kömək olub, acların göz bəbəklərinin dərini öz dərdi eləyib. İndi bumudur etibarınız???”

Hərdən tarix də köpük-köpük buludlar kimi huşsuzdur: Nazim Hikmətin doğum gününü yaddaşından salıb itirib. Odur ki, yanvarın 20–ni dostları onun simvolik ad günü eləyiblər. Sağ qalsaydı, yüz yaşa varacaqdı.

Sular güzgüləmir əksini Nazimin, çinarın, bir də pişiyin.

Siyasətçilər heç vədə şairləri başa düşməyəcək və həmişə onları aldadacaqlar.

Təvəllüd tarixçəsi Oğlaq bürcünün altında gerçəkləşmiş adamların gücü, hünəri, enerjisi çox, kürəkləri enli, çiyinləri sümüklü, boyları uca, xarakterləri ağır, məğrur, qürurlu, tərs olur, talelərisə çətin, mürəkkəb: nədən ki, ağır, qara Zühəl (Saturn) planetinin cazibə çənbərindədirlər.

Vətəndən kənarda hər şeyin dadı ölür: yaşamaq belə tamsızlaşır. Nazim Hikmətin ömrü keçdi mühacirətdə. İndi də ruhu mühacirdi şairin. Səsləyəni, zikr edəni yoxdur. Nazimin ruhu hara dönəcəyini bilmir. Ruhların da yetimi, bivarisi var: onlar da kiməsə möhtac. Ocağı olmayanın ruhu geri dönmür.

İstanbul, Moskva, Bakı marşrutunun özgə “yiyəsiz” ruhu.

Sular güzgüləmir dupduru mavi gözünü, üzünü, yaşının yüzünü Nazimin, əksini çınarın, kölgəsini pişiyin.

Nazim Hikmət poeziyanın Zühəl planeti idi; div görkəmli, böyük, qüvvətli: sözlərindən barıt qoxusu gəlirdi, qığılçım çırtılısı eşidilirdi, üsyan romantikasına və siqaret tüstüsünə bürünmüş xeyirxah bir enerji fışqırırdı; sətirləri ovsun təlqinlərinin ritminə köklənib mistik şaman dualarına dönürdü və insanın daxilində mürgüləyən duyğuları göyərçin kimi pırıl-pırıl uçurdurdu.

Əsl şairlərdən siyasətçi olmur. Çünki söylədiklərinə özləri də sadələvhəcəsinə inanırlar. Ona görə də siyasətçilər ən çox şairlərdən ehtiyatlanır. Çünki şairlər qardaşlarına da güzəştə getmirlər, hər zaman sözün düzünü deyirlər: “Əqrəb kimisən qardaşım... Qorxaq bir qaranlıq içindəsən əqrəb kimi... Sərçə kimisən qardaşım... Sərçənin təlaşı içindəsən... İlbiz kimi qapalı, rahat... İlbiz kimisən qardaşım...”

Bir abidə ucaldın Nazim Hikmətə kimsəsizlərin könlünü almaq üçün... ya İstanbulda, ya Moskvada, ya da Bakıda...

Mənim yazımın dramaturjiyinə görə elə burdaca birinci pərdə tamamlanır və ikincisi başlayır.

Həqiqi gözəl **ŞEİR** bir roman, bir pyes qədərincə: bəzənsə, eynən lap dram kimi; hadisəsi, süjeti, obrazları, müəmmalı münasibətlər sistemi, məxfi mənalar hörgüsü mövcud.

Dünyanı üstünə örtən mavi gözlü div. Nağıl, əfsanə, yoxsa mif? Divlər də kimsəsizlikdən zəif.

Məndən ötrü Nazim Hikmət dramaturgiyası yalnız bir şair eksperimenti: bir az pafoslu, bir az qondarma, bir az “şirintəhər”, bir az da təmtəraqlı, deklarativ, simvolik. Divlər heç cür dialoqa alışmır. Onlar monoloqa öyrəşmiş aktyorlar kimidir.

Hərçənd ki... Nazimin hər şeiri bir pyes bərabəri: dramatism onun misralarının məğzinə, quruluşuna, ahənginə ritminə ürcah. Bu elə bir dramatizmdir ki, poetik lövhənin qayəsindən, hüsnündən göyərən **DÜNYƏVİ İNTİZARI (ölüm növbəsinə düzülənlərin narahatlığı)**, xoşbəxt ola bilməməyin ağrısını, xiffətini, narazılığını içəridən partladıb dağıdır və hər qopuq qəlpəni qəhrəmanın tale oyunu kimi bir–bir sətirələrarası məsafələrə yerləşdirir. Nazim Hikmətin şeirləri bədii zaman və məkan çərçivəsində məqamına çatıb qurtarır, lakin qəhrəmanın tale oyunu oxucunun fikrində, düşüncəsində, təsəvvüründə romanlaşıb, romana çevrilib yaşayır. Çünki onun şeirlərinin hamısında “insan – dünya”, “insan – toplum”, “insan – qanunlar” konflikti aktual. Nazimin şeirləri dənizə səpələnmiş saysız–hesabsız yelkənli, motorlu qayıqları, katamaranları xatırladır mənə. Bu qayıqlar heç nə ilə barışmırlar. Dənizin susması da, fırtınası da, dalğası da, aylı gecəsi də, qatı dumanı da onlara qıcıq gətirir. Nədən ki, bu qayıqlar yalnız mübarizədə özləri ola bilirlər və artıq dənizi unudub onu heç nədə təqsirləndirmirlər.

Həqiqi gözəl **ŞEİR** bir pyes, bir roman qədərincə: nöqtəsiz improvizə dənizi kimi.

Zühəl planeti göy üzünün dividir.

Qayıqların hərəkətini dəniz heç nə ilə məhdudlaşdırmaz.

İndisə dediklərim aydın olsun, bəlli olsun deyə Nazim Hikmətin adsız bir şeiri anadolu türkcəsində, yəni yazıldığı kimi, yəni orijinalda necədirsə:

**“O bu gece öle bilir
göğsündə bir kurşun yangısıyla.
O bu gece gitdi ölümə
kendi ayaklarıyla.**

“Cıgaran varmı?” – dedi.

“Var”, dedim.

“Kibrit?”

“Cıgarayı kurşun yakar”, – dedim.

Aldı cıgarayı gitdi.

Şimdi kim bilir upuzun uzanıyor,

dudaklarında yanmamış cigara,

göğsünde yara.

Aldı, gitdi.

Darb işareti. Bitdi”.

Bunu Nazim yazıb, amma elə bil ki Heminqueydi: “Fiesta”nın ovqatını görürəm mən burda. Hər hansı bir “N” şəhərinin, İstanbul, Moskva, Bakı ola bilər, küçəsi. İki nəfər gecə qaranlığında. Bir-birinə siqaret alışdıracaq qədər yaxın. Ani görüş, qısa replikalar və ayrılıq. Təkrar qarşılaşmaq şansı sıfır. Onlardan birini tanımaq mümkün: müəllifdir; digərisə – naməlum özgəsi. Casusmu, sevgilimi, əyyaşımı, dilənçimi? Bəlkə oğru? Bəlkə killer? Bəlkə inqilabçı? Bəlkə mühacir? Bilinmir. Sadəcə, gecə vaxtı küçədən keçən birisi. Peşəsi, əqidəsi, ideali sırr. Amma nədən onu bu gecənin sonunda bir odlu güllə gözləyir? Yenə suallar... Təsadüf? Məzhəkə? Faciə? Detektiv? Yox, bir div poeziyası. Şeir bitir, düşüncələrin isə sonu görünür. Və sən hətta bir gecə “cigara” götürüb küçəyə çıxmaq, kibrit bulmaq və Nazim qəhrəmanının sirrini aşkarlamaq fikrini keçirirsən beynindən. Macəra romantikası və məxfiliyin estetik cazibəsi səni rahat buraxmır. Beləliklə, Nazim şeiri yozulduqca yozula, çözüldükcə çözlə bilər, təxəyyüldə bir pyesə, bir romana dönür.

Mən Nazim Hikməti XX əsrin türkdilli poeziyasının **ATATÜRKÜ** qismində qavrayıram. Şəxsiyyətlərinin miqyası oxşardır. Onlar XX yüzil türk fəzasının planetləri, nağıl divləri...

Hərçənd siyasət nədir ki? Bu gün belədir, sabah elə. Bakı küləyi kimi. Şairlərsə ölümsüz. Hər cür külək fəvqündə, buludlardan yuxarı. Ona görə fəvran **GÜLHANƏ** parkında bir abidə ucaldın Nazim Hikmətə yaşının yüzünü sularda güzgüləmək üçün...

CIRTDAN GÜNƏŞ (damdabaca Karlson)

Gerçəkliklə nağıl arasında cəmi iynəyarım yol olduğunu hamı bilir.

Tanınmış uşaq yazarı Astrid Lindqrenin şirnibaz qəhrəmanı, – balaca, şuluq, nadinc kişi Karlson, – niyə damda yaşayır? Məzəli, əhlikef Karlsonu “damdabaca” adlandırmaq mümkündürmü? Və nəhayət, bu kontekstdə damın rolu nə?

MƏİŞƏT əşyaların mövcudluq sistemidir, nəsnələr aləmidir, sükunət səltənətidir. Məişət laldır; lakin bu, bildirmir ki, onun “dili” yoxdur. Səsi, danışığı, hay–küyü, çığırtını insan gətirir məişətə və məişət bu təmasa az qala bir canlı kimi müxtəlif reaksiya verir. Heç nə demir, sadəcə, “doğranmış” səslərlə özünün varlığını aktuallaşdırır. Biz məhz məişətlə daimi rabitədə, ünsiyyətdə və hətta dialoqda yaşayırıq. Məişət bizim monoloq söyləmək istəyimizi və imkanımızı minimuma endirir. Ona görə kimin kimdən asılı olduğunu heç kəs qəti bilə bilməz. Ətrafımız predmetlərlə ağzınacan dop–doludur. Onlar bizdən çoxdur: çünki fasiləsiz istehsaladırlar. İnsan zəkası və insanın əlləri məişəti yaradır, “qurur”, sonra da özünü ondan asılı vəziyyətə salır, öz azadlığını öz məişətilə paylaşır. Bu gün məişət insanın xarakteridir, təbiətidir, mədəniyyətidir, adət, şəkər və vərdişlərinin güzgüsüdür. Məişət bizim ağılımızın, bədənimizin, jest və

davranışımızın davamıdır. Artıq biz məişəti içimizə hopdurmuşuq: onu özümüzlə birgə gəzdiririk və onu hamıdan çox sevirik. Ol səbəbdən məişətimizi gün–gündən yaxşılaşdırırıq, təkmilləşdiririk və məişət üçün yaşamağa başlayırıq. Hətta o səviyyədə ki, məişət bizi idarə edir və biz məişətə görə qazanıb, qazancımızı ona “yedirdirik”. Biz hələ də, fransız Jak Brilin sözü olmasın, “komfort üçün istehsal” mərhələsindəyik və bu mərhələdən çıxıb bilməmişik. İstehsalın nəticəsi isə əşyalardır, predmetlərdir, nəsnələrdir və onlardan doğan sonsuz məişət arzularıdır.

Mən bir vaxtlar əşyalara potensial zibil kimi yanaşırdım, onları məişətin müvəqqəti, dəyişkən atributu, zamanın ötəri etiketi hesab edirdim; sayırdım ki, əşyalar “ölüdürlər”, sıfırdırlar. İndisə bir ayrı cür düşünürəm. Məsələn bu ki, hər bir əşyanın insan kimi öz ömrü, tarixçəsi və taleyi var, fəlsəfəsi var. Əşya nəsnədir, nə isədir, heç nə deyildir.

Hər şey birdən dəyişdi; daha doğrusu, İtaliyanın kino dahisi Mikelancelo Antonioninin “Qırmızı səhra” filmindən başlandı və Hollivudun ekstravaqant kino “yalquzağı” Frensis Ford Koppolanın “Apokalipsis bugün” filmilə sonuçlandı, yekunlaşdı, tamamlandı. Bu vaxt müddətində əşyalar sanki mənim üçün “dirildilər”, bir anda toplum içrə “yaşamaq” hüququ qazanıb “müəmmalı” lal şahid statusuna yiyələndilər. Mənə həm də əyan oldu ki, müxtəlif çeşidli çoxsaylı predmetlər təkcə filmin anturajı kimi çıxış etmir: onlar bir yerə toplaşdıb ekran əsərinin bənzərsiz və özünəqane *ƏŞYALAR DÜNYASINI* yaradırlar.

“Qırmızı səhra” və “Apokalipsis bugün” adlı kino şedevrlərinin nəsnələr aləminin məişət “QƏHRƏMANI” sadə yelpazədir. Heç yadımdan çıxmaz. Kinoteatrda “Qırmızı səhra”ya tamaşa edirdim. Bir də gördüm ki, personajların bulunduğu otağın statikası və sükunəti içində adi stolüstü yelpazə (ventilyator) yavaşca kadri “zəbt edib” filmin ruhunu, ovqatını, ideyasını, obrazların ekzistensial yaşantılarının sirrini öz dövrəvi “qaçışında” güzgüləyir. Mənim üçün *YELPAZƏ* “dil açıb danışan” ilk predmet oldu. Öncə onu

əşyalar dünyasının qorxunc nəhəng ölüm hörümçəyi (böv, tarantul) qismində qavradım. Arxetiplər fəvqündə dayanmış bu emosional forma, görüntü, sən demə, məni heç də aldatmayıb. Niyəsi bir az sonra.

YELPAZƏ (ventilyator) məişətin elə bir predmetidir ki, bir növ, real həyatla mif arasında məskunlaşıb: onun pərinin üzü gerçəkliyə baxır, arxası – virtuallığa, mistikaya, sehrə. Nəlbəki, nimçə, tabaq, məcməyi boyda olur yelpazələr... Burada hər şey pərin qanadlarının uzunluğuna tabedir. PƏR isə öz quruluşu etibarı ilə ucları düzbucaqlı formasında əyilmiş xaçşəkilli hind nişanını, yəni svastikanı xatırladır. *SVASTİKA* günəş simvoludur: onu yüngülcə hərlədirsən, günəşin çevrəsi alınır. Bu rəmz qədim hindlilərə məxsus olsa da, yelpazə pərinin çinlilər icad eləyib və onu çubuğa geydirilmiş GÜNƏŞ biliblər. Mümkündür deyilə ki, yelpazə məişətin cırtdan günəşidir. Bəzi əski Afrika qəbilələri, Avstraliya aborijenləri hörümçəyi (bövü) günəşin simvolu sayıblar, onu müqəddəsləşdiriblər, onu özlərinə totem eləyiblər, əlavə qüvvə qazanmaq üçün onu yarpağa yaxşıca büküb, odda bişirib yeyiblər. Həqiqətən, bədənin yumrusu və ayaqları böyük hörümçəkləri (bövləri, tarantulları) günəşə oxşadır. Bu müstəvidə artıq yelpazə ilə hörümçək “qohumlaşır”.

Frensis Ford Koppolanın “Apokalipsis bugün” filmindəki bütün irili-xırdalı yelpazələr də eləsən allahsız müharibə dünyasının hörümçək–tanrıları idi, helikopterlərin pərlərilə birgə.

Qayıdaq Karlsona. Günəş “gülümsəyib” damdan gəlir uşaqların yanına və ehmalca sivişib girir içəri. Karlson damın cumbulu sakinidir: kürəyində kiçicik pəri var, mürəbbə ilə işləyir; istədiyi yerə “uçub” gedə bilir, pəncərədən pəncərəyə “qonur”. Bu mənada Karlson yazıçı Astrid Lindqrenin uydurma əhvalatlarının *CIRTDAN GÜNƏŞİDİR, DAMDA YAŞAYAN QUM ADAMIDIR, SƏMA NAĞİLÇİSİDİR, UŞAQLARI ƏYLƏNDİRƏN ŞƏN DAMDABACADIR*.

Amma soruşula bilər: Karlsonun yelpazə–pəri əvəzinə qanadları ola bilməzdimi? Bunun bir neçə cavabı mövcuddur və bu

cavablar sırf yazıçı texnikası, forma, üslub, janr müstəvisindədir. Ancaq mənim verdiyim izah birbaşa şəkildə bilincaltı ilə ilişiklidir. Xanım Astridin qəhrəmanı mütləq balaca, gülümsər və dəcəl GÜNƏŞ olmalıydı. Çünki Avropada, xüsusilə də Skandinav ölkələrində, Alp dağlarının civarında bir günəş defisiti, bir günəş qıtlığı var. Uşaqlar əksərən yağış, duman əlindən günəşə həsrət qalırlar. Odur ki, Astrid Lindgren öz bilincaltısının impulslarına bir reaksiya olaraq bunun əvəzini çıxıb və uşaqlara hər zaman hərəkətdə bulunan balaca kişi Karlson–Günəş–Yelpazəni bağışlayıb, onlara günəşin gülməli məişət kuklasını verib... Qəribədir, hər şey bir-birilə necə də əlaqələnin?

GƏMİ VƏ QADIN (gümüşü mif)

“Kar gəmilərin qulaqlarında sırğa kimi
parıldayırdı lövbərlər”.

Vladimir Mayakovski

“Müasir dövrdə artıq yalxı təfsirin özü
diqqətəlayiq ədəbi fenomenə çevrilir”.

Aaron Saykurel

Azərbaycan məmləkətində yaraşqlı, qamətli, gözəl əndamlı, qaz yerişli qadınların tərifini göylərə qaldırmaqdan ötrü çox vaxt deyirlər ki, “maşallah–namxuda, lap gəmi kimidir”. Yaxşı ifadədir, ancaq meydan mədəniyyəti üçün xarakterikdir. Yəqin ki, belə müqayisə ilkin olaraq dənizçilərin ağına gəlib. **Axı dənizçilər gəmilərini qadın kimi, qadınlarını gəmi kimi sevirilər!** Bir də, həqiqətən, qaz yerişli qadınlar gəmi kimi yırğalana–yırğalana gəzərlər Yer üzündə. Hərçənd mənim bu yöndə araşdırma aparmaq fikrim yox. Amma maraqlıdır, görəsən, insan təfəkkürünün aşkarladığı bu bağlantının kökləri

arxaik mədəniyyətin hansı ənənələrinə söykənir, hansı rudimentlərini özündə daşıyır?

Bir dəfə Vladimir Mayakovski özünün “Liman” şeirində gəmini qadın kimi görmüşdü, gəminin fit vermə şəkərini isə seksual aktın bədii obrazına çevirmişdi: demişdi ki, lövbərlər qadın qulaqlarına taxılmış sırğalar kimidir gəmilər gövdəsində...

BİZ HAMIMIZ BİR GƏMİDƏN ÇIXMIŞIQ. Vətənimdir, vətənimdir, vətənim. Sözümlün canı bu ki, Nuhun gəmisini **ULU ANA** bətninin dini folklorda təsdiqlənmiş obrazıdır, simvoludur.

Hər bir bənzətmənin əvvəli mifologiyadır, sonu – poeziya.

Bütün nəsillərin, tayfa və qəbilələrin, etnik qrupların, millətlərin, xalqların şəcərəsi Nuh peyğəmbərin gəmisində tamamlanır. **ORA BİZİM ÜMUMİ ƏCDADLARIMIZIN EVİDİR, YURDUDUR, KOMASIDIR, ÇADIRIDIR.** Əfsanə, mif, nağıl, rəvayət, əslində **GƏMİ** vasitəsilə tarixiliyə iddia edir.

Qədim dənizçilər inanırmışlar ki, **QADIN** gəmidə fəlakət nişanəsidir. Niyə? Gəmiylə qadın bir-birinə potensial rəqib kimi götürülə bilərmə?

Mövzunun digər bir istiqaməti: bunu vurğulamasam, olmaz. Müasir səhnənin ilk primitiv variantı, modeli gəmi–araba şəklində mədəniyyət müstəvisinə təşrif buyurub. Babilistanda Yeni il təntənələri zamanı Tanrı dünya okeanını üzüb şəhərə gəlirdi; sahilə çatanda isə onun bəzəkli gəmisini çarxlar üstündə oturdub küçələrlə gəzdirirdilər. Burnu keçən başı kimi düzəldilmiş gəmi–arabanı Babil camaatı “carrus navalis” adlandırırdı. “Karnaval” anlamının mənası elə bu. Parad maşınları, dəfn mərasimində istifadə edilən katafalklar həmin bu gəmi–arabanın rudimentləri, qalıq–əlamətləridir. Məşhur Braziliya karnavalı da şən, ekstravaqant və ekzotik rəqslərin, səhnəciklərin nümayişindən ötrü gəmi–arabaların

“göyertə”sindən bəhrələnir. Və bu məqamda unudulmasının gərək ki, qədim Elladanın əfsanəvi aktyoru Fespis əminin “arabası” da görünüşcə gəmini xatırladırdı. Nədən ki, gəmi həmişə ritualın, dini mərasimin səhnəsi olub. Səbəbi də məlumdur: iş bu ki, gəmi əski xalqların dini təfəkküründə kainatın heç nə ilə murdarlanmamış ən pak, ən müqəddəs mikro–zonasını özündə ehtiva edir. Nə üçün? Çünki Babil əhlinin mifoloji qavrayışı Günəşi hər gün dünya okeanında batırırdı və elə bilirdi ki, o, bütün gecəni “üzüb” Şərqə gedəcək. Başqa variantda isə payız günəşi sulara qərq olur, “ölür”, dəniz tərəfindən “əsir” alınır və yalnız baharda qışa, yağmurlu fəsillərə “qalib gəlib” suyun üzü ilə yurda qayıdır. Odur ki, yaz bayramlarında Günəşin təmsilçisi olan tanrı **NEBO** (rusların “nebo” sözü qədim Babil mədəniyyətinin rudimentidir) Babil şəhərinin küçələrində də onu daşıyan gəmini tərk etməzdi.

Ayrı bir səbəb: gəmi qoruyucudur, **ANADIR**, ocaqdır, hifz edəndir, xilaskardır, təbii ki, dini mifologiyə görə. Odur ki, gəmi ritualın beşiyi kimi, mərasimin qutsal icra məkanı kimi qavranılır. Nuh peyğəmbəri və ona etibar etmiş kimsələri sonsuz sulardan gəmi götürüb quruya çıxardı, dünyaya qovuşdurdu.

Məqalənin süjetində daha bir yeni dönəm.

Yunan mifologiyasında söylənilir ki, axşama yavuş Odissey öz **gəmisində** cəhənnəmin qapılarına yaxınlaşdı: hər yanı duman bürümüşdü və ona görə də bu yerlərə günəş şüası heç vaxt düşmürdü.

Nuhun gəmisi cəhənnəmdən gəlirdi, Odisseyin gəmisi cəhənnəmə yetişir.

Əla! Hər şey məntiqidir, hər şeyin düzümü var!

**GƏMİ OLUM – DÜNYA – ÖLÜM MARŞRUTU ÜZRƏ
SULARDA ÜZƏN BİR HƏQLİYYATDIR. GƏMİ**

**QABDIR, FİNCANDIR, PARÇDIR, QADINDIR.
SUDAN QURUYA ÇIXMAQ OLUM KİMİ YOZULUR,
QURUDA ƏRİYİB SU OLMAQ – ÖLÜM.**

Lakin bu, hələ harasıdır ki? Yəni dediklərimə sübutlar çoxdur dünya mədəniyyətində.

Aid səltənətində, yeraltı dünyanı, ölümlər məskəni yunan mifologiyası dörd çayla çərçivələyir: biri od axıdır, o birisi – iztirab, üçüncüsü isə – nalə və ağılar. Dördüncü çaysa buz bağlamış göz yaşlarıdır. Tən orta beşinci çaya mənsubdur. Ölümlərin ruhları bu çayın sularından içməyincə işıqlı dünyadan heç nəyi və heç kəsi unutmurlar. Yalnız bu çay onları ölüm səltənətində əbədləşdirir və “məqurtlaşdırır”.

Dünyanın bir sıra aborigen tayfaları ölümlərini qayığa uzadıb çayın axarına tapşırırdılar. Qədim vikinqlər də belə eləyərdilər. Azərbaycanlılarda bu mərasimi xatırladan bir qarğış forması var: onlar bir adamın ölümünü istəyəndə deyirlər ki, “səni çay aşağı axıdım, çay yuxarı axtarım”. Bu qarğışda dolayısı ilə bildirir ki, çayın istiqaməti ölüm səltənətidir; əks qütbə isə həyat, yaşam, dirilik qərarlaşıb. Təsədüfi deyil ki, miflərdə, əfsanələrdə, nağıllarda dirilik suyu, möcüzə xilasolma, xəzinə çayın mənsəbinə yaxın zonalarda məxfiləşdirilir, qutsallaşdırılır.

Yaponların da bir O–bon bayramı var. Həmin gün hər bir yapon balaca bir qayıq-səbət düzəldib, onun içində bir şam yandırır bu yaraşıqlı, ağ kəpənəyə oxşar fənəri çaya buraxır... Ki, ölmüş qohumların çayla evlərinə dönmə ruhları axşam qaranlığında azmasınlar.

Tamam. Dünya mədəniyyətində çayla ilişkili nə çox mərasim, ayin, oyun. Bununla belə ötəri məntiqi nəticələr aydından da aydın: ölüm səltənətinin yolu çaylarla, dənizlərlə bağlı; baxmayaraq ki, bir damla su (su stixiyası) həyat

başlanğıcına bir işarə. Deməli, su həm olumdur, həm ölüm. Gəmi isə iki məntəqə arasında daşıyıcı. Bu, birinci nəticə. İkinci: cəhənnəm od, su, buz (torpaq) və dumanın (hava: və yenə həməən dörd stixiya) fantasmaqorik şəkildə bir-birinə qovuşduğu, “qarışdığı” məkandır. Və nəhayət, üçüncü: yeraltı aləm, – kolgələr padşahlığı, – dünya okeanının ayrılmaz bir hissəsidir.

Elə bu zaman gəminin mifik funksiyasının məğzi və təbiəti aşkarlanır: **GƏMİ DƏNİZİN (SUYUN), YERİN (TORPAĞIN) VƏ GÖYÜN (HAVANIN) KƏSİŞMƏ KOORDİNATLARINDA MÖVCUDDUR. GƏMİ TORPAQDAN AYRILIR, DİBİ (ALTI) SU İLƏ GEDİR (ÜZÜR) GÖVDƏSİ, GÖYƏRTƏSİ – HAVA İLƏ.** Su qaranlığı (qadını), Göy işığı (kişini) rəmzləşdirir. İN və YAN başlanğıclarında bu elə belə də kodlaşdırılıb. Babil mifologiyasında isə **GƏMİ (QADIN) GÜNƏŞİ (KİŞİNİ)** qoynuna alır və dünya yenidən dirilir, təzələnir.

Bir ağaca çıxdım, min bir budaq silkələdim. Qoy kim bacarsa, meyvələri yığıdırsın. Onsuz da mən hamısını çırpmağa macal tapmadım.

EL BİLİR Kİ...

(etimoloji sprint və ya qədim küplərin sirri)

Səməd Vurğunun əziz xatirəsinə

Öncə **EL** tərif, elmi dil ilə desək, “EL” anlamının ağız ədəbiyyatından bəlli definisiyası və ya “Oğuznamə”dən yaddaş üçün bir **GÖRK**, bir **PORTRET**; yəni türk folklorunda elin anketi, şəxsi vərəqəsi. Bax, elə Səməd Vurğunun da məşhur və

sevimli misrasının gələnəyi, şəcərəsi, kökü burada, mən onu sitatlaşdırıram necə olubsa:

“El atdığı daş uzaq gedər”.

“El içində qatı söyləmə, divar ardında da qulaq olur”.

“El keçdigü körpüdən sən də keç”.

“El dəlisün aldatmaz”.

“El ilə gələn qərə gün dügündür”.

“El eybin sana söyləyən sənin eybini də elə söylər”.

“Elün ağzı yıpraq olur”.

“El üçün ağlıyanın gözi yaşı dügiməz”.

“El dilini kimsə tutmaz”.

“El içində itin quyruğun kəsmə”.

Nədir bu “el”? Canlımı ki, daş ata, körpüdən keçə, eyib söyləyə, ağzı yıpraq ola? Yoxsa cansız bir sözmü ki, işarə sanıla, nəyisə bildirə, eyhamlaşdırı? Araşdırılması çətin, müşkül məsələ. Mükəmməl tədqiqat istər ki, açə sandığı, tökə pambığı. Mənim məqaləmsə etimoloji sprint: sözləri “eşə–eşə örüb” bəliyyədiyim mənalar şimşək işığı kimi görünüb də yox olar; çünki qayəsi həmənə poetik təfəkkürdən gələr.

Biz “el” deyəndə əcnəbilər “xalq”, “tayfa” başa düşərlər: onun ayrı dillərə “aləm” kimi tərcüməsi də məlum. Amma sual bu ki, “el” sözünün mayası nə, cövhəri nə? Mən bu burulğanda burulduqca buruldum və yalnız sözün ilkəl enerji çərçivəsini nişanlamağı bacardım.

İndisə “el” sözünün etimologiyasının ardiyca dil qatında getdiyim yolun koordinatları. Üfqə və şaquli xəttlərin kəsişdiyi nöqtədə mən “EL” sözünü yerləşdirirəm. Horizontal həmişə ELƏ məxsusdur: “palaza bürün, elnən sürün”, yəni məhdudlaş, atılıb düşmə, horizontalın dışına çıxma, çərçivəni dağıtma, **yastılanıb torpağa yaxın ol**. Sürünmək yalnız üfqə müstəvidə

mümkündür, başqa cür desəm, **horizontal sürünənlərindir**.

Horizontal üzrə mərkəzdən sağda “**SEL**”, solda isə “**YEL**” sözü qərarlaşıb; vertikal boyunca isə mərkəzdən yuxarıda “**TEL**” sözü dayanıb, aşağıda – “**BEL**”.

Bununla da sözün qədərincə aydın vizual görüntüyə malik etimoloji xəritəsi cızılır.

Torpaq, gil, lil qarışıq, gur, coşqun, iti, azman su axını “**SEL**” adlanır: çoxluq, birlik, nəhəng qüvvə təmsilçisidir. Həmişə qoşunların, ləşkərlərin qüdrətini, əzəmətini görükdürmək üçün onları selə bənzədirdilər. Əbəs söyləməirlər ki, “el gücü – sel gücü”. Ona görə də mən “sel”i “el”dən **sağda** gördüm. Belə ki, mərkəzdən sağa doğru həndəsi silsilə çoxalır və el arta–arta sel gücü qazanır.

YEL (yunan mifologiyasında küləklər keşikçisi kimi tanınan tanrı EOL adlanır; müqayisə elə: EL–EOL–YEL) intensiv hava axınını işarələyir. Sel də axındır, yel də: lakin birini görmək olur, o birini yox. Ruzini, həyat enerjisini qovub–qovub **ELƏ** gətirən də Yeldir. Ona görə biz azərbaycanlılar söylərlər ki, “yelnən gələn selnən gedər”. Bu da birmənalı şəkildə təsdiqləyir ki, mənim “el” sözünün sferik mənə və transformasiyalar zonası üçün qurduğum etimoloji sxem yüzdə yüz düzdür. Təsadüfi deyil ki, xalq arasında “yel” fələyin obrazı kimi qavranılır, efemerdir və elə, selə nisbətən neqativdədir: ol səbəbdən də **soldadır**. Hərçənd xalq seldən də qorxur: yelin qovub–qovub müəyyən müddətə gətirdiyini sel birdən–birə, bir anın içində “hörüklərinə” bağlayıb aparır. “Yel” və “Sel” “El”in qoşa qanadı kimi bir şeydir.

TEL saçın bircəciyini bildirir, məqamı ucadır, hər zaman “mən”dən üstədir, di gəl ki, tənhadır, təkdir: “el” “TEL” olduqca

“yüksəlir”, qutsallaşır, amma incəlir, azalır, enerjisini itirir. Odur ki, mən “tel”i “el”dən yuxarıda yerləşdirdim.

BEL isə aşağıdadır, əsasdır, kökdür, özöldür, möhkəmlik və güc əlamətidir: “el” “BELƏ” döndükcə yoğunlaşır, rişələnir. Bel elin enerjisidir.

Bu da “el” sözünün aktiv mənayaratma və transformasiya çənbəri. Yəni fikrimin biri bu ki, “sel”, “yel”, “bel” sözləri “EL” kəlməsinin təsirilə, onun mənasının innovasiya şəkli kimi meydana çıxıb. Fikrimin o biri də bu ki, “EL” sözünün etimoloji xəritəsi xaç, çakra, mandala kimi simvolik formaları aşkarlayır. **XAÇ, ÇAKRA, MANDALA** elin varolma zonası: yəni günəş altında EL məskunlaşır. Təbii ki, horizontal elin artım müstəvisidir. El ləngimədən sağa və sola çoxalır, **ÇÖLƏ**, yəni horizonta yayılır. ÇÖL elin diri qalmaq şansının qarantıdır. ÇÖL olmayanda el qurtarır. Bica deyil ki, “el” sözünün sağında və solunda “güc”, “bolluq”, “artım”, “azman enerji” kimi mənalandırılan anlamlar yerləşir. Sel su bolluğudur, yel – hava çoxluğu. Eldən yuxarı yüksələn təklənir, TELƏ çevrilir, yəni çoxluqdan, birlikdən ayrılır, uzaqlaşır, nazilir, gücünü itirir. Bel isə qüvvətin, enerjinin toplandığı nöqtəni, elin yaşam qaynağını eyhamlaşdırır, **TORPAĞI** özündə ehtiva edir. EL belin üstündə qərarlaşır, çölə yayılır. Eldən aşağı enənsə ölür, ÖL olur və bel götürüb onu belə (torpağa) tapşıırırlar. Dahi Mirəli Seyidovun araşdırmalarında “öl”, “öləng” su, çəmənlik, örüş mənalarında çözülür. Tövratin “Şahlıqlar kitabı”nda da ölüm SU ilə əlaqələndirilir: “Biz ölərik və torpağa dağıdılmış su kimi olarıq”. Ölmək su olmaq, su olmaqsə SELƏ qovuşmaq deməkdir. Əski mədəniyyətlərdə buna yol verilmirdi. Çünki qədim uyqarlıqlarda meylələri küpdə basdırırdılar. Adətin sirri onda idi ki, qədim insanlar bir şəxs öldükdən sonra onun suyunun dağılıb

getməsinə, başqa sulara qarışmasını istəmirdilər, konkret bir nəfərə məxsus suyu yığıb saxlayırdılar və bu məqsədlə küplərdən yararlanırdılar; ayrı cür desək, insan öldükdən sonra onu konservləşdirirdilər. Axı su informasiya daşıyıcısıdır, ötürücüdür, genetik mikrosxemdir. Lakin, görünür, əski mədəniyyətlərdə bilmirlərmiş ki, su damlasının ölməməsi, itməməsi, reabilitasiyası və yaşaması, daha doğrusu, həyatda olması üçün onun SELƏ (axına) qovuşması vacib şərtidir. Yoxsa ölünü və onun suyunu küpdə əsir eləməzdilər ki? Biz yenidən qayıtdıq bəlli bir həqiqətin üzərinə: həyat silsiləsi bütövdür, tamdır və aramsız prosesdir. Və bu həqiqət, bu proses **“OL – AL – EL – ƏL — ÖL”** kimi möhtəşəm bir düzümdə, bir sintaqmada şəkillənir. “OL”la “ÖL” “EL” vasitəsilə əlaqələnir. Bu mənada “EL” sözü, anlamı **ÇAKRA, MANDALA, XAÇ FORMALI KOSMOSUN, ALƏMİN, DÜNYƏVİ GÜCÜN, ENERJİNİN MƏRKƏZİNİ SİMVOLLAŞDIRIR**. Ciddi iddia və bəyanatdır. Sübutu varmı? Var, mifologiyada, əski uyqarlıqların tarixində və mədəniyyətində.

Azərbaycanca **“EL”** müəyyən qrup insanın məskunlaşma tərzini bildirir: bu, bir. **“EL”** sözü konkret coğrafi şərait içrə qurulmuş toplumu, insan yığnağını eyhamlaşdırır: bu, iki. **EL** xalqın uyqarlıq dövrünə qədərki mövcudluq formasıdır. Bu, üç. **EL** azərbaycanlı qavrayışında daim müəyyəm məkanla bağlı olur. Bu, dörd.

Doğrudan da, biz hər bir vaxr “yurd”, “oba” sözlərini işlədəndə yadımıza mütləq **EL** düşür. Yurd və ya oba elin mənimsəyib ictimailəşdirdiyi yerdir, məskəndir. El ölkədə, respublikada, şəhərdə yox, yurdda, obada yaşayır. (Hərçənd qədim yunanlar “ellin” söyləyəndə ağıllarına həmənəcə şəhərini gətirirdilər.) Xalq, millət, tayfa, nəsil dedikdə isə təsəvvürə

məkanla ilişikli konkret heç nə gəlmir. “**EL**” anlamında isə məkan həmişə aktualdır, həmişə danışır. Heç şübhəsiz ki, bu, “el” sözündəki “L” samitinin fərasətindəndir, onun məkana bağlılığındandır, daha doğrusu, iki dünya arasında bir xətt, bir mediator olmasındandır. “L” hərfinin görkəmində, lampavariliyində, ikonoqrafik quruluşunda ruhsal ilə dünyəvi, ideya ilə materiya, təbiət stixiyaları (su, hava, torpaq) qərribə bir sintezə uğrayıb vəhdət halına gəlir. Qutsal sözlərin böyük əksəriyyətində “L” samiti nida işarəsi kimi bir vurğudur; haradasa Nuhun gəmisinin eyhamlaşdırır: Babil mifologiyasında gəmi günəşi qoynuna alıb TÖRƏMƏ aktına başlayır. Bu hərfin latınca və ərəbcə yazılışı, demək olar ki, eynidir: fərq yalnız ondadır ki, biri sağa, biri soja baxır. Hər iki halda bu samit abgərdənə, çömçəyə bənzərdir. Çömçə isə potensial gəmidir. Gəmi olan nəsnə isə bütün stixiyalara açıqdır: torpaqdan ayrılır, su ilə üzür, gövdəsi havanı yarıır. “E” saitə deyilişinə görə uzatdıqca uzanıb gedən bir həfdir, azmanlığın, iriliyin, böyüklüyün bildiricisidir, sanki sonsuzluğun səs ekvivalentidir. Odur ki, “el” sözünə bir tükənməzlik, bir intəhasızlıq pərçim. Duyğular, qəfil nurlanmalar müstəvisində söylədiklərimin müəyyən elmi–kulturoloji izahını tapmaqdan ötrü qədim–qədim dövrlərin tarix və mifologiyasına varmaq gərək.

Şumer–akkad mifopoetik ənənəsində **ENLİL** və ya **ELLİL** (diqqət edin: hətta üç “L” hərfi) havanın, torpağın və tufanın (şimşəyin) tanrısıdır. **ENKİ** yaxud **EA** isə bütün şirin suların sakral panteonda əyləşmiş müqəddəs hökmdarı sayılır. Mifologiyada **ELLİL** elə bir qüvvədir ki, onun mayasında zorakılıq və cəsurluq dayanıb. **EL–LİL** kosmosdur, özündə dörd stixiyayı qapsayır. **BEL** də akkad mifologiyasında tanrıların ümumiləşdirilmiş obrazıdır, “sahib”, “ağa” mənalarında çözlür.

Akkadlarda **ELLİL** və **MARDUK** vaxtilə **BEL** adı ilə çağırılıb. Əski yunanlar öz vətənlərini əzizləyib ona **ELLADA** (**EL**–**LADA**, **EL**–**ADA**, **EL**–**ATA** mümkün modifikasiyalar kimi) deyiblər. Qədim ellin də ki yəqin Ellada sakini olub. İndi tutuşdurub görək, **ELLİL**, **ENLİL** və **ELLİN** sözləri arasında çoxmu fərq var? Bəlkə yunanlar özlərini əski şumer tanrısına bənzətmək istəyiblər? Amma bu, hələ harasıdır ki? **ELAM** qədim dövlətlərdən biri olub, İranın cənub şərqində yerləşib. Tövratda yəhudilərin tanrısı Yahve **ELOHİM** adı ilə tanınır. Bütün bunları sadalamaqda məqsədim diqqətinizi sözlərin əvvəlinci hecasına yönəltməkdir. Yaxın Şərq qədim mədəniyyəti şəbəkəsində “**EL**” sakral mənşəli adlarda mütəmadi şəkildə təkrarlanıb sözün özəyini, əgər belə demək caizsə, buferini təşkil edən bir hecadır. Müasir dünyanın bir sıra coğrafi toponimləri də “**el**” kəlməsilə birbaşa rabitədə: məsələn, **ELBA**, **ELZAS**, **ELDORADO**, **ELBRUS**. Müsəlmanların tanrısının adı “**ALLAH**” (yenə iki “**L**”) da ərəbcə “**ƏLLAH**” (mümkün modifikasiya **ELLAH**) kimi tələffüz edilir və haradasa “**EL**”ə maksimal yaxınlaşdırılır. Bu qədər təsadüf olurmu, yahu? Hətta “**el**” sözü müxtəlif dillərin tərkibində öz sakral mahiyyətini itirib “**əl**”, “**ə**”, “**el**” artiklları kimi yaşayır. Osmanlı türkcəsi tələffüzünə və yazılışına görə “**əl**” və “**el**” sözlərini bir–birindən ayırmır. Azəri türkcəsində “**əl**” (Anadolu ləhcəsində “**el**”) beş barmağın birgəliyinin, birgə gücünün ifadəçisidir; yəni müstəqim olaraq “**EL**” anlamı ilə səsləşir. **Əlli** (Anadolu türkcəsində **elli**) rəqəmi də elin oğullarının say çoxluğunu rəmzləşdirir və “**EL**” sözündən törəmədir. Latın rəqəmləri cərgəsində “**ƏLLİ**” yenə “**L**” hərfinin qrafik görünüşü ilə bildirilir. Əgər türkcə **əl–li** (**el–li**) çoxluğa işarədirsə, “**elçi**” sözü, əksinə, elin işini görən, elin mesajını başqasına yetirən tək

adamı eyhamlaşdırır. Lakin bu gəlişmələrdən sonra da tam aydınlaşmır ki, **“EL”** nə olan şey?

Bu səfər eposdan faydalanaq. **“GİLQAMEŞ”** (və ya **“GİLQAMIS”**) Şumer və Akkad dastançılıq ənənəsinin dünyalarca məşhur nümunəsidir. Ur şəhərinin yarı tarixi, yarı mifiki hakimi Gilgameşin sərgüzəşt və macəralarından danışır. Məni bu əsnada məxsusi maraqlandıran qəhrəmanın adıdır. Nə deməkdir GİLQAMEŞ? Əvvəlcə adın yol veriləsi şəkil dəyişmələrini nəzərdən keçirək: GİL–QAMEŞ – GİL–QAM–EŞ – GİL–QAM–İŞ – İL–QAM–İŞ – EL–QAM–İŞ. Bunu hələliyə saxlayaq burda, istiqamətlənək Adəm peyğəmbərə doğru. Səfiyullahın adı **“adəmə”** sözündəndir, torpağı, əkin yerini, torpaq mülkiyyətini, ölümlər səltənətini bildirir. Bu kontekstdə mən belə güman eləyirəm ki, Şumer–Akkad mədəniyyətinin Adəmi (ilk adamı) GİLQAMEŞDİR. Heç şübhəsiz ki, bu ad Şumerin əfsanəvi qəhrəmanının torpaqla ilişkili şəcərəsini kodlaşdırır. **GİL** torpaq variantıdır, onun su ilə qarışdırıldıqda xüsusi elastiklik qazanan fraqmentidir. Onda belə anlamaq olur ki, GİLQAMEŞ/GİLQAMİŞ torpaq adamıdır, torpaqdan göyərmiş qamışdır, məxluqdur. Hərçənd **“GİLQAMEŞ”** sözünü GİL–QAM/GİL–CAM, EL–QAM/EL–CAM, İL–QAM/İL–CAM kimi də yozmaq caizdir. Bu zaman mənalar belə dəyişəcək: “qamların torpağı”, “qamların eli”, “gil cam”, “el camı” (cam gəminin invariantlarından biri kimi).

Beləliklə, qədim türklərin qam–şaman görüşlərilə, bütövlükdə əski türk mədəniyyətilə Şumer–Akkad mədəniyyətinin dil qatında mövcud bağlantıları göz önündədir və inkarolunmazdır. Məhz bu mədəniyyətlərin unikal və heyvətəmiz sintezində **“EL”** sözü özünün iç mənasını aşkarlayır, əsl cövhərini bəyana gətirir. **“EL”** torpaq əhli, torpaqdan

göyərənələr, torpaqdan bitənlər deməkdir, Elin gücü, birliyi və eyniliyi elə burdandır. Adamların hamısı torpaq kimidir, adamların hamısı gilqamışdırlar. Amma o da mümkün ki, **EL** türk panteonunun torpaq, su, hava tanrısı olsun. Hər halda el bilir ki, torpaqdan savayı üstündə gəzəsi, gedəsi, yaşayası, öləsi yeri yoxdur. Bax, bu deməkdir **EL! Torpaqda yaşayanlar deməkdir EL!**

Yum verəyim, xanım! Mənlik nə idisə, onu yazdım. Bildiyimi yazdım, bilmədiklərimə o qədərdir ki... Tədqiqatına ALLAH və bir də **EL** özü yol açsın!!!

BUDDA (etimoloji fişəng)

“Kim dünyaya köpük kimi, ilğım kimi baxırsa,
ölüm padşahı onu görmür”.

Dhammapada, sətir 170.

Əgər mənə söyləsəydilər ki, ənənəvi Buddha obrazını təsvir elə, tanıtdır, onda üç əsas saydığım bənzətmədən bəhrələnərdim. Buddha əvvəlcə mənim üçün **BADAMGÖZLÜ BUDDADIR**, sonra **PALAZQULAQ BUDDADIR**, və daha sonra isə **BUDUYOĞUN BUDDADIR**. Bu, zahirə, görkəmə aid? Bəs batin, iç, mahiyyət nəmənə?

Qısa tarixi xəbərlər və bəzi kosmik bilgilər. **BUDDA** qədim hind şahzadəsi **HAUTAMA ŞAKYAMUNİNİN** bütün ömrü boyu qazandığı 30 mübarək addan birincisi və ən şərəflisidir. Hautamanın “gözəl adlar” (“Əsma–ül–hüsna” ilə müqayisə et) siyahısı 30–la tamamlanır. Şahzadə Şakyamuni 2500 il bundan öncə yaşayıb, 3500 dəfə möcüzə göstərib, 80 yaşa varıb və

canını tapşırıb. Yəni Budda tanrı deyil, adi adamdır. Ancaq insan olsa da, Hautama insan kimi doğulmayıb. Yəni möcüzə faktoru var! Artıq burada rəvayət qapısı açılır: bir dəfə onun anası **MAYYA** yuxuda görür ki, böyrünə bir ağ fil girir. Səhərisi qadın duyur ki, hamilədir. Vaxt–vədə bitdiyi gün uşaq əcəyib şəkildə anasının bədənindən ayrılır: Mayyanın qoltuğunun altından bayıra çıxır. Körpənin qığılısını eşidən tanrılar sevinirlər ki, kainatı bürümüş izzirablara son qoyacaq bir kimsə gəlib cahana. Beləliklə, gerçəklik, mif və dini folklor Buddanın doğum faktı ilə bağlı bir-birinə qarışır. Amma bunun məsələnin məğzinə dəxli yox: ötəri tanışlıq üçün yazdım.

İndisə keçək cövhərə. Budda ona görə Buddadır ki, ona görə kamil insandır ki, bir də heç zaman bu dünyaya təkrar doğulmayacaq, yəni yer üzündə başqa–başqa cildlərdə zühur eləməyəcək. Budda dünya izzirablarından xilas olmuş, **SANSARADAN**, təkrar doğulmalar zəncirindən qurtulmuş ilk azad adamdır. Necə yəni ki? Budda təriqəti hesab edir ki, bu aləm əzab–əziyyət kasasıdır: sən onu içməlisən; əbədi bir qəmxanədir: sən orada yaşamalısən. Amma məqsəd bura bir daha dönməmək, yenidən izzirab görməmək, əziyyət içində bulunmamaqdır. Bunun bir şərti var: günah işlətməmək, bir kimsəyə əziyyət verməmək, xeyir əməllərdə bulunmaq. Əgər şərt pozularsa, sən mütləq hansı formada da təkrarən **“QƏMXANƏYƏ”** atılacaqsan. Hautama Şakyamuni ol səbəbdən 35 yaşında ikən **BUDDA** çağırılıb ki, milyonlarca insana xilas yolunu göstərib.

Nə deməkdir Budda? Sanskritcə kökündə “budh” sözü dayanır və “oyanmaq”, “ayılmaq” kimi anlaşılr. Hindlilər “Budda”-nı **“BUDDHA”** kimi yazıb oxuyurlar. Qədim sanskrit dilində mənəvi nurlanma **“BODHİ”** sözü ilə bildirilir. Bunu

ondan ötrü belə sıralayıram ki, müxtəlif dillərdə bu sözün variasiyalarını, rudimentlərini tutuşdurmaq asan olsun. Yəqin “Budda” kəlməsinin effektiv səsənməsi və ekspressiyası onun digər xalqların leksikonuna düşməsinə, əcnəbilər tərəfindən mənimsənilməsinə aktivləşdirib. Lakin hər mentallıq, hər xalqın özünəməxsus qavrayış tərzə **BUDDANI** bir cür güzgüleyib, mənəni öz anlayışına görə refleksiyə eləyib. Hərçənd buna baxmayaraq “Budda” sözünün strukturu və mənalar şəbəkəsilə rabitə heç vaxt itirilməyib. Güman edirəm ki, bizim azəri türkcəsində **“bud”** (ayağın yuxarı nahiyyəsi; nəsil, soy, şəcərə), **“bud-aq”** (ağac fraqmenti, ağac şəcərəsi: **“budamaq”** feli də elə burdan impuls alıb mənalanır), **“but-a”** (naxış; mistik vergi; od, alov), farsca **“bud”** (varlıq, həyat, olmaq; mövcudluq), **“but-ə”** (kol), **“bot”** (məcusilərin tanrı heykəli, sənəm, ilahə), ərəbcə **“but-a”** (hədəf, nişangah), rusca **“bud”** (ol), **but-on** (qönçə), **but** (yontalanmış tikinti daşı), ingiliscə **“bod-i”** (bədən) kəlmələri, fikrimcə, **“BUDDA”** sözündən qopmalardır, onun modifikasiyalarıdır. Razılaşaq ki, sadaladığım sözlərin hamısında buddalıq, az ya da çox, nəşə var. Məna bağlantıları, sakrallığa yönəlik bildirmələr heyvət doğurasıdır.

Lakin anadolu türklərinin leksikonunda **“buda-la”** sözü mövcuddur ki, mənəni dediklərimi həməncə alt-üst çevirir. Budala türklərdə axmaq, yekəpər, maymaq, yekəbaş, zırrama, qanmaz kimi anlaşılır. Nəzərə alınsa ki, türkcə Budda, ümumiyyətlə, **Buda** şəklində tələffüz edilir, biz gümanımızın həqiqətə qədərincə yaxın olduğunu görərik. Və bu, həm təbii, həm də qanunauyğundur: çünki özgəsinin əcnəbi dilindən mənimsənilmiş sözə qarşı yerli mədəniyyətdə həmişə ikili münasibət olur. Bir tərəfdən ona ehtiramla yanaşırlar, digər tərəfdən isə bu sözü, həm deyiliş, həm də mənə baxımından,

lağa qoyurlar. Budala Buddanın neqatividir. Türklər burada buddizmə və onun badamgözlü müqəddəsinə şəbədə bağlayırlar, sözün ekspessiyasından qurtulurlar.

Bunu ayrı cür də yozmaq mümkündür: “Buddanı gördün, Buddanı öldür”: yəni belə olanda köpüyün nə olduğunu dərk edərsən. Müdriklərin sonucda siyasətsiz siyasəti bu.

Hər halda mənim gəldiyim nəticə: bütün dillərdən və mədəniyyətlərdən bir-birinə yüzlərlə irili-xırdalı qapı-pəncərələr var. Yəni qloballaşma indi başlamayıb...

“TUTU”DAN TOY XƏBƏRİ (bir kitabın hüsnünə tərif)

Şəhriyarın ruhuna salam olsun!

“**AZƏRBAYCAN TOYU**” kitabını əlimə götürəndə elə bildim ki, kitab bu saat üzünə duvaq salıb gəlin köçəcək: o qədər nəfis bəzədilmişdi ki... Baxdım, heyran qaldım. Kitab kimi yox, ərə varan “qız” qismində gördüm mən onu. Cild ki cild deyil ha, sanki gəlin paltarıdı: parıltılı, şirmayı ağ kağızdan libası, nəbati naxışlı zərif cunası, üstündən qırmızı belbağısı, qoşa-qoşa butası, cürbəcür gülü, qədimi güldanı, yaşıl–yaşıl yarpağı. Lap yuxarıda isə cıqqası qırmızı yazı şəklində: “**AZƏRBAYCAN TOYU**”. Bir sözlə, həngamə, fışqırıq: təkcə zurnası, balabanı çatışmır. Yəni kitabın içindən də, çölündən də, adi şriftlərdən də, sətirarası məsafələrdən də gilələnib TOY “damır”. Vərəqlərə hopdurulmuş ideal milli toy boylanır bu kitabdan. Gəl bir “boylanmasın” da. Gör kitabı **KİMLƏR** hazırlayıblar... Mətnin müəllifi miniatürə bənd olmuş sufi, el–oba oyun və

tamaşalarının xiridarı, milli mədəni gələnlərin araşdırıcısı

ELÇİN ASLANOV. Kitabın bədii tərtibatını isə kukla dünyasının balaca şahzadəsi, xəttatlıqda pərgar bir usta sayılan **TƏRLAN QORÇU** verib: o adam ki, Azərbaycanda naşirlik estetikasına görə bəlkə də birincidir. Nədən mən bunu söyləyirəm? Çünki “TUTU” nə çap eləyirsə, hamısı sərgilik olur. Bu dəfəki kitabın da tərifli sorağı məmləkəti hələ çox dolaşacaq.

Qəribədir, hərdən məndə belə bir təəssürat yaranır ki, bütün Azərbaycan əhli “başına döndüyüm toy adamları”dı. Bizdə toy vurdurmaq, toy çaldırmaq həvəsi cəmi millətlərdən artıq: hətta bir kimsəni hədələmək istəyəndə də biz barmağımızı silkələyib “baxarsan, sənə nə toy tutacağam” ifadəsini işlədirik. İtirilən mal–dövlətin, çəkilən xərc–xiracətin ağrısına dözməkdən ötrü dədə–babalarımız “toy deyiblər ki, adamın bağı çatlamasın” məsəlində özlərinə bir təskinlik, toxtaqlıq tapıblar; toyu ağır bir yük hesab eləyiblər. Vallah, qeyri–adi təfəkkür tərzinə malik insanlarıq, unikal millətlik: toyu da **ANTİKEF**, əzab–əziyyət təzahürü kimi qavramağa qabilik. Bica yerə məqalənin şadyana bayram ovqatını qəfildən tərsinə çevirmədim ki? Bəyəm mən onların doğmaca vərəsəsi sayılmıram?

Ancaq hər nə isə, inanıram ki, düşüncələrimin bu sayaq axarı məqaləni daxildən ritmləndirəcək və ən azı primitiv duyğular qatında oxucunu maraqlandıracaq.

Elə isə, görək, nə deməkdir **TOY**, kimə lazımdır və onun semantik çənbərini hansı energetik özək, cövhər müəyyənləşdirib? Osmanlı türkləri səsi “**OY**” adlandırırlar. Mən də “toy” sözünü ətrafı bürümüş səs, çoxlu səs, gücləndirilmiş şadyana gur səs kimi mənalandırıram. Azərbaycan dilinin qrammatikası “t” hərfini kar samit kimi təsnif eləyir. Hərçənd

mən “t” da heç bir karlıq görmürəm: adamın qulağını “deşir”. “T” samiti “sərt”dir, mütəmadi taqqıldayır, təsəvvürə həmənəcə təbil çubuqlarını, Qobustanın qaval daşını gətirir. Belə deyək də, “oy” yumşaq, kiçik səsdir, “toy” isə əksinə, bilərəkdən zərblə çıxarılan böyük səsdir, coddur. “T” samiti sanki “oy”a dəyib onun səsinə artırır, ucaldır. Bunun da səbəbi odur ki, **TOY İZDİVACIN, NİGAHIN REKLAMIDIR, TOPLUMA İKİ NƏFƏR (AİLƏ, NƏSİL, TAYFA, QƏBİLƏ) ARASINDA BAĞLANMIŞ MÜQAVİLƏ HAQQINDA GÖNDƏRİLƏN MESAJDIR.**

Doğrudan da, içimdə belə bir qənaət var ki, “toy”, “boy”, “soy”, və habelə, rusların “poy”, “voy”, “roy” sözləri “oy”dan törənib; yəni “oy” mərkəzdir, energetik nüvədir, özək–mənadır. “Oy”la “toy” məsafəsində “boy” bir mərhələdir: bundan ona keçidi işarələyir. Boy olmasa, toy olmur. Boy toy üçün bir meyardır, ölçüdür. Əgər belə demək mümkünsə, “boy” “oy”un çoxaltma, “soy” isə azaltma dərəcəsidir. Həqiqətən, soya–soya gedib soya (soykökə) çatmaq mümkündür. “Toy” isə “oy”un şiddətidir; yəni “oy” üçün bundan yuxarısı yoxdur. Mən elə bilirəm ki, rusların “poy” kəlməsi “səsi (“oy”u) bəzə” kimi bir mənanı özündə qapsayır. Rus dilində canavar ulartısı kimi anlaşılan “voy” sözü səsin müdhişliyinə, tənhalığına bir eyhamdır. Rusca arının yuvasına, yəni vızıltının çox olduğu yerə “roy” deyilir. Sözlərin quruluşunda və mənasında aparıcı fraqment yenə həmin “oy”dur ki, “oy”... Hərçənd bu, primitivcəsinə aşkar görünən qat. Belə ki, məsələnin mürəkkəb tərəfləri də mövcud. “Oymaq”, “oynamaq” sözlərinin mənaları da toyla ilişikli. **OY–MAQ** “qəbilə”, “nəsil” deməkdir, yəni bir səsdən olanları bildirir. Elə qadınla intim münasibətdə olmaq da qadını “oymaq” deməkdir, oyub da nəsil artırmaq deməkdir.

Torpaqda yuva qurmaqdan ötrü oranı oymaq gərək. Yuvanı oyursan və ya hörürsən ki, oradan oy gəlsin, səs çıxsın. Yuva oy yeridir. Səssiz yuva atılmış, tərk edilmiş yuvadır. **OY–NA–MAQ–LA** da belədir ki, insan ancaq səsə oynayır. Səs gəlməlidir, oy olmalıdır ki, oynamaq olsun. Bu “ləzzətli” etimoloji süsləmələrə bir nişan qoyub samanın zamanını gözləmək ümidilə onları “atıram” bir kənara və qayıdıram kitabın üstünə.

Toy ailəyə aid bir sevinc olayını və son dərəcə ciddi nigah sazişini, nigah müqaviləsini ictimailəşdirmək, elə, obaya xəbər yaymaq, topluma səs salmaq, bir oğuz süfrəsi arxasında təzə qohumların ünsiyyətini təşkil etmək, əqrəbə nümayəndələrini bir-birinə isinişdirmək, köhnə tanışlarla əlaqələri möhkəmlətmək, yenilərini tapmaq vasitəsidir, tayfanın, qəbilənin böyüməsinin, artmasının şərtidir və bu mənada bəylə gəлиндən daha çox onları əhatə edən adamlara lazımdır. TOY iki tayfanın, qəbilənin, nəslin əvvəlcədən təşkil edilmiş **GÖRÜŞ** yeridir. Bu görüşün, yəni toyun, məramı isə təkcə bol–bol yemək, əylənmək, şadyanalıq etmək, atılıb–düşmək yox, bəylə gəlinə arxalı olduqlarını göstərməkdir. Ona görə də Azərbaycanda TOY bir günün işi deyil, mərhələ–mərhələ yaşanan çətin bir prosesdir. Nədən ki, dürlü–dürlü və çoxsaylı ayətləri var. Elçin Aslsnov da “**Azərbaycan toyu**” adlı təsvir və şərhərdən ibarət iri həcmli tədqiqatında məhz bu prosesə güzgü tutub, onun müxtəlif bölgələr üçün xarakterik variantlarını “danışmağı” da unutmayıb və əntiqə qalın bir yaddaş kitabçası düzəldib xalqımızdan ötrü. Müəllif etnoqrafik məramlı bu əsərini milli toy ənənələrimizin izahlı söz lüğəti kimi tərtibləyib və bizim toplumun vətəndaşlarına, kitabın redaktoru Sevdə İsmayılının diliylə desək, “Azərbaycan toyu

haqqında 1001 məlumat verib”. Əhsən, bəyənilsin, sağ olsun. Neyçün ki, “çoxpilləli, dolanbaclı və rəngarəng evlənmə olayı, toy hazırlıqları, toy mərasimi millətimizin uzun tarix boyu qoruyub tapındığı saysız–hesabsız adət və ayini üzə çıxarır, Azərbaycanın zəngin mədəni sərvətinə işıq salır, bizləri bizim özümüzə və təbii ki, başqalarına tanıdır”. Bu da heç səbəbsiz deyil. Çünki Azərbaycan bölgələrinin tarixi–kulturoloji varolma sistemində **TOY** toplumsal, ideoloji, sosioloji faktordan daha çox **ETNOMƏDƏNİ HADİSƏDİR, MİLLİ FOLKLORUN İZDİVAC TÖRƏNİNİN CANLI SAXLANCIDIR**. Odur ki, məsləhətimdir, sonsuz “sevgilərlə əzizlənilib” yazılmış, nəşr edilmiş və toy mədəniyyətimizə bələdçi düşmüş bu **KİTABI** alın: oxumağına, cehiz qoşmağına və yadigar kimi bağışlamağına dəyər! Elə isə **KİTABINIZ MÜBARƏK!**

TƏPƏGÖZÜN MÜƏMMASI (qıfılənd)

“Hər hansı bir küfr həqiqətin müəyyən bir
aspektinin möcüzəli şəkildə şişirdilməsidir”.
Mirça Eliade

Oğuzun ərđəmli igidi Basatın “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında öldürdüyü, işgəncə ilə qanına qəltan elədiyi **TƏPƏGÖZ** əsl bir tapmaca: tədqiqatçılar cavabını hələ indiyənəcən bulmayıblar; təfsirlər, yozumlarsa, məşallah-namxuda, boydan. Biri də bu yaxınlarda mənim ağılıma gəldi.

İdeyanı yazıya çevirməyə nə var ki. Özün də olasan bu işin xiridarı. Ha deyirəm tərgidim bu xırda-para məqalələri, alınmır. Bir növ adətkərdə olmuşam. Qəzet, jurnal səhifələrində uzun

müddət görünməyəndə sanıram ki, beynim paslandı. Məsələnin dadı, ləzzəti bu ki, belə “sprint” məqalələrin yazı müəllifinə verdiyi azadlıq, sərbəstlik, öz intellektlə asudə oynamaq imkanı hüdudsuz: orada hər dəfə yenisən; mövzuları da tum kimi tez-tez çırtlamaq mümkün. Əgər elə isə bu da onlardan birisi.

Kimdir Təpəgöz? Öncə təsnifatı dastanın mətninə əsaslanıb aparaq. Bu müstəvidə verilən məlumata görə Təpəgöz insandır. İnsanlığı nədən bəlli? Ondan bəlli ki, bu nataraz, yekəpər məxluq düşünə bilir, danışa bilir. Təpəgöz toplumun sosial həyatında da özünə hücrə bulub: o, çobandır, bir sürü qoyuna baxır. Ancaq Təpəgözün cinsini məlum eləmək olmur ki, qulyabaniya bənzər bu əcəyib varlıq kişidir, yoxsa qadın? Amma həqiqət bu ki, dastanda Təpəgöz bir dəfə Basatı özünün **“SÜD QARDAŞI”** adlandırır. Yunan təpəgözü, yəni kiklop Polifem də, onun gözüne qıymış Odisseyi ələ keçirməkdən ötrü görkəmcə özünə oxşar **QARDAŞLARINI** köməyə çağırır. Homer də onu dənizlər tanrısı Poseydonun və su ilahəsi Toosun **OĞLU** kimi təqdim eləyir. Deməli, mif də, dastan da Təpəgözü **KİŞİ** qismində tanıtdırır. Təpəgöz də özünü kişi sanır. Lakin bu kişinin, bir ayrı cür desək, erkəyin dişisi yoxdur. Kikloplar sülaləsində qadın (dişi, arvad) olmur. Təbiət onlara diş verməyib. Dastanın (mifin) faktı budur ki, Təpəgöz (Polifem) törətmək, başqasının yaranışında iştirak etmək şansından məhrumdur. Bəlkə o, androgindir, yəni həm kişidir, həm qadın? Bunu konkret şəkildə cavablamaqda acizəm. Ancaq onu bilirəm ki, androgin ideal tanrı tipinin surətidir. İndus panteonunun ən güclü tanrısı Şiva da özünün yaranış rəqsini ifa edərkən androgindir. Niyə? Ona görə ki, tanrı özündə əkslikləri birləşdirir və androgin hesab olunur. Yəni bir az ondandır, bir az

bundan. Təpəgöz isə mifin tanrı ilə insan arasındakı mövcud məsafədə ilişib qalmış personajıdır. O, tanrıların qalığıdır, tullantısıdır; amma heç cür insan da ola bilmir. Təpəgöz tanrı da deyil, insan da: sadəcə, özgəsidir.

Fikrimizin təsdiqi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında. Oğuz Təpəgözü gözdən məhrum Homerin “Odisseya” əsərindən tanıdığımız Polifemdən öz şəcərəsinə, əsl-nəcabətinə görə fərqlənir. Çoxmu? Gəlin, tələsməyək. Bəlkə Homer mifi gözəl nağılla əvəzləyib? Elə isə oğuz Təpəgözünü diqqətlə təhlilə çəkək, görək, onun atası kimdir, anası kim? Bu əcəyib-qərayib məxluqun atası Qonur qoca oğlu Sarı çobandır, anası – səma pərisi. Bu tarixçənin qısa süjeti belədir: bir gün həmənin bu Sarı çoban (mifoloji təfəkkürdə “sarı” günəşin əlamətidir) “Uzun bulaq” deyilən bir yerdə (yenə su stixiyası) çimən pəri qızlardan (nimfələrdən) birini tutub zorlayır. Pəri qız qanad çalıb uçarkən “çoban, il tamam olanda məndəki əmanətini gəl, al. Amma oğuzların başına bəla gətirdin” söyləyir və ərşə çəkilir. İndi də keçirəm mətləbə. Burayacan nə ərş etmişəmsə, hamısı ön söz əvəzidir. Çünki məqalənin yazılmasını şərtləndirən və məni yamanca maraqlandırıb problemi ortaya atmağa vadar edən cəhət bizim Təpəgözün təzahürlər dünyasında peyda olma üsuludur. Biz qədim yunan mifinin heç bir versiyasında bununla qarşılaşmırıq. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanına görə Təpəgöz fəvqəlməxluqdur, şəcərəsi kosmik dünyaya bağlıdır; onu səma pərisi (Hind mifoloji təfəkküründə “apsar”) doğub. Sanskrit dilində “apsar” sözü “gəzərgi su” anlamını özündə ifadə edir. Sarı çobanla (gəzərgi insan: çoban səyyah variantı kimi) da pəri qızın görüşü su stixiyasında reallaşır. Elə isə pəri qızla yer adamının seksual əlaqəsindən nə yarana bilər? Əlbəttə ki, hibrid.

Deməli, Təpəgözü birmənalı şəkildə xtonik məxluq kimi təsnif eləmək düzgün deyil.

Dastan söyləyir ki, düz bir il, fikir verin, doqquz ay yox a, məhz bir il sonra pəri qız çobana onun əmanətini qaytarır. Bu əmanət par-par parıldayan bir ət topasıdır ki, məxsusi bir nişanə ilə fərqlənir. Yenidən bulaq başında gerçəkləşən bu kontaktın ardınca dastan mətni möcüzə ilə ilişikli başqa bir olayı açıqlayır: “Çoban bu ət topasını görəndə təəccübləndi. Geri dönüb sapand daşına tutdu. Vurduqca böyüdü; çoban həmin yığnağı qoydu, qaçdı, qoyunların arasına düşdü. Sən demə, o zaman Bayındır xan bəylərlə gəzməyə çıxıbmiş. Bu bulağın üstünə gəldilər. Gördülər ki, bir təəccüblü (təəccüb möcüzə astanası kimi – kursiv mənimdir) şey yatır, başı-ayağı bilinmir. Çevrəyə aldılar. Bir igid atdan enib onu tərptədi, vurdu. Vurduqca böyüdü. Bir neçə igid də düşüb vurdu. Vurduqca böyüdü. Aruz qoca da enib vurdu, silkələdi, birdən mahmızı həmin şeyə toxundu. Bu ət topasının pərdəsi yarıldı, içindən bir oğlan uşağı çıxdı. Gövdəsi adam gövdəsi, təpəsində bir gözü vardı”.

İndisə bunun izahına varalım. Burada Təpəgözün cinsi konkret göstərilir: oğlandır. Ancaq mənim fikrimcə, bu, daha çox dastanın bədii tələbidir, Təpəgözlə şir südü əmmiş Aruz oğlu Basatı qardaşlaşdırmaq, bərabərləşdirmək ideyasının təzahürüdür. Əslində isə, bu, mənim gümanımın həqiqətidir, **TƏPƏGÖZ** kosmosun Yer planetinə, lokal şəkildə götürsək, oğuzlara “hədiyyəsi”dir. Bir kimsə onun cinsini müəyyənləşdirə bilməz. O, başqa planetin sakini statusunda, mən belə fikirləşirəm, boşqab formalı kosmik gəmilər vasitəsilə Yərə göndərilib. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında həmin funksiyasının gerçəkliyi pəri qızdan gəlir. Müasir fantast filmlərində də göstərilir ki, özgə planetlərdən təşrif buyuranlar

Yer üzündə yaşayıb həyatı öyrənmək üçün bura dəyirmi kürəciklər tullayırlar: onlar da bir-birilə cəld birləşib parıldayan ət topasına dönürlər və dərhal böyüməyə başlayırlar.

Ayrı bir bənzərlik. Boşqab formalı kosmik gəmilərlə planetimizə gələnləri kimlər görübsə, bu adamlar, ilk növbədə, onların gözlərinin qeyri-adiliyini vurğulayıblar, əksər hallarda gözün alın nahiyyəsində yerləşdiyini söyləyiblər; bu məxluqların əyinlərinə geydiklərinin birətəliyindən, unikalığından danışblar. Oğuzların dastanında da Təpəgöz sanki belə bir “skafandr”da zühur edər: pəri anası da, eləməz tənbəllik, belə bir dağgövdəli nataraz məxluqun barmağına bir üzük keçirər ki, onun bədənində qaya möhkəmliyi gətirər və bu bədənə dünyada heç zad, nə ox, nə nizə, nə sapand, nə də qılnc, xətər yetirə bilməz. Bu ki Terminatordur, XX yüzilin sonunun ən sevimli kuklası. Yadınıza düşdümü? Öz quruluş prinsipinə görə Terminator Təpəgözdən çox fərqlimi? Məgər Axilles də özünəməxsus bir ölüm maşını deyildimi? Təpəgöz kimi Axillesi də anası məhz Terminator, başqa sözlə, qeyri-adi məxluq, üstümsən eləmişdi. İş bu ki, onun da anası pəridir; amma su pərisidir, çayda yaşayan nimfa Fetidadır.

Lakin buracan söylədiklərim yalnız informasiya və bir də assosiativ təfəkkür, müqayisələr müstəvisi, fikir oyunbazlığı, qəşəng düşüncələr...

Hərçənd məsələni əməllicə işıqlandırmaq üçün dərinlərə enməmiz gərək. Yunan Təpəgözünün şəcərəsini araşdıraraq. Polifem haqqında mövcud mifin qədim versiyasında xəbər verilir ki, kikloplar Yerin (Heyanın) əzəli oğlanlarıdır. Yəni atasızdırlar. Kikloplar əla misgərlərdir. Buradan isə tanrı Hefestlə bir əlaqə zənciri formalaşır. Çünki Hefest də dəmirçidir, amma axsaq dəmirçidir. Nədən ki, bir dəfə Zevs

qəzəblənib onu YERƏ çırpmışdı. Misgərlik Yer planetinə bağlı bir peşə. Lakin bu peşənin şəcərəsi Göylərdə. Bax, elə oradan göndərilənlər də Yerdə misgərliklə məşğul olurlar. Mümkün ki, yunan kikloplarının atası elə Hefestin özü.

Kikloplar Göylərin Yerə göndərdiyi dəmirçilərdir.

Zevs üçün ildırım və şimşəkləri, yəni Zevsin silahlarını, məhz onlar düzəldirlər. Dənizlər tanrısı Poseydonun üçdişli əsası da təkgöz kiklopların əməyinin məhsuludur. Deməli, təpəgözlər od, su, torpaq, hava stixiyalarına eyni dərəcədə yaxındırlar və universal şəkildə onları özlərində qapsıyırlar. Yozumların başqa birisi də bu ki, mifoloji təfəkkür misgərləri vergili adamlar sayır: çünki onlar od, su, torpaq, hava stixiyalarına hakim kimsələrdir. Əbəsdən deyil ki, mif şamanı, misgəri, dulusçunu doğma qardaşlar bilir. Kikloplar (təpəgözlər, yəni təkgöz misgərlər) Yerlə Göyü birləşdirən mediatorlardır. Yunan mifologiyası onların yuxarı və aşağı dünya ilə əlaqələrini obrazlı şəkildə, konkret predmetlər vasitəsilə sərgiləyir. Bundan əlavə elm aləmində belə bir təfsir də mövcud ki, təkgözlük günəşin simvolu. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında isə Təpəgöz birbaşa surətdə bir “ərməğan”, bir “əmanət” olaraq Yerə göndərilir. Lakin qədim oğuzların dastanında da Təpəgözün misgərliklə əlaqəsi rudimentar şəkildə vurğulanır. O, Basatı möcüz bir qılınca, yəgin ki, ildırımdan hazırlanmış bir qılınca, əcdad qılınıcı ilə sınağa çəkir. Axı Zevsin işıqla (odla) ilişkili silahlarının müəllifi usta kikloplardır.

Oğuz dastanı yunan mifini unutmur.

Buradan isə “Koroğlu” dastanına qapı açılır. Vallah, bu fikri söyləməyə eymənirəm, amma deyəcəyəm: **KOROĞLU TƏPƏGÖZDÜR**, daha doğrusu, kiklopların təzahür variantlarından biridir. Mirəli Seyidovdan buyruq belə idi ki,

Koroğlu gor oğlu, yəni yerin oğlu olub: şəcərəsi odla, işıqla, qorla və gorla bağlıdır, yəni müxtəlif stixiyaları özündə birləşdirir. Və belə bir məxluqu qəbirdən, gordan tapan Alı kişi mifin tələbinə görə kor olmalıdır: çünki sirri bilir, mahiyyətdən agahdır; deməli, artıq bəsirətlidir. Misri qılınc isə ildırımından hazırlanıb və müstəqim tərzdə Koroğlunun təpəgöz (misgər) şəcərəsini önə çıxardır. Başqa bir qəribə bağlantı: dağgövdəli Koroğlu da Təpəgöz kimi sonsuzdur. Olmaya androgenliyin elementləri rudimentar şəkildə dastan Koroğlusunun obrazına da ilişib qalıb?

“Koroğlu” dastanı da yunan mifinin bir addımlığında...

Bütün mif və dastanlardan bir-birinə yol var. Mənsə bizim Təpəgöz ətrafında lağımlar atdım. Kim oxuyarsa, anlayarsa, bəyənersə, o da tədqiq edər. Hər halda mən Təpəgözləri kosmos adamları kimi görürəm və hesab etmirəm ki, bu canlılar xtonik mənşəlidir, hətta kiklopların Heyanın oğlanları olmasına baxmayaraq. Belə ki, onların tək gözü, ilk növbədə, Günəşi eyhamlaşdırır. Gümanım cəsarətli olduğu qədər də müəmmalı. Ancaq ki, öz fikrimdə mən bərk israrlıyam: Təpəgöz də, təpəgözlərin təzahür variantı olan Koroğlu (mümkün qədim versiya kimi) da özgə planetin nümayəndələridir. Androgenlik və kosmos. Tanrı və kosmos. Və insanın kosmosa təkrar inteqrasiya olunub mütləq vəhdətə çatmaq istəyi.

İnsan və tanrı arasında keçilməz sərhəddir Təpəgöz...

Kiklopları öldürməklə insan özünün səmavi şəcərəsini birdəfəlik inkar etmiş oldu, öz xtonik mənşəyini bəyəndi, onu kosmik əlaqədən üstün saydı...

Təpəgözlərlə mifik təfəkkürdə möcüzə romantizmi qurtarır...

Bəlkə mən özüm də bilmədən, və buna iddia etmədən
 “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının tədqiqi tarixinin yeni
 mərhələsinin başlanması üçün işarə verirəm?

KRAL LİRİN HƏQİQƏTİ VƏ CƏZASI (qəvvəsi-bəhri-mərifət)

Evrika! Tapdım! Ancaq heç axtarmırdım. Öz-özünə qəfil
 faş oldu. Ser Uilyam Şekspir uzaq XVI əsrdən bizə böyük–
 böyük əsərlərində müxtəlif qayəli tapmacalar, müəmmalar
 göndərib ki, onları da hələm-hələm cavablandırmaq mümkün
 olmur. Filosoflar, şünas kolleqalar, rejissorlar, aktyorlar elə hey
 baş sındırırlar ki, Şekspir düşüncəsinin əsl həqiqətinə vərslər.
 Amma sonucda gəlib yenə növbəti yozum variantı üzərində
 dayanırlar. Bu yozum variantları isə sahələ yetmiş ləpələrin
 köpükləri kimi çox və müdafiəsiz; üfürsən, hamısı elə oradaca
 partlayıb heçə-puçə çıxacaq. “Hamlet” tamamilən **düşüncə**
labirintidir, “Otello” **tilsimli qəsrdir**, “Fırtına” **kosmik sirrdir**,
 “Kral Lir” isə **insan rəftarının müəmması...**

Mədəniyyət aləminə “Kral Lir” faciəsi bəlli olan
 məqamdan üzü bəri tarixin fikir işçiləri aramsız şəkildə özlərinə
 belə bir sual veriblər ki, görəsən niyə o boyda qüdrət və mənəb
 sahibi sayılan kral həzrətləri bir gün səhər öz səltənətini, var-
 dövlətini böldü qızları arasında və sonradan da dilənçi kökündə
 düşdü qapı-qapı sərgərdan gəzməyə? Nə üçün Kral Lir
 qızlarının yoxlanılmamış, təcrübədə sınanmamış “sevgi
 etirafları”na bu qədər etibar eləyib, şirin dilə aldanıb və hər iki
 varisinə bu “yalançı” sevginin əvəzini məmləkətin real
 torpaqları ilə ödəyib? Dəlimidir Kral Lir, yoxsa azğın diktator?
 Bəlkə qurnaz hökmdar? Sevgimi yıxdı onu, yoxsa inam?

Olmaya qocanı İblis yoldan çıxardı? Kral Lir nə günah törətmişdi ki, bu cür dəhşətli hadisələr gəldi başına: səltənətini itirdi, qızlarını itirdi, dünya işığını itirdi, axırda isə həyatını itirdi? Əgər sualların hamısını ucdantutma yazsam, gərək bir kartoteka düzəldəm. Çünki bu əsnada hərə bir söz söyləyib, bir ideya, bir versiya ortaya atıb, bir fikir irəli sürüb. Amma bunlardan heç biri Kral Lirin müəmmalı rəftarının səbəbini birmənalı şəkildə açıqlamayıb, sualı konkret cavablamayıb. Şekspir irsinin araşdırıcılarından heç kim konkret deyə bilməyib ki, Kral Lirin günahı nədən ibarət? Bunu cavablamaq üçün gərək olasan qəvvəsi bəhri-mərifət...

Üzümüzü çevirək yunan miflərinə. Kral Lirin həqiqəti oradan gələcək. Bilirsiniz niyə? Çünki İntibah (Dirçəliş, Əhya, Renessans, Oyanma) adlı zaman kəsiminin mayası antik mədəniyyətin ruhsal prinsiplərindən yoğrulub. İntibah qədim yunan mədəniyyəti dəyərlərinin xristian mədəniyyətinə tərcüməsidir. Yəqin ki, bu dəyərlər mehtər, aktyor və pyes yazarı Şekspirin yanından da elə beləcə ötürməyib. Mən əminəm ki, Şekspir personajlarının ədəbi-bədii şəcərəsini əməllicə araşdırsan, kök gedib Orest, Edip, İppolit, Fedra, Medeya, Antiqona, Aqamemnon, Kassandra kimi qəhrəmanlara çıxacaq. Deməli, Şekspiri birbaşa qədim yunan mədəniyyətilə bağlamağı məntiq özü diqtə edir. Elə isə çaparaq Kral Lirin həqiqətinə doğru!

Qədim yunan miflərindən biri bizə çar Midasın əməlindən, arzusundan, iddiasından və cəzasından danışır. Bir dəfə öz səltənətində Silenə göstərdiyi qonaqpərvərliyə görə tanrı Dionis çar Midası mükafatlandırmaq, ona bu alicənablığı müqabilində əvəz vermək qərarına gəlir. İnformasiya üçün deyim ki, Silen (panlar, kentavrlar kimi) yunan əsatirlərində qərəzli və qorxunc

meşə sakini, tanrı Dionisin əshabəsi, kef, şənlik, eşq məclislərində onun şuluq müşayətçisidir. Odur ki, Silenə hörmət Dionisə hörmət kimi anlaşılır. Elə ona görə də yunan panteonunun üzümçülük və şərab allahı Dionis çara söyləyir ki, ürəyindən keçəni ondan istəyə bilər. Ancaq... şərt var: Dionis onun yalnız və yalnız bir cə arzusunu yerinə yetirəcək. Tamahkar və acgöz Midas da arzulayır ki, indən beləsinə toxunduğu hər bir nəsnə qızıla çevrilsin. Çarın istəyi gerçəkləşir: hara, nəyə əlini vurursa, qızıl olur. Həmin gündən etibarən Midasın dörd bir tərəfi yemək–içməklə doludur. Amma ki faydası nə? Midas əbədi olaraq acdır. Çünki nəyə toxunursa, ol məqamdaca qızıla dönür. Bu səbəbdən soruşulur: çar Midasın günahı nə idi ki, Dionis onu mükafatlandırmaq əvəzinə cəzalandırdı? Situasiyanın və problemin iç mahiyyətini dünyanın ən saytal mif tədqiqatçılarından biri Y.E.Qolosovker bu cür açıqlayır: “Məsələ heç də mənəvi-əxlaqi həqiqətlərin vurğulanmasında, tamahkarlığın məğzinin ifşa edilməsində, həyatın özünün hər hansı bir dəyərdən daha dəyərli və üstün sayılmasında deyil, mütləqliyə yiyələnmək istəyən qəhrəman insanın cürətindədir: insan öz arzularının əbədi yerinə yetirilməsində iddialıdır; daha doğrusu, o, elə bir qüvvə sorağında bulunur ki, bu qüvvə tanrının və ya möcüz predmetin (tilsimli əşyanın) gücünə bərabər olsun. Budur, onun günahının məğzi. Belə gücə yalnız ölümsüzlər malik ola bilərlər. Odur ki, çar Midasın cəsarətli iddiası tanrıya qarşı qiyamdır, “tanrı inkarçılığı”dır.” O, hüdudsuz qızıla yiyələnməklə əbədi yaşayıb tanrılarla eyniləşmək iddiasında bulunurdu. **Özünü tanrı bilməksə, tanrını inkar etmək deməkdir, günaha batmaq deməkdir, küfr işlətmək deməkdir.** Dionis də Midası bu naxələf iddiasına görə “zarafatyana” cəzalandırdı. Qədim yunan mifində çar

Midas tükənməz qızılın içində əbədi ac qalır: o, nə tanrıdır, nə də adi öləri insan; cəhənnəm əzabkeşidir.

Kral Lir də Midas variantıdır. Şekspirin kralı nəyə güvənib də səltənətini paylaşdırdı, özünə heç nə saxlamadı, xidmətçilərindən və sərbazlarından imtina etdi, yaxın adamları ilə zalımcasına davrandı, istəkli kiçik qızını taleyin hökmünə cəhizsiz buraxdı, mərhəmət göstərmədi, fələyin üzüdonüklüyündən ehtiyatlanmadı? O bu qədərmi özünü güclü, məğlubedilməz və əbədi kral-qəhrəman sayırdı? Şübhəsiz. Məsələnin izahı belədir: qoca Lir öz kral mövcudluğunun elə bir səviyyəsinə çatmışdı ki, orada özünü artıq **tanrı sanmışdı, tanrı bilmişdi**. Tanrıya isə heç nə lazım deyil: nə torpaq, nə silah, nə də var-dövlət: onun gücü, hakimiyyəti hər bir vaxt özündədir. Kral Lir də məhz buna görə taxt-tacından, səltənətindən özxoşuna əl çəkir. Tac tanrıya gərək olmur. Kral Lirin günahı odur ki, **o, şəxsiyyətini tanrı kimi düşünür**: elə fikirləşir ki, guya o, mənsəbini itirdikdən sonra da qibleyi-aləm olacaq, gücünü, hörmətini, nüfuzunu əvvəlki kimi özündə saxlayacaq. Nə xam xəyal. Kral Lirin küfrü böyükdür: o, tanrı kimi olmaq, tanrı kimi qızlarına qismət “yazmaq” istəyir. Busa tanrıya qarşı bəyan edilməmiş aşkar qiyamdır, tanrı inkarçılığıdır, tanrının funksiyalarına iddiadır. Tanrı da məhz belə bir kimsəni nə sevir, nə bağışlayır. Və məhz bu günah ucbatından onu ağır sakral cəza gözləyir, əsl tanrı cəzası gözləyir. Buradasa mənəvi–əxlaqi meyarlar artıq ikinci planda cərgələnir. Əbəs deyil ki, bütün dinlərdə insanın ən böyük günahı kibr, yəni qürur, daha doğrusu, özündən razı qalıb qürrələnmək duyğusu sayılır.

Qısa zaman müddətində Lir adi bir səfilə dönür, urvatsız, lazımsız bir kimsəyə çevrilir, həyat məşəqqətlərinin burulğanına, çirkabına düşür. Cəzanın da məğzi bu ki, tanrı əsl

cəhənnəm əzabını Kral Lirə yaşatmaqla bu insana onun yerini göstərir: göstərir ki, taxt-tac, kral kürsüsü olmadan **o, bir heçdir**, zavallı dilənçidir, zəif, gücsüz bir məxluqdur, ehtiyac içində özgələrdən kömək uman bir qocadır; göstərir ki, öləri insan tanrının oynucağıdır, ipli kuklasıdır və bu dünyada insan heç nəyə güvənə bilməz. Kral Lirin faciəsi onun iddiasına görə verilmiş cəzanın nəticəsidir.

“Kral Lir” faciəsinin həqiqəti, mənə, budur və bu səbəbdən “Kral Lir” faciədən daha çox pritçadır, mifoloji strukturdur, öyüddür, dərsdir. Bax (oxu), gör, nəticə çıxart; yəni dünya bir pəncərədir, sən isə yeşikdən müvəqqəti çıxarılmış kukla. Odur ki, qürurundan əl çək və özünü tanrıya tay tutma. Yoxsa **cəza** özünü gözlətmir. Hətta mənim də söylədiklərimin yüz faizli sığortası yoxdur. Ancaq əminəm ki, bu cür əntiqə yozum variantına görə məqaləni yazmağına dəyərdi.

SƏRXOŞ ULDUZLARIN TALE OYUNLARI

BİR GÜN bir yığın təsadüf rast düşür, yığışır bir yerə və bais olur bir insanın da dünyaya gəlməsinə. Hər taleyin öz başlanğıc təsadüfə var: planetlər də, bürcələr də, ulduzlar da şərikdir bu təsadüfə, bu təsadüfi insanın təsadüfi taleyinə. Elə ki insan ölür, bütün bu təsadüflər bir anın içində tale naxışlarına ilmə vuran zərurət kimi görünür adama. Əslində isə bu zərurət, bu alın yazısı “sərxoş” ulduzların tale oyunlarından başqa bir şey deyil. İnsan dünyaya gələndə “sərxoş” ulduzlar, əlbəttə ki, Allahın əmrilə, əlbəttə ki, lövhi-məhfuzda yazılan kimi onun taleyini səmada qurub–quraşdırırlar. Niyə məhz “sərxoş” dedim mən ulduzlara? Ondan ötrü ki, onlar istədikləri vaxt “yumbalanıb”, axıb fəza boşluğunda itə bilərlər... gözlənilmədən durduqları yerdəcə titrəyib yığıla bilərlər... bir ömrü yarıda kəsib sərxoş kimi yollarından çıxırlar...

Yanvarın ikisində doğulmuş **SƏMƏNDƏR** adlı bir uşağın ulduz fəalından bildirmələr: Oğlaq bürcündəndir, rəmzi torpaqdır, Saturn (Zühəl) planetinin himayəsindədir. Bürcələr sırasında **OĞLAQ** həm mənəvi, həm də fiziki cəhətdən ən dözümlü və sarsılmaz olanıdır. Tərsdir, ağıllıdır. Dərdi həmişə ürəyində çəkir, gizlində isə şöhrətpərəst olur. Real həyatla yaşayır, işləməyi sevir və bacırır. Öz məqsədinə səbr, təmkin və inadkarlıq nəticəsində yetişir. Bu yoldan onu heç kimsə döndərə bilməz. Çox vaxt xaraktercə həssas və utancaq olurlar, amma bunu bacarıqla gizlədə bilirlər. Oğlaq bürcü altında doğulanlar

özgələrindən hər bir zaman hörmət görürlər, lakin onlarla yaxından ünsiyyət bağlamaq həqiqətən çətinidir. Əksərən özünə qapılmağı xoşlayırlar.

“Səməndər” sözü məndə həmişə cilovunu gəmirən, asanlıqla ram olmayan yaxşı köhlən atla assosasiya yaradır, quşla yox. Bu sözdən bir möhkəmlik, dəmirlik yağır.

Hərçənd... Azərbaycan teatrının səhnəsindən gur işıqlı bir meteorit kimi axıb getmiş Şəfiqə xanım Məmmədova aktyor Səməndər Rzayevi bir ayrı cür xatırlayır: “Səməndər məndə... belə təndirdən təzə–təzə, isti–isti çörək çıxardarlar e... bax, o təəssüratı oyadır məndə... Səməndərin adı çəkiləndə, bu, onun sağlığında da belə idi, yazda qaratorpaq olur e... o düşür yadıma... Bəlkə də bu qərribə görünür sizə... Aydın, amma mən öz hisslərimi danışırım”.

1945–ci ilin 2 yanvarı çərşənbə axşamı olubmuş. Həftənin bu gününə də Saturn planeti himayə edir. Planetin rəngi qarıdır, Oğlaq bürcünün rəmzi sayılan torpağın da. Onda qərribədir ki, aktrisa Şəfiqə xanımın emosional yaddaşı Səməndərlə bağlı belə poetik obrazlar aşkarlayır? Amma onu da deyim ki, insanın ulduz fəlında Saturn planetinin iki dəfə təkrarlanması (Səməndərin doğulduğu ay və gün) heç də xoş əlamət kimi qiymətləndirilmir və uğurlu bir tale yaşanmasını əngəlləyir. Çünki **SATURN** qəmli xatirələr, gerçəkləşməmiş ümidlər planetidir. Doğrudan da, ulduz fəlinin bir çox nişanələri düz oldu Səməndərin taleyi üçün... Həssas, səbrli, inadkar, dözümlü, öz işinin mahir ustası, həyalı, haradasa utancaq Səməndərin xeyli gerçəkləşməmiş ümidi qaldı həyatda, özü isə çox erkən köçdü qəmli xatirələr planetinə...

Lakin müasirləri, dostları arasında hamı Səməndəri əsl məclis adamı kimi tanıyırdı: onu yeyib-içən, kefcil, zarafatçı bir hal

əhli bilirdi. Səməndəri səhnədə, ekranda və nəhayət, küçədə, yolda görünlər elə güman edirdilər ki, onun kimi bir istedadın, virtuoz aktyorun heç bir nisgili, dərdi, problemi yoxdur. Əksini söyləşən də heç kim buna inanmayacaqdı. Səməndərin boy–buxunu, cüssəsi hamını aldadırdı. O, zahirən Əbülqasım Firdousinin “Şahnamə”sində təsvir olunan div görkəmli bahadırlara, nataraz pəhləvanlara oxşayırdı, kuhikən, yəni dağçapan Fərhadı gözönünə gətirirdi. Səsində də bir gurultu, əzəmət, coşqunluq, firavanlıq və bolluq vardı. Davudboğazlı belə bir nəhəngin adicə səhnəyə çıxması kifayət idi ki, tamaşaçı gördüyünə heyran olsun və Səməndərin uydurduğu nağıla inansın. Tanrı ona bu görkəmlə yanaşı, hələ üstəlik əla analitik düşüncə də vermişdi, kükrəyən emosiyalar da, şərtsiz–filansız uyuşqanlıq da, əntiqə koordinasiya da, güclü temperament də. Bütün bunlar Səməndərin təbiətinə xas amiranəlik, təmkin və peşə vərdişlərilə qovuşub onu ideal aktyor fəvqünə yüksəldirdi: adama elə gəlirdi ki, Səməndər hər şeyi oynaya bilər. Bica deyil ki, Şəfiqa xanım Səməndəri, və mən bu fikrə şərikəm, dünya kino və səhnə ulduzlarına, Yanşinə, Jan Qabenə, Avtandil Maxaradzeyə tay tutur. Ancaq bu “dağgövdəli bahadır”ın səhnədə ütülü həqiqətlər söyləyən müsbət **“QƏHRƏMAN”** oynamaqla arası yoxdu. Əgər onun payına beləsi düşürdüsə, Səməndər hökmən bu bədii idealın əks–qəhrəmanlığını görükdürməyə çalışırdı. Düz də eləyirdi. Bəyəm Stanislavski deməmişdi ki, müsbətdə mənfini, mənfi də müsbəti axtar! Ümumiyyətlə, Səməndər heç bir qəhrəmana, daha doğrusu, üstinsən səviyyəsində dayanan qəhrəmana inanmırdı: çünki onun istehzası və real həyat duyğusu bədii mətnə xas hər cür bütləşdirməni, ideallaşdırmanı şübhə altına alırdı. Bəlkə elə təbiətinə pərçimlənmiş bu cizgiyə görə idi ki, Səməndər

Rzayevə nadir hallarda baş rollar verilirdi. Digər yöndən onu da demək vacibdir ki, Səməndərin istedadının hüsnünü nəzərə alıb tamaşa düşünən rejissor tapılmırdı. Düzdür, rejissor Hüseynağa Atakişiyev Səməndərin ölümündən iki il öncə Milli Teatrda onunla Satini (Maksim Qorkinin “Həyatın dibində” pyesinin bu personajı “qəhrəman ideali” anlamından kənarda qalsa da) hazırlamışdı və istəyirdi Şekspirin “komik titanı” Falstafi Səməndərdən ötrü teatrın səhnəsinə gətirsin... Biz azərbaycanlıların itirdikləri nədənsə həmişə qazandıqlarından daha çox olur. Bəlkə elə buna görə də “müsəlmanın sonrakı ağı” deyimi məhz Azərbaycanda daha geniş yayılıb... Hüseynağa Atakişiyev Səməndərin istedadının hüsnündə Satini gördü, Falstafla uyarlıq tapdı. Məgər Səməndər – İblis, Səməndər – Elxan, Səməndər – Otello, Səməndər – Koroğlu... maraqlı olmazdımı? Nəsə... güzəşt, güzəşt, yenə də güzəşt...

SƏMƏNDƏRİN yaradıcılığından danışarkən mən bir teatrşünas kimi onun səhnə və ekran obrazlarından nümunə qismində üçünü xüsusi nişanlardım və çalışardım ki, bu rolların timsalında həm aktyorun batini dünyasında gerçəkləşən şəxsi faciəsinin, həm də sənətkar qüdrətinin səbəblərini çözüb aşkara çıxardım. Bu obrazlar Danyaldır, Fazil Küleynidir və bir də Satin, əlbəttə, mənim Səməndər yaradıcılığı ilə bağlı düşüncələrim kontekstində. Niyə Səməndərin saysız–hesabsız rollarından məhz üçü? Çünki bu obrazlarda Səməndərin özü var, sənətə münasibəti var və aktyorun real həyat yaşantılarının cizgiləri var.

1968–ci ildə Səməndər Rzayev “Nakam qız” tamaşasında fenomenal bir Danyal oynayır, bir üzü dəli, bir üzü aşiq, bir üzü dərviş Danyalı. Elə oynayır ki, seyrçilərin içi sızıldayır. Elə oynayır ki, tamaşaçılar Danyala bir xilaskar, bir ümid işığı kimi

baxır. Elə oynayır ki, camaat ya qəhərlənib “donur”, ya da göz yaşlarını saxlaya bilmir. Səməndər onda gənc idi, Ağsu aşırımlarından təzəcə enmişdi, teatra təzəcə işə götürülmüşdü. Milli Teatrın ilk və son inqilabçısı Tofiq Kazımov baş rejissor kimi Səməndəri də teatra dəvət etmişdi və ona 1967–ci ilin “Hamlet” tamaşasında Horatsio rolunu tapşırırmışdı. Belə də... bütövlükdə alınmamışdı, “axsamışdı”. Amma bu, heç də pis başlanğıc deyildi cavan aktyor üçün. Səməndər özünə arxayın idi; bilirdi ki, improvizator Tofiqin sevimli aktyorlarından; yaradıcılığını izləyirlər, xətrini də böyüklü–kiçikli istəyirlər. Səməndər onu da bilirdi ki, teatrda bir professional kimi işləməyi bacarır, həvəsi, gücü, enerjisi kifayət qədərdir. Deməli, darıxmağına dəyməz: maraqlı rollar, əsl uğurlar hələ gələcək günlərdədir. Odur ki, “Nakam qız”da Səməndərin “nəhəng sərsərisi” kobud reallıqdan “qaçıb” divanəlikdə asudələşmiş, tənhaləşmiş, saç–saqqal basmış meşə adamını, qulyabanını xatırlatsa da, olduqca diri, canlı, suyuşirin, enerjili, effektiv və cazibədar idi. Bir sıra tamaşalarda onun yoldaşı olmuş aktrisa Şəfiqə xanım Səməndərin xaraktercə bir lirik olduğunu deyir; deyir ki, “Səməndər son dərəcə xeyirxah, yumşaq bir adam idi”. Əlbəttə ki, bu, bir təəssüratdı, şərik səhnə gəncliyindən qalma bir təəssürat... Və mən bunu qəbul eləyirəm. Lakin Səməndər çox tez dəyişirdi, sənətdə də, həyatda da...

Artıq 70–ci illərin ortalarında Səməndəri səhnədə və ekranda görən bir kimsə onunla bağlı “lirik” sözünü işlətməzdi. Dünyaduyumuna və psixoloji ovqatına görə Səməndər bu dövrdə Danyal və Qənimətdən (1969–cu ilin “Məhv olmuş gündəliklər” tamaşası) ildırım sürətilə uzaqlaşır. Düzdür, 1974–cü ilin “Fırtına” (U.Şekspir) tamaşasında Tofiq Kazımov Kanibal (yəni Hannibal) obrazını Səməndərə həvalə elədi.

Kanibal, təbii ki, haradasa Danyal variantı kimi yozula bilərdi. Onların hər ikisi “divanə xeyirxah adam” sırasında cərgələnirdi. Hərçənd Səməndər üçün Kanibalın, Tofiq “Fırtına”sının sənət aləmində yüksək qiymətləndirilməsinə baxmayaraq, Danyal qədər uğuru olmadı. Əvəzində Səməndər Mehdi Məmmədovun “Meşşanlar” tamaşasında əla Bessemenov oynadı, ailəsi dağılmaq üzrə olan bir rus tacirinin şəxsi dramını ifa elədi səhnədə.

“Səməndər lirizmi” 70-ci illərin ortalarında onun irili-xırdalı xarakterik səhnə və ekran obrazları içində “əriyirdi”, “suya dönürdü” və itib-batırdı, əlacsızlıqdan, köməksizlikdən, biganəlikdən cücərib boy atan kinayə ilə əvəz olunurdu. Bircə baxışlarında melodram qəhrəmanını xatırladan məyusluq görünürdü ara-sıra. Həqiqətən, ona təklif edilən rolların böyük əksəriyyəti Səməndər istedadının hüsnünə və məşabına cavab vermirdi, Səməndərin bütün imkanlarını sərgiləməyə yardımçı olmurdu, bu aktyora onun layiq olduğu uğuru gətirmirdi. Əksinə, rolu Səməndər sürükləyib öz arxasınca aparmaq məcburiyyətində qalırdı.

1977-ci ildə “Şəhərin yay günləri” tamaşasında mən Səməndəri Bəhram Zeynallı obrazında gördüm: gördüm ki, bu aktyor oynamır, sadəcə, özünü sıxıb sanki rolu udlağından çıxarır. Səməndərin yaradıcılığında bu təkrarlanan hala çevrilirdi: Hatəmxan ağa (“Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah”), Doqberi (“Heç nədən hay-küy”) kimi rollar da təqribən bu minvalla yola verilirdi...

Məhz elə bu vaxtlar Səməndər içkiyə qurşanır, xalturanı şəkərinə çevirir, digər aktyorlarla tez-tez Azərbaycanın rayonlarına “qamara”, yəni pul qazanmağa, pul qopartmağa gedir. Amma heç də Səməndəri qınamayın, günaha batarsınız.

Sosial ədalətsizliyi, məişət qayğılarını qoyuram bir kənara.

İstedad həmişə bilir ki, istedaddır və ondan birdənədir. Lakin o, gəlib hamıyla birgə axına qoşulanda, adiliyin içində palçıq döyməyə məcbur ediləndə həyatdan incik düşür, yorulur, bezir və içkini öz yanına alıb hər şeyi unutmağa çalışır. Əsrlərdən bəri belə olub teatr adamları arasında, həmişə də belə olacaq...

Hərçənd rejissor Hüseynağa Atakişiyev, Səməndərin dostlarından biri, onun bu hərəkətinə bəraət qazandırır: "Səməndərin içməyində günah yoxdu. Onun ayağında sümük xəstəliyi vardı, həkimlərsə demişdilər ki, sümükləri aktiv çürümədən ancaq piylənmə qoruya bilər. Bunun üçün də Səməndər əməlli-başlı yeyib-içməliydi. O məcburdu içməyə, ayrı çarəsi qalmırdı". Amma razılaşaq ki, təkcə iştahdan ötrü bu qədər içməzlər. Səməndər, sadəcə, əsl sənət uğurunu gözləməkdən cana doymuşdu. Busa onun içkiyə olan meylini bir az da artırır, bəhanəsini çoxaldır. Başqa bir səbəb də bu idi ki, o, qədərincə populyar ola-ola bekar idi. Yox, rollar, təkliflər yetərincə vardı: ancaq sənət göstərmək üçün bir şey tapılmırdı. Tapılanda isə Səməndərin başı içkidən ayılmırdı; o, məşqlərə kefli-kefli gəlirdi, çəkiliş pavilyonlarına kefli-kefli gedirdi, səhnəyə kefli-kefli çıxırdı, heç nəyə ciddi yanaşmırdı. Onda sənətə, teatra qarşı bir damcı da olsa ülvə hiss qalmamışdı. Elə məhz bu dövrdə Səməndər başlamışdı tanıdığı sənət adamlarına, dostlarına həcrlər yazmağa. Bu həcrlərdə dəqiq, düzgün müşahidə edilmiş portret cizgiləri karikatura səviyyəsinə qaldırıldığından onların geniş yayılması müşküləşirdi.

70-ci illərdə Səməndər bədii filmlərdə, "Mozalan" satirik kinojurnalında, teleekranda daha kimləri oynamadı ki: əmirdən, sultandan, hörmətli vəzifə sahibindən tutmuş universal möhtəkirə kimi obraz, tip, antipod qalmadı ki, Səməndərin

repertuarında görünməsin. Amma nə yazıq ki, heç bir tamaşada, heç bir filmdə o, birinci deyildi. Kinorejissor Vaqif Mustafayev isə Səməndərlə öz filmlərində əla komediya epizodları yaratdı və... başqa heç nə. Böyük bir qaya hamının gözü qarşısında yonulurdu və ətrafa yalnız kiçik–kiçik qəşəng qəlpələr sıçırırdı.

İstedadın öz istedadını bu cür əhlikefliklə xərcələdiyi bir məqamda rejissor Mehdi Məmmədov Milli Teatrda quruluş verdiyi “Dəli yığıncağı” (1978) tamaşasında Fazil Küleyni obrazını Səməndərə tapşırdı. Birdən–birə, məqalə ilə bağlı apardığım araşdırmalar zamanı aşkarladım ki, Səməndər və Fazil Küleyni bir-birlərinə oxşayırlar. Bilirəm, təəccüblənəcəksiz və soruşacaqsınız ki, axı bu necə olur? Məsələ burasındadır ki, onların hər ikisi **inamlarını itirmiş adamlar** idilər. Fazil Küleyni ömrü boyu səcdəsində olduğu Allaha, dinə inamını itirmişdi, Səməndərsə – teatra, sənətə. Küleyninin gözünü şəhvət pərdələmişdi, Səməndəri isə bir çox tamaşaların, rolların və mühakimələrin, rəylərin mənasızlığı, primitivliyi sənətdən küsdürmüşdü. Bu dəfə Səməndər səhnədə möcüzəyə imza atmışdı, səhnədə özünün ən kamil epizod–əsərini yaratmışdı. Onun Fazil Küleylisi Danyaldan da, Kanibaldan da qat–qat üstün idi. Aktyor Fazil Küleynidə, yəni toplum içrə müqəddəsliyə, ali dini rütbəyə iddia edən birisində, qoşqudan çıxıb qızmış kəli rəsm edirdi, ehtirasın huşsuzluq məqamını oynayırdı. Səməndərin Fazil Küleylisi yarıçılpaq Pırpız Sona ilə qarşılaşanda onun beyni pozulurdu, dünyaya və topluma reaksiyaları kütləşirdi və Küleyni Səməndərin ifasında “dəliləşib” dağıdıcı bir seksual enerjiyə çevrilirdi. Səməndər divanə bir qadın qarşısında Allahı və vicdanı unudub zavallı bir ipləməyə, zırramaya, ağzı köpüklü buğaya çevrilən mötəbər bir

din xadiminə rişxəndlə, istehza ilə yanaşırdı. Bu, aktyorun mövqeyini, əxlaqını, intellektini, mənəviyyatını görükdürürdü. Fəzil Küleyniyə görə Səməndər Rzayevi Dövlət mükfatına layiq bilmişdilər.

Çox az aktyor olur ki, onun simasını yox, səsini tanıyırlar. Azərbaycanda belələrinin sayı xeyli olub: Mirzağa Əliyev, Abbas Mirzə, Kazım Ziya, Ələsgər Ələkbərov, Hökümə Qurbanova, Barat Şəkinskaya, Əli Zeynalov... Səməndərin səsini təkcə tanımırdılar, bu səsə hörmət edirdilər, bu səsi bir “ağsaqqal”, bir əcdad, bir filosof qismində qavrayırdılar və hətta bu səsi sevirdilər. Ona görə də səsi Səməndəri dolandırırdı: radionun elə verilişi qalmırdı ki, onu ora çağırmasınlar. Amma 70–ci illərdə bizim doğma radionun “Bulaq” verilişi Səməndərin evi olmuşdu. “Bulaq” folklor toplusu idi və bu topluda Səməndər “dədəlik” eləyirdi, dədələrin həqiqətini danışır, hikmətini söyləyirdi, efirə keçmiş günlərin nağılını, dastanını gətirirdi, səsiylə efirdə kənd həyatının mənzərəsini rəsm edib canlandırırdı. Məhz o zaman şəhər uşağı ola-ola mən kəndə heyran oldum, kəndi sevdim və 1980-ci ildə Səməndəri öyən bir məqalə yazdım: **“BULAQDAN SÜZÜLƏN SƏSLƏR”**. Kaş ki yazmayaydım... Çünki Səməndərlə tamaşa öncəsi təyin edilmiş vaxtda görüşərkən onu bərk içkili vəziyyətində buldum və gəldiyimə peşmanladım. Onda, digər sənət adamları kimi, mən də bildim ki, Səməndər “Bulağ”ın aurasından, “Bulaq”dan efirə yayılan kəlamlardan, söyləmələrdən, məsəllərdən nə qədər uzaqdır və tələffüz etdiyi sözlər onun üçün boş səslərdən başqa bir şey deyil. Mən bu olayı neqativdə qavrasam da, indi anlayıram ki, Səməndər super professional olub və özü ilə obrazları arasında həmişə məsafə saxlayıb. Odur ki, təkcə bir “Bulağ”a görə, Səməndərin

“Bulaq”da yaratdığı səs obrazına görə, ona “xalq artisti” fəxri adı düşürdü. Bəs “Kral Lir”ə görə? Yox, o, Kral Lir obrazını oynamamışdı. Sadəcə, rejissor Qriqori Kozintsevin kinodünyasında heyranlıqla qarşılanmış “Kral Lir” filminin azərbaycancaya dublyajı zamanı Yuri Yarvetin oynadığı Kral Liri Səməndər səsləndirmişdi. İttifaq, yəni Sovetlər Birliyi üzrə 1973–cü ildə azərbaycanlıların dublyajı əla qiymətləndirilmişdi, Səməndər Rzayev isə mükafatlandırılmışdı.

Bununla belə... Səməndər 80-ci illərə sönmüş ocaq kimi gəlib çıxmışdı. Kökəlib heç bir əndazəyə sığmırdı, yerişi ağırlaşmışdı, yaddaşı korlanmışdı, tez–tez sözləri unudurdu: bir sözlə, öz üzərində qətiyyən işləmirdi. Yaşlı adam kimi görünürdü, halbuki 80-ci ilin yanvarında 35-ni tamamlamışdı. Ara vermədən içirdi: nə dünya vecinə idi, nə də teatr; elə bil ki, özünə düşmən kəsilmişdi. Əlbəttə ki, bu, mənim gümanımdır. Bəlkə də özü başqa cür fikirləşirdi.

Hətta yenə bununla belə... onun rollarının sayı azalmırdı. Hüseynağa Atakişiyev də Milli Teatra baş rejissor gələn kimi öz ilk tamaşası “Fəryad”da Əmir obrazını Səməndərlə işlədi: tanış və ənənəvi bir kostyum oyununda tanış və ənənəvi bir rol. Şeir, pafos, fəlsəfə və poza, səs: bax, bu idi tamaşa və soba kimi guruldayan Səməndər. Bundan sonra Hüseynağa növbəti tamaşasını, – “Həyatın dibində”ni, – məhz Səməndəri düşünüb hazırladı. Çünki Satini yalnız onda görürdü. Və düz də eləyirdi. Səməndər elə Satin idi ki, dayanıb durmuşdu və ya Satin Azərbaycana Səməndər qiyafəsində gəlmişdi. Hərçənd Səməndər Satinlə eyniləşdiyini heç ağına da gətirmirdi. Amma elə hey içirdi, danışdı və yenidən içirdi: nə içkidən həzz alırdı, nə də danışdığından. Tamaşaya baxarkən mən Səməndərin ucaboy, şişman Satinində heç bir emosiya işartısı görmədim:

yorğun, ələcsiz Satin seyrçilərlə insan haqqında boş laqquırtı vururdu. Onun 1985-ci ildə “Böyük Romul” tamaşasındakı Sezar Rupf obrazı Satinin başqa pal-paltarda təkrarı alındı. Hüseynağa da Səməndərlə bacara bilmirdi... Boş səhnədə ələcsiz və köməksiz Səməndər dayanmışdı öz nəhəng bahadır görkəmində – heysiz, incik... Səməndər oynamırdı, yalnız boğazı onu əvəzləyirdi. Hamının gözü qarşısında teatr sənətimiz mahir bir aktyoru da itirirdi...

Elə elə də oldu. 1986-cı ilin martın 27-də, yəni Beynəlxalq Teatr Günündə, Səməndərin dünya ilə nəfəs alış-verişi qurtardı. 41 yaşında Səməndər teatr mədəniyyəti üçün əfsanələşdi.

Sonra Hüseynağa Atakişiyev mənə dedi ki, “pintiliyi olmasaydı Səməndər dahi aktyor idi”.

Sonra Şəfiqə xanım Məmmədova da mənə dedi ki, “Səməndər səhnə sənətimiz tarixində əfsanədir”.

Sonra da mən Səməndərin dostu və həmyerlisi, televiziyanın fikir işçisi Kamil Abdullayevdən soruşdum ki, “bəz biz Səməndəri qoruya bilərdikmi?”

“Bunun üçün biz adam olmalıydıq”, Kamilin – cavabı sərt və gözlənilməz oldu. Deyəsən, özü də bunu gözləmirdi. Çünki sonra o da başladı nəyisə izah eləməyə, nəyisə uzun-uzadı çözməyə, sosial gerçəkliyi araşdırmağa, fəlsəfənin ölümlərini diriltməyə. Mənəsə bu məqamda elə gəldi ki, biz heç nə deməməliyik. Kamilin fikrinin dərinliyinə enib susmalıyıq və Səməndəri sakitcənə yad etməliyik.

ÖZ HÜCRƏSİNİN KRALI (portret–abstraksiya)

KRAL – aktyor **HAMLET QURBANOV**DUR. Tənhadır bütün krallar kimi. Xoşludur bütün tənhalər kimi. Bəlkə də buna görə elə göründü ki, tarix dışında yaşayan qaba bir büt-pərəstlə danışiram. Sonra bu büt-pərəst mənim aləmində dəyişdi döndü bədəvi ərəbə; nədənsə Nofələ oxşatdım onu. Bir azdan Hamleti Hindistandan gəlmiş brəhmən sandım. Hərdən Harun kimi də görsənirdi mənə. Amma birdən mənə elə gəldi ki, qarşımda əyləşən Osvalddır, Henrik İbsenin “Kabus” pyesinin qəhrəmanı.

Tanrının yerdəki ləpirləri insanlara ünsiyyət zamanı kömək olur.

MƏNİM ASSOSASIYALARIM

HAMLET – 60–cı illərdə öz ekstravaqant sərgiləri və davranışları ilə tanınan “Zero” sənətçilər qrupunun ən kasıb nümayəndəsi.

HAMLET – Samuel Bekketin personajlarının azərbaycanlı prototipi.

HAMLET – bizim beşmərtəbəli evin ədəbaz və yazıq Mefistofeli.

HAMLET – “qəribə adamlar” ordusunun ayaqyalın sərkərdəsi.

HAMLET – rejissor Qordon Kreqin aktyor ideali.

HAMLET – Çin imperatorunun uzun, sısqı Bakı variantı.

HAMLET – unudulmuş Firs.

HAMLET – dahi aktyor, teatrda və kinoda özünəməxsus Mono–Liza.

HAMLET – dünyanın qapısında fağır–fağır əyləşmiş cənab Knext.

HAMLET – müflisləşmiş zadəgan.

I EKSPRES–MÜSAHİBƏ

Hamletin anası Gülxar Həsənova. O həm də Azərbaycanın tanınmış sevilən bir opera müğənnisidir. Bilicilər deyirlər ki, hələ Gülxar kimi Ərəbzəngi səhnəmizə gəlməyib və çox güman ki, gəlməyəcək. Bu xanımla telefon söhbətimizdən:

- Hamletdə ən çox nəyi qiymətləndirirsiniz?
- **Onun sadəliyini və təmizliyini.**
- Bəs onun xarakterində nə xoşunuza gəlir?
- **Bu adam həyatla ayaqlaşmağı bacarmır.**
- Daha nələri deyə bilərsiniz Hamlet barəsində, xahiş eləyirəm, ürəyinizdən keçəni söyləyəsəniz?
- **Hər bir ana fəxr edərdi ki, onun Hamlet kimi oğlu olsun.**

QISA BİLDİRMƏ

O mənə yalnız anadan olduğu tarixi söylədi: 13 oktyabr 1938–ci il. 13 nəhədir, 1938–ci il isə çox qorxulu zaman nişanəsi. Eybi yox: vacibi dünyaya doğulmaq xoşbəxtliyi. İndi də keçək digər əsas məsələyə, əgər onu “əsas” adlandırmaq mümkünsə: Hamlet Qurbanov elə hesab edir ki, onun həyatında yadda saxlanılası mühüm heç bir hadisə baş verməyib. Hamlet əməkdar artist olduğunu da heç xatırlamadı.

II EKSPRES–MÜSAHİBƏ

Azərbaycan Dram Teatrının direktoru və rəhbəri, xalq artisti Həsən Turabov. Teatrın otaqlarından birində yazılmış dialoqun surəti:

- Aktyor Hamlet Qurbanovun teatrda yeri?
- **“Siz əgər öz qədrinizi bir qədər bilsəydiniz, nəinki Azərbaycanın və digər respublikaların, həmçinin**

bütün dünyanın ən məşhur aktyorlarından biri olardınız”. Bu fikri mənim yanımdaca “Sevil” kinofilminin rejissoru Vadim Mixayloviç Qorriker dedi Hamletə. Mən onda da bu fikrə şərik idim, indi də. Hamlet teatrda “tıxsız balıq” kimi bir şeydi. Bu adamda heç kəsə qarşı rəqabət hissi yoxdur. Bir dəfə görməmişəm ki, işə geciksin. Heç vaxt gəlib öz haqqını da tələb eləməyib. Onun tələbləri qabiliyyətindən aşağıdır. Belə alicənablıq yalnız yüksək istedadla malik adamlarda olur...

- Siz onu qərribə adam hesab eləyirsiniz?
- Bəli.

QISA BİLDİRMƏ

Teatrda, kinoda, radio və televiziya tamaşalarında xırda rolları çoxdur. Bu xırda rollardan ən məşhuru ingilis “dəli həkimi”, yəni ingilis psixiatri doktor Lalbyuzdur: onu Hamlet “Dəli yığıncağı” tamaşasında ifa eləyib. Rollarının ən böyüyünü “Karıxmış sultan” tamaşasında oynayıb: ola bilsin ki, Tofiq Kazımov onu müasirliyin karıxmış insanı bilmişdi. Qalan rollarını isə saymayacağam: onlar doktor Lalbyuzla karıxmış sultan arasındakı məsafəyə sığışır; içərilərində qorxağı, dəyyusu, nadürüstü var.

60-cı illərin ortalarında, özü xatırlamır neçənci ildə dəqiq, Hamlet istəyib ki, nəşə eləsin. Gedib Moskvaya, Ümumittifaq Kinematografiya İnstitutuna. İmtahanlar vaxtı qəfildən xəbər yetişib ki, bəs atan Ağadadaş Qurbanov vəfat eləyib. O zaman Hamletin atasının adı Azərbaycanın ən yaxşı aktyorlarının siyahısında olub. Dəfndə iştirak etməmək sənət adamlarının qınağına tuş gəlməklə sonuclana bilərdi. Ona görə Hamlet dərhal qayıdıb Bakıya. Əlvida, Moskva! Əlvida, arzular! Fələyin hökmü əleyhinə getmək nə demək???

III EKSPRESS-MÜSAHİBƏ

Hamletin bacısı Gülşən Qurbanova, respublikanın əməkdar artisti. Gənc Tamaşaçılar Teatrı, Gülşən xanımın qrim otağı. Söhbət zamanı deyilənlər olduğu kimi:

- Bu yaxınlarda Ağadadaş Qurbanova, yəni Sizin atanıza, həsr olunmuş veriliş göstərildi televiziya ilə. Siz aparırdınız həmin verilişi. Lakin bir dəfə də olsun belə Hamletin adını çəkmədiniz, onu xatırlamadınız. Niyə?
- **Özü istəmədi.**
- Elə bu?
- **Verilişdən öncə ona zəng eləmişdim. Sadəcə, sözü olmadı... bu adamın.**
- Hamleti necə xarakterizə edərdiniz?
- **Çox mürəkkəb, ağır təbiətli bir adamdır. Heç baş açmaq olmur ondan. Zəif iradəli, həlimdi, mülayimdi. Çay hayana axdı, o da həmin tərəfə axıb gedəcək. Daha cəhd eləməyəcək ki, üzüb çıxsın. Lakin daxilən qəribə bir tükənməz gücə malikdi. Hələm-hələm adama yovuşmaz. Nə deyim e, özüm çətinlik çəkirəm. Bilirsiniz, o, şəxsiyyətdir..**
- Həm də karıxmış adam.
- **Elədi.**
- Onun ironiyasından qorxmursunuz ki?
- **Ehtiyat edirəm.**

QISA BİLDİRMƏ

Nə vaxt evləndiyini də dəqiq bilmir. Görünür, bu, Hamlet üçün bir o qədər də önəmli deyil. Amma artıq boşanıb. Nəyə görə? Demədi. Oğuldan-qızıdan nəyi var? Danışmadı. Onu danışdı ki, ailəsilə görüşür, görüşəcək də. Yəni Hamlet üçün burada problem yoxdur. Zaman və məkanı vecinə almayan qəribə adam? Bəlkə biz qəribəyik onun nəzərlərində?

IV EKSPRESS-MÜSAHİBƏ

Respublikanın xalq artisti Əlabbas Qədirov. Teatrın dəhlizində aparılmış söhbətdən qısa fraqmentlər:

- Sizin Hamlet Qurbanova münasibətiniz?
- **Başqalarını bilmirəm, mənim ona böyük hörmətim var. Düşüncəsi saf olan adamdı, qürurlu adamdı.**
- Niyə onun sənət taleyi belə uğursuz olub?
- **Çünki rejissorların arxasınca sürünən adam deyil. Ləyaqəti var, ona görə.**
- Hamlet Qurbanov haqqında demək olar ki, qəribə adamdır?
- **Qəribəliyinə qəribədir, sözüm yox. Amma əsl istedaddır. İkinci elə bir aktyorumuz yoxdur.**

QISA BİLDİRMƏ

Hamlet indi anası Gülxar xanımla, operanın Ərəbzəngisi ilə birgə yaşayır. Ana Ərəbzəngi olanda... oğulun sərbəstliyi azalır. Qonşular dedilər ki, çox sakit adamdırlar, heç kəsə dəyib-dolaşmazlar.

V EKSPRESS–MÜSAHİBƏ

Əməkdar incəsənət xadimi, rejissor Hüseynağa Atakişiyev. Söyləmək olar ki, söhbət baş tutmadı:

- Hamletin son işlərindən biri Sizin Dram Teatrında hazırladığınız “Yayda qartopu” oyunu tamaşasında olub. Əgər səhv eləmirəmsə, Hamletə Əmir rolunu vermişdiniz. Onun haqqında konkret nə deyə bilərsiniz?
- **Hec nə. Yaxından bələdliyim yoxdu ona. Mənə elə gəlir ki, qəribə və zavallı adamdır.**

MƏNİM ASSOSASIYALARIM

HAMLET – şəhər Robinzonu və ya balkon uyuğu.

HAMLET – Bekingem sarayının şıq geyimli əyanı.

HAMLET – Azərbaycan teatrında Salvador Dali.

HAMLET – maarifçi tipində intelligent.

HAMLET – yolun başlanğıcında ilişib qalmış Nitşe.

HAMLET – dəvəsi ölmüş ərəb.

HAMLET – Araz aşığından, Kür topuğundan olan vicdanlı bir əhlikef.

HAMLET – Gəncə çinarlarından küsmüş dadaist.

HAMLET – XX əsrin sonuncu teatr Don Kixotu.

HAMLET – hər dəfə mənzilinə qalxanda pilləkənləri sayan Qodo.

QOCALAN HAMLETLƏ

söhbət (necə oldusa, ixtisarsız)

- Atanız, Azərbaycan teatr tarixində adı hörmətlə çəkilən Ağadadaş Qurbanov, Sizi çox tez bir zamanda atıb gedib, özünə başqa bir ailə qurub. Ona bir oğul kimi münasibətiniz?
- **Onun özündən soruşmaq lazımdı niyə belə edib. Arabir özüm–özümlə danışırım, onunla əlaqə yaradıram. Mən necə soldat** (bu sözü dilimizə çevirib yazsaydım, şit çıxardı – A.T.) **kimi yaşayıramsa, o da elənçiyinə yaşayıb. Bizim xasiyyətlərimiz heç vaxt uyğun gəlməyib. Lakin onu qınamaq olmaz. İstedad idi. Hərdən mübahisələr eləyirəm onunla qiyabi. Amma xeyri nə? Sadəcə, mənə təskinlikdi.**
- Sizin haqqınızda bir çoxlarından soruşdum, dedilər ki, qərribə adamdır. Hamleti başqalarına qərribə adam kimi tanıdan nədi?
- **Mən yaşayıram, mən dəyişirəm. Hər gün rollarım da dəyişir. Həyat nə verdisə, onu qəbul eləyirəm. Mən soldatam.**
- Demək olar ki, Siz prinsipsiz adamsınız?
- **Mən xaraktersiz xarakterəm.**
- Artıq Sizin adınızı “talesiz sənətkarlar” cərgəsində çəkmək mümkündür. Bu talesizliyin günahını nə dərəcədə özünüzdə görürsünüz?
- **Məni o dərəcəyə çatdırdılar ki, infarkt oldum. Mənim talesizliyim ondadır ki, xalq artistliyi barədə düşünmürəm. Saatlarla nazirliyin qapısını döymürəm, onun–bunun dahnca qaçmıram. Tanışbazlığa getmirəm. Mən rollarımda həqiqətən**

soldatam, həyatda soldat deyiləm. Elədi, mən daxil oluram talesiz aktyorlar cərgəsinə.

- Sizə sənətdə ən çox kim və nə mane olub?
- **Mən despotizmi dəhşətli dərəcədə sevmirəm. Məndə bir aktyor kimi dəhşətli despotizm var. Ondan ayrılmaq istəsəm də, bu heç cür mümkün olmur.**
- Sizin qadın idealınız?
- **Çətin.**
- Bəlkə ananız Gülxar xanım?
- **Ünsiyyət çox vacib bir məsələdir. O mənim anamdır, idealım yox.**
- Siz də atanız kimi ailənizi atıb getmisiniz. Bəs bu vaxt öz ananızın taleyini, əziyyətlərini gözönünə gətirmədiniz?
- **Mən yaşayırdım o halları. Mən nigahın hüquqi tərəfini qəbul eləmirəm. Axmaq bir şeydi.**
- Bu yaxınlarda atanıza həsr edilmiş bir veriliş gedirdi televiziya. Sizin adınız bir dəfə də çəkilmədi. Özü də verilişi bacınız Gülşən Qurbanova aparırdı. Sizə belə münasibət nə ilə bağlıdır?
- **O, ailə görüb, mənsə yox. Canbir olmaq, qəlbir olmaq başqa şeydi. Gülşən məndən heç nə görməyib.**
- Hamlet, elə hesab etmirsiniz ki, Sizin həyatınızın ən böyük əngəli teatrdır?
- **Yox.**
- Aktyorluqdan başqa əlinizdən bir iş gəlirmi?
- **Yox.**
- Qocalığı necə təsəvvür edirsiniz?

- **Ölüm gələr, ölürük.**
- İnsanda ən çox nəyi qiymətləndirirsiniz?
- **Hər bir insan özü olmalıdır.**
- Mənim gəlişim Sizə absurd görünmürmü?
- **Hər məmur öz işinə görə hərəkət edir.**
- Deməli, mənə inanmırsınız?
- **Doğruluq yoxdu.**
- Sizdə belə amorfluq hardandır?
- **Mən aktyoram, soldatam.**

F İ N A L

Mən bilmirəm, Hamletin bu yazını oxumağa ehtiyacı olacaq, ya yox? Düzü, heç gümanım gəlmir. “Müdrük kimdir?” sualının cavabı isə daim açıqdır.

OĞUZ ELİNDƏN BOZ OĞLAN

və ya epik bəy tərifı

Sizlər Boz Oğlanı tanımaz. Boz Oğlan da hər kimsəyə görünməz. Nə televizyon ekranına çıxar, nə də kinoya çəkilər. Bulunduğu yer “Yuğ” teatr-studiyasıdır. Elə isə, **YUM VERƏYİM, XANIM HEY...** və deyəlim ki, qoy bu oğuznamə üslubunda yazılan bəy tərifı “Yuğ” teatr-studiyasının Beyrəyi, qıvrımsaçlı xas bəyi, ərəb üzlü ərđəmli igidi, mərdi, rejissor Vaqifin ümidi, tamaşalarının uğuru, Dəvəçinin arslanı, pəhləvanlar qaplanı Boz Oğlana tay tutduğum Məmmədəli oğlu Məmmədsəfanın olsun. Bu oğuznamənin adını mən qurub quraşdırdım, ömrünü tanrı bilir.

XIX əsrdə doğulsaydı, çiyini yapıncılı, başı papaqlı, at üstündə gəzib qılınc oynadan qaçaq olacaqdı Məmmədsəfa, XVI yüzildə şair–sufi kimi tanıtırdı özünü, Xilafət dövründə əmir kimi bulunardı, Oğuz elində isə ərdəmli Bamsı Beyrək kimi qəhrəmanlıq hünəri göstərərdi. Hər halda fakt bu ki, XX əsrin sonu Məmmədsəfanı gətirib teatra, eləyib onu yuğçu. Qədim oğuzlarda “yuğçu”, bir növ, molla funksiyasını yerinə desin, qopuz çalsın, boy boylasın, soy soylasın. Məmmədsəfa da yuğçu olandan bəri Şəhriyarı, Bamsı Beyrəyi, İsa Məsihi, Şah İsmayıl Xətəini yuğlayıb, onların həyatından epizodları oynayıb, otağın boş məkanı içrə səhnələr göstərib, fraqment–fraqment bu kişilərin yaşadıklarını yaşamağa cəhd eləyib; yeri düşəndə saz çalıb, boy danışib, şeir deyib, nəğmə qoşub, hərlənib, fırlanıb Mövlanə kimi qol götürüb dövrə vurub.

Elə buna görə **dedim**: “Ay Məmmədsəfa, səni gerçək dünyamızda ölü yuğlamağa çağırırlar, gedərsənmi?” “Yox, bu mümkün deyil. Heç vaxt getməyəm”, – **dedi** Məmmədsəfa. Onda **soruşdum**: “Bilirsən də, “yuğ” sözünü müasir dilimizə çevirdikdə “məzar” anlamını verir. Sən deyəndə ki, “Yuğ” teatrında, yəni “Məzar” teatrında işləyirəm, xoflanmırsan ki?” Məmmədsəfa **aydır**: “Niyə də xoflanmalıyam? Onsuz da bir gün hamımız məzar adamı olacağıq. İkincisi, mən fəxr eləyirəm ki, “Yuğ”da işləyirəm. Vaqif İbrahimoğlu kimi təmiz bir adamla, səmimi bir adamla işləyirəm”. Elə bu vaxt gördüm məqamı, **xəbər aldım**: “Məmmədsəfa nə dilərsən tanrıdan?” **Dedi**: “Can sağlığı”. **Soruşdum**: “Bəs teatrdan, Vaqif İbrahimoğludan?” Məmmədsəfa **aydır**: “Özün qorusun, canın qorusun. Onsuz bizim teatrın nə əvvəli var, nə axırı”. Dinc durmadım, **bilmək istədim**: Tutaım, sənin ilk rejissorun Bəhram Osmanov bir teatr açdı və səni dəvət elədi öz aktyor

truppasına. Razılaşardınımı?” Məmmədsəfa qas-qas güldü, bir az çaşdı, üzündə işıq oynadı, sonra **cavab verdi**: “Mən çox yer dəyişən adam deyiləm”. Bu dəfə **dedim**: “Allah göstərməsin, birdən “Yuğ” teatr-studiyası bağlandı, nə edərsən?” Məmmədsəfa **bəyan elədi**: Mən bunu ağılıma gətirə bilmirəm. Əgər bağlanmış olsa, deməli, mənim taleyim belə imiş. Bəlkə bu kiməsə şit görünəcək, amma mənim üçün həqiqətdi”.

MƏMMƏDSƏFA – epik teatrın ideal aktyoru.

MƏMMƏDSƏFA – mərdlik jesti, sədiq xaqan sərkərdəsi, tayfa müdriki.

MƏMMƏDSƏFA – qul Spartak, dözümlü fəhlə.

MƏMMƏDSƏFA – iri yük maşınının şoferi.

MƏMMƏDSƏFA – ədalətli kriminal avtoritet.

MƏMMƏDSƏFA – Prometey, Orest, Brut, Otello, Lopaxin.

MƏMMƏDSƏFA – ərəb terrorçusu, Əbu Ləhəb, qır tiyanının yanında dayanmış şeytan.

MƏMMƏDSƏFA – sirr dağarcığı, ağzı qıfıllı adam, nifrəti və sevgisi gizli.

MƏMMƏDSƏFA – canavar.

MƏMMƏDSƏFA – ağır bürünc külçə.

Bu yuğçunun səsinin “rəng”ində bir bürünlük var: yatıq, boğuq səsdir; sanki istidən cadarlanmış torpaq, qurumaqda olan palçıq vulkanı bu səslə danışır. Rolan Bart əla deyib ki, “səs aktyorun intim imzasıdır”. Səs Məmmədsəfanın bürünlüyüdür. Məmmədsəfa hərdən dönüb səs də ola bilir məkanda, daha

doğrusu, o, öz səsinin obrazına çevrilir. Məmmədsəfaya baxanda sən onun səsinə görürsən. Bu sənətçinin səsi sanki hədudsuz bir çöldə tənhalıq xofundan var gücü ilə qışqırır, qışqırır yorğun düşən bir kimsənin heysiz harayı, ulartısı üstündə köklənmiş səsdir, cingiltisiz səsdir. Onun qəhrəmanlarında həmişə torpaq rəngi (bürünc çalarlar), torpaq xisləti görünür.

QISA ENSİKLOPEDİK MƏLUMAT: Qasımov Məmmədsəfa Məmmədəli oğlu. Anası Zülqeydə xatun. Doğulub: 25 iyul 1960–cı il. O vaxt təqvim “siçan” ilini bayram edib. Kim ki “siçan” olub dünyaya gələr, onlarda güclü artist təbiəti özünü bürüzə verir. Şir bürcü isə bu şəxslərin xarakterinə bir alicənablıq, hökmranlıq və təmtəraq gətirir. Məmmədsəfa da canavar ədalətli bir oyunçudur, **ARTİSTDİR.**

“Yuğ” teatr-studiyasında “Kitabi Dədə Qorqud”dan “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyu” əsasında dinamik–illüstrativ, toyxana təbiətli kompozisiyalar şəklində qurulmuş “Oğul” tamaşası oynanırdı. Məmmədsəfa bu yuğlamada bildirirdi ki, oğuz elindən Boz Oğlanı görmək, qədim türk tayfalarının igidliyini, ərənliyini, “dəliliyini” bilmək istəyənlər ona baxsınlar, onu duysunlar.

16 illik əsirlikdən qaçmış Bamsı Beyrəyi görükdürən Məmmədsəfa rast düşdüyü bəzırganlara əvvəlcə özünü ozan kimi tanıtdırırdı, sonra onlarla xəbirləşdi tamaşada. İndi görəlim,

necə xəbərləşdi. Bazırganlar dövrə vurub əyləşmişdilər, yeyib içərlərdi. Beyrək – Məmmədsəfa ayaq üstə durmuşdu, əynində ağ qaftan vardı. Məmmədsəfa sazı aldı, çaldı, oxudu, oxuduqca döndü Beyrəyin həsrətinə, ağrısına, yalvarışına. Xəbər istədi bazırganlardan ki, elindən, obasından, könül verib sevdiyi Baybican qızı Banıçiçəkdən ona müjdə versinlər. Xəbər istədi bazırganlardan ozan dilində: sözlə, havacatla, rəqslə. Bu zaman seyrçi qarşısında elə bil hər sümüyü bir ipdən asılmış sınıq–salxaq bir bədən vardı və Məmmədsəfa öz torpaq rəngli boğuş səsinin bəmində oxuduqca Beyrəyin bədənini çilik–çilik olub ovxalanırdı, dağılırdı, hər bir sümük rəqsə gəlirdi, ayrılıb təzədən bitişirdi. Boz Oğlanın bədənini Məmmədsəfanın zənguləsinə uyğun hər dəfə yenidən qurulanda tamaşaçı məkanda müəyyən bir hissin obrazını görürdü. Hərdən adama elə gəlirdi ki, bu aktyorun bədənini səs quyusudu və bu quyunun dibindəki palçıqın içindən əcdadların, ulu oğuzların səsi fişqırıb çıxır; elə bir səs ki, onu yalnız Güntəkin abidələrinin həndəvərində eşitmək olar.

“Yuğ” teatr-studiyasında Məmmədsəfa xalis qəhrəmandır. Sanki onun aktyor istedadının hüsnü epos qəhrəmanlarının təbiətinə uyğun biçilib. Ol səbəbdən Məmmədsəfaya **bildirdim**: “Polyak rejissoru Yeji Qrotovskinin belə bir fikri var; deyir ki, aktyor öz üzündən maska yapmalıdır, elə bir maska ki, ucuz psixologizmi gizlədə bilsin. Sənin üzün də, əgər bu cür demək mümkünsə, “epik” üzdür, psixoloji açıqlamayan üzdür, nağıllarda, əfsanələrdə ərlik, ərđəmlilik, şücaət göstərən üzdür. Lakin bu üz heç bir konkret yaşantını bildirməz, öz ağrısını ona–buna sezdirməz, bir kimsədən mərhəmət umduğunu bürüzə verməz, ehtiyacından kimsə xəbər tutmaz. Bütün bunları birinci Bəhram Osmanov görmüşdü səndə. Yəqin yadına gəlir də,

Bəhram sənə “Herostratı unudun” tamaşasında tarixi araşdıran və hadisələrə münasibətdə epik yadlaşma məsafəsi saxlayan gənc bir arxeoloq rolunu vermişdi. Məhz bu tamaşada Vaqif İbrahimovun gözü səni tutmuşdu, səni bəyənmişdi. “Ucuz psixologizm”dən qaçan Vaqif İbrahimovun teatr poetikası üçün belə üz, yəni işarəsiz üz, himcimsiz üz, əlbəttə ki, ideal üzdür. Ona görə də Vaqifin teatrında əsas ifadəçi bədəndir; jestdir, pozadır, davranışdır, ədadır. Bu mənada onun tamaşalarının bütün ağırlığı aktyorun bədəninin üzərinə düşür. Vaqifin tamaşalarında aktyorlar idmançı–aktyor səviyyəsində işləyirlər. Belə oyun üslubu səni yormur ki? Bu, bir. İkinci: yaradıcılıq prosesində bu, məhdudiyyət doğurmur ki?” Məmmədsəfa hövsələ tapıb məni dinlədi, fikirləşdi və **dedi**: “Yorulmaq deyəndə ki, boynuma alıram, əziyyət çəkirəm. Amma bu, mənim üçün xoşdur. Əziyyət çəkməyim də mənim öz şəxsi problemimlə bağlıdır. Mən hərəkətlərimdə sərbəst adam deyiləm. Bəxtiyar deyir ki, tanımamış olmazsan, Hamlet Xanizadənin qardaşı oğlu, hə, bax, o, deyir ki, sən bədəninin yaddaşı yoxdur. Düzdür, mən bir hərəkəti çox gec öyrənirəm. Bəlkə də bu, mənim xasiyyətimdən irəli gəlir. Uşaqlıqdan artıq hərəkətə yol verməmişəm. O ki qaldı məhdudiyyət məsələsinə, belə bir problem mənim üçün yoxdur”. **Dedim**: “Məmmədsəfa, Bamsı Beyrəkdə sənə yaxın olan nədi, uzaq nə?” Məmmədsəfa **aydır**: “Mən orada uzaq heç nə hiss eləmədim. Hər şey yaxından da yaxın idi. Amma o yaxın olan nə idi, onu Allah bilir, mənə demək çətindi”.

Sözümüz burda bitdi. **YUM VERƏYİM, XANIM, MƏMMƏDSƏFA ADLI BİR SƏNƏTÇİYƏ...**

Qara tağların yığılmasun!

Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsün!

Allah verən ümidin üzülməsün!

**Qadir tənri səni namərdə möhtac etməsün!
 Beş kəlmə dua qıldıq, qəbul olsun!
 Yığışdırsun, durışdırsun,
 Günahınızı adı görklü Məhəmmədə bağışlasun!
 Xanım hey...**

Sözardı: Söhbət zamanı mən gördüm ki, ərđəmlik göstərən bu yaxşı igid elə hey nədənsə narahatdı. Məmmədsəfa çəkinirdi məndən, ehtiyat edirdi. Sanki qorxurdu ki, birdən ağzından artıq bir söz çıxıb eləyər, Aydın da götürüb onu yazar. Bunu duydum, vallah, səxt oldum. Neynək, ehtiyat igidin yaraşığıdı. Qoy ulu Tanrı günahlarımızı bağışlasın, AMİN!

Məqalənin sözlüyü:

yum – xeyir–dua
 Boz Oğlan – Bamsı Beyrəyin ayaması.
 aydırmaq – demək
 bazırgan – tacir
 səxt olmaq – burada: dilxor olmaq, əsəbiləşmək
 tənri – tanrı

P.S. Əvvəllər Məmmədsəfa ismi proqramlarda mən yazdığım kimi yazılırdı. Sonradan Vaqif İbrahimov bu adı götürüb Məmmədsəfa üçün səhnə təxəllüsü düzəltdi, onu elədi **MƏMMƏD SƏFA**. İnsafən, yeri var, layiqi var.

**MİKAYIL MİRZƏNİN TEATRI
VƏ YAXUD
MEYDAN DƏRVIŞİ**

Bir **MİKAYIL** bir **TEATRA** bərabərdir. Artıq ona səhnə lazım deyil, rejissor da, dramaturq da, lap elə teatrşünas da. Mikayıl Mirzənin Teatrı Şərq nağılcısının teatridir, şəbih teatridir, rövzəxan teatridir. Teatr Mikayılın iç dünyasından zühur edir. Kimsə bu teatra baxıb huşunu itirər, kimsə vaz keçib gedər. Lakin bir nəfərin qüdrəti belə çatmaz ki, Mikayıl Mirzənin teatrını inkar etsin.

BƏNZƏTMƏLƏR: Müsəlman müqəddəslərinin, daha çox dərvişlərin, siması var Mikayıl da. Qıvrım qara saçları nazik xırda burumlarla sürüşüb çiyinlərinə düşür. Işıqlı gözləri Ortaçağ şairlərinə, abidlərinə xas bir nuranilik gətirir üzünə. Hərdən Kərbəla çölündə əlinə şəmşir, yəni sivri qılınc alıb haqq yolunda son nəfəsədək döyüşmüş şiə qəhrəmanlarını xatırladır o mənə. Öz ekstazında, emosiyalarının burulğanında məsud olub bayılmış, gerçəkliklə xülyanın fərqi nə varmayan bir sufi şeyxinə də oxşadıram mən onu, kitabələrdən, yazı–pozusundan ayrılı bilməyən mövlaya da. Bir şərtlə ki, gərək əyninə əba geyinə, başına çalma qoya. Bəlkə də Hüseyn Cavidin Şeyx Sənanını oynamaq üçün ideal bir aktyordur Mikayıl Mirzə. Çünki dahi nağılcıdır, məddahdır, qissəxandır. Haradasa mərsiyəxan da deyərdim mən ona, müəzzin də. Əgər bir mərsiyə oxusa, camaat gildir–gildir göz yaşı axıdar, qəsidə desə minləri arxasınca düşüb küçələri, meydanları dolaşar, təki Mikayılın odlu nitqini dinləməyə, onun zaman–zaman kövrəlib həzinləşən yanıqlı, “isti” səsini eşitməyə, aramsız püskürən enerjisindən qor alıb “qovrulmağa” imkanı olsun. Səs Mikayılın tale möcüzəsidir, şalalə kimi axıb tökülür qayaların üstünə və qəmginləşib çaya

qoşulur. Burada “şəlalə” Mikayılın səsinin gücünü bildirir. Əslində isə bu səsdə daim inqilabçı, tribun şeiri “qaynayır”. Mikayılın sənəti haradasa qaynar lava ilə buz kimi şəlalənin təmas nöqtəsində vücuda gəlir. Bu nöqtədə Mikayıl artıq Mikayıl olmur, əriyib, yumşalıb poeziyaya dönür, məsumlaşır, yazıqlaşır.

SUALLARA CAVABLAR VƏ SEYRƏK REPLİKALAR

- **Bir neçə ay olar ki, Sizi Əhməd Cavad adına Mədəni–Maarif Texnikumuna direktor təyin eləyiblər. Belə bir inzibati vəzifəyə razılıq verməyinizin səbəbi nə?**
- Bax, necə ki, sel gəlib gücü çatdığını, qarşısına çıxanı yuyub aparır, yenidənqurmanın da sonrakı fəsadı bir selə bənzərdi. Düzdür, o selə qıraqdan tamaşa edənlər də vardı. Mənsə o selin içindəydim. Amma bu, o demək deyil ki, mən selin axarına ram olmuşdum. Əsla. Mən bu selin içində öz bacardığım işi görürdüm. Hər halda məhz o axın, o sel məni gətirib çıxartdı bura. Artıq o vaxt mənim sonalamağa macalım yoxdu. Biz meydanlarda söz demişdik. Bir halda ki, camaat sözün başına toplaşmışdı, deməli, verdiyin sözə, vədə əməl etməliydin. Mənim də payıma bu düşüb. Meydanda dediklərimin doğruluğunu əməlimdə göstərməliyəm.
- **Siz böyük enerjiyə, daxili gücə malik adamsınız. Və bu enerji illər boyudur ki, yanıb havaya sovrulur, arada isə ortaya çıxarılacaq bir iş yoxdur. Özünüza heyifiniz gəlmir ki?**

- Gəlir. Mən lüzumsuz yerə çox enerji itirdim. Ancaq qazandığım, topladığım enerji də var. Bu, mənim təcrübəmdir.

REPLİKA №1. Təcrübə konservləşdirilmiş enerji kiiki, indidən gələcək üçün daxıla yığılan vərdiş, səriştə kimi.

- (cavabın davamı) İtirdiyim nədi? Ola bilsin ki, gələcək nəsillər üçün şöhrətimi itirdim. Ancaq bu enerji mənim oğlumun, Azərbaycanımın, xalqımın yolunda oxuduğum şeirlərə sərf olundu. Mən xalqımla şeir dilində danışdım onun ağır günlərində. Buna görə də özümü rahat duyuram. Amma bir iş də var ki, Xəlil Rza həmin enerjini bir gündəlik kimi yazıb saxladı, mənimsə meydan yaşantılarımdan bir fakt, bir sənəd kimi heç nə qalmadı.
- **Mən hər dəfə Mikayıl Mirzə adlı bir aktyorla rastlaşanda təziyələrdə tamaşa çıxaran şəbihləri, dərvişləri, nağılçıları, mərsiyəxanları xatırlayıram. Bu baxımdan Siz Yaxın Şərqi teatr formalarının təbiətinə uyğun gələ biləcək ən universal müsəlman aktyoru təəssüratı yaradırsınız. Qərb dramaturgiyası ilə üzləşəndə “şərqlilik”, – temperament, patetika, sözdən, ifadədən cuşa gəlib şaşırmaq, aşırı emosionallıq, çılgınlıq Sizə mane olmurmu?**
- Mənim özümün Azərbaycan teatri ilə bağlı konsepsiyam var. Bir dəfə bunu İlham Rəhimliyə söyləmişəm.

REPLİKA №2. Əfsuslar olsun ki, imkansızlıq üzündən bu konsepsiyanı danışıldığı kimi məqaləyə köçürə bilmirəm.

- (cavabın davamı) Azərbaycan romantik teatrının ən yüksək mərhələsi Ədil İskəndərovun zamanına düşür. Ədilin vaxtında teatr emosiyalar üstündə ucalır. Ədlə qədərki Azərbaycan teatrına dünyanın iki vəziyyəti bəlli idi: komik və fəci. Mehdi Məmmədov dünyanın düşünən vəziyyətini də teatra bəyan elədi. Sonradan isə bizim teatrda Avropa teatr modeli bəsit şəkildə təqlid olunmağa başladı. Götürmə obyektı oldu kinonun rəsilal elementləri, kinonun priyomları, orada özünə yer alan sırf intellektual və ya sırf intim–psixoloji yaşantılar. Onları teatra gətirdilər, bu isə teatrın məhvi demək idi.

REPLİKA №3. Qədərincə ümumi və amorf mülahizələrdir. Mən bu kontekstdə hər vəchlə kinonu suçlamaqdan uzağam. Amma Mikayılın alovlu nitqi məni etiraz etməyə qoymur və mən susuram.

- (cavabın davamı) Azərbaycan teatrının modeli isə xalqın nağıllarındadır. Bu nağıllarda rəsilal teatrı emosional teatr, romantik teatrı realist teatr bir–birinin qonşuluğundadır, birindən digərinə asudə şəkildə gedib çıxmaq olar. O ki qaldı Qərb dramaturgiyasına, Şeksprin, Şillerin əsərləri başdan–başə emosiyalar üzərində qurulub. Bunlar böyük

emosiya vəqələridir. Ona görə mənim üçün burada, Siz deyən mənada, heç bir problem yoxdur.

- **Teatr aləminə xəbər yayılıb ki, Siz Otellonu oynayacaqsınız. Dahi Ələskərdən sonra qorxmursunuz bu rolda çıxış etməyə?**
- Qətiyyə. Dahi Ələskər də heç kimsədən qorxmamışdı. Mən də heç kəsədən qorxmuram, bilsəm də ki Lourens Olivyenin özü bu rolda çıxış eləyib. Ona görə ki Şekspir var. Mən bir kimsəyə oxşamayacağam. Bu, məhz Mikayılın Otello olacaq.
- **İnsan nə vaxt aktyor olur?**
- İnsan özünü tanıyanda, özünü görəndə, özünü görə biləndə sənətkar olur. Onun sənəti ətraf mühitə qarşı etirazdır. Cəmiyyətlə, kütlə ilə özü arasında fərq duyanda insan sənətkara, – aktyora, rəssama, bəstəkar, – dönür.
- **Hər adam razı olmaz ki, ona minləri tamaşa eləsin. İnsan həmişə ona tuşlanmış, zillənmiş baxışlardan yayınmağa çalışır. Aktyorlar isə, əksinə, diqqət mərkəzində olmaqdan zövq duyurlar. Əbəs demirlər ki, aktyorlar insanlığın qadın hissəsinə aiddirlər. Bu barədə Sizin fikriniz?**
- Həyatda aktyor da adi adam kimi tablamır ona tuşlanmış baxışların təzyiqinə; özgülərdən qaçıb gizlənmək istəyir. Amma tamaşada başqa məsələ. Səhnədə aktyor bacardıqca seyrçinin diqqətini özünə cəlb etməyə can atır. Və öz ovqatının, fikrinin şərini axtarır tamaşaçı salonunda. Aktyorların qadın hissəsinə aidiyyəti barədə mən Anatoli Efrosun kitabında oxumuşam. Aktyorlar kövrək məxluqlar,

uşaq kimidirlər. Bir tamaşa boyu o, bütün enerjisini verib tükənir. Bu enerji hesabına bir dəyirmanı işlətmək olardı. Əvəzində onlar seyrçidən yalnız diqqət umurlar. Məhz bu, aktyorlarla qadınlar arasında müəyyən oxşarlıqlar yaradır.

BƏNZƏTMƏLƏR: Mikayıl Mirzə ilə bağlı belə bir görüntü heç cür xəyalımdan çıxmır. Əgər meydana xalça döşəsələr və canbazlar gəlib orada müxtəlif oyunlar çıxarsalar, o zaman Mikayıl Mirzə özü üçün zəncircırma məharətini seçərdi: yalın sinəsinə zəncirləri çalın–çarpaz dolayardı və çalışardı ki, əzələlərinin, enerjisinin, hikkəsinin hesabına onları parça–tikə eləsin. İşdi bacarmasaydı, zəncirləri dişləriylə gəmirərdi, amma inadından dönməzdi. Milli Teatrın “Od gəlini” tamaşasında o, Biləgənli Elxanı elə bu qayədə, bu tonusda oynadı: Mikayılın qəzəbindən yerə–göyə sığmayan, acığından, kinindən püskürən, ələcsizliyi qıvrılan qəhrəmanı məni Azərbaycan teatrının “çılğın emosiyalar və odlu ehtiraslar” dövrünə qaytardı. Qəfildən mənə ayan oldu ki, ya rəbb, sən demə Hüseyn Ərəblinski də belə olubmuş vaxtilə, Hüseynqulu Sarabski də: cin kimi, alov kimi. Və təkcə Hüseyn və Hüseynqulu yox. Bu tip azərbaycanlıların içində hopmuş cin, heç şübhəsiz ki, romantik cin olub, şeirə, sənətə aludə olub, dəcəl və nadinc cin olub, amma xeyirxah olub, yoxsa uçurmamış dam-baca qoymazdı. “Uzun ömrün akkordları” filmində Hüseynqulu Sarabski roluna Mikayılı dəvət edən Anar (rejissor və ssenari müəllifi) hamıdan öncə görmüşdü, sezmişdi onlar arasındakı bu bənzəyişi, bu ruhsal qohumluğu, duymuşdu onların teatr “məcunluğunu”, teatr “divanəliyini”. Həqiqətən, sənətçi çağdaşları arasında öz maarifçi sələflərini ən çox xatırladan aktyor Mikayıl Mirzədir.

1977–78-ci illər teatr mövsümündə rejissor Mehdi Məmmədov “Dəli yığıncağı” tamaşasını hazırlayarkən Cinli Mustafanı, yenə zəncirli bir sərsəmi, Mikayıl da görmüşdü və bu rolu ona tapşırırmışdı. Biləgənli Elxanın (“Od gəlini” tamaşası) da qollarına zəncir vurulmuşdu. “Dəli yığıncağı”nda Mikayılın Cinli Mustafası ayağını qeyzlə, hikkə ilə səhnəyə döyəcəyəndə elə bilirdin ki, doğrudan da, yer yarılaçaq və dəlilər dünyası bu yarıqan–uçurumun içində gömüləcək. Lakin təəssüf ki, bu, tamaşa idi və heç vaxt yer yarılmayacaqdı, teatrın dışında qalmış dəlilər dünyasına heç bir xəttər yetməyəcəkdi.

1984-cü il Mikayılın günahsız **ABDULLASININ** təntənə ili oldu Azərbaycanın vizual və verbal mədəniyyətində. Rejissor Ramiz Mirzəyevin (Həsənməğlü) “Günahsız Abdulla” televiziya tamaşasında onun öz çoban yapıncısına bürünüb hayqıran comərd zavallısı bir dağ obasının mərdanə igidi idi: XX əsrin əvvəllərində ucqar bir gürcü kəndində yalan, şər əlindən, iftira, böhtan ucbatından təklənib şaşırırmışdı, qarşısında anbaan böyüyən həbs, sürgün, cəza, xəyanət, Allahsızlıq uçurumunun xofundan sarsılıb dəli olmuşdu. Ona görə də qalın kəndiri sanki dünyanın boğazına dolayan kimi boynuna dolayıb bir erkək nərəsində özünü boğurdu. Qəribədir, bu dəfə də zəncir, əgər kəndir assosativ əvəzləyici kimi götürülərsə. Bu nədir? Rejissorların Mikayıl Mirzə enerjisini cilovlamaq cəhdimi? Hərçənd Mikayılın Azərbaycan kinosunda ifa etdiyi əksər rollar günahsız Abdulla variantı kimi yozula bilər. Başqa cür desək, günahsız Abdulla bu tip rollar sırasında Mikayılın sənət zirvəsinə vardığı məqamı sərgiləyir.

SUALLARA CAVABLAR VƏ SEYRƏK REPLİKALAR

- **Məncə, Sizin ən uğurlu rolunuz, təbii ki, hələlik, günahsız Abdulladır. Nə qədər doğma idi bu obraz Sizə?**
- Günahsız Abdullanın içi nə boydadırsa, mənim də içim o boydadır.
- **Yadımdadır, mən onda hələ tələbə idim, Siz teatr sənətilə bağlı mətbuatda tez–tez çıxış edirdiniz. Bu hansı ehtiyacdən irəli gəlirdi və əgər sirr deyilsə, niyə indi yazmırsınız?**

REPLİKA №4. Mikayıl Mirzə təkcə elmi–nəzəri, publisistik məqalələr yox, həm də hekayə, povest və pyeslər müəllifidir.

- O vaxt mən arzum boyda rolları əldə eləyə bilmirdim. Arzularım böyük idi, hikkəm də böyük idi. Böyük hikkəm böyük arzularımdan doğurdu. Özümü boşluqda hiss eləyirdim. İçimsə dolu enerji idi və bu enerji dışarıya çıxmaq istəyirdi. Hələ orta məktəbdə kolxoz kitabxanasını təpədən dırnağa kimi oxumuşdum. Gör bir necə şeydi ki, gözlərim xəstələnmişdi. Teatr institutunda əməli nəşə öyrənə bildim, nəzəri cəhətdən isə bu institut mənə heç nə vermədi. Bircə Nəsir Sadıqzadədən başqa. Bu adam tamam sökdü içərimi. Və dedi ki, içəridə heç bir şey yoxdu: ancaq teyxa istedad var. Odur ayaqlarım məni apardı institut yataqxanasına. O vaxt kitabxana orda yerləşirdi. Teatrla bağlı nə qədər kitab vardı oğurladım və onları birnəfəsə oxudum. Lakin məndə bir inamsızlıq vardı, onu da rəhmətlik Ağəli Dadaşov aradan qaldırdı. Bir gün o mənə dedi ki, “səndə böyük istedad var. Namusum, vicdanım haqqı, əgər son

zamanlar mən belə istedad görmüşəmsə, yerə girim”. Nəsir Sadıqzadə məni sökdü, Ağəli Dadaşovsa yenidən qurdu. Bütün bu yolu keçəndən sonra dərk elədim, inandım ki, böyük rollar oynaya bilərəmmiş. Bunun üçünsə imkan yoxdu. Odur enerjimi və bilgimi yoxlamaqdan ötrü başladım teatrı yazmağa.

- **Deyirlər ki, Siz özünüzdən tez çıxan adamsınız. Hətta bir neçə dəfə Sizin barənizdə yazan tənqidçilərlə savaşırsınız da. Özünüzü buna görə, artıq indi, akme dövründə məzəmmət etmirsiniz ki? Xasiyyətinizin bu cizgisindən heç azad olmağa çalışmırsınız mı?**
- İndiki yaşmda, əlbəttə ki, daha təmkinliyəm. Lakin bütün etirazlarıma bəraət qazandırırım. Özünün bildiklərini, hikkəsini sənə sırmaq istəyən tənqidçilərə həmişə etiraz eləmişəm. İndi də öz mövqeyimdə dururam.
- **Mən əgər rejissor olsaydım, baş rolda Siz olmaq şərtilə, sirkdə “Od gəlini” tamaşasını hazırlayardım. Lakin bu işə girişməmişdən öncə mütləq Sizin nəyə inandığınızı və nəyə etibar etdiyinizi soruşardım.**

REPLİKA №5. Elə buradaca Mikayıl Mirzə, nə fikirləşdisə, necə fikirləşdisə, vulkan kimi püskürdü, coşdu, amma mənə pis bir söz söyləmədi. Sanki canını dişinə tutub acıqla guruldadı bir anlığa. Və yenə bir anlığa nə fikirləşdisə, öz emosiyalarını cilovlayıb sakit, amiranə tərzdə, lakin acıqla, incik–incik danışdı.

- Mikayıl Mİrzə olsaydım, gəlib ərizəmi yazardım və işdən çıxardım Və imkanım olsaydı, sənin başıvu həkimə göstərərdim.

REPLİKA №6. Bu coşqunu görüb də mən verdim suala əlavə etdim ki, bir neçə il bundan öncə dünyanın məşhur aktyor və rejissoru Rober Osseyn peyğəmbər İsa Məsihin zühuru mövzusunda sirkdə güclü pirotexnikadan yararlanaraq monumental bir tamaşa hazırlamışdı və bu tamaşanın sorağı bütün dünyanı dolaşmışdı, nəhayət ki, gəlib çıxmışdı Sovetlər Birliyinə. “Teatr” jurnalında bu haqda yazılmış məqaləni oxuyub da Cəfər Cabbarlının “Od gəlini”ni bu qayədə təsəvvür etmişdim, böyük, çoxsakinli bir şou–tamaşa qurmaq iddiasında bulunmuşdum. Nə isə... bu hadisədən və bu iddiadan Mikayılı xəbərdar elədim. Mikayıl dəyişdi və cavabının istiqamətini də dəyişdi.

- (cavabın davamı) Bu bir tərəfi. Qəzəbli Mikayıl Mİrzə belə hərəkət edərdi. Əmri dərk eləyib səni bir rejissor kimi başa düşəndən sonra bu tamaşada çıxış etməyə razı olardım.
- **Özünüzü necə bir adam kimi tanıyırsınız?**
- Çox xeyirxah adamam. Həmişə yaxşılıq etmək istəyirəm. Əl tutmaq Əlidən qalıb. Amma bu, türkün əxlaqıdır.
- **Sizi həyatda ən çox nə maraqlandırır?**
- Boğazdan yuxarı danışmaq istəmədiyim üçün bu suala cavab vermək çətindir. Bütün normal adamları nə maraqlandırarsa, məni də maraqlandırır.

- **Siz olduqca mərdanə bir adam kimi görünürsünüz. Bütün həyat situasiyalarında bu mərdanəliyi qoruyub saxlaya bilərsiniz?**
- Ehtiyac mərdanəlikdən çox yüksək olanda yox, əksərən, hə.
- **Bu gün Azərbaycan teatr mədəniyyətinin dünyası Sizcə necə görünür?**
- Yaz!

REPLİKA №7. Mikayıl Mirzə mentor pozası aldı. Mən də həmənə oyunu qəbul elədim: teatrşünasdan katibə çevrildim və qələmi hazır tutub onun üzünə baxdım. Və o mənə nəyi diqtə elədisə, onu da məqaləmə köçürdüm.

- (cavabın davamı) Yaz ki, bu sualdan sonra Mikayıl Mirzə uzun zaman düşündü və bu düşüncə qətran gecənin qaranlığı kimi qapqara idi və birdən haradansa bu qaranlığa iynənin ucu boyda işıq düşdü və yenə həmişə olduğu kimi dostu, arkadaş Xəlil Rzanı saldı yadına və tavandan asılmış zəif işığa baxıb da dedi:

REPLİKA №8. Biz Mikayıl Mirzənin qədərincə geniş və işıqlı direktor kabinetində əyləşib söhbət edirdik. Günəşli hava idi. Günortaya da az qalırdı. O, bir “Od gəlini” ilə bağlı verdiyim sualı eşidəndə ayağa durmuşdu, bir də indi ayağa qalxdı. Mən anladım ki, cavab və mizan sualdan çox–çox əvvəllər qurulub və məşq edilib.

- (cavabın davamı) “Fikir verin işığa
Öləziyir ziyası,

İndi sönər də bəlkə.
Kordu işıqsız vətən,
İstiqlalsız bir ölkə”.

- İşıqsız vətən, istiqlalsız bir ölkə olmadığı kimi teatrsız da Azərbaycan mədəniyyəti yoxdur.

REPLİKA №9. Bu çıxışda bir az tribunluq, bir az demaqoqluq, bir az əda gördüm və xudafizləşib tezcənə onun kabinetini tərk etdim.

Bir Mikayıl Mirzə bir Teatra bərabərdir. Bu teatrın dramaturqu da, aktyoru da, rejissoru da, lap elə teatrşünası da **MİKAYIL MİRZƏNİN** özüdür. Bu teatr meydana başlayır və meydana da qurtarır.

Beləliklə, bir aktyor portreti də yazıb tamamladım. İndi fikirləşirəm ki, görəsən, bu məqalə gələcəkdə hansısa bir teatr tədqiqatçısına gərək olacaqmı?

MOLLA NƏSRƏDDİN TEATRİNİN AKTYORU (modern bəhri-təvil)

“İnsan tədriclə öz taleyinin görkəmini alır”.
Xorxe Luis Borxes

YAŞAR kütlənin aktyorudur. Bir aktyor kimi Yaşar kütlədən başlayır. Yaşar kütlənin çoxdankı tanışıdır. Kütlə Yaşara rəmdir. O zaman ki, Yaşar qaynaşır, beyni qızışır, aləm gözlərində qarışır, alır meydanı ələ hey danışır; danışır toyxanadan, meyxanadan, yasxanadan, ağ–qaradan, pul–paradan, lotudan,

həm potudan, danışır yana–yana, od salır hər bir cana, sataşır ona–buna, gah çaşır, gah da dodaqları qaçır, gah muğamat oxuyub öz boğazıyla əlləşir, gah mələşir, gah kəlləşir, gah da özünü yerə vurub tənbelləşir, bax, onda camaat kef anlayıb sevdiyi aktyoruna tamaşa etməkdən doymur. Yaşar səhnədə və ya ekranda göründümü, əlüstü coşur, barıt kimi partlayıb danışır qəhrəmanından, yalanından–palanından, uzağından–yaxınından, bir şuluq personajından, əyyaş adamından, pinəçi söz pəhləvanından, kişisindən, qadınından, filanından və ara–sıra bic–bic qımışır öz dediklərinə. Ona görə kütlə Yaşarı dinləməkdən, Yaşarı sevməkdən yorulmur. İş bundadır ki, Yaşar da kütləni balıq dənizi sevən kimi sevir. Kütlə Yaşarı bir gün tanımasa, Yaşarın bağı çatlayar, yaşamağı müşkülləşər. Kütlə Yaşarı sevir, Yaşar da – kütləni. Çünki o, hamının ürəyindən, fikrindən keçənləri sənətə gətirməyi bacarır, hamıya açıq olmağı bacarır, hamının qılığına girməyi bacarır. Xalq içində bu tip adamlara, adətən, deyirlər ki, “nağara dibindən çıxıb”. Nədən ki, onlar dünyanın hər üzünü bilirlər və tanıyırlar; uşaq uşaq kimi ola bilirlər, böyüklə böyük kimi.

Yaşar millətin aktyorudur, azərbaycanlıların aktyorudur, xalqın aktyorudur, Molla Nəsrəddin teatrının aktyorudur, meydanın epataj aktyorudur, məhəllənin bəmərə qədəş aktyorudur, tünd, parlaq, kolotitli boyalarla işləyib səhnədə və ya kinokadrda birdən–birə tufan, qasırğa qoparmağı, anındaca dəyişməyi, başqası olmağı xoşlayan aktyordur, müşahidəsi iti aktyordur, müxtəlif janrlar arasında kefi istəyən kimi gah “Qaytağı”, gah “Qıtqılıda”, gah da “Qoçəli” oynayan aktyordur.

Hansı aktyorlarsa haçansa qocalırlar, köhnəlirlər. Yaşar isə heç havaxt qocalmır, köhnəlmir. Ona görə ki, daxilən çox mobildir, çevikdir, akkumulyativdir, diridir və hər zaman öz

oyunundan, öz zarafatından, öz jestindən, danışığından həzz ala–ala yaşayır Yaşar.

Sual: *Suzdə heç elə hallar olur ki, bütün bu adamlardan qaçıb gizlənmək istəyirsiniz?*

Cavab: *Qaçıb gizlənmə bilmərəm. Məni aktyor eləyən adamlardı, camaatdı. Amma hərdən 10–15 günlüyə çəkilmək lazımdı sakit bir guşəyə. Mən onu da bacarmıram.*

AKTYOR YAŞAR AZƏRBAYCAN FOLKLORUNUN LƏTİFƏLƏR QƏHRƏMANI MOLLA NƏSRƏDDİNİN XX ƏSRİN SONUNDAKI ZÜHURUDUR. Molla Nəsrəddin Azərbaycan mədəniyyətinə bu dəfə YAŞAR qiyafəsində daxil olub. XXI yüzilin astanasında YAŞAR Şərqi teatr mədəniyyəti kontekstində Molla Nəsrəddinin modern invariantı sayıla bilər. Molla Nəsrəddin xalqın meydan həyatının bədii–teatral vizuallığıdır. **MOLLA NƏSRƏDDİN MÜSƏLMAN ŞƏRQİNİN GÜLÜŞ PADŞAHIDIR.** Xalqın qeyri–rəsmi müvəkkili kimi çıxış edən Molla Nəsrəddin Azərbaycan folklor teatrının müəllifidir, Azərbaycan lətifə teatrının müəllifidir. Yaşar isə Mollanın yaratdığı lətifə teatrının aktyorudur, meydan teatrının aktyorudur, hay–küy, qalmaqal, alqışlar teatrının aktyorudur... **YAŞAR “HOPHOPNAMƏ” OYNAYA BİLƏCƏK BİR AKTYOR KİMİ TARİXƏ DÜŞƏCƏK.** Bu, Yaşarın şərəfidir.

Sual: *Camaat Sizi sənət aləmində Yaşar Nuriyev kimi tanıyırdı. Sizsə birdən–birə dönüb oldunuz Yaşar Nuri. Vallah, “Yaşar*

Nuri” dedikdə mənə elə gəlir ki, söhbət adı bəlli konkret bir aktyordan yox, hansısa tanımadığımız alim, şair və ya müfəkkirdən gedir. Bir qayda olaraq sənətçilər öz soyadlarına, təxəllüslərinə qısqançlıqla yanaşırlar. Qorxurlar ki, hər hansı bir dəyişiklik, soyaddan tutmuş geyim dəbinə qədər, onların imicinə mənfi təsir göstərsin. Yaşınızın 42–də nə baş vermişdi ki, risk eləyib soyadınızı dəyişdiniz?

Cavab: *Mən risk deməzdim. Doğrusu bu işə mənə İlham Rəhimli sövq elədi. Bir gün dedi ki, gəl, bu “yev”i at, ya Nurlu ol, ya Nuri. Mən də fikirləşdim ki, yaxşısı Nuridi. Atamdan bir quru familiya qalmışdı, onu da İlham Rəhimli aldı əlimdən.*

YAŞARA nə yaraşar? Xalq artistliyi, Teatr Xadimləri İttifaqında katiblik, laureatlıq və MÜ–KA–FAT–LAR, MÜ–KA–FAT–LAR, MÜ–KA–FAT–LAR... Bir də alqış alqış dalıyca, sürəkli alqış, qasırğalı alqış, tufanlı alqış. Söyləyim niyə? Yaşar səhnəyə çıxdımı, tozanaq qoparır, bir əsmə əsdirib, bir sındırma sındırıb bir tornada yaradır ki, seyrçinin ağzı açığa qalır. Sonra bu “tornado” qəfildən dayanıb tərəfmüqabilini görür, ciddiləşir, Qaragöz olur və qədəşyana bir poza alıb onun üstünə çımxırır: “Nə baxırsan, alə, yum ağzıvu da”. Məhz elə bu an seyrçinin özü yadına (çünki seyrçi də ağzını açıb Yaşara baxırdı) düşür və o, şaqqanaq çəkib gülür.

Keçək təltiflərə. Yaşar Nuri 1991–ci ildə “Yaramaz” filmində Maşallah rolunun ifasına görə aldığı mükafatı köçürüb müdafiə fonduna. 1992–ci ildə isə Xadimlər Yaşarı ilin ən yaxşı kişi aktyoru hesab edib və Şahbaz (“Hara gedir bu dünya?” tamaşası) roluna görə “Qızıl Dərviş” mükafatını **ONA** verib. Amma mənə elə gəlir ki, Yaşarın mükafata əsl layiq görülməsi

rolu aktyorun “Ordan–burdan” teletamaşasında oynadığı maarifçi görkəmli kələkbaz Əlibəydir, “Arşın mal alan” operettasından tanıdığımız məşhur “kələkbaz–şeytan” Süleymanın bir variantı. Lakin keçmiş ola...

Sual: *Həyatda nəyiniz çatmır tam xoşbəxtlik üçün?*

Cavab: *Nə deyim... Almadığım fəxri ad qalmayıb. Həmişə rolum olub, istər teatrda, istər kinoda, istərsə də televiziya. Ailəm də, şükr Allahın birliyinə...*

Sual: *Xadimlər İttifaqının katibi kimi necə razı oldunuz onların özlərinin təsis etdiyi “Qızıl Dərviş”i almağa?*

Cavab: *Əvvəla, mən katibdən öncə aktyoram. İkinci: mükafata tamaşa təqdim olunmuşdu. Üçüncüsü də mükafata baxan komissiyanın işində nə İttifaqın prezidenti, nə də katibləri iştirak edir.*

Sual: *Sizcə, yaltaqlıq xasiyyətdir, yoxsa vərdiş?*

Cavab: *Xasiyyət.*

TEATRIN BƏSTƏBOY CAZ BƏSTƏÇİSİ

“Aktyorlar tərif qıtlığından tələf olur”.

Fridrix Nitsçe

Bilmirəm, bəlkə də səhv eləyirəm, ya da mümkündür ki, dünya mədəniyyətilə bağlı düşüncələr mənə rahatlıq vermir, hər halda Yaşarla söhbətim zamanı o, gözümə İuda rolunda göründü. Yaşarı bir anlığa qədim Roma imperatoru Neron rolunda təsəvvür etdim. U.Şekspirin xəsis Şaylok obrazını Azərbaycan səhnəsində oynamaq üçün Yaşarı bir nömrəli

namizəd sandım. Öz–özlüyümdə belə bir qənaətə gəldim ki, bəstəboy, yumru Yaşar K.Marlonun Malta yəhudisini, Ben Consonun Volponisi bir aktyor kimi Azərbaycan səhnəsi üçün “kəşf” edə bilər. Rejissor olsaydım, Yaşarı Çexov dramaturgiyasının İvanov və Firs kimi obrazlarında sınayardım. Ancaq mən bu təmənnada ikən... Yaşardan öyrəndim ki, arzusu Məşədi İbadı dram janrının prinsiplərinə uyğun şəkildə oynamaqdır. Əlbəttə, Yaşar haqlıdır: çünki o, öz istedadının hüsnü etibarını ilə Üzeyir Hacıbəyli, Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir, Əzim Əzimzadə, Sabit Rəhman tiplərinin təbiətini, iç dünyasını daha dəqiq və aydın göstərmək imkanına malikdir, nəinki hər hansı bir əcnəbi tacirin, ya da xəsis yəhudinin...

Sual: Siz çox kitab oxuyursuz?

Cavab: Ara–sıra. Əksərən qəzet.

Sual: Sənətdə kompromis Sizdən ötrü mümkündürmü?

Cavab: Sənətdə yox, həyatda ola bilər.

Sual: Sizi səhnədə improvizə etməyə həvəsləndirən amillər?

Cavab: Müxtəlif olur. İlk növbədə mətn buna yol verməlidir.

İmprovizə eləmək o demək deyil ki, ağzına gələni danışasan.

Camaat teatra həyat yoldaşı, qızı, gəlinilə gəlir. İmprovizə də

mütləq müəyyən çərçivə gözləməlidir.

Yaşar Nuri bir aktyor kimi səhnədə qıvrıqdır, çevikdir, od parçasıdır, yəni dəyirmanı ölü salırsan, diri çıxır. Sanki “Aşdım–daşdım” bitkisidir, həmənə diqqəti özünə çəkir. Yaşar cəld, dəqiq, səliqə ilə işləyən aktyordur. Demək olar ki, sözünü

unutmur, unutmumu, utanmır: özünü o təhər aparır ki, guya elə doğrusu budu. Hərdən, xüsusilə kinorejissor Vaqif Mustafayevin filmlərində, Yaşarın davranışında müəyyən bir avtomatizm əməmlə gəlir. Onda Yaşar mənə fransız aktyoru Lui de Funesi xatırladır. Müqayisə üçün götürün “Bəyin oğurlanması” filmindəki İsrafil: gərgin emosional ovqat, ani stres və partlayış; hərəkətlər sürətlənir, məntiqsizləşir, avtomatlaşır. Yalnız Vaqif Mustafayev aşırı Yaşar koloritini yonub onu milli komediya kuklasına çevirə bilir: bu vaxt Yaşar lakonik və ekspressiv olur. Öz ixtiyarına qalanda isə Yaşar heç bir sahələ sığmır.

Telerejissor Ramiz Həsənoğlunun televiziya tamaşalarında (“Yollar görüşəndə”, “Qatarda”, “Evləri köndələn yar”, “Ordan–burdan”) isə Yaşar Nuri həmişə azartlı oyunçudur, belə deyək də, oyun babasıdır. “Ordan–burdan” teletamaşasında onun fotoqraf Əlibəyi oyunsuz dayana bilmirdi, bir oyundan çıxırdı, o birisinə girirdi: süjeti fasiləsiz irəli aparırdı. Yaşarın Əlibəyi bu teletamaşada qrim, şlyapa və geyimin köməyiylə elə “qadınlaşırdı” ki, Dastin Xofmanı bir–iki metrə arxada buraxırdı; bir baxışla həmsəri faytonçusuna elə çevrilirdi ki, sən obrazın tarixi həqiqətinə həməncə inanırdın; kartı elə “sıxıb” oynayırdı ki, əsl Gəncə qumarbazını xatırladırdı. Amma bütün bu başarılarla yanaşı Yaşarın da əsas gücü, bütün Azərbaycan aktyorlarında olduğu kimi, “dilində” və mimikalarındadır.

Sual: *Sizi ən çox hansı adamlar maraqlandırır?*

Cavab: *Şəxsiyyətinə hörmət edən adamlar; sözü ilə əməli düz gələn adamlar.*

Sual: *Sizin əxlaq kodeksinizə hansı prinsiplər daxildir?*

Cavab: Abır, həya, qeyrət, böyük–kiçik yeri bilmək

Sual: “ALLAH” Sizin üçün nədən başlayır?

Cavab: Elə Allahın özündən. Mənim bibim dindar olub və həmişə bizi Allaha tapınmağa çağırıb.

Sual: Antonen Artonun belə bir fikri var. Deyir ki,aktyor emosiyalarını məşq elətdirən adamdır. Siz necə baxırsınız bu məsələyə?

Cavab: Aktyor öz emosiyalarını da məşq elətdirdi, yaxşı, bu daha nə oldu? Aktyor emosiyaları ilə yaşayır, dünyanı emosiyaları ilə dərk edir. Ona görə aktyor, necə deyərlər, “içini tez yeyir”. Əgər belə olmasaydı Ələskər 50 yaşında, Şahmar 44 yaşında, Səməndər 42 yaşında getməzdi ki... Aktyor başdan–ayağa emosiyadır, buna nə məşq?

YAŞAR mərəkə teatrının aktyorudur, daha doğrusu, **MƏRƏKƏ** (yəni hay–küylü, qalmaqallı, dava–dalaşlı, öcəşmələrlə, zarafatlarla dolu meydan oyunu növü) aktyorudur, qıssası, mərəkəçidir. Mirzə Fətəli Axundzadənin pyesləri komediya olmamışdan öncə Avropa mədəniyyətinin təklif etdiyi bədii çərçivəyə salınmış, maarifçi təfəkkürü ilə, bir yazər üslubu ilə “daranmış” mərəkədir, küçə–meydan oyunları variantıdır. **MƏRƏKƏ** ənənəvi teatr formasıdır, komediya janrının milli qəlibidir, xalq tərəfindən yaradılmış proqram–modelidir. Yaşar Nurinin öz maymaqlığı ilə məzələnən, bütün aləmi **ZARAFAT**, **OYUN** bilən Qulaməlisi (“Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah” tamaşası), meydan təlxəyinə bənzəyən abdal Vəzir Mirzə Həbib (“Sərgüzəşti–vəziri–xani Lənkəran” tamaşası), vələdüzna, sırtıq nöker Abdisi (“Qanlı Nigar” tamaşası) Azərbaycan xalq teatrının, “Qaragöz” türk teatrının personajları stixiyasında oynanılmış obrazlar idi. Altunbay (“Od gəlini” tamaşası), Əbdüləlibəy (“Sevil” tamaşası) Yaşarın ifasında xalq teatri

personajlarının rəsmi mədəniyyətə köçmüş variantları kimi qiymətləndirilə bilər. Yaşarın oynadığı bütün komediya obrazlarında bir mərəkə var. Azərbaycan teatr mədəniyyəti ənənələrinə bu bağlılıq həm istedadının hüsnü, həm də faktura baxımından Yaşara imkan verir ki, onun özü maska müəllifinə çevrilsin. Səhnədə, bədii filmlərdə, teletamaşalarda, “Mozalan” kinojurnallarında sosial tipləri (vəzifə ölüsünü, rüşvətxoru, müftəxoru, gici–bici, lotunu–potunu) ifa etməkdən ötrü Yaşar iki maskadan yararlanır: bu maskaları şərti olaraq “qorxaq vələdüznə” və “yaltaq işbaz” adlandırmaq mümkündür. Maskaların hər ikisi bədii şişirtmənin, qroteskin nəticəsində formalaşır. Bu zaman aktyor üç əsas mənbənin təsir dairəsindədir. Birinci: sosial tipi maskaya çevirmək Mirzə Cəlil, Sabir, Əzimzadə ənənəsindədir; yəni Yaşar doğma mədəniyyətin gələnlərindən impuls alır. İkinci impuls onun istedadının hüsnüdür. Belə ki, Yaşar Şərq Fiqarosudur, permanent Abdidir. Üçüncü impuls ona böyüdüüyü “Sovetski” məhəlləsinin atmosferindən gəlir. Yaşar Məmmədsadıq oğlu Bakının adı ən məşhur və ən “ağır” məhəlləsinin (“Xrebtovi” dünənki uşaqdır “Sovetski”nin yanında: İbrahimbəyovlara salam olsun) yetirməsidir. Onun ədaləri, jestləri, plastikası, ünsiyyət tərzini məhz Sovet məhəlləsinin, daha da xırdalasaq, “Həmsəri palanı”nın birbaşa diqtəsilə “cılalanıb”. Bu “cila” da gətirib Yaşarı eləyib teatrın “yaxşı cayılı”. Busa artıq maska deyil, xarakterin təzahür şəkli.

Keçək məsələni bir ayrı yöndən işıqlandıraraq. **“TEATR”** və **“MƏHƏLLƏ”** anlamları azərbaycanlı psixologiyası, azərbaycanlı dünyaduyumu üçün həmişə mikro-konfliktdir: onlar yan-yanaşı sakitcənə yaşaya bilmirlər. Məhəllədə teatr “ölür”, teatrda – məhəllə. İndicə izah eləyim niyə? İş bu ki,

müsəlman məhəlləsi öz əxlaq kodeksinə görə teatrı qəbul eləmir. Və təkcə bu səbəbə görə yox. Çünki müsəlman məhəlləsinin özü qeyri-rəsmi qapalı teatrdır. Sən məhəllədə qəbul olunmuş ənənəvi teatrallığı, teatral jest və davranış sistemini pozsan, həmənəcə səni “ağ qarğa” kimi çıxdaş eləyəcəklər. Məhəllə “zəhmi” hər bir bakılıda çox güclüdür (şəhər dəyişdikcə, məhəllələr söküldükcə bu bağlılıq qırılır). Ol səbəbdən vaxtilə hər bir sənətçi (səhnəyə, estradaya çıxan şəxs) ürəyində duyub bilirdi ki, məhəllə kişiləri (qədəşləri) arasında onu tam ciddiyyətilə qəbul eləmirlər; qarasına deyirlər ki, mütrübdü, təlxəkdi, meymun oynadandı. Təbii ki, belə bir münasibət insanın psixoloji durumunu konfliktə salır, bilində (şüurda) ikiləşmə əmələ gətirir, ona permanent rahatsızlıqlar yaşadır. Haradasa bu, Yaşara da aiddir. Amma yanıla da bilərəm. Hərçənd bir şeyə dürüst əminəm ki, məhəlləsi həmişə Yaşarladır və o, öz obrazlarının görkəmini, xarakterini, davranışını içində daim yaşayan məhəlləsindən “eşələnib” tapır.

Sual: *Son zamanlar Sizinlə bağlı şəxsən məndə belə bir təəssürat yaranıb ki, aktyor olmağınıza peşmansınız. Mənə elə gəlir ki, çox böyük həvəslə aktyorluğun daşını atıb hansısa bir sahədə məsul bir vəzifə tutardınız. Haqlıyam, ya yox?*

Cavab: *Yox. Aktyor olduğum üçün peşman deyiləm. Başqa sənətdə də işləyə bilmərəm. Belə bir rəvayət var: bir gün padşah bir qaraçı qızını tutub gətirir saraya, bürüyür onu zər-zibaya. Şah ova gedən kimi qaraçı qızı zər-zibanı soyunur, geyinir cırım-cındırını, başlayır oynamağa. İndi mən də o qaraçı kimi bir şeyəm.*

Sual: *Sizin ifa etdiyiniz rollar nə qədər Yaşara oxşayır?*

Cavab: *Çox, lap çox. Mənim oynadığım hər bir obraz, əksərən, elə bütövlükdə Yaşardı. Mən hər obrazımda mütləq bir yaşarlıq tapıram. Bu olmasa, rolu oynaya bilmərəm.*

Sual: *Heç elə bir vaxt olub ki, bu sənəti atmaq istəmişiniz?*

Cavab: *Olub. Mən gizlətmək istəmirəm. Ehtiyac məni vadar eləyirdi ki, bu haqda ciddi düşünüm. Çox tez ailə qurmuşam. O vaxt rus pulu ilə 65 rubl maaş alırdım. Onda istəyirdim gedim özümə başqa sənət tapam. Nə isə, uzun sözün qıtası, indi mən yaşadığım həmin dəqiqələrə görə peşmanam, haradasa həтта utanıram ki, o hissləri keçirmişəm.*

Sual: *Məncə, atanız Məmmədsadiq Nuriyev, Allah ona rəhmət eləsin, Sizə nisbətən daha səmimi, daha təbii aktyor olub. “Vücut” ayaması onun unikallığını, bənzərsizliyini işarələyirdi və atanızın xalq içində məşhurluq dərəcəsini göstərirdi. Siz, şübhəsiz, ona nisbətən, daha peşəkarsınız, amma səmimiyyətdə atanıza uduzursunuz. Məmmədsadiq Nuriyevin oynadığı obrazlar sadələvh, məzəli, ürəyində kini, xıltı olmayan tiplər idi. Siz isə tez-tez naqis təbiətli adamların rollarında görünürsünüz. Bunu nə ilə izah edə bilərsiniz, öz aktyor fərdiyyətinizlə, yoxsa...?*

Cavab: *O aydın məsələdir ki, atamda olan səmimiyyət məndə yoxdur. Atam sadələvh bir insan idi. Mən külfət içində böyümüşəm, dörd uşaq olmuşuq. Ədəb–ərkan pərdəsi olub aramızda. Misalçün, mən hələ indi–indi siqaret çəkirəm böyük qardaşımın yanında. BİR də bilərsiniz zaman dəyişir, qabaqlar camaatın əksəriyyəti belə uşaq kimiydi e... Hər şeyə əliüstü inanırdılar, tez kövrəlirdilər, elə tez də gülürdülər. İndi adamlar başqa olub. Bəlkə elə buna görə də obrazlarda bir–birinin ardınca yaramaz, naqis, əqidəsiz adamlarla üzləşirsən.*

Sual: *Səhnəyə çıxarkən tamaşaçı Sizi tanıyıb başlayır gülümsəməyə, irişməyə. Bu, Sizin qürurunuzla toxunmur ki?*

Cavab: *Aktyorun qüruru sınırsa, o artıq aktyor deyil. Qoy aktyor qürurunu gedib başqa yerdə axtarsın, daha teatrda yox.*

Sual: *Azərbaycanda həsəd apardığınız aktyor varmı və yaxud olubmu?*

Cavab: *O adam ki, ömrünü səhnəyə həsr edir, ona qibtə eləyirəm, həsəd aparıram.*

YAŞARIN TAMAŞA YAŞAMLARI

Yaşarın özü tamaşadır, söhbəti tamaşadır, yaşamları tamaşadır. Yaşar bir aktyor kimi tükənmir, sanki heç yorulmur da. O qədər rol oynayıb ki, sadalasam, gərək yazdıqlarımın tən yarısından imtina edəm. Yaşar nə gəldi, oynayıb, sonalamayıb. Amma bununla yanaşı o, hər dəfə öz rolundan ötrü nəşə yeni bir cizgi kəşf etməyə macal tapıb. Yəni nisbəti belə götürək də: rolun on faizi xalis roldur, qalan doxsan faizi xalis Yaşar.

Sual: 20 il olar, sənətdəsiniz. Mən Tofiq Kazımovun Sizi Azdramaya dəvətindən hesabımı götürürəm. Hansı rolu ən çox bəyəndiniz və sevdiniz?

Cavab: Rol aktyorun kəbinli arvadıdı, kifir də olsa, gərək sevsin. Başqa çarəsi yoxdur.

Yaşar istedadının bir üzü əgər mərəkə qiyafəsinə uyğun gəlirsə, o biri üzü melodramaya doğru meyllənir. Yaşar universal aktyordur, janr hədudları onun üçün nisbidir. Yaşarın yenidən eşqə düşmüş kefcil, zarafatçı, lotu-bambılı şofer Həsənağasının (“Göz həkimi” teletamaşası) ailə-məişət problemlərindən, biganə cəmiyyətdən, biganə insanlardan zinhara gəlib “keyləşmiş”, az qala kabus görkəmi almış zavallı Qəhrəmanından (“Kökdən düşmüş piano” teltamaşası) fərqi yerlə göy arasındadır. Dəyirmandan diri çıxan Yaşar hara, başını bir dərd anlayan insanın çiyinə qoyub dəli bir hönkürtü ilə ağlamağa hazır Yaşar hara? Cücə, Elçin, Vasil Buslay da elə

həmən-həmən. Bu mövzuda təhlil yox, qısa bir anons: Cücə (“Topal Teymur” teletamaşası) Orta əsrlər müsəlman dünyasının şah böyründə bəslənmiş çoxsaylı saray təlxəklərindən biridir, sultan əyləncəsidir, peşəkar məsxərəbazdır, qeyri-rəsmi leksikondan faydalansam, ağız-burun əyəndir. Elçin (“Səni axtarıram” teleserialı) kasıb gənc alimdir, həqiqət, ədalət naminə, necə deyərlər, “hələ duza gedir” və üstəlik hələ bir sevir də. Özü də kimi? Həyat tərzinə kinayə ilə, nifrətlə yanaşdığı bir rüşvətxor vəzifə sahibinin qızını. Yaşarın gözləri yaşaran ən kövrək qəhrəmanı idi Elçin. Vasil Buslay (“Astana” teletamaşası) isə professional sovet əyyaşı, küncdə-bucaqda gecələyən səfil, canı araq şüşəsində olan avara. Yaşar bu rolda klinikanı oynayırdı, diaqnozu oynayırdı və bu xəstəhal durumun içindən Yaşar birdən–dirə Vasil Buslayın pixikasının dolanbaclarında onun bir qırıq qürurunu tapıb aşkarlayırdı. Elə bu zaman Vasil Buslay peşəkar “alkaşlıq”dan çıxıb insan siması alırdı. Hərçənd bu da obrazın pozitivini seyrçi qavrayışında artırmırdı. Çünki Yaşarın Vasili Buslayı “qara”, kobud, “işıqsız”, qalın bir sədi. Sanki həyat bu səsə çatıb tükənmişdi. Bu rolların hamısı televizion tamaşalarındandır, amma üstünə hələ bir neçəsini də gəlmək olar (“Yollar görüşəndə”, “Ömrün yollarında”, “Evləri köndələn yar”, “Qonşu qonşu olsa” və s.), bir neçəsini deyəndə ki, yəni onunu-on beşini. Teatrda və kinoda isə Yaşarın bu qədər maraqlı repertuarı olmayıb, solo rolları olmayıb. Hər halda bu, faktdır və danmağına dəyməz. Adlarını çəkdiyim teletamaşalarda isə Yaşar Nuri həmişə solistlik eləyib. Yaşar ona tuşlanmış telekameraları sevir, telekameralar isə Yaşara baxmaqdan həzz alır. Səhnədə Yaşar daha çox bəstəboy caz bəstəçisidir, ikinci plan rollarının, epizodların virtuoz ifaçısıdır. Elə onun cır-cındır geyinib boynundan güzgü asmış,

bədə düşəndə “kiş-kiş” eləyib toyuq qovalayan Sərsəm Salmanı (“Dəli yığıncağı” tamaşası) düz yüzçə rola dəyərdi. Kinorejissor Vaqif Mustafayevin filmlərində də Yaşar nə oynayıbsa, kimi oynayıbsa, fısırmaq-həngamə eləyib. Elə bunu yazmışdım ki, ağılıma qərribə bir fikir gəldi: görəsən, Federiko Fellini öz filmlərində Yaşardan necə istifadə edərdi? Elə axırda sual olsa, yaxşıdı...

P.S. Əgər janr modern bəhri-təvildirsə, deməli, orada təhlil az, publisistika isə çoxdur. Çünki burada mən istəmişəm Yaşarı Azərbaycan mədəniyyəti üçün təsvir edəm, yazam, haradasa istedadın sənət dünyasında təzahür qiyafələrini sistemləşdirib onu təyinlər şəklində informasiya şəbəkəsinə köçürəm, istedadı əbədinin payını görəm.

**KEFLİ DÜNYANIN BİKEF İSKƏNDƏRİ
VƏ YA
TEATRDA ZÜHURA GƏLMİŞ BODHİSATHVA...
(heyvət, ey büt)**

“Bədən tilsimi torpağa mənsubsa da,
həqiqətdə nur dəfinəsidir...
Qələmlər surəti öyməz. Kitablara da
adamin surətinə aid vəsflər deyil,
alim, ədalət sahibi kimi zatına aid
vəsflər yazılır”.

Mövlanə

Teatrda Həsən Turabovun otağının qapısını açdım, içəri girdim və masa arxasında bir Bodhisathva gördüm, karıxdım, çaşdım, heyrləndim, soruşaqlarımın ondan birini soruşmadım, bica yerə onu da, özümü də yormadım, nahaqdan yubanmadım, geri döndüm. Çünki mənə hər şey aydın idi. Mən başa düşmüşdüm ki, indi Həsən Turabov artıq həyata da, sənətə də kənardan, çox–çox uzaq bir nöqtədən baxır və bu baxan heç də aktyor Həsən Turabov deyil, Budda bədəni Bodhisattva içindən boylanan nur dolu cəmi ikicə gözdür. Batində və dışarıda heç nə yoxdur, yalnız bütün mənaları mənasızlaşdıran xali baxışlar var.

Doğrusu bilmirəm, bu, qədim yunan tarixinin faktıdır, əfsanəsidir, yəni Averintsev Sergey Sergeyeviç imzası ilə dünyada tanınan bir rus ədəbiyyatşünasının uydurması: ayırd etməyə qabil deyiləm. Amma mən ona əminəm ki, rus aliminin qədim yunan mədəniyyətinin hüsnünü, plastikasını görükdürmək, formaları vücuda gətirən mənəvi-əxlaqi imperativi, cövhəri əyaniləşdirmək, obrazlaşdırmaq üçün ortaya atdığı bu “uydurma” pritça son dərəcə gözəl, ilginclik. Deyilənə görə bir gün makedoniyalı İskəndər qərar çıxarır ki, hər bir şəxs onunla qarşılaşdığı zaman yerə qədər əyilib təzim etməlidir. Filip oğlu İskəndərə yaltaqcasına hər cür lütf göstərərək daim onun əmrinə müntəzir olan Kallisfen adlı sərkərdə İskəndərin bu fərmanını eşidəndə özünü öldürür. Soruşulur niyə? Cavab çox maraqlıdır. Guya Kallisfen istəməyib ki, hətta hökmdarın hüsurunda belə qamətini əyib şəstini sındırsın. Çünki qədim yunan mədəniyyətində qamətin kiminsə qarşısında əyilməsi insanın müqəddəs bədəninə təhqir edilməsi demək idi. Qədim

yunan belə həqarəti heç cür özünə sığışdıra bilməzdi; razı olmazdı ki, bədəni alçaldılsın.

XX əsrin 60–cı illərində Azərbaycan teatr mədəniyyətində “yeni dalğa”nın nümayəndələri, başda onların bir nömrəli ideoloqu rejissor Tofiq Kazımov olmaq şərtilə, elə bir aktyor axtarırdılar ki, o, səhnədə təmkini pozmadan, heç kimdən qorxmadan, çəkinmədən, heç kimə əyilmədən, bir az cəsarətlə, bir az saymazyana, amma əsl kişi vüqarı ilə, azad bir azərbaycanlı kimi dayanıb öz personajının adından zəmanəni, yüzillik danabaşlığı, həpəndliyi, cüvəllağı vaizləri, heyvərə şakərləri, moltanı həyat tərzini ittiham etsin və öz içinə, xarakterinə, təbiətinə xas mərdanə bir sadəliklə deyə bilsin: **“Tfu, sizin üzünüzdə”**.

Teatr tezliklə tapdı belə bir aktyoru. Bu, **HƏSƏN TURABOV** idi, hamının əzizləyib sevə–sevə, hörmətlə çağırdığı **“HƏSƏNAĞA”** idi. Bakılılar bir kimsəyə aşırı sayğılarını bildirmək istəyəndə onun adının axırına hökmən bir “ağa” sözü əlavə eləyirlər. Ortaboy azərbaycanlıdan bir qədər hündür, enlikürək, dolusifət, ağbəniz, dik yeriyan, dik oturan, dik duran, aram-aram gəzən, ötkəm, yeri gəldi sözünü üzə şax deyən, şəstini heç kimin qarşısında sındırmayan, az qala dişlərini dişlərinə sıxıb danışan və bununla da daxilində cövlan edən azman mərdanəliyi, sərtliyi, gücü, cürəti, əsəbləri zorla da olsa cilovlayıb döş qəfəsində saxlayan, səsini dəli erkəkliyinə və sinirlərinə sipər edən, utananda və bir də hirslənəndə pul kimi qızaran cavan, amma keçəl bir oğlanı teatrda yaman bərk sevirdilər. Bəlkə də ona görə ki, HƏSƏNAĞANIN görkəminə, alnına “satqın”, “əclaf”, “nakişi” sözləri “yazılmamışdı”.

HƏSƏN TURABOVUN davranışının, əda və jestlərinin hüsnü Bakının yuxarı məhəllələrində (onların evləri “Şah döngəsi”ndə,

indiki Milli Teatrın üst küçəsində yerləşirdi) formalaşmışdı və o, nə səhnədə, nə də kinokamera qarşısında bu qədəşlik və cayıllıq partiturasına xəyanət etmək fikrində deyildi. Çünki Həsən Turabovdan ötrü həyatda olduğu kimi görünmək öz insan bütövlüyünə sədaqəti qoruyub saxlamaq demək idi. Bu adamın həmişə bir üzü olub: **KİŞİ ÜZÜ**. O, teatrda və kinoda nə oynayıbsa, hər an məhz bu çaların onun üçün hər şeydən üstün olduğunu vurğulayıb. Bəlkə də Tofiq Kazımov bir zamanlar Həsənin xasiyyətindəki bu mərdanəliyi nəzərdə tutub (bu, gümandır, həqiqətinə heç kim zəmanət verə bilməz) “Ölülər” tamaşasında (1966) ona baş rolu tapşırırmışdı? Ola da bilsin ki, Həsəni səhnədə İskəndər kimi görən rejissorun tamam başqa, sırf professional məramı vardı. İskəndərin kefliliyi Həsənin qamətindən, ədalarından, səsindən yağan codluğu, sınımazlığı, mərmər qüruru, dikbaşlığı müəyyən qədər yumşaltmalıydı, birmənalılığı aradan götürməliydı, aktyorun oyununa, plastikasına yeni çalarlar əlavə etməliydı. Rolun plastik rəsmindeki bu təzad Turabovun İskəndərini səhnədən daha cazibədar, daha maraqlı görükdürməliydı. Elə belə də oldu. Azərbaycan səhnəsi hələ 1916-cı ildən üzü bəri Turabovun İskəndəri kimi istiqanlı, qoçaq, yaraşqlı, bəməzə və mərdaneyi İskəndər görməmişdi. Onun İskəndəri miskin, məğmun, zavallı olub məyusluqdan, bədbinlikdən “şərab istemal edən” zavallı deyildi. Həsənin İskəndəri acıqlar acığına, ətrafdakıları oynatmaq, cırnatmaq, onların çənəsinin altına söz atmaq, danabaşları qızısdırıb özlərindən çıxartmaq üçün şərabə qurşanmışdı.

Onun ifasında İskəndər özünəməxsus savadlı bir lotu idi və gərçi belə olmasaydı, tamaşaçı salonundan kim inanardı ki, İskəndər böyük bir mahalın həpəndlərinə öcəşməyə, onları lağa

qoymağa, dolamağa qabildir; kim inanardı ki, İskəndər Şeyx Nəsrullah kimi danabaş nəhənginə “lotusan əyə, əl ver” deyib də onu yerindən oynada bilər. Mən çox fikirləşmişəm, görəsən Şeyx Nəsrullah da qayıdıb İskəndərə əl uzatsaydı və onlar ittifaqa giribən bir-birinə qahmar çıxsaydılar **DANABAŞ** dünyası **BAŞ** alıb da haraya gedərdi? Nə isə... Yaxşı sualdır, amma əlqərəz. Sözümlün canı bu ki, 60-cı illərdə rejissor Tofiq Kazımovun konseptual teatrının simvol–tamaşası, manifest tamaşası “Ölülər”dir, həmin dövrün ən suggestiv səhnə obrazı isə Həsən Turabovun İskəndəri. Ona görə ki, Turabov kefli İskəndəri bir para şünasların Mirzə Cəlil qəhrəmanına vurduğu yarlıqlar dışında bir maarifçi əzabkeş kimi yox, əylənməyi, sevinməyi bacaran, zaman-zaman kədərlənsə də, ətrafındakı həpəndləri öz kinayəli zarafatları, atmacaları ilə faciəvi mərəkə personajlarına çevirən, onlara vedrə bağlayan canlı, mübariz kişi kimi, igid kimi, lotu kimi oynamışdı. Bircə bu rol kifayətədi ki, Həsən Turabovun adı Azərbaycan teatr mədəniyyəti tarixində dönə–dönə zikr olunaydı. Amma bu hələ harasıdı ki? Yüzdən biridi. Nə çoxdu Turabovun teatrda, kinoda, telepavilyonlarda oynadığı rollar (bu haqda bax: Rəhimli İ. Sənətdə keçən ömür. – Bakı, 1992. – s.117-199). Di gəl ki, kefli İskəndərin yerini bu obrazlardan heç biri tuta bilməz, heç biri kefli İskəndər ola bilməz. Mən hətta elə hesab edirəm ki, Turabovun Kamranı (“Unuda bilmirəm”, 1968), Aydını (“Aydın”, 1972), Şahbazı (“İnsan”, 1974), lap elə Qiyası (“Şəhərin yay günləri”, 1977), Qədiri (“Quşu uçan budaqlar”, 1979) də kefli İskəndərin müxtəlif zaman və məkan kontekstlərində vücuda gəlmiş invariantlarıdır. Hərçənd ki, hər adı çəkilən obrazın özünün təkraredilməz hüsnü olub Həsən Turabovun ifasında. Bunu kimdi ki inkar edən? Amma nədənsə teatrda kefli personajlar

daha tez-tez çıxıb Turabovun rastına, düşüb Turabovun baxtına və onların hamısı şəksiz uğur gətirib aktyora. Fikir verin, Aydın da keflidir, Xəyyam da, Qiyas da. “Dedilər qəm gedərür badə, çox içdim sənsiz”. Keflilik qəmi unutturur, dili açıb ürəyi boşaldır, danışığın və davranışın ritmini dəyişir, adama daxili bir sərbəstlik gətirir. Personajın kefliliyi isə aktyordan ötrü hüdudsuz improvizə etmək imkanındır. Bəlkə elə buna görədir ki, Həsən Turabovun ifasında kefli personajların cazibəsi daha böyükdür. Onun Qiyasının da məlahəti elə bu səbəb üzündən birə on artırdı. “Şəhərin yay günləri”ndə Turabovun oynadığı Qiyas Zeynallı ağır-səngin, daxili zəngin, içi dolu təmkin, amalı düz, əməli dürüst, özü isə kasıb bir ali məktəb müəllimi idi. İskəndər kimi o da danabaş görəndə “əlhəzər” (“Harda müsəlman görürəm, qorxuram, qorxuram”) deyib uzaq qaçırdı. Ancaq Qiyasın ətrafı istəyirdi ki, onu özünə qoşub özünə oxşatsın; cibinə rüşvət basıb ona qəbul imtahanlarında heyvərinin birinə yüksək qiymət yazdırsın.

Qiyas isə maarifçilərin (deməli, İskəndərin) varisidir, belə-belə şeylər qulağına girməz. Amma... üzü qara kasıbcılıqda (“Ağuya dönsün hələ bu bir tikə qarə çörəyi”) arvadın deyintisindən, tanışların məzəmmətindən, özgələrin “əfəldir” sözü oxunan baxışlarından betər nə ola bilər? Odur, Turabovun Qiyası fağırlaşırdı, muma dönürdü, durub düşürdü arvadının yanına və onlar varlı qohumlarının evinə qonaq gedirdilər. Bir azdan tamaşaçı səhnədə qonaqlıqdan qayıdan Qiyas və Dilarəni (Şəfiqə xanım Məmmədova) qarşılayırdı.

Həmin tamaşadan kiçik bir epizod: axşamdan xeyli keçib, şəhərin küçələri kimsəsiz. Qiyas qonaqlıqda yeyib-içib dəmlənib; kefi sazdır, Dilarə isə – pələmürdə. Deyinir ki, bəs ömrü boyu onun boyun-boğazı olmayıb, bu dəfə isə xəcalətdən

lap ölüb, yerə girib qaş–daşa tutulmuş özgə arvadlarının yanında. Bunu eşidən kefli və məsum Qiyas barmaqlarının ucunda bir təhər dayanıb yuxarı dartınırdı və səntirləyə–səntirləyə havanı ovucalayır. Guya ki, göydən ulduzları “dəriridi”. Dərən kimi də aparıb ulduzları düzürdü Dilarənin sinəsinə. Yəni, bax, budur sənin boyunbağın, budur sənin sırğaların, qaş–daşa, qızıla, mirvariyyə daha nə hacət. Bu adi və eyni zamanda qeyri-adi məişət epizodunda Turabovun davranışına, jestlərinə o qədər poeziya, lirizm, yumşaqlıq, zəriflik pərçimlənmişdi ki... onun ədalarından, işıqlı çöhrəsindəki təbəssümündən elə bir nəciblik yağır ki, seyrçi bu romantik görüntüyə aludə olurdu və səhnədə əsl insan münasibətlərinin istisindən əmələ gəlmiş ağ enerjiyə uyub ilğım, xəyal dünyasına adlayırdı. Bəlkə də (mənim gümanım belədir) yazıçı Anar məhz bu səhnəni gördükdən sonra öz içində tam əmin olmuşdu ki, Azərbaycan teatr və kino sənətinin Gəray bəyi, bəylər içində bəyi Həsən Turabov “Dantenin yubileyi” filmində uşaq kimi sadələvh, hər şeyə tez inanan, əfəl, maymaq, köməksiz, son dərəcə xeyirxah, utancaq, öz həyasına, abırına qısılib yumağa dönmüş ipək xasiyyətli qocaman və bivec aktyor Kəbirlinskini oynaya bilər.

Qəribəsi ondadır ki, aktyor Kəbirlinskini də Turabovun kefli personajları sırasına qatmaq mümkün. Məsələn bu ki, Kəbirlinski teatra qədəm basdığı gün səhnənin qoxusu necə ki onu məst edib, bu adam daha bir də ayılmayıb, ömrünün sonunadək “kefli” qalıb, teatr sənətindən dəmlənib, “xəstələnib”, gerçəklik duyğusunu itirib. Amma neyləyəsən ki, onun həvəsilə imkanları düz gəlməyib, üst–üstə düşməyib. Kəbirlinski həmişə istedadlı Azərbaycan aktyorlarının yanında nizə tutan olub, həmişə sözsüz rollarda çıxış eləyib və həmişə də ağzını açıb böyük

aktyorların ağzına baxıb. Bu da onun yaradıcılığı. Vəssalam–şüdtamam. Filmdə Turabov xırda, becid addımlı yerışı, minimuma endirilmiş jestləri, inamsız, ürkək, məzur ədaları, yalnız quru nəzakətdən əmələ gələn çaşqın, günahkar, qəmli təbəssümü ilə həyatda və sənətdə öz lazımsızlığından karıxmış Kəbirlinskinin şəxsi dramını oynayır. Turabovun ifasında cüssəli, tosğun, enlikürək, şaqqalı Kəbirlinski haradasa hamar, yumru, iri bir şara bənzəyirdi. Kəbirlinskinin xarakterinin, onun iç dünyasının vizual obrazını, rəmzini mən bu şəkildə görürəm.

Şar kimi Kəbirlinski də müqavimətin nə olduğunu bilmirdi: ipini hayana dartsaydılar, o yana da baş alıb gedəcəkdə. Turabova Kəbirlinskidən sonra “Qəm pəncərəsi”ndən boylanmaq və bu pəncərədən bizlərə, biz azərbaycanlılara kefli İskəndərin gözlərilə tamaşa edib doğma bir simanı (MİRZƏ CƏLİLİ) görükdürmək, onun nisgilini, maarifçi faciəsini oynamaq heç də çətin olmayacaqdı. Bir də, axı, Həsən Turabov super aktyordur: özü ağırlığında istedad sahibidir. Hər bir obrazla istədiyini yapa bilər. Burası düz və şübhəsiz. Lakin mən məsələyə yalnız bu yöndən yanaşmaq istəməzdim. Turabovun teatr səhnəsində, kamera qarşısında can və ruh verdiyi personajlar təkcə onun istedadının işığında yaranmayıb. Burada zamanın, yəni 60-cı illərin payı var, dövrünün nəqşləri var, XX əsrin düzəlişləri, qeydləri var. Amma indi zamanə kökündən dəyişib, adamları dəyişdirib, rolları da dəyişdirib, Həsən Turabovu da. Tutaım, “Qan çanağı”nın ulusu, yurdun mərdi, başpapaqlısı, Peykanlının çalağanı, evinin, kəndinin qeyrətini, namusunu, bir də öz qürurunu atının tərkinə atıb kahalara sığınmış, uşaqlıqdan böyüdüüyü doğma dağlarda qaçağa, yalquzağa dönmüş sərt, zəhmli, səxt, tərs, kinli, bığıburma,

topasaqqal Gəray bəy (“Yeddi oğul istərəm” filmi, 1969) hara, toppuş, yumşaq, kündəyə gəlmiş xəmirə oxşayan, sığallı, qocaman teatr “pişiyi” Kəbirlinski (“Dantenin yubileyi” filmi, 1983) hara, gunaları işım–işım işıldayan, çırtma vuranda qanı daman, məxsusi yedizdirilmiş buğaya bənzəyən harın, şıq geyimli, tanrısı, dini, imanı pul olan əclafın, nakişini biri Qəzənfər Mamedoviç (“Yaramaz” filmi, 1985) hara? “Baxın, baxın, yaxşı baxın, diqqətlə baxın”, Həsən Turabov ki Sizin tarix güzgülüdür, əməllərinizin, ideallarınızın, qəhrəmanlarınızın aynasıdır. Onun oynadığı obrazlar ardıcılığından Sizin taleyiniz keçir. Bu tale 60–cıların, yəni böyük bir nəslin taleyidir.

Məgər Turabovun güclü qiyamçı enerjisinə malik, saf əqidəli maarifçi İskəndəri, cəmiyyətin ədalət üstündə qurulduğuna inanıb da ömrünü düzlük, həqiqət axtarışlarına fəda demiş Kamranı, Nicatı, Qiyası, ekrandan camaata kişilik mücəssəməsi kimi görünən Gəray bəyi əsrin 80–ci illərində Azərbaycanda az qala “görkəmli mafiozi” təxəllüsünə layiq qansız Qəzənfərə çevrilmədimi? Paho, 60–cı illərdən yüzilin sonuna doğru aparan yolların nə əcayib metamorfozası varmış... Onlar ruzgarı dəyişmək istəyirdilər, ruzgar onları dəyişdi. Görəsən, bu, kimin məğlubiyyətidir? Pamal oldumu 60–cı illər nəslinin sosial dünya ilə bağlı iddiaları? Bəlkə də. Kimdir buna hökm verməyə qabil? Mən bir teatrşünas kimi ancaq onu deyə bilərəm ki, qansız Qəzənfər də aktyor Turabovun əsl sənətçi uğuru. Gərçi belə olmasaydı, kinoteatrda çıxan-çıxan “Yaramaz” filmindəki personajları anıb da deməzdi ki, “tfu, sizin üzünüzdə”. Və əgərçi Frensiz Ford Koppola Turabovu tanısaydı, olsun ki, Marlon Brandodan vaz keçərdi və “Xaç atası” filmində Don Korleone roluna Azərbaycan aktyorunu dəvət edərdi. Lakin onsuz da

keçinmək mümkün. Çünki Həsən Turabov milli mədəniyyət tarixində qalası aktyor. Bu, elə bir sənətçi ki, 60-cı illərdə Azərbaycan aktyor məktəbinin yeni nəslinə pafos və patetika dışında mövcud olan oyun üslubunun gözəlliyini və hüsnünü təlqin etdi. Turabov səhnəyə məişət romantikası, gündəlik həyatın, təkrar–təkrar yaşanan ən adi situasiyaların davranış və ünsiyyət poeziyasını gətirdi, teatral pıçıltını səmimi rəftarın füsunkar möcüzəsinə çevirdi.

Turabov öz qəhrəmanının psixoloji yaşantılarına coşmadan, hissə qapılmadan, süni teatral gurultuya, oyunbazlığa uymadan mərdanə bir sadəliklə səhnə məkanında can verməyə hünəri çatan bir sənətçidir. Öylə bir sənətçi ki, onun yaradıcılığından 60-cı illər nəslinin dünyagörüşü, düşüncə ritmi, davranış plastikası, poetik ruhu, ovqatı, sevgisi və mübarizəsi keçir. Bu tale artıq yaşanıb, qapanıb, tarixə dönüb. Həsən Turabovun özü isə indi artıq taledən də, tarixdən də, teatrdan da yüksəkdə dayanıb və hər şeyi alicənab bir Budda sakitliyi içində seyr edir. Yəqin ol səbəb üzündəndir ki, teatrdə axıncı dəfə Həsən Turabovla qarşılaşanda öz-özümə “Bodhisatthvanı görürəm” dedim və bu görüntü mənə bu məqaləni yazmağa bəs elədi.

Sən demə, məqaləyə epigraf kimi bəyənib intixab etdiyim Mövlanə Cəlaləddin Ruminin fikirləri əbəsdən çıxmayıbmış rastıma. Bilirəm, deyəcəklər ki, Aydın yenə mistik mənə, orijinal bir bağlantı axtarır. Axı mən neyləyim ki, məqaləni tamamladığım bir məqamda “turab” sözünün ərəbcə torpaq demək olduğunu öyrəndim. Həqqən ki, “heyvət, ey büt”. Nə qərribə bir rabitə... “Bədənin tilsimi torpağa mənsubsa da, həqiqətdə nur dəfinəsidir”... Təsadüf, mistika, səmanın mənə

*hədiyyəsi, yoxsa vəcdə gəlmiş ruhun rəqsi? Xırdalamağına
nə hacət...*

**PANTOMİM QARDAŞLIĞI
VƏ YAXUD
ZİBILLİK PƏRVANƏLƏRİ
(modus vivendi)**

Mən Azərbaycan Pantomim Teatrını Sufi qardaşlığı qismində gördüm və bu əsnada mövləvi dərvişlərinin birgə yaşayış qaydalarını xatırladım. Bizim milli mədəniyyət tarixinin ilk Pantomim Teatrı 1 üstəgəl 11 prinsipi üzrə təşkil olunub: yəni bir rejissor və on bir aktyor. Belə də demək mümkün ki, burada “1” ustadı, mövlanı, mürşidi, şamanı bildirir, “11” isə müqəddəs müridləri, salıqları, davamçıları. Yəni onlar tanrı hüzuruna lal gedirlər, kırımışca gedirlər, mum kimi mim olub gedirlər, 12 qardaş olub gedirlər, zamansızlıqdan gəlib zamansızlığa gedirlər. “12” qutlu rəqəmdir, deyhamlaşdırdığı mənalar sakraldır, şəcərəsi kosmikdir. Dünya mədəniyyət tarixi də yalnız 12 sufi qardaşlığını fərqləndirir və tanıyır. Odur ki, mənim Pantomim Teatrının üzvlərini dərviş xanəqahlarının sakinlərinə bənzətməyim heç də təsadüf sayılmaz: ortada sayların ideali “12” var. Mimlərin qardaşlığı: əla səslənir. Hərçənd bu mimlər zibillik pərvanələri də ola bilər. Əgər zibilliyə pərvanə gəlirsə, o zaman ya zibillik həqiqi deyil, ya pərvanə. Amma fakt bu ki, 12 zibillik pərvanəsi və onların “sufiliyi”, ya da “sofuluğu” Azərbaycanda müsəlmansayağı pantomim sənətinin qayəsini və formasını müəyyənləşdirir.

Bu 12 “pərvanəlik” oyun qardaşlığının şeyxi–qəribi Bəxtiyar Xanizadədir; o şəxs ki, Azərbaycan hüdudlarında pantomim sənətinin mövlanəsidir, çələbisidir, piridir, kəbiridir, yəni böyüyüdür: pantomim ustaları arasında qara kəmər sahibidir. Qəribəliyi 1978-ci ildə “**Cinlər diyarı**”na¹ Qərib cildində,

Qərib obrazında düşəndən sonra aşkarlanıb. Elə o zamandan teatr “dəliləri”ni başına toplayıb, yığıncaq keçirməyə meyllənib. 1985–87-ci illərdə varıb Sankt-Peterburqa, Neva sahillərinə. Oranın Teatr, Musiqi və Kinematoqrafiya İnstitutunda səhnə hərəkəti üləması olub və qayıdıb Bakıya, qanında da “MİM” virusu: ruslardan yoluxub. “Xəstəliyi” gizlin, latent şəkildə inkubasiya dövrünü keçib və 5–6 ilə aşkarlanıb. Bir də ayılıb ki, mimişsiz, klounlarsız qala bilmir, ömrün-günün dadını itirir, xahiş eləyib, minnətçi düşüb, teatr açıdırıb, bədəni istedadlı olan cavanları yığıb ətrafına.

Hərçənd indi Bəxtiyar artıq şamandır, sufidir, Əfsunçudur; o, elə bu sifətdə, bu statusda kinorejissor Oqtay Mirqasımovun filminə² çəkilib. **Əfsun Ruhun Pantomimasıdır. Ovsun özündə pantomim elementlərini qapsayır.** Amma ki, bu pantomim tarixinin tamam ayrı bir mərhələsidir.

Hələlikse... Şeyx Bəxtiyarın Pantomim Teatrı dərvişlərlə Budda rahiblərinin, məsxərəbazlarla sufilərin, klounlarla şəbihlərin, samuraylarla balet ustalarının, müasir bazar camaatı ilə dövlət nomenklatur işçilərinin, sənət adamları ilə siyasət dəllallarının, çağdaş idmançılarla zibillik “pərvanələri”nin daşranış plastikasının modern sintezində vücuda gəlir. **Bədən** teatral–estetik substansiya kimi onun sənət təliminin cövhəridir.

Burada bütün dünya bədəndən başlayır və bədənə ruha dönüşü ilə qurtarır.

Pantomim qardaşlığının 12 dərvişindən biri Şeyxdir ki, onu zikr elədik; üçü Dədədir, biri mühibdir, yerdə qalanı isə pantomim çilləsi keçir, yəni hələ bəbədir, öyrənir. Dədələr düz 31 yaşın içindədirlər: amma Pantomim Teatrında bir ömür yaşayıblar ki, əsrə bərabər. Bu sənət, ideya, ruh qardaşlığında **Qazançı Dədə ELMAN RƏFİYEVDİR**, Bəxtiyarın sağ əlidir, pantomin Şeyxinin kölgəsidir, teatrın **Fiqarosudur**: administrativ işlərə baxır. Tamaşaların, səhnəciklərin, etüdlərin musiqi tərtibatı da onun boynunadır. Bəxtiyarın qurduğu pantomim oyunlarının çoxunda iştirak edib, televiziya tamaşalarına, filmlərə çəkilib. Onun ekran obrazları (“Nigarançılıq” teletamaşası) və Ruslan (“Nekroloq” telefilm) bizim pantomim aktyorlarının ifaçı virtuozluğunun əyani sübutu kimi qavranılıb. Elman şən, gülərüz, kefcil bir oğlandır. Ancaq əsəbləri balaca bir qıcığa bənddir ki, tüğyan eləsin. Becid–becid danışır, danışdığı kimi də rəftar edir: sanki barıt çəlləyi üstündə əyləşib dəqiqələri sayır. Odur ki, hövsələsi tez daralır, səbri çatmır; tələsir ki, bildiklərini birdən söyləsin, rahatlansın. Elmanın rolları, yaratdığı obrazların plastik rəsmi əsasən bu xarakter əlamətlərinə köklənir. Əbəs deyil ki, Elman mahiyyətə Fiqarodur, səhnədə əksərən dilotu yemiş diktordur, aparıcıdır,

nağılcıdır, enerji istehsalçısıdır. Lakin həqiqət bu ki, onun dəcəlliyi, uşaqlığı, səmimiliyi aktyorluğundan böyükdür. **KLOUN İSƏ ƏBƏDİ UŞAQDIR.** Elə buna görə də Elmanın Pantomim Teatrında səhnə təxəllüsü **KLOUN NİNİDİR.** Bu, məzəli, kövrək, bir az dalaşqan, bir az incik pantomim personajıdır, qrim–maskadır, aktyor Elmanın xarakterinin əsas cizgilərinin stilizə olunmuş formasıdır və Bəxtiyarın köməyiylə həyata vəsiqə qazanıb. Nini teatral oyunların bir təzahürüdür, şıltaqlıqdır, yoxsa ədəbazlıq? Əsla. **Kloun Nini böyükklərin uşaqlıq jestidir. Klounlar hər seans ərzində uşaqlıqdan dəliliyə, dəlilikdən uşaqlığa gedib qayıdırlar.** Digər tərəfdən qrim-maskadan yararlanmaq pantomim sənətinin tələbidir. Burada aktyor həmişə üzünü və şəxsiyyətini gizlədir, “mən”indən imtina edir. Çünki o, yalnız bədəni və emosiyaları ilə oynayır, məntiqin tərsinə iş görür. Mim və kloun arasında fərq minimaldır. Nədən ki, pantomim sənəti **KLOUNADA MÜSTƏVİSİNDƏ PƏRVƏRİŞ** tapır. Kloun **NİNİ** sevimli bir vücut: beləsi Azərbaycan teatr mədəniyyətində birinci dəfədir ki, zühur edir.

Pantomim qardaşlığında mən Qurban Məsimovu “**Meydançı Dədə**” adlandırırdım. Çünki nəzarətçidir, teatrın içində məxfi senzordur. Onun fikri, rəyi teatrda hamı üçün önəmlidir. Qardaşlığın münasibətlər şəbəkəsində gizli təşəbbüs hər an bu

bəstəboy, qarabala oğlandadır. Di gəl ki, üzügülməz Süleymandır: özgələrinə kaktus kimi görünür; həmişə dinməzcə utancaq–utancaq dayanar kənarda. Ancaq bu onun sənətini kölgələməz. Qurban, yəni kaktus oğlan, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində rejissorluq, Musiqi Akademiyasında isə vokal şöbələrini bitirib: deməli, professionalın kvadratıdır. Pantomim Teatrında özünü orijinal bir sənətçi kimi təsdiqləyib.

NƏM-NƏM rejissor, vokalist, aktyor Qurbanın telekran üçün öz əllərinin plastikasından yaptığı bir kukla obrazıdır: haradasa kölgə teatrının təsvirlərinə bənzəyən bir kukladır. Öncələr Qurban onu konsert nömrəsini ifa etmək üçün çıxarırdı səhnəyə və aktyorun əli belə dəqiqələrdə başlayırdı dünyanın ən məşhur italyan tenoru Luçano Pavarotti kimi oxumağa. Teleekranda gördüyümüz **NƏM-NƏM** təkcə sif toxunmuş ağ əlcəkli əllərdir və baş barmağa taxılmış qara eynəkdir; daha ayrı heç nə. Halbuki formanın ekspressiyası həddən ziyadə. Nədən ki, yalxı əllər danışmaq və oxumaq funksiyasına malikdir. **NƏM-NƏM** məftunedicidir; illah da, sarısaç parik geyinəndə lap gözəlçə olur. Sanki bu telepersonaj mətbəxdə aşpazlıq ehtiraslarından doğulmuş **damdabacadır, kabusdur**. Bu duyumun bir səbəbi də onda ki, kamera **NƏM-NƏM** ifaçısını tam məxfiləşdirir, gözlərdən gizlədir və damdabaca təəssüratını gücləndirir. Qurbanın ikicə əlin, daha doğrusu, bir-birinə baxan ovucların

açılıb–yumulması ilə göstərdiyi kukla bir yekə ağızdan və bir də iri udlaqdan ibarətdir: qarınqulu, amma arıq, bir az cığal, ərköyün, zır–zır, cumbulu, sırtıq bir uşağı xatırladır. Obraz “**NƏM-NƏM**” kəlməsinin bildirdiyi mənaların bədii–vizual şəklidir, sözün cövhərinin məkan içrə plastik abstraksiyasıdır: onun milli şəcərəsi yaxma çörəyi öz “əfsanəvi” qəhrəmanlığının bəhanəsinə çevirmiş folklor dəcəli **CIRTDANA** söykənir. NƏM-NƏM müasir teleməkanın cırtanıdır.

Pantomim Teatrında Qurbanı **KLOUN APPA** kimi də tanıyırlar; bu ayama nə gözəl yaraşır ona... Öz arxitektonik quruluşu etibarlı ilə qəfil sevinc partlayışını bildirən bu səhnə təxəllüsündə sanki onun istedadının, plastikasının hüsnünə, enerjisinin təbiətinə bir eyham gizlənib. APPA kürən kloundur, aktyorun eqosudur, Ninidən sərt, şuluq və öcəşkən olsa da, rəhmi var: özgəsini incitməyə ürəyi gəlməz. Axtarsan, haradasa Appanın da soykökü milli folklora pərçim.

Qurban Məsimovun bir rejissor kimi quruluş verdiyi “Muğam trio – dizlər” pantomim səhnəciyi mimlərin oynadığı kiçik bir şedevrdir. Bu köhnə pantomim nömrəsinin versiyaları dünyada çox olub, amma bizimkilərin göstərisindən heç hayanda yoxdur. Pantomim Teatrının “Dizlər”i kamera qarşısında da dəfələrlə oynanılıb, konsertlərdə də uğur qazanıb. Bütün dahi ifalar kimi bu nömrə də sadədən sadədir: üç nəfər

mim qısa fasilələrlə bir–bir səhnəyə daxil olar, önə, ortaya keçib yanbayana əyləşər və öz şalvarının balağını yuxarı çirmələr, sol qılçasını dizdən büküb dikəldər. Sonra aktyorlar kifir, tüklü ayaqlarına şux rəngli qaftan geydirərlər. Diz qapaqları keçəl kişi başı kimi qalar bayırda və sofitlərdən düşən işıqların altında par–par parıldar. Bu zaman onlar dizlərinə bir qırmızı, yumru burun da taxarlar. Bununla da bizim gözümüzün qarşısında dizdən bükülmüş qılça dönər olar kloun–kukla. Mimplər qaftanın qollarından əllərini salıb **DİZLƏRİ** əsl sazəndələr kimi çıxışa hazırladırlar: biri tar götürüb bütün enerjisiylə tarını köklər, o biri kamançasını əlinə alıb məlul–məlul gözlər, üçüncüsü də nimçə boyda taxta dəfi oynadıb boğazını arıtlar. Beləliklə, **DİZLƏR** milli trionun şarj–obrazına çevrilər: seyrçilərdən solda xanəndə, ortada tarzən, sağda kamançaçı məskunlaşar. Elə bu məqamda səhnəyə peşəkar muğam ifaçısı Zabit Məmmədovun bir şux, diringəli təsnifinin fonogramması buraxılar: “Məhəbbətin qüdrətini mən belə bilməmişdim, ana”. **DİZLƏR–KLOUNLAR** canlanıb, nəşələnilib özlərinə bir cür həşir biçər, bir cür mərəkə yapar, milli üçlüyü bir cür yamsılar ki, seyrçilər həməncə gülməkdən uğunar və təsnif qurtaracan mimplərə alqış yağdırırlar. Xanəndə ekstaza gəlib dəfi keçəl başına vurur, tarzən tarı boynuna qoyub çalar, kamançaçı da kamanı dəli kimi simlərə sürtər. Həqiqətən,

mövzunun (milli muğam üçlüyünə parodiya, muğam ustadı Alim Qasımova şarj) plastik həlli pantomim sənəti üçün misilsizdir, dahiyanədir.

Bu Qurban belə **APPA** rejissor: həyatda qaraçı görkəmli bir oğlan; ancaq sənətçi bacarığı nümunəvi, yaradıcı potensialı böyük. Onun “Nekroloq” teletamaşasında rəsm elədiyi Məcid adlı unikal bir zəvzək məni inandırdı ki, Qurban yarımtonlarda işləyə bilən əla dramatik aktyordur. Söz “rəsm eləmək”dən düşmüşkən... Pantomim Teatrının bütün tamaşalarının səhnə tərtibatçısı Qurban Məsimovdur, yəni bura kənardan rəssam dəvət etməyə heç bir ehtiyac yox. Dünya teatr məkanında ustad rejissorların hamısının gözəl şəkil çəkmək qabiliyyəti olmayıb bəyəm? Qurban da rəssamlıqda pərgardır.

Pantomim Teatrında **Rəqqas Dədə PƏRVİZ MƏMMƏDRZAYEVDİR:** sədaları altında oynamadığı havacat qalmayıb. Bunun da səhnə təxəllüsü **KLOUN ZİR–ZİR:** yəqin hind kişilərinə oxşadığına görə; bəlkə də kövrək olub tez–tez ağlamağı xoşladığı üçün. Hər halda Bəxtiyar onun səhnə imicini belə müəyyənləşdirir. Teatrın **MƏCNUNU** əbəsdən o deyil ki? Təxəllüsünü Məcnuna parodiya kimi də yozmaq mümkündür. Rəqqas Dədə Pantomim Teatrının bir nömrəli solistidir: onsuz heç bir tamaşa ötüşməz. Yüksək plastika mədəniyyətinə malik aktyordur. Uşu, karate, hatha yoqa eyninə gəlməz: hamısında

mahirdir. Üzündə isə həmişə beş pudluq xeyirxahlıq görünür. Səhnədə bütün enerjisi, bütün varlığı ilə işləyir; jestləri, ifadələri konkret, cilalıdır, qabarıqdır: rolun rəsmində rəng tündlüyünü sevir. Ol səbəbdən teatrın repertuar tamaşalarının ən iri **Dumbuludur, Birtinci Samurayıdır, Biiinci Badamıdır, Şarıdır, Canavarıdır**, Pantomim Teatrının **Birinci Salikidir**, yəni yolçusudur. Pərviz obrazlarının qayəsi və mahiyyəti bu sırada tamam aşkardır.

Qardaşlığın mühibi **HACIBABADIR**: pantomim sənətini öyrənər, amma teatrda çox yaşamaz; gedər, gəzər, könlünə düşəndə bir də qayıdar. Orta çağlarda mövləvi dərvişləri xanəgahda gecələməyib yalnız kollektiv zikrlər günü zaviyəyə gələn sufilərə “Mühib” deyərtilər. Hacıbaba da belə bir kimsə, hamıya inanan təmiz bir kimsə, düz adam. Bəxtiyar bir rejissor kimi məhz Hacıbaba adlı aktyorla birgə hazırladıqları monotamaşadan başlayır. Hacıbaba teatrda haqqın səsidir; o, torlunun aclarını, miskinlərini, zavallılarını pantomim güzgüsündə ictimaiyyətə göstərir. Tamaşalarda Hacıbaba Məmmədov azəri türkünün “şikəstə ruhu”nun vizual obrazı, plastik görkəmidir.

Mikayıl Mikayılov, Rasim Cəfərov, Nərgilə Qəribova, Ofeliya Məmmədova, Elnur Abbasquliyev, Ruslan İsmayılov, Təranə Ocaqverdiyeva qardaşlığın çillədə bulunan, yəni sınaq

müddəti keçən “dərviş”lərdir. Hərçənd “Nərdivan” pantomim səhnəciyində və “Zibillik pərvanələri” tamaşasında mən Mikayıl Mikayılovu və Rasim Cəfərovu əsl Mim, Kloun bacarığına malik sənətçilər kimi gördüm. Busa ondan xəbər verir ki, gələsinə bizim Pantomim Teatrının güclü və professional bir aktyor truppası formalaşacaq: yəni bu teatrla bağlı generasiya prosesindən, onun normal gedişatından arxayın olmaq mümkündür.

Güman edirəm ki, baş qəhrəmanları və iştirakçıları qədərincə tanıtdım. İndisə keçirəm, ensiklopedik teatr biliyinə, tarixə, estetik cövhərə.

**PANTOMİM VƏ HİMCİM:
İZAHAT VƏRƏQƏSİ
(məqalə içində məqalə)**

Nədir belə bu Pantomim Teatrı? Plastika baxımından xüsusi istedadı, yumşaqlığı, uyuşqanlılığı və əzələ yaddaşı ilə seçilən bədən sahibləri yığışır ora. Bu adamlar həm kloun, həm akrobat, həm də himcim ustası olurlar: öz bədənlərilə virtuozasına davrana bilirlər, səhnənin bədii məkanı içrə nə cür vizual forma istəsələr, onu da bədənlərinin köməyiylə yapıb vücuda gətirirlər. Bizlərdə bu, lap təzədir, cahanda isə köhnədən də köhnədir.

“Pantomim” yunan sözüdür, hər şeyi yamsılayan adamı bildirir. Çağdaş dövrümüzdə isə onu teatr sənətinin bir qolu, təzahürü, janrı kimi qavrayırlar. Əvvəllər bizim ellərdə

pantomim üslublu göstəriyə “**LALOYUNU**” deyirdilər.

Əslində “Laloyunu” primitiv, arxaik pantomim variantıdır, təqribi plastik dəqiqliyi olan etüddür. Çünki burada başlıca məsələ süjeti, qayəni mimikaların vasitəsilə dinməzcə seyrçilərə “danışmaq”dır, mətləbi aydınlatmaqdır, vəziyyətin real mənzərəsini üzün cizgilərilə məkanda aktuallaşdırmaqdır. Heç şübhəsiz ki, pantomim oyunu, pantomim tamaşası, pantomim səhnəciyi də **MƏTNDİR**. Amma laloyunundan fərqli olaraq Pantomim sənəti hiperbola, xalis şışirtmə, qrotesk, abstraksiya və eyhamlar üzərində öz göstəri gerçəkliyini tapır. Lakin buna baxmayaraq pantomim oyununda heç kəsə heç nə qaranlıq qalmamalıdır, hər şey son dərəcə “oxunaqlı” və anlaşıqlı olmalıdır. **PANTOMİM SƏNƏTİ TANIŞ, MƏLUM BİR NƏSNƏNİ, SİTUASIYANI VƏ YA ŞƏXSİ HƏRƏKƏT ABSTRAKSİYASI VASİTƏSİLƏ YABANÇILAŞDIRIB YENİDƏN “KƏŞF” ETMƏK, YENİ MƏNALARDA VƏ YENİ KEYFİYYƏTDƏ TƏQDİM ETMƏK SƏNƏTİDİR**. Burada həmişə plastik ifadə şərtiliyi, ifadə konkretliyi və ifadə dəqiqliyi mühüm yer tutur. Azacıq təqribilik mimlərin qurduğu oyunun estetikasını, gözəlliyini pozur. Pantomim sənətində, mən burada dahi kinorejissor Sergey Eyzenşteynin sinematoqrafla bağlı söylədiyi fikirdən bəhrələnirəm, “**JEST HEROQLİFDİR**”, rəmzi işarədir. Lakin bu “heroqlif”lərin, simvolların arxasında gerçəkliyin məlum obyektini tanınmasa, insan münasibətlərinin

həqiqətini vurğulayan mənalar aşkarlanmasa, heç vaxt pantomim göstərisinin uğuru olmaz. Pantomim sənətində aktyor səhnənin zarafatçı, xoşxasiyyət kloun **LÜTSİFERİDİR**, başqalaşma kralıdır: o asanlıqla yarpağa da dönə bilər, zürafəyə də, buluda da, ütüyə də, suya da, torpağa da, sərcəyə də, dənizə də, şkafa da. Amma məsələnin çətinliyi bu ki, hər deyəndə bədii obrazın (yamsılanma obyektinin) vizual şərtiliyinin konkret gerçəkçi bəraətini tapmaq olmur. Odur ki, bu “**BƏRƏT**” **HƏMİŞƏ** Pantomim aktyorunun individual bədii kəşfidir. **PANTOMİM MUM KİMİ YUMŞAQ, UYUŞQAN, HARMONİK AKTYOR BƏDƏNLƏRİNİN SƏHNƏ “MUSİQİSİ”DİR, BƏDƏN FORMALARININ KONSTRUKTİVİZMİDİR, BƏDƏNLƏ SƏHNƏ MƏKANINDA “YAZILAN” MODERN HEKAYƏDİR.**

HİMCİM isə bədənlə heç bir əlaqədə bulunmur. Azəri türkcəsində “**HİM**” sözü nəyisə dost, tanış, hətta ayrı bir adama, özgəsinə göz–qışla anlatmaq, mətləbi işarə ilə aydınlatmaq mənasında çözüldür. **HİMCİM MİMİKALARIN CİNQİRTİSİZ MONOLOQUDUR.** Bu “**monoloq**” başqası tərəfindən “**oxunanda**” artıq iki nəfərlik **OYUN** alınır. Himcimdə bədən passivdir, ifadə, işarə, eyham fəallığı gözlərə, qışlara, dodaqlara mənsubdur: bədən bu zaman nisbi statikadadır. Nədən ki, məhz Bədən hərəkətləri himcimin özgələrdən, yadlardan ötrü məxfiləşdirdiyi, gizlətdiyi mənaları lazım olduğundan daha tez fəş edib aşkarlamağa qabildir.

Pantomim sənətində isə hər şey əksinədir: sifət qrimlənmiş kloun üzüdür, müəyyən xarakter tipinin şərti maskasıdır, qismən donuq ifadədir, yəni aldatmaq imkanından məhrumdur. Burada **BƏDƏN** həmişə **ÜZÜ** oynadır, jestlər, davranışlar, pozalar daima qrim–maskanı “izah etməyə”, onun sirrini açmağa, mənanı bəyana gətirməyə yönəlir. Himcimdə üz aldatmağa, ört–basdır etməyə, ifadə polifoniyası yaratmağa, çaşdırmağa köklənib, kloun üzü isə neytraldır, hər hansı bir emosianın ifrata qədər stilizə olunmuş şəklidir. Ona görə də **Pantomim** sənəti bir ayrı aləmdir, **Himcim** – bir ayrı aləm. Hərçənd Pantomim sənəti lazım olan miqdarda həmişə himcimdən faydalana bilər. Lakin bu iki oyun üslubunun arasında bərabərlik işarəsi qoymaq mahiyyəti bəsitləşdirməkdən savayı bir şey deyil. Himcim mimikaların oyunudur, pantomim sənəti –bədənin, əzələlərin.

Bundan o yanısı XX əsr Azərbaycanında Pantomim sənətinin tarixidir: azından-çoxundan orda-burda yazıya köçürülüb, sənədləşdirilib; bircəciyinin də müəllifi mənəm, gəlirəm onun üstünə.

ÜMİD **(yeniliyə qənsər)**

Günlərin bir günü, söhbət 1993-cü ildən gedir, “Yuğ” teatr–studiyasından mənə zəng oldu ki, bəs sənə tamaşaya dəvət edirik. Soruşdum nəmənədir, dedilər ki, Semuil Bekketdən “Bir

aktyor üçün himcim oyunu” (və ya “Bir mim üçün pyes”).

Nə başınızı ağradım, vaxtında özümü yetirdim teatra: tamaşaya baxdım və bildim ki, əsl sənət möcüzəsinin iştirakçısı olmuşam; Londonda, Parisdə, Moskvanın özündə də beləsini tapmazsan. Tez cumdum Vaqif İbrahimoglunun yanına ki, bunu sən hazırlamısan? And-aman elədi ki, “yox, əşşi, rejissoru Bəxtiyar Xanızadədir”. Məəttəl qaldım: olurmu yahu, birdən–birə bu cür qələbə? Mən də məsələni yubatmadım, **“Bekket və Hacıbaba”** məqaləsilə mətbuatda çıxış elədim. Çünki peşəkarlıq baxımından gördüyümü yüksək qiymətləndirmişdim. Tamaşanın, yəni pantomim oyununun, ideyası bu idi ki, qəddarlaşmış, siyasiləşmiş, rəqəmlərə, proqramlara, cədvəllərə, projektlərə, İNTERNET saytlarına köklənmiş bir cəmiyyət cocuq kimi səmimi, sadələvh, tula kimi sadıq, meymun kimi oynaq fərdiyyəti olan avara, biçarə, fağır bir kimsəni fiziki cəhətdən təhqir etsə də, onu balaca bir cücü, mığmığa kimi əzsə də, qürurunu, ləyaqətini əlindən alsa da, ümidini qıra bilmir. Məqalədən bir neçə vaxt sonra teatra gələndə gördüm ki, “Bir aktyor üçün himcim oyunu”nu rejissor **“ÜMİD”** adlandırıb. İndiyəcən Bəxtiyardan soruşmamışam, bu, mənim məqaləmin təsirindən olub, yoxsa təsadüfdən? Ancaq fərqi nə? Təki teatrşünasın Azərbaycan teatrına praktiki və nəzəri köməyi, xeyri dəysin.

“Ümid” Azərbaycan teatr mədəniyyətində ilk pantomim oyunu, **İLK SÖZSÜZ TAMAŞA** kimi yeni sənət tendensiyasını müjdələyirdi. Bəxtiyar bu monotamaşada Bədəni, Jesti, Pozanı sözə, frazaya, cümləyə, ideyaya, tezisə və antitezisə çevirmişdi. Absurd dramaturgiyasının ən dolaşq intellekti Semuil Bekketin (məşəəcə irlənd olub, amma Fransada yaşayıb) kobudcasına zarafatlaşdığı bədii qəhrəmanının, bizim millətin hekayətlərində deyildiyi kimi “ağlı vardı, dərrakəsi yox”. Odur ki, Hacıbabanın səhnə davranışı, pantomim oyunu hərəkətin, fəaliyyətin avtomatlaşdırılması, standartlaşdırılması əleyhinə üsyan konsepsiyası əsasında qurulmuşdu. Hacıbabanın adsız personajı antihərəkətin və antifəaliyyətin miskin qəhrəmanı idi. Onnun meymunça avarası öz təbii qüsurlarına görə adi insanlar üçün məqbul sayılan normalar dışında sərsəmcəsinə, sarsaqcasına rəftar edirdi sərsəm, sarsaq dünya ilə. Tamaşanın kompozisiyası (isti səhraya təpiklənilib qovulmuş bir insanın yaşamaq cəhdi), plastika orijinallığı (bütün hərəkətlər məntiq əleyhinə hərəkətlərdir) və komizmi bu müstəvidə gəlişirdi. Öz fəlsəfi, ideya kontekstinin dışında bu tamaşa həm də professional aktyor üçün plastika üzrə məşq kimi də baxılırdı. Ona görə aktyor kublərlə, palma ağacı ilə, qayçı və kəndirlə, su qrafınılə Bəxtiyarın qurduğu mizanlarda davranarkən hər bir səhnəcik müstəqil miniatür–tamaşa, konsert nömrəsi səviyyəsində

qavranılırdı və caz musiqisi kimi canlı seyrçi reaksiyası ilə müşayət olunurdu. Bu, şəksiz, XX əsrin 90–cı illər Azərbaycanında əsl sənət hadisəsi idi.

Ol səbəbdən mən deyirəm ki, Azərbaycan Peşəkar Pantomim Teatrının tarixi məhz “Ümid” tamaşasından başlayır, əlbəttə ki, rəsmi sənədlərlə təsdiqlənməsə belə. Lakin o zaman mənim bu fikri söyləməyim hələ tez olardı. Çünki gümanım vardı ki, **Bəxtiyar Xanızadə** “Yuğ” teatr-studiyasında bir rejissor kimi qalıb öz sənət təcrübələrini davam etdirəcək: həqiqətən, bu perspektivi Bəxtiyar üçün müsbət dəyərləndirirdim. Amma, görünür, Bəxtiyarın yaradıcı imkanlarına və iddialarına yetərinə beləd olmamışam. Doğrudan da, çox çəkmədi ki, 16 may 1994-cü ildə **“Dəli yığıncağı”** Pantomim Teatr–studiyasının rəsmi açılış mərasimi keçirildi. Gözlərimin önündəcə rejissor Bəxtiyar Xanızadənin “Pantomim buketi” adlı çoxsaylı pantomim nömrələrindən ibarət bir tamaşası ilə Azərbaycanda yeni bir teatr, yeni bir sənət tendensiyası tarixiləşdi. **Ay barəkallah.** Sevinməyinə mən də sevinirdim, ancaq öncə repertuar və truppə haqqında düşünürdüm, teatrın perspektivini görməyə cəhd eləyirdim. Nədən ki, hər dramaturq Pantomim Teatrı üçün mətn yazmağı bacarmaz, hər aktyordan da səhnədə mim, kloun kimi davranacaq sənətçi olmaz.. Hərçənd mən bilirdim ki, bütün bunları məndən öncə Bəxtiyar

bilir. Onun özü respublikada pantomim sənəti üzrə birinci mütəxəssis; əgər işə girişibsə, deməli, mümkün çətinliklərin potensial maneə qüvvəsini əvvəlcədən nəzərə alıb.

Elə isə seyrçilərə Bəxtiyardan “Pantomim buketi”: by **“BUKET”** bir neçə miniatür səhnəcikdən tərtiblənmişdi. **“NAĞARAÇILAR”** isə milli pantomim buketinin kompozisiyasında mərkəzi mövqedə dayanıb öz orijinallığına (“Nağaraçılar” yalnız Xəzər sahilində yaşayan toplumda yarana bilər), plastik dəqiqliyinə, qızğın qafqazlı ritmikasına, emosional pafosuna, teatral qayəsinə, formasına görə sənət xiridarlarını yüngülcə şok vəziyyətinə salmışdı. Artıq düz 9 ildir ki, “Nağaraçılar” Pantomim Teatrının repertuarındadır və hər yubilei mərasimində, bayram konsertində “Muğam Trio – Dizlər” parodiyası ilə birlikdə, çox böyük şövqlə, həvəslə oynanılır. Bu nömrədə aktyorlar bir-birlərini mütəmadi əvəzləyərlər də, partituraya hər dəfə xırda–para əlavələr edilsə də, tamaşa korlanmır, yenə əvvəlki tək ajiotajla, coşqu ilə baxılır. “Nağaraçılar” pantomim oyunu kiçik bir musiqi dəstəsində baş verən ixtilafı, xarakterlər, temperamentlər, eqolar, iddialar toqquşmasını sadə plastik formalarda və nağara alətinə uyğun səs düzümündə (**“Dumbaladubul”** yanıltmac sözünün müxtəlif variasiyaları) görükdürürdü. Pantomim oyununun kompozisiyası bir eyham kimi “oxunurdu”: harada ki insan kollektivi var, daha

düzgün olar, desəm, harada ki yığnaq var, kollektiv var, dəstə var, sürü var, kütlə var, orada nağaraçıların **“KİMDİR LİDER?”** və **“KİM KİMDƏN DAHA LAYİQLİDİR, DAHA ÜSTÜNDÜR?”** problemi həmişə aktualdır: bütün qanlar, qadalar, müharibələr, savaşlar, ədalətsizlik, zülm, zorakılıq bu instinktdən, başçı olmaq, birinci olmaq instinktindən törəyir. Ancaq neyləyəsən ki, onsuz da həyat yoxdur. Başqa sözlə, alma, palıd, şam ağacının bəhsi permanentdir.

Yalnız öz iç dünyalarında bu instinkti məhv eləmiş mənəviyyatı saf insanlar, brəhmənlər, dərvişlər, dalay–lamalar, bodhisathvalar, qisası, Allah aşiqləri, deyə bilərlər: **“GƏLDİM Kİ, OLAM GƏMİN HƏRİFİ”**. 31 may 1995-ci il... Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poemasının motivləri əsasında rejissor Bəxtiyar Xanızadənin hazırladığı tamaşa. Janr: pantomim-balet. Bəstəçi Polad Bülbüloğlu. Məqamına müvafiq, söyləyim, yaddan çıxmasın: bizim mədəniyyət naziri bu teatrın özünəməxsus xaç atası; onun dəstəyi olmasaydı, teatrın təşkilatlanma prosesi uzun illərə belə sığmazdı. Milli teatr dünyamız üçün dəyərli bir iş. Ondan ötrü dəyərli ki, teatr məsələlərində ləngimək müəyyən bir ideyanın ölümünə, müəyyən bir nəslin itirilməsinə bərabərdir. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirinin məhz **OPERATİV** sərəncamına əsasən “Dəli yığıncağı” Pantomim teatr–studiyası

həyat vəsiqəsi alıb Gənc Tamaşaçılar Teatrının binasında məskunlaşdı. Burada isə inzibati və təşkilati bacarığı getdikcə daha da “əfsanələşən” ideal teatr direktoru nümunəsi Kamal Əzizov bu istedadlı “dəliləri” qanadının altına çəkdi, təzəbinə cavan sənətçilərə himayədarlıq elədi. Yeridir, mən də təşəkkürümü bildirsəm: özgəsi deyiləm ki?

Fikrimi yayındarmayım, qayıdım tamaşanın üstünə. “Gəldim ki, olam gəmin hərif” pantomim–baleti də Bəxtiyarın sənət eksperimentləri cərgəsində düzənlənirdi. Rejissor Bəxtiyar səhnədə insan bədəninin köməyi ilə yapılan forma və kompozisiyaların autentik vizual musiqisini bəstələyirdi. Bu tamaşa ekspressiv jestlərin, yaraşqlı plastik pozaların **LAL POEZİYASI** idi seyrçilərdən ötrü. Bəxtiyar Xanızadə “Leyli və Məcnun” mövzusuna Adəm və Həvva sevgisinin bir təzahürü, invariantı kimi yanaşırdı. Pantomim–baletin plastik partiturası sanki öz barama “paltarlar”ından qanad çırpı–çırpı yenicə çıxan ağ ipək libaslı pərvanələrin ekzistensial rəqslərinə uyğun bir tərzdə tərtiblənmişdi. Ona görə də səhnə planşetində leyli və Məcnun münasibətlərinin plastik həlli Yaranış Aktının magiyasına, dinamikasına eyham kimi yozulurdu. Beləliklə, Pantomim teatr-studiyası “Gəldim ki, olam gəmin hərif” ilə artıq ruhun **UÇUŞUNUN** başlanğıc məqam və koordinatlarını sərgiləyirdi, onları konkret məkani obrazlarda görükdürürdü.

UÇUŞ (təriqət və həqiqət)

“Dəli yığıncağı” Danabaş kəndini, Danabaş şəhərinin, Danabaş küçəsinin ali məşvərət orqanıdır: amma razılaşaq ki, Pantomim teatr–studiyasının adı kimi adamda xoş təəssürat oyatmır. Bəlkə də bu, Mirzə Cəlilin eyniadlı pyesinin bizim bilincimizə müsəlman toplumu ilə ilişkili hopdurduğu neqativlərin mövcudluğundan, zülmət səltənətində ağlın və emosiyaların, ideya və yaşantıların çarəsizcəsinə boğulması faktına şahid olmağımızdan asılıdır. İnsanlar həmişə dəlidən və yığıncaqdan qaçırlar: çünki o da, bu da sıxıntı, darıxqanlıq, psixoloji diskomfort təhrikçisidir. Yəqin elə bu səbəbdəndir ki, 6 mart 2002-ci iltarixində Dövlət statusu alarkən Pantomim Teatr–studiyası “Dəli yığıncağı” adından imtina etdi. Nədən ki, dəlilik özünün bütün təzahürlərində urvatsız dünyanın əlamətidir: ruhun qandalıdır, başın bəlasıdır, duyğuların zindanıdır. Ruhun müqəddəs, sakral aləmə uçuşunun, onun səmasının əngəli dəlilikdir. O da mümkün şey ki, Bəxtiyar Pantomim Teatrının tarixi dönəminin bu faktını sadə və adi bir izahatla açıqlasın: AD dövlətin teatr standartlarına cavab vermir, vəssalam. Ancaq mən neyləyim ki, hər bir kulturoloji hadisəni, tarixi-nəzəri məsələni və hətta mahiyyətə önəm kəsb etməyən nəsnəni belə fəlsəfi–estetik, sosial–psixoloji müstəvidə araşdırmağa, bir növ,

adətkərdə olmuşam. Bir də “dəli yığıncağı” ifadəsi pantomim “Şeyxi” Bəxtiyara yaraşmaz: özü də üzü Şeyx Əttara dayanmış olasan.

Əttar Fərid əd-Dîn Muḥamməd ibn İbrahim Nişapuri Ortaçağ müsəlman dünyasının sufi şairi, filosofu: bədii irsi dürlü-dürlü hekayətlərdən hörgülənmiş həmin bu Əttarın (təxəllüsünün ərəbcədən tərcüməsi “ətriyyat, dərman, cövhər satan” kimi mənalanır) bir poeması var: adı “Quşların məntiqi”. Bu poema qoca Məşriqin mövzular, rəvayətlər ensiklopediyasıdır, süjetlər, personajlar, simvollar və eyhamlar qalereyasıdır. Əttar poemasını səhnələmək, bu hekayət əsasında pantomim oyunu qurmaq ideyasını Bəxtiyara əfqan balası, “Yuğ” teatrında təcrübə keçən rejissor Əbdül Qəyyum Moxtar calamışdı **“Uçuşun məntiqi”** kimi. Mən indi mübahisə açıb deməyəcəyəm ki, əfqan rejissor məntiqi səhv eləmişdi. Nədən ki, **Əttarın “Uşusun məntiqi” adlı əsəri yoxdur.** Həqiqətən, quşların nəyinə görə uçuşun məntiqi? Absurd, abrakadabra. Bu ona bənzər ki, balıq üzməkdə məntiq axtarsın, ilan – sürünməkdə. Quş hava boşluğuna özünü atıb süzür və öz uçuşunun məntiqi onu ilgiləndirmir. Nişapurlu filosofun poemasında quşları maraqlandıran varlığın sirridir, olum, ölüm məntiqidir. **UÇMAQ QUŞLARIN GENETİK PROQRAMIDIR:** bunu məntiqlə əlaqələndirmək nə qədər düz? Geniş məsəblə

filoloji araşdırmalara qurşanmayacağam. Lüzum görmürəm.

Bir də axı, tamaşa “Uçuşun məntiqi” adlanmır ki? Bəxtiyar öz teatrında **“UÇUŞ”** pantomim oyununu hazırlayıb: burada isə ruhun uçuşu, qutsal imperativlərin, xeyir əməllərin qələbəsi, üstünlüyü hər cür filoloji və tarixi həqiqətdən öndədir. İş bu ki, Əttarın “Quşların məntiqi” (klassik rus və Azərbaycan filologiyasında bu əsər “Quşların söhbəti” kimi təqdim olunub) poemasında sufinin şəriətdən həqiqətə doğru keçdiyi **YOL** (təriqət) rəmzləndirilir. Təriqət müxtəlif sufi qardaşlıqlarında müxtəlif mərhələlərə (dayanacaq və vadilərə) ayrılır. Adətən dayanacaqların (kamilləşmə mərtəbələrinin) ən çox təkrarlanan sayı yeddidir. Bu yeddi məqam mənəvi sınaqlar məqamıdır: sufini daxilən paklaşdırmaq, saflığa, işığa çıxarmaq məqsədini güdür. Əttarın poemasında isə sufiliyin məğzi rəvayət, hədis vasitəsilə çözülmür. **SİMURQ** və ya **PADŞAH** və ya **HƏQİQƏT** axtarışında yola çıxıb çətin mənəvi imtahanlardan keçən 30 quş sonucda dərk edirlər ki, **“SİMURQ”** adlanan ideal varlıq elə onların özləridir. Doğrudan da, fars dilində **“Sİ”** otuz rəqəmini, **“MORĞ”** sözü isə quşu bildirir. Yəni simurq heç də qeyri-adi, ilahi, möcüzəli quş deyil, cəmi otuzca quşun birgəliyinin simvoludur. Bunun üçünsə quşlar (bəlkə də ruhlar) mənəvi-əxlaqi sınaq mərhələlərində, mərifətdə “durulub” Günəşin pak güzgüsündə özlərini görməliydilər. Məna da bu ki, həqiqəti

özündə ara, özündə tap. Hər bir abstraksiya yalnız özünə dönməkdən ötrüdür.

Əbdül Qəyyum Moxtar və Bəxtiyar Xanızadə, olsun ki, Xanızadə və Moxtar, Əttar pritçasının süjet və ideyasını gündəlik həyatdan bezikmiş, çiyirinmiş, psixoloji və mənəvi diskomfort, hay–küy içində çırpınan şəhər camaatına bir ovuc luq təmiz, saf dirilik suyu, azadlıq, xoşbəxtlik iksiri qismində təqdim etmək istəyirdilər. Çünki müasir dünyanın insanları Əttarın rahatlıq bilməyən quşları kimi çaşqın, əsəbi və qurnazdılar. Bu tamaşa rəqqaslıq sənətinin estetik parametrlərinə söykənən bir pantomim oyunudur: truppanın potensial plastika imkanları üzərində qurulub və aktyor fərdiyyətinin rolu burada cüzidir. Öz estetik cizgilərinə görə bu pantomim oyunu haradasa Mövləvi dərvişlərinin səma məclislərinin, səma rəqslərinin stixiyasına yaxındır.

“UÇUŞ” pantomim oyununda poemanın əsas iştirakçıları sayılacaq 30 quş 7 salıqla (“yolçu” deməkdir) əvəzlənib. Onlar təriqətdə bulunub həqiqətə varmağı öz adi həyat tərzlərindən üstün tutan adamlardır. Bax, elə tamaşa da bu məqamdan başlayır: 7 salıq əyinlərinə qara geyimli idmançı dəstinin üstündən giş iplərindən hörük–hörük toxunmuş **XİRQƏ** (dərviş libası) keçirirlər və yola düzəlirlər. Xirqə həqiqət yolçusunun paltarıdır: dərvişliyin nişanəsidir, əlamətidir. Bütün sufi

təriqətlərinin əvvəlinci pilləsi tövbədir, sonuncu – fəna: di gəl ki, **Allah Eşqi** olmadan hər ikisi cəfəngiyyatdır. Dərvişi məhz eşq fənaya doğru aparır: fəna məqamına yetmiş sufisə insanların kamilidir və Allahda olmaq, Allahda bulunmaq, Allaha qovuşmaq şərəfinə layiqdir. Bəxtiyar “Uçuş”da təriqətin 7 məqamının, 7 sınaq mərhələsinin məğzini, cövhərini, mistik mənasını plastik səhnə formalarında görükdürməyə çalışır. Hər mərhələ bir rəqsdir, bir ovqatdır. Lakin hər dəfə **NƏFS** yaraşıqlı, cazibədar, gözəl bir quş görkəmində səhnəyə çıxıb 7 saliki yolundan sapdırmağa, dünyanın min cür dadı, ləzzətilə şirnikdirməyə can atır. Əsl sınaq elə budur. **ÖZÜNÜ DƏRK ETMƏK ÜÇÜN NƏFSİNDƏN AZAD OLMAQ GƏRƏK**. Bu pantomim oyununda Bəxtiyar salikləri (dərvişləri) oddan, sudan, daşdan, torpaqdan “agah edib”, bir növ, onları yuxudan “ayıldır” və nəticədə öz nəfslərinə qalib gəlmiş həqiqət yolçularını Günəşlə tənha buraxır. Tamaşanın finalında səhnənin arxa planına nəhəng ölçülü bir pərdə endirilir üstündə qızılı bir Günəş şəkli: bu əsnada yeddi salik yeddi mənəvi sınağın tələsindən, əziyyətindən qurtulub yorğun–yorğun Günəşə yaxınlaşır və öz əksini sanki Günəşin güzgüsündə görür. Məna da bu ki, **bir an dayanıb düşünmək min il aramsız ibadət etməkdən xeyirlidir, özünə dönmək, özünü dinləmək, mənəvi paklığa çatmaq padşah, başçı axtarışından önəmlidir**. Əgər Allah

sənə şah damarından da yaxındırsa, onu uzaq–uzaq uzaqlarda soraqlamaq lazım deyil. Bu tamaşa ilə Bəxtiyar sübut elədi ki, pantomim göstərisi vasitəsilə dünyanın fəlsəfi dərkini də sərgiləmək mümkündür.

“UÇUŞ” pantomim oyununun teatral ənənəsi Qafqaz müsəlmanlarının plastika mədəniyyətinin kontekstində vücuda gəlib. Tamaşanın rejissorları dönən dərvişlərin mistik rəqslərindən, balet və milli rəqs ənənələrindən yetərinə bəhrələnib onları pantomim müstəvisində mövzu ilə orqanik şəkildə əlaqələndirməyi bacarmışdı. Əbdül Qəyyum Moxtarla birgə Bəxtiyar tamaşanı unikal bir ayinə, bir sufi məclisinə çevirmişdi. Lakin elə bu məqamda soruşulur: dini ekstazın, mistik eşqin, ilahi gözəlliyin qovuşduğu bir vadidə zibillik pərvanələri nəmə nə? Haradan **UÇDU** gəldi bu(n)lar, “eylədilər xəlqi xərab, biri der müctəhidəm, biri müsəlləm qazi?” Teatr mədəniyyətin elə bir hücrəsidir ki, orada müqəddəs, qutsal olanla urvatsız həmişə yanaşıdır, həmişə qabaq–qənşərdir. Yahu, nə baş verdi ki, yeddicə salik Günəşə varıb güzgüləndikdən sonra zibillik pərvanələri qiyafəsində qayıtdılar Yerə?

ZİBİLLİK PƏRVANƏLƏRİ (uğursuz talelər üçün rekviyem)

Pərvanələr zibilliyə yığışdır. Zibillik milçəklər “oylağ”ıdır.

Uğursuz talelərin axırncı dayanacağı zibillikdir.

2002-ci ildə may ayının birinci yarısında Bəxtiyar XANIZADƏ öz teatrında, yəni Gənc Tamaşaçılar Teatrının səhnəsində üç qəşəng premьера elədi: biri **“NƏRDİVAN”**, o biri **“DULUSÇU”**, üçüncüsü də **“ZİBİLLİK PƏRVANƏLƏRİ”**. “Nərdivan”la “Dulusçu”nu mən bir gündə gördüm (buna onların daha kiçik xronometrajı yol verirdi), “Zibillik pərvanələri”ni isə bir ayrı gün.

Əzizimiz maarifçilər bizi belə məlumatlandırılar ki, nərdivan yaxşı şeydir, yuxarı dırmaşmağın əla vasitəsidir. Bəxtiyarın qurduğu pantomim-miniatürdə isə söhbət ictimai–sosial nərdivandan gedir, onun mənəvi–əxlaqi, ekzistensial dəyəri “təftiş” edilir. Bu **NƏRDİVAN** toplumun problemidir, cəmiyyətdə dolaşan kabusların, ictimai partlayışların, insan tələfatlarının, qorxunc diktatorların, eybəcər psixoloji təzahürlərin, sosial mutasiyaların, faşist təbiətli təlxəklərin və çoxsaylı maskaların meydana gəlmə səbəbidir. Çünki “nərdivana” ayaq qoyub yüksək mənsəblərə çatmaq, deputat olub havayı yemək, havayı gəzmək istəyənlərin miqdarı qarışıqlarcadır. Odur ki, “möcüzəli nərdivan” uğrunda mübarizə, çarpışma, didişmə səngimir, yaltaqlıq, rüşvətxorluq, çuğulluq bir an belə azalmır. Nərdivan da ki nə nərdivan? Sonucu ölüm olan nərdivan. Qaranlıq içində mimlər tərəfindən pilləkəndə (nərdivanda) duruş gətirmək uğrunda ölüm–dirim

savaşı kimi “cızılan” bu pantomim oyunu sosial dünyaya ciddi xəbərdarlıq, ismarıc qismində çözüldü.

Sadə bir süjeti vardı bu oyunun. Bəxtiyarın quruluşunda səhnəyə çıxmış üç aktyordan (mim-kloundan: maskalı üz, qara frak, qazan–şlyapa, ağ əlcək, ağ köynək) hər biri üç qara paralelepiped–pilləkanı əlləşib elə üst–üstə yığmalıydı ki, sonucda özü yuxarıda qalsın və möhkəm dayansın. Mimlərin oyununun fakturası bu istəklə müəyyənləşmişdi. Üç eyni görkəmli sənətçi (şerti məmur) çalışırdı ki, bacardıqca yüksək mövqedə qərarlaşsın; amma elə ki, qərarlaşırdı, canlı hədəfə çevrilirdi, axırı çatırdı; onu ustufca aşağı yuvarladırıdılar. Aramsız və amansız oyun isə heç cür bitmirdi, tükənmirdi, təkrar–təkrar yaşanılırdı. Siyasi toplumların, cəmiyyətdə təsdiqlənmiş həyat normalarının, mövcudluq qaydalarının fəci və müdhiş həqiqəti açıqlanırdı bu səhnələrdə. Mən bu tamaşada teatrın pantomim çilləsi keçən cavan aktyorlarını çox bəyəndim. Gördüm ki, peşəkarlıq səviyyəsinə görə onlar “Dədə”lərə lap yaxınlaşıblar.

Həm pantomim texnikası, həm üslub, həm də janrın estetikası sarıdan “Nərdivan” və “Zibillik pərvanələri” teatrın repertuarındakı digər tamaşalardan fərqlənirdi. Nə qədər doğru söylədiyimi deyə bilmərəm. Ancaq mən hiss etdim ki, bu tamaşalarda teatrın indiyədək bəhrələndiyi Müsəlmansayağı

Qafqazlı Pantomimi klassik Avropa pantomim sənətinə özünəməxsus bir tərzdə transformasiya olunmaq ərəfəsindədir. Bu pantomim oyunlarına baxarkən belə bir vacib nəticəyə gəldim: teatr ekzotik çalarlı milli adət–ənənələri, etnik rəqs və oyun modellərini imitasiya etmək praktikasından uzaqdır. Hər halda mən bunu Pantomim Teatrının yeni inkişaf mərhələsinin dəyərli bir əlaməti kimi səciyyələndirirəm.

“Zibillik pərvanələri” bir replikadır, bir haraydır, teatr ömrü yaşayanların taleyinə bir eyhamdır: təfsilatına isə artıq varmıram. Çünki məsələ həddən ziyadə uzanacaq. Mənsə məqaləmi xətm etmək əzmindəyəm. Nədən ki, onillik bir tarixi ələk–fələk edib, prosesin səhnəyə gətirdiyi pantomim oyunlarının analizini verib yorulmuşam. Amma əminəm ki, mən teatrşünasın öhdəsinə düşən borcu Pantomim Teatrına tam qaytarmışam. Bundan sonrası gərək kitab ola.

QEYDLƏR

¹ “Qərib cinlər diyarında” bədii filmi nəzərdə tutulur.

² Oqtay Mirqasimovun bədii filmi “Əfsunçu” adlanır.

**BİR QIRIQ ÖMÜR
VƏ YA
ÇƏNBƏRƏKƏND RAPSODİYALARI**

“Yaşamağın cədvəl üzrə vaxtı var”.
Vaqif Səmədoğlu

Hayıf sənə, Hüseynağa!

Ruhun şad olsun!

O dünyadan məni eşidirsənmi? Deyirəm canın qurtardı “Aktyor evi”nin soyuğundan, ikiüzlü adamların yaltaqlığından, “xadim”lərin xəbisliyindən, paxıllığından! Deyirəm bəlkə sən özün də bilirdin ki, bu “Aktyor evi”nin buzxana zalına teatr yaratmağa yox, cərimə çəkməyə, ömür çürütməyə gəlirsən. Səni dilə-dişə salıb bura atdılar, qapıları da sanki arxadan bağladılar. “Nuxlu”lar şəhərində qazandığın uğurlar çoxlarına rahatlıq vermirdi axı! Amma sən heç kimi günahlandırmadın, heç kimin qarasıya danışmadın. Kişilər ağlamır, kişilər qəhərlənir. **Bezikmiş istedadın əhlikefliyi isə illərcə uzanan intihar deməkdir.** Biz hamımız yavaşdılmış ritmdə gerçəkləşən bu “intihar”ın sonunu gözləyirdik. Gözləyirdik, axırda nə olacağını təxmin edə–edə gözləyirdik. Sənin teatr həyatının düyünü açılmadan bir gün qəfil qırılmalıydı. Mən bunu yəqin eləmişdim. Əsəblər dəmirdən deyil ha. Bir gün çiliklənib tökülür ayaq altına və heç cür yığıb təzədən düzəltmək olmur. Ancaq əlimdən nə gəlirdi ki... Mənim gücüm sözə çatır: onu da bir elə dinləyən yox. Bizim diyarda düz danışan adamı sevmirlər, atam–atam! Sənin ölümündən əvvəl fikirləşmişdim bu yazını: özü də tamam bir ayrı cür. Hərçənd axırı nə oldu? Fələyin yazdığının qəşşərində mənim yazım nədir ki?.. Bax, belə-belə işlər,

Hüseynağa! Daha heç kim səndən heç nə ummur: nə dramaturqlar, nə aktyorlar, nə tənqidçilər, nə dostlar, nə də qohumlar. Rahat yat! Fərqi nədi, öləndən sonra səni harda dəfn edəcəklər. Eybi yox, “balıq bilməsə, xaliq bilər”! Bu məqaləni də mənə, sən Allah, halal elə.

Əlvida!

Ölümün xeyir!

Ölümə qənşər!

Pərdəsiz meydan oyunlarının cazibəsi. Gülşad

Güman: fələk–məişət tandemi. Hüseynağa Şəki teatrında ömrünün gülşad məqamını yaşadı. Nə yaşadısa, elə onda yaşadı. Sən demə, FƏLƏK məhz Gülşadı ona uğur yazıbmiş! Fəqət, özü bunu bilmədi. Bildisə də, dilinə gətirmədi. Gözü görsə də, bey–ninə batmadı ki, fələk pozitiv uğur enerjisini təkcə ondan ötrü yox, həm də Gülşaddan ötrü göndərir. Əlbəttə ki, mən indi, Hüseynağanın tale cədvəlində başlanğıc və son konkretliyindən çıxış eləyib də belə söyləyirəm. Qəribədir, onun həyatında Gülşadın payı, rolu azaldıqca, Hüseynağanın uğuru da azalırdı. Bir gün Gülşad var ola–ola yox oldu Hüseynağa üçün. Onlar gözləri baxa–baxa bir–birini itirdilər. Baxt zənciri qırıldı. Uğur da Gülşad sevgisi ilə birgə buxarlanıb ərşə çəkildi. Bəlkə bu, “gülşad” sözünün mənası və magiyası ilə bağlı olan bir şeydi? Fələk məhz GÜLŞAD adlı bəndəsini HÜSEYNAĞA adlı bəndəsinə Tale yazıbmiş! Fəqət, özü bunu bilmədi: sərgüzəşt axtardı, macəra axtardı... iki oğul atası...

“Teatral sərgüzəşt” konsepsiyası. Oyunları

məxfiləşdirən pərdələrin müəmması meydanda əriyib yox olur. Meydan sərgüzəşt, macəra məskənidir. Pərdə meydan tamaşaları üçün adi parça çeşidlərindən başqa bir şey deyil. Meydanda pərdə daha çox bayraq olmağa yarayır, simvollaşmağa meyl edir. Rejissor Hüseynağa Atakişiyevin teatr konsepsiyasında da saçaqları səhnə planşetinin üzünü qıdıqlayan ağır, məxmər, xanım-xatın pərdəyə yer ayrılmamışdı. O, həyatını da, teatrını da bir an belə pərdələmədi. Hüseynağanın nəyisə kimdənsə gizlətməyə, pərdə arxasında saxlayıb məxfiləşdirməyə heç ehtiyacı da yox idi. Bu rejissor teatrda bilmərrə “dördüncü divar”dan və onu eyhamlaşdıran səhnə aynasının örtüyündən imtina etmişdi. Sərgüzəşti sərgüzəşt eləyən olayların pərdəsizliyidir. Yəni xalq xəbər tutmayınca, bilməyincə hadisə sərgüzəştə çevrilmir. Hadisə bir sərgüzəşt statusunda yalnız meydanda təsdiqlənir. Hüseynağa da bir rejissor kimi məhz pərdəsiz meydan tamaşalarının bədii-estetik prinsiplərinə, onların xislətindəki oyuna, oyunbazlığa önəm verirdi. Hər bir OYUN potensial SƏRGÜZƏŞT, MACƏRA deməkdir. Ayrı cür ifadə eləsəm, oyun sərgüzəşt modelidir. Oyunun da sərgüzəşt kimi qaydaları bəlli, əvvəli məlum, sonu qaranlıq. Oyun hamı üçün bərabər şanslar sərgiləyən son dərəcə demokratik strukturdur. Kim daha zirək, daha çevik, daha huşyar və daha güclü olsa, həmin şəxs də qalib gələcək. Oyun affektləri coşdurur, özü isə soyuq məntiqlə yaşayır və coşqulu insanı vaxtaşırı “sındırır” onu özünə tabe etdirir. Busa artıq sərgüzəşt müstəvisidir. Təsadüfi deyil ki, azəri türkcəsində “oyuna düşmək” sərgüzəştdə bulunmaq kimi anlaşılır. Sonucda isə sərgüzəşt elə taleyin özüdür. TALE Allahın insan üçün

müəyyənləşdirdiyi SƏRGÜZƏŞTDİR ki, ona da fələyin, ya da ki taleyin oyunu deyirlər.

Sərgüzəştin xeyir!

Sərgüzəştə qənşər!

Hüseynağa Atakişiyev də hansı teatrda işlədisə, orada oyun estetikasını dəstəklədi, yəni sərgüzəştə üstünlük verdi. Burada məntiq sadədir: əgər teatrın özü bir oyundursa, bu oyunu pərdə arxasında gizlədib də onu “həyat müəmması” kimi seyrçilərə təqdim etməyə ehtiyac varmı? Təbii ki, yox. Hər halda mən Hüseynağanın belə düşündüyünü güman edirdim. Gümanıma bəraət qazandıran məqamlardan biri də bu idi ki, Hüseynağa öz tamaşalarının yalnız və yalnız bir OYUN olduğunu dönə–dönə vurğulamağı xoşlayırdı. Bu rejissor sayırdı ki, ideal oyun nümunələri xalqın ənənəvi teatr formalarıdır, meydana keçirilən bayram-tamaşalardır, ayin-tamaşalardır. Öz bədii–estetik xisləti etibarı ilə onun teatrı həmişə karnavalın bir addımlığında dayanıb. Lakin karnaval tarixən anonimdir; onun konkret müəllifi və icraçısı yoxdur. Nədən ki, müəllifi və iştirakçıları maska məxfiləşdirir. Karnavalı kütlənin enerjisi idarə edir. Məhz Hüseynağanı da qapını açıb birbaşa karnaval dünyasına daxil olmaqdan bu çəkindirirdi. Məchul və müəmmalı görünmək, ya da üzünə təlxək maskası taxıb davranmaq heç vədə Hüseynağa üslubunda olmayıb. Hüseynağa həmişə və hər yerdə adi, sadə insan kimi qalması üstün tuturdu, yəni həyatda **“mən rejissoram”** tamaşasını oynamırdı, hamıdan fərqlənməyi sevmirdi. Hüseynağa sakitcənə öz teatral “sərgüzəşti”ni yaşayırdı.

Bu “sərgüzəşt” başlayır 1976-cı ildən, və bəlkə də onun rejissor Vaqif Abbasovla 1974-cü ildə gerçəkləşmiş görüşündən, və bəlkə də “nuxlu”ların şəhərindən, və bəlkə də onun sevdiciyi

aktrisa Gülşaddan. Dəqiq söyləmək müşkül məsələ. Dəqiq söyləyə bilərəm Hüseynağanın doğulduğu günü, ayı, ili: 8 sentyabr 1949–cu il. Atasının-anasının adını söyləyəyəm dəqiq: Çənbərəkənd sakinləri Ağahüseyn, Töhfə. 7 saylı məktəbdə 11 il oxuduğunu dəqiq söyləyə bilərəm. Düz ikicə il əsgərlikdə ayaq döydüyünü də, 4 il sərasər teatr professoru Mehdi Məmmədovdan aktyor sənətini öyrəndiyini də dəqiq söyləyə bilərəm. Bundan dəqiqi olmur.

Onu da dəqiq söyləyəyəm ki, 1994–cü ildə mən Hüseynağadan bir məqalə yazmışdım və bu məqaləni adlandırmışdım “Azərbaycan teatrının Yusif Sərracı”. Duydunuzmu gizli mənanı və dolayısı ittihamı? İndi də elə onu söyləyirəm. Öz səhnə oyunlarından ötrü “teatral sərgüzəşt” konsepsiyasını bəyənmiş Hüseynağa Atakişiyevi “bir dəstə xadim” elə bir sərgüzəştə saldı ki, bu rejissor fikirlərindən, ideyalarından heç birini gerçəkləşdirmək iqtidarında olmadı. Azərbaycan teatrında Yusif Sərrac əhvalatını Hüseynağanın ruhu yaşadı.

İndisə hadisələrin gerçəkləşmə ardıcılığı və məntiqi haqqında. Hüseynağa teatra vurğun birisi olub. “Nə üçün?” və “niyə?” suallarının cavabı, əlbəttə ki, məndə yoxdur. Hərçənd fakt bu ki, Hüseynağa bir gün gəlib düşüb səhnə filosofu Mehdi Məmmədovun kursuna, başlayıb aktyorluğu öyrənməyə; amma elə ki, Moskva teatr institunun məzununu Vaqif Abbasovla sənət barəsində söhbətlərdə bulunub, Mehdi Məmmədovdan ildırım sürətilə uzaqlaşdı: başa düşüb ki, fəlsəfə, poetik ibarə, pafos, eleqant jest ondan ötrü deyil. Elə ol səbəbdən Hüseynağa, Vaqif və bir də Mehdi kursunun digər uşaqları yığışıb qərar veriblər ki, birlikdə “nuxlu”ların şəhərinə teatr çıxarmağa getsinlər.

1976-cı ildən Şəki Dövlət Dram Teatrı qalacaq Vaqiflə Hüseynağanın ixtiyarına. Ancaq bu teatrda uzun müddətə “ləvbər salıb” işləmək Vaqifə nəşib olmayacaq. Daha doğrusu, Hüseynağa Atakişiyev Şəki teatrının yaradıcı prosesinə rəhbərliyi öz əlinə alandan sonra, yəni yerində möhkəmlənəndən sonra Vaqif Abbasov dönəcək Bakıya. Sanki taleyin və ya tanrının özü Vaqifi göndərmişdi ki, o, başlanğıcda Hüseynağanı dəstəkləsin, bu cavan sənətçiyə arxa dursun. Zaman borusundan keçmişə baxanda onun missiyası məhz elə belə də oxunur. Bu məqamı bir ayrı cürə yozmaq mümkünsüz. Düzü, bildiyim bu qədərdir. Nədən ki, o vaxt yanlarında olmamışam, özlərindən də soruşmamışam. Rəhmətlik Hüseynağa da Vaqifdən, və ya Vaqiflə münasibətlərindən uzun-uzadı danışmağı xoşlamazdı: bir-iki tutarlı və konkret cümlə ilə ötüşərdi, fikrini yığcam, soyuq bir tərzdə bildirərdi. Aydın olmazdı ki, Şəkiyə kimi kim aparıb. Hüseynağanın Vaqifi özünə güvənc yeri saydığını da mən eşitməmişəm. Ancaq Hüseynağadan soruşanda ki, Vaqif Abbasov Şəkini niyə belə tez tərk eləyib teatrı çaparaq xudafisləşdi, deyərdi ki, onun arzuladığı teatr mənim həsrətini çəkdiyim teatrdan tamam fərqlənirdi. Bəs onlar necə olmuşdu ki, Şəkiyə birgə yollanmışdılar?

Hüseynağanın öz sözləri: “Mən Şəkiyə gedəndə heç nəyi gözümün altına almadım. Mənim üçün teatr yaratmaq hər şeydən vacib və əziz idi.” “Cümə” qəzeti, 19 fevral 1999-cu il, “Dübədü və ya teatr müşkülləri” adlı müsahibədən kiçik bir fraqment. Bu müsahibəni də mən özüm aparmışdım.

Məgər Yusif Sərrac sərgüzəştinin mayasında faktları anlamaq və yozmaq probleminin daimi aktuallığı və tragikomediyası dayanmırmı?

Hüseynağa Şəki teatrında ilk tamaşalarından birinin məkanını meydan kimi müəyyənləşdirdi. Teatrın seyrçi salonundan dışarıya çıxdı və foyedə bir oyun qurdu. Özü də bilirsiniz mətn soracağında kimə müraciət elədi? Nuxa qəzasının ən görklü ədibi Mirzə Fətəli Axundzadəyə!.. Bəyəndiyi “Sərgüzəşt” oldu, xəsis kişinin sərgüzəşti, yəni “Hacı Qara”. İndi Siz deyın, bu qayədə, bu konseptual düzümdə MƏTN yazmağa haqqım çatır, ya yox? Yəni ki, **“Sərgüzəşti Hüseynağa ibn Ağahüseyn”** mənim uydurmam deyil. Alın Yazısı, daha mənim yazım yox a, bu insanı addımbaaddım sərgüzəşt parametrlərinə yaxınlaşdırıb.

Şəki teatrında “Sərgüzəşti-mərdi-xəsis” tamaşası Hüseynağanın rejissor manifesti kimi səsləndi, onun bir sənətçi kimi qəbul etdiyi bədii-estetik prinsiplərin mündəricəsini aşkarladı. Hüseynağa teatrdə oyun səmimiyyətini öz sənət konsepsiyasının alfa və omeqası kimi bəyan etdi.

Amma təəssüf ki, mən onda bu tamaşanı görməyə macal tapmadım.

Teatrşünaslığa təzə qəbul olunmuşdum, Hüseynağanı da hələ heç əməllicə tanımırdım. Bir tamaşa üçün durub Şəkiyə yollanmağı da ağılıma belə gətirmirdim.

Nə başınızı ağradım... Düz beşcə ilə Avropanın teatr mərkəzləri Hüseynağa Atakişiyev adlı bir Şəki rejissorunun istedadından xəbər tutacaqdı, sonra Sovetlər Birliyi ayılacaqdı, daha sonra bizim doğma Bakı, və daha sonra Azərbaycan boyda bir məmləkət... və biləcəkdik ki, bizdə də gürcü Robert Sturua kimi bir rejissor peyda olub, “ölü” teatrları dirildir. Şəki teatrının “kabus”u Bakını bürüyəcəkdik. Və Hüseynağanı o zamanlar Mədəniyyət Nazirliyinin teatr şöbəsinin aparıcı işçilərindən biri teatrşünas Elmira Əliyevanın təşəbbüsü, və haradasa lap tələbilə,

“dartıb” gətirəcəkdilər Bakıya, Milli Dram Teatrında unikal Tofiq Kazımovun baş rejissor kreslosunda əyləşib yeni estetik qayəli səhnə oyunları qurmağa, “ölü”nü diriltməyə.

Elə məhz bundan o yana Hüseynağanın tale cədvəlində Yusif Sərrac əhvalatı aktuallaşacaq.

Yusif Sərrac sərgüzəştinin kökləri mifik təfəkkürə söykənsə də, “nuxlu”ların Mirzə Fətəlisi “Aldanmış kəvakib” povestində bu başibəlalı qəhrəmanı sosial mühitin fenomeni və qurbanı kimi təqdim edirdi, yəni hadisəni mif zəminindən tamam uzaqlaşdırırdı. Hüseynağa da sosial ədalət duyğusu güclü olan sənətçilər siyahısına daxil idi. Brext teatrının kulturoloji çevrəmində özünü tanımış rejissorlar əksər hallarda çağdaş toplumun, siyasətin müxtəlif qayəli təzahürlərinə biganə qala bilmirlər. Əbəs deyil ki, Hüseynağa çox vaxt öz tamaşalarını müasir dövrün problemlərinə cavab kimi, bədii-fəlsəfi reaksiya kimi düşünürdü. Lakin bununla belə Hüseynağanın teatri heç vədə siyasi teatr olmadı; o, teatrını siyasi oyunların platformasına çevirmədi. Çünki zarafat duyğusu, sərgüzəşt ruhu, lətifə ovqatı Hüseynağanı bir an da belə tərk etmirdi. Onun çöhrəsində həmişə xəfif, mülayim, bəlkə də bir balaca çaşqın təbəssüm oynayırdı. Yalnız günahlarını dərk etmiş adamlar belə məsum gülümsünürlər. Buna bənzər təbəssümü mən Tofiq Kazımovun üzündə də görmüşdüm. Bəlkə də bu, bir əlacsızlıq təbəssümü olub ki, onu da mən dərk edə bilməmişəm.

Hər halda Yusif Sərrac sərgüzəşti başqa-başqa variantlarda daim təkrar olunur. Heç kəs bu tövr sərgüzəştdən, bu tövr vəqiədən sığorta edilməyib. Təbii ki, Şəkidə bu, heç kimin ağına da gəlmirdi: sərgüzəştin əvvəli yalnız bir tale yazısı kimi oxunurdu.

1977-ci ildə Hüseynağa aktrisa Gülşad Baxşıyeva ilə evlənəcək və evləndiyi gündən etibarən uğur bu adamın qapısının ağzını kəsdirəcək. Onun Şəkiddə hazırladığı, əgər rəqəmlərin statistik dilində danışsaq, hər üç tamaşasından biri Azərbaycan teatr mədəniyyətində hadisədir; hər on tamaşasından biri sensasiyadır. Bu, fenomenal bir göstəricidir. Dahi rejissorlar teatr tarixində adətən bir və ya iki “əfsanəvi” tamaşanın müəllifi kimi qalırlar. Onların digər tamaşaları isə şəxsi vərəqəyə yalnız faktoqrafik məlumat statusunda daxil edilir.

1977-ci ildə “Adamın adamı” pyesi (müəllif Anardır) Hüseynağanın quruluşunda Sovetlər Birliyinin teatr olayları sırasında mövsümün birinci, yəni ən yaxşı tamaşası sayılacaq. Tamaşaya görə teatrın kollektivinə pul mükafatı verəcəklər, təbii ki, diplomla bərabər. Əgər həmin çağların sovet teatrında hansı soyadlara (Tovstonoqov, Efros, Lyubimov, Yefremov) pərəstiş edildiyini sadalasam, bu uğurun Azərbaycan teatr mədəniyyəti üçün əsl milli bomba olduğu aydınlaşacaq.

Ancaq, əfsuslar olsun ki, bu bomba mediada əməllicə partladılmadı və bizimkilər diksinmədilər ki, gözlərini açıb Hüseynağanı görələr və tanıyalar.

Hayıf, “Adamın adamı” tamaşasına da baxa bilmədim onda...

Elə bu vaxtlarda “Nişanlı qız” (pyes müəllifi Sabit Rəhman) da Vaqif Abbasovla birgə Şəki teatrının səhnəsinə gətiriləcək, “Komsomol poeması” da. İkincini Hüseynağa təkbəşinə Yusif Səmədoğlunun innovasiyalarına söykənib hazırlayacaq.

Onda bu tamaşaları da görmək mənə qismət olmadı.

Həmin əyyamda bolqarlar da bir festival keçirdilər, ancaq qiyabi. Teatrlar Bolqarıstana getmirdi, xüsusi jüri ölkə-ölkə, şəhər-şəhər gəzib tamaşalara baxırdı və qaliblərə diplomlar

paylayırdı. Bax, bu bolqar dramaturgiyasına həsr olunmuş festivalda Şəki teatrı da iştirak edirdi. Hüseynağa bolqar qardaşlar üçün “Ustalar” (pyesin müəllifi bolqar R.Stoyanov idi) tamaşasını hazırlamışdı.

Bu tamaşa da bir teatrşünas kimi mənim itirdiklərim sırasındadır.

Şəki teatrı isə “Ustalar” tamaşasından qazandı. Bolqarıstanın teatr biliciləri “nuxlu” “Ustalar”a düz beş diplom əta elədilər.

Hüseynağa 1978-ci ildə Elbəy adlı bir oğul atası olacaq.

1978-ci ildə də Vaqif Abbasov Bakıya qayıdacaq. Teatr 6 ay baş rejissorsuz qalacaq.

Kral öldü, yaşasın kral.

1979-cu ildən isə Şəki teatrı artıq Hüseynağanın teatridir. İndən beləsinə qanunları ancaq o, diktə eləyəcək.

Deyirlər ki, mən olsa-olsa qulaq şahidiyəm, Hüseynağanın teatrında iş uzun məsafəyə qaçışla və səhər gimnastikası ilə başlayırdı. Bu, gündəlik məşqlərin məcburi “siftə”si sayılırdı. Yəni Hüseynağa aktyor plastikasının yetərinə professional səviyyədə olmasına önəm verirdi. Bu rejissor təkcə Stanislavski sisteminin cızdığı çərçivələrdə qapanıb qalmaq istəmirdi. O, alman rejissoru Bertolt Brextin epik teatr əndlərini Azərbaycan meydan teatrının prinsipləri müstəvisində sınağa çəkirdi: nə yaşayırdısa, onu saxlayırdı; nə milli mədəniyyət kontekstinə uyuşmurdusa, ondan imtina edirdi. **Hüseynağanın Şəki teatrı bayram ovqatlı sərgüzəşt teatrı idi.** Bu teatrda musiqi, rəqs heç vədə müşayətçi element olmurdu, tamaşanın sakinləri arasında bərabərhüquqlu personaja çevrilirdi. Şəki teatrında hətta faciələr belə sərgüzəşt biçimində, sərgüzəşt parametrlərində səhnələnirdi. Və bu sərgüzəştlər getdikcə haradasa Şəki lətifələrinə bənzəyirdi. Hüseynağa öz tamaşasına

sakral, məxfi məna daşıyan bir ayin kimi yanaşırdı. Tamaşa onun üçün həyatın zarafat formalarından biri idi. Elə buna görə də hər hansı bir səhnə oyunu barədə o, çox sakit, gərginləşmədən, mübahisə aparmadan, xəfifcə gülümsünərək danışdı. Hüseynağanın və yaxınlarının teatr leksikonuna **“tamaşanın apelsini”** kəlməsinin daxil olması da məhz bu münasibətin zarafatyana xarakterilə şərtlənirdi. Tamaşanın portağalı yox a, məhz **apelsini!** Bu eyhamı tamaşanın cövhəri, səhnə oyununun məğzi, fikirlərin və münasibətlərin düyün nöqtəsinin “dadı” kimi də başa düşmək mümkün. Bəlkə də bu “apelsin” məsələsinin şəcərəsi dahi Meyerholddan gəlirdi... Onun redaktorluğu ilə nəşr edilən “Üç portağala sevgi” dərgisini bir xatırlayın...

1979-cu ildə macarlar da öz sevimli oyun yazarı Şandor Petefiyə həsr olunmuş bolqarsayağı bir festival keçirəcəklər. Şəki teatrı da Ş.Petefinin “Pələng və kaftar” pyesindən bir tamaşa düzəldib bu qutlu teatr mərasiminə qatılacaq. Macarıstanın teatr biliciləri də Şəkiyə təşrif buyuracaqlar, “Pələng və kaftar”a baxacaqlar və festivalın dörd mühüm diplomunu “nuxlu” sənətçilərə təqdim edəcəklər.

Onda mənim bu tamaşanı görmək şansım yox idi: kimdi tələbə–teatrşünası Şəkiyə göndərən?

1979-cu ildə Hüseynağanın ikinci oğlu Elmir dünyaya gələcək. Gülşadla keçən ömrün ən xoş dəqiqələri yaşanılacaq Atakişiyevlər ailəsində.

1980-ci ildə Hüseynağa Şəki teatrını qastrola aparacaq. Heç bilirsiniz hara? Birbaşa Kubaya, bizim Qubaya yox a, Kubaya, yəni əfsanəvi Fidel Kastronun ölkəsinə, yəni Ernst Hemingueyin “Azadlıq adası” adlandırdığı bir məmləkətə, yəni “Qoca və dəniz” hekayəsinin qəhrəmanının vətəninə...

Uğur zirvəsinə qalxırdı Hüseynağa becid-becid...

Bu dəfə almanlar estafeti macarlardan götürüb 1981-ci ildə Brext dramaturgiyasına həsr edilmiş bir festival düzənlədilər. Hüseynağa Atakişiyevin Şəki teatrı da əlüstü bu proyektə qoşuldu: Şəki – Avropa əlaqələrinin intensivliyi həmin dövr üçün fenomenal bir şey. Bu festivallar barəsində məlumatlar necə tez və vaxtında gəlib “nuxlu” sənətçilərə çatırdı, vallah, xoş bir müəmma. Axı ol zamanda İnternet hələ ölkələri və kütlələri bir şəbəkədə birləşdirməmişdi... Bəs insan faktorunu nə bilmisiniz? Rəhmətlik teatrşünas Cabir Səfərov öz dərslərində bizə deyərdi ki, tamaşanın ən yaxşı afişası elə seyrçinin özüdür. Mən güman eləyirəm ki, əvəzedilməz Elmira xanım bu illərdə Şəki teatrı üçün bir missioner, bir stalker funksiyasını gerçəkləşdirirdi, Şəki teatrı üçün özünəməxsus ideal canlı afişa olmaq yükünü boynuna götürürdü. Məhz bu qadın “nuxlu”ların teatrının təbliği prosesində həlledici rol oynadı. Beləliklə, qısa bir zaman intervalında Şəki teatrının imici ayaq açıb dünya teatr məkanına yeridi.

Ol tarixi çağda alman teatr biliciləri Şəki Brextinə baxıb “Arturo Uinin karyerası” tamaşasını beşcə diplomla təltif elədilər.

Mənim qismətimdə varmış ki, “Arturo Uinin karyerası”-nı görüm.

Nəhayət ki, Kuba səfərindən sonra teatr yığışıb Bakıya qastrola gəlmişdi 1981-ci ildə. “Nuxlu”ların tamaşaları Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində oynanırdı; içəri keçməksə çox çətin idi (özü də tələbələr üçün), yalnız biletlə mümkünləşirdi. Ancaq mən macal və imkan tapıb qastrol müddətində Şəki teatrının “Aşnalar” (Sabit Rəhman), “Meteor” (Fridrix Dürrenmatt), “Vəzifə” (Əkrəm Əylisli), “Uca dağ başında”

(Vaqif Səmədoğlu), “Hekayəti-xırs-quldurbasan” (Mirzə Fətəli Axundzadə) tamaşalarına baxdım. Artıq şünaslığın beşinci kursunda oxuyurdum və bəzi-bəzi məsələlərdən qədərincə baş çıxarırdım. Həqiqətən, onlardan heç biri “Arturo Uinin karyerası” səviyyəsində deyildi, baxmayaraq ki, “Hekayəti-xırs-quldurbasan” tamaşasının kontekstində aktyor Cahangir Novruzovun Tarıverdisinin özü azəri türklərinin folklor ənənələrinə söykənən bitkin bir tamaşa təəssüratı bağışlayırdı.

“Arturo Uinin karyerası” milli teatr məkanının böyük, çox böyük bir hadisəsi idi. Azərbaycan teatrının “aparıcı” şünasları isə ağızlarına “su alıb” susmuşdular. Çünki onların əksərən öz fikirləri olmurdu; əgər olurdusa da, bu fikirləri kimlərinə mənafeyinə uyğunlaşdırıb dilə gətirirdilər. Mən 1994-cü ildə yazdığım məqalədə söyləyirdim ki, “Arturo Uinin karyerası” Hüseynağanın Şəki dövrünün şədevridir. Bu, Azərbaycan teatrşünaslığının gecikmiş etirafı kimi də qəbul edilə bilərdi. Amma indisə gecikmədən və tam arxayınlıqla bəyan eləyirəm: **bu tamaşa rejissor Hüseynağa Atakişiyev yaradıcılığının şədevridir**, yəni onun sənətçi zirvəsinin vizual fiksasiyasıdır, vizual təzahürüdür. Belə bir tamaşaya görə yaşamağına və ölməyinə dəyər!

Ölümün xeyir!

Ölümə qənşər!

B.Brextin pyesini azəri türkcəsinə Vaqif Səmədoğlu çevirmişdi: özü də qədərincə yaxşı tərcümə idi bu. Xüsusilə də zonqlar, yəni nəğmələr əla alınmışdı. Belə deyək də: bu zonqları sanki Vaqif Səmədoğlu ilə Bertolt Brext birgə düşünüb yazmışdılar. Hüseynağa da “Arturo Uinin karyerası” pyesindən saat mexanizmi kimi dəqiq işləyən bir tamaşa hazırlamışdı. Tamaşanın rejissor partiturası hərəki vizual formaların

kontaktından və emosional haləsindən zühura gələn bildiricilərin bələdçiliylə son dərəcə aydın oxunurdu.

Seyrçi salonuna daxil olan kimi adamda elə təssürat yaranırdı ki, sanki zibil səhrasına düşmüşən. Keçidlər, oturacaqlar kağız tullantıları, zibili xatırladan nəsnələrlə dolu idi. Səhnənin ortasında da zibil qalaqlanmışdı. İşıqlar yana-yana tamaşa başlayırdı. Səhnə planşetinə yuxarıdan iri bir qlobus-şar endirilirdi. Qlobus gəlib düz zibil qalağının üstündə dayanırdı və bu zaman səhnə planşetinə toplanmış kağız-kuğuzun səthində bir tərpəniş müşahidə olunurdu. Zibilin içindən əvvəlcə tək bir əl görsənirdi, sonra o birisi zühur eləyirdi. Sonra əzik şlyapalı bir baş görünürdü bu zibillikdən. Rejissorun qurduğu mizan kimi haradasa ironik, və haradasa qorxunc bir **“Yer kürəsi zibillik siçovulunu narahat eləyib”** fikri tamaşanın partiturasının önünə çəkirdi. Ardınca iki əl qlobusdan möhkəm yapışırdı, Yer kürəsini dəli bir sevgilə qucaqlayırdı və zibillikdən çıxırdı, elə bil ki coşurdu, şövqə gəlirdi. Bu mizanla Hüseynağa adam-siçovulun dünyaya, dünya hakimiyyətinə iddialı olduğunu vurğulayırdı. Getdikcə bu mürdar məxluq səfil qanqsterə çevrilirdi, partiya bossları ilə müqavilə imzalayırdı, ölüm maşını yaradırdı və bir gün seçkilərə qatılırdı... Və bu zaman seyrçi görürdü ki, güzgü qarşısında dayanıb özü kimi səfil bir aktyorla kütlə üçün nitq və təsirli ədalar hazırlayan Arturo Ui adlı adam-siçovul Adolf Gitlerin bədii obrazıdır.

Hüseynağa Atakişiyevin tamaşası bir hakimiyyət oyununun tarixçəsini sərgiləyirdi. Qanqster Arturo Ui səhnədə hansı coğada bulunurdusa, orada kimsə mütləq öldürülməliydi. Bu adam-siçovul ölüm aləti kimi pul, vəzifə, mənsəb sahiblərinə lazım idi. Hakimiyyət oyununun qaydaları sərtidir. Ona görə Arturo Uinin hər görüşündən sonra səhnəyə ölüm maşını

(katafalk) çıxardılırdı. Ölüm maşını ilə bahəm bütün iştirakçılar da səhnəyə addımlayırdılar. Onlar indi konkret olaraq kimlərisə yox, hakimiyyət oyununun gedişatından asılı ipli kuklaları təmsil edirdilər. Bununla da səhnə planşeti üzərində qrimli marionetkaların müdhiş klounsayağı, guya ki iplərlə idarə olunan rəqsi başlayırdı.

“Nuxlu”ların “Arturo Uinin karyerası” tamaşası bir tərəfdən kapital, cinayət, zorakılıq qarşısında mütiləşən insanın faciəsini görükdürürdü. Digər tərəfdən isə burada fırlıdaq, yalan, iftira və təcavüz üzərində formalaşmış bir dövlət tarixinin vahiməli məzhəkəsi öz bədii-estetik səhnə həllini tapırdı.

Məhz “Arturo Uinin karyerası” tamaşası göstərdi və əyani şəkildə sübut etdi ki, Şəki teatrının əla bir aktyor truppası var, və bu truppının liderləri var: Cahangir Novruzov, Rafiq Yunusov, Xanlar Həşimzadə, Gülşad Baxşıyeva, Fərman Abdullayev, İbrahim Əliyev... və əlbəttə ki, Hüseynağanın özü. 1981-ci ildən saxladığım tamaşanın proqramında Arturo Ui obrazının qarşısında İbrahim Əliyevlə yanaşı Hüseynağanın da adı yazılıb. Görəsən, bu rolda onun ifasını kimsə görmüşdümü?

Amma hər şey yaxşılığa doğru. Arturo Ui kimi bir adam–siçovul üçün Hüseynağa çox yaraşılıqlı və alicənab bir görkəmə malik idi. Əgər o, bu rolda çıxış etsəydi, mən heç nə demirəm, ən azı Arturo Ui obrazının “adam-siçovul” konsepsiyasından törənən mənalər səhnə müstəvisində “buxarlanıb” gözdən itəcəkdi.

Hərçənd bu, “Arturo Uinin karyerası” tamaşasının fikir partiturasının əsasına bir o qədər də mühüm təsir göstərməyəcəkdi. Çünki Vaqif Səmədoğlunun şeirlərinə mayestro Aydın Əzimovun bəstələdiyi nəğmə-zonqlarla müəyyənləşirdi tamaşanın fəlsəfi mənalər qayəsi: **“Yaşamağın**

cədvəl üzrə vaxtı var!” Vaxt, Ölüm, Cədvəl, Fələk, Baxt, Tale – bunların hamısı bir SƏRGÜZƏŞT, bunların hamısı bir MACƏRA, sonucda isə bir İLGİM–OYUN.

Sərgüzəştin xeyir!

Sərgüzəştə qənşər!

Hərənin bir ulduzu. Şahzadə.

Sərgüzəştin də cədvəl üzrə vaxtı var, yəni hər aşiqin öz dövrünü, öz baxtı.

Hüseynağa Şəki teatrında öz sənətinin, öz rejissurasının zirvə çağını yaşayırdı. Birincisi onu deyim ki, “nuxlu”ların teatr uğurları 80-ci illərin tarixi–kulturoloji müstəvisində Azərbaycan mədəni mühiti üçün bənzərsiz bir hadisə idi. Festival qalmırdı ki, Şəki teatrı ordan diplom qopartmasın. Sonuncu diplomları onlar “Romeo və Cülyetta” tamaşasına görə ermənilərdən almışdılar 1983-cü ildə. İkincisi: Şəkidə Hüseynağa elə pyesləri səhnələyirdi ki, onlar Azərbaycan teatr tarixində heç vədə bu və ya digər teatrın repertuarında qeydiyyatdan keçməmişdi. Məsələn, Fridrix Dürrenmatt; məsələn, Şandor Petefi; məsələn, Kristofer Marlo... İngilislər arasında U.Şekspir qədər sevilən K.Marlonun “Teymurləng” pyesi dünya dramaturgiyası kontekstində səhnədə oynanılmaq üçün yazılmış əsərlərin ən “ağır”ı sayılır və bu paraleldə alman Götenin “Faust” faciəsinə tay tutulur. Amma “Arturo Uinin karyerası”ndan sonra “nuxlu”lar özlərində belə bir güc, təpər duymuşdular, yenə həmin 1981-ci ildə K.Marlonun İntibah dövrünün qəhrəmanı kimi yaratdığı Teymurləngi Şəki səhnəsinə “sərkərdə” eləmişdilər...

Bu tamaşanı da mən görə bilmədim onda: əskər aparmışdılar məni.

Əvəzində vətənə döndükdən sonra Anarın “Üzeyir ömrü” adlı iki seriyadan ibarət bədii-sənədli filmini gördüm. Gördüm ki, rejissor Hüseynağa burada rejissor Anarın aktyoru olub və onun qəhrəmanını, millətin maarifçi qəhrəmanını oynayıb. 1981-ci ildə o, Üzeyir Hacıbəylinin nurunu və ziyasını, xeyirxah təbəssümünü, daxili kübarlığını elə bil ki tarixi fotolardan götürüb gətirmişdi ekrana. Filmdə Hüseynağanın Üzeyiri millətin maarifçi dahisi olmamışdan öncə yaxşı, sadə, təvazökar, mülayim bir adam idi və bu qəhrəman Hüseynağanın özünə yaman bərk oxşayırdı.

Atakişiyev **Hüseynağa ibn Ağahüseyni** torpağa tapşıran gün mən bəstəkar Aydın Ə.Kərimoğluyla dedim ki, Hüseynağa çağdaş Azərbaycan teatr məkanının ən yaxşı adamı idi. O da əlüstü mənimlə razılaşdı. Bu fikrin doğruluğunu dramaturq Əli Əmirli də təsdiqlədi. Amma qəribədir, hamı üçün “yaxşı adam” öz taleyi üçün yaxşı adam ola bilməyib.

Atakişiyevlər ailəsində yaşanmış problemlər həmişə psixodram məzmununda təzahür eləyib...

Artıq bu vaxt İncəsənət institutunda aktrisa Şahzadənin təyinatı imzalanmışdı. Onu Şəkiyə artıq layiq bilmişdilər. İndən beləsinə sərgüzəşt artıq Hüseynağanın rejissurasına tabe deyildi. Şahzadə artıq gəlmişdi. Yəni sərgüzəştin planı artıq cızılmışdı. Qalırdı onun icrası: bu da ki mənəvi imperativdən asılı bir şey...

Hüseynağanın təzə eşq macərasını teatr 1981-ci ildə aşkarlayacaq.

Şahzadə bir meteor kimi Hüseynağanın həyatına daxil olacaq.

Gülşad hər vəchlə bunun qarşısını almağa çalışacaq, ancaq ciddi heç nə əldə edə bilməyəcək. Dözməkdən savayı əlacı qalmayacaq. Dışını-dışınə sıxıb dözəcək, yəqin ki, balaca Elbəylə Elmirin xatirinə. Axı hələ onların heç beşcə yaşı da tamam olmayıb... Atakişiyevlər ailəsində...

1982-ci ildə Hüseynağa “Hərənin bir ulduzu” (pyes müəllifi Əli Səmədovdur) nağıl-tamaşasında şahzadə qız rolunu aktrisa Şahzadəyə verəcək və səhnədə məzəli, musiqilə bol, dinamik, bir udum hava kimi yüngül, lətifə xislətli, bayram şənliyinə köklənmiş sadə bir oyun quracaq. Bəlkə də elə bundan sonra “Hüseynağa – Şahzadə” macərası məşhur bir teatral sərgüzəştə dönəcək.

Sərgüzəştin xeyir!

Sərgüzəştə qənşər!

Həyatda Yusif Sərrac sərgüzəştini yaşamaq üçün də gərək istedadlı olasan.

1982-ci ildə daha bir tamaşa fenomenal uğur qazanacaq: bu dəfə “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran”. Arvadları arasında çaş düşmüş vəzir Mirzə Həbibin əhvalatı rejissor Hüseynağa Atakişiyevə öz teatr konsepsiyasını proqramlaşdırmaqdan ötrü əla ədəbi mətn kimi görünəcək.

Vəzir Mirzə Həbibə baxıb ağılmaq olarmı?

Hüseynağa bu pyesi Şəki şəhərinin karvansarayında bir meydan oyunu kimi quracaq, milli teatr mədəniyyəti ənənələrindən qaynaqlanacaq, ətrafda bir toyxana ovqatı yaradacaq, canlı musiqidən faydalanacaq, teatr şərtiliyilə oyun səmimiliyini maksimal dərəcədə bir-birinə yaxınlaşdıracaq və nəhayət ki, öz axtarışlarının və təcrübəsinin nəticəsi kimi müəyyənləşdirdiyi teatr konsepsiyasını işçi variantda sənət mütəxəssislərinə təqdim edəcək.

Mən bu tamaşanı da məqamında görə bilmədim.

Amma rejissor Vaqif İbrahimov mənə deyib ki, öz bədii bütövlüyünə, konseptual qayəsinə görə Hüseynağanın ən unikal və mükəmməl tamaşası elə “Sərgüzəşti-vəzir-xani Lənkəran” olub. Bu fikri rejissor Vaqif Əsədovdan da eşitmişəm.

Yəqin elə ol səbəbdəndir ki, Hüseynağa bu pyesə 1987-ci ildə Milli Dram Teatrının səhnəsində yenidən quruluş verəcək. Sonra isə Gənclər Teatrında aktyor Rəzzaq Məmmədovun benefisi münasibətilə onu bir daha təkrarlayacaq. Hər iki növbəti tamaşada o, əvvəlki konsepsiyasına sadıq qalacaq.

Amma mən “Arturo Uinin karyerası” ilə bu tamaşanı bədii-estetik müqayisələr müstəvisində yan-yanası qoymaqdan qəti imtina edəcəyəm.

1983-cü ildə Şəki teatrı Moskvaya qastrol səfərinə getmişdi: və onu “teatr sənətinin Məkkəsi” adlandırılan bu şəhərdə bir xeyli tərifləmişdilər.

Elə həmin ildə də Hüseynağa Atakişiyevə “əməkdar incəsənət xadimi” fəxri adı veriləcək.

Bu zaman Hüseynağanın Bakı ilə şəxsi əlaqələri xeyli intensivləşmişdi. O, daha Şəkidə qərar tuta bilmirdi. “Nuxlu”ların teatr məkanı ona dar gəlirdi. Rejissor Hüseynağa Şəkidən də, onun teatr dünyasından da artıq bezmişdi... və burada qalıb işləməyin mümkünsüzlüyünə inanmışdı Yusif Sərrac özünün həqiqi şah mənəsinə, şah missiyasına inandığı kimi... O öz-özlüyündə qət etmişdi ki, Şəki teatrı həm canlı bir orqanizm qismində, həm də müəyyən bir teatr ideyasının təəcəssümü qismində tükənib, qurtarıb. Bundan o yana isə hər bir teatr “ölü” teatrdır. Elə bu əsnada Hüseynağaya Milli Dram Teatrında, doğrusu, Piter Brukun sənət leksikonundan faydalansaq, lap əsl “ölü” teatrdə baş rejissor vəzifəsini tutmaq,

özü də parallel olaraq bir neçə yerdən, təkidlə təklif edilirdi: təbii ki, teatrın rəhbərliyi tərəfindən, Hüseynağaya dost olan bəzi aktyorlar tərəfindən, Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən... Və hətta Moskva şəhərindən də bu faktla bağlı bəzi-para şaiyələr gəlib çatırdı buradakı qulaqlara. Guya ki, bizim Hüseynağanı Moskvada da dəstəkləyənlər var... Düzünə qalsa, Bakının teatr aləminin böyük əksəriyyəti, elə mən də o cümlədən, bu təyinatın uğurla nəticələncəyinə şübhə ilə yanaşırdı. Bu böyük əksəriyyət, bəlkə də adi əksəriyyət, gözəl başa düşürdü ki, Hüseynağanı Milli Teatra kefə yox, “sınağa” çağırırlar və bu çağırış çəkişmələrlə, dedi-qodularla dolu bir **OYUN** başlanğıcından xəbər verir: qısa, **SƏRGÜZƏŞT** gözlənilir. Əvvəla ona görə ki, Hüseynağanın teatr konsepsiyası ilə, qəbul etdiyi estetik prinsiplərlə, iş metodu ilə Milli Teatrın aktyorlarının sənət qavrayışı arasında bir ziddiyyət, keçilməz bir uçurum mövcuddur. İkincisi ona görə ki, Milli Teatrın aktyorları sırasında rəhbər vəzifə tutmağa Məlik Dadaşov kimi, Həsən Turabov kimi alınlarına deputatlıq möhürü vurulmuş iddialı adamlar var. Üçüncüsü ona görə ki, Hüseynağa ardıca öz aktrisaslarını, öz qadınlarını, öz bəstəkarlarını, öz dramaturqlarını teatra gətirmək istəyəcək. Və nəhayət, dördüncüsü: Milli Teatra hər şeydən öncə cingilti, haylı-küylü uğur lazımdır, daha Hüseynağanın teatr konsepsiyası, teatr idealı yox.

Milli Teatrın kollektivi “nuxlu”ların sənət uğurlarının həsədini çəkdiyi üçün Hüseynağa Atakişiyevin namizədliyinə etiraz eləməmişdi. Yəqin Hüseynağanın özü də bütün bunları ölçüb-biçmişdi və bilirdi ki, konfliktli seytnot situasiyasında yaşamağa gəlir. Görünür, Hüseynağa öz aləmində vəziyyəti xilas etməkdən ötrü bəzi variantlar axtarıb tapmışdı ki, qədərincə “şübhəli və qorxulu” təklifi qəbul eləyirdi. Bir də

“nuxlu”ların teatr lideri özünə inanırdı. Fikirləşirdi ki, Şekidə qazandığı uğurları Bakıda da asanlıqla və tamam yeni bir müstəvidə təkrarlayacaq. Lakin o heç düşünmürdü, ağına belə gətirmirdi ki, gülşad günlərin axarı Nuxa qəzasında dayanıb qaldı, uğur gölməçəsinə döndü.

Şahzadəlik hələ günlərin gülşad yaşanılmamasının qarantı deyil.

Nə isə... uzun sözün qısa: Hüseynağanın meyli olmasaydı, onu zor gücünə Milli Teatra baş rejissor qoymayacaqdılar ki? Belə bir şəraitdə məsələni adətən “mənasız” bir təsadüf həll eləyir. Bu vaxt Nuxa qəzasına Kommunist partiyasının dəstəklədiyi yeni KATİB təyin olunur. Sən demə, o, teatrı sevən adam deyilmiş... və mövsümün əvvəlində teatrın truppasını götürüb göndərir üzüm yığmağa. Hüseynağanın da səbri tükənir, yuxarıların təklifini qəbul edir və Şəkiylə, məzəli, şirindil nuxlularla həmişəliyə sağollaşır. O, buralara bir də heç havaxt qayıtmayacaq...

Elə məhz bu nöqtədən, 1985-ci ildən, Hüseynağanın teatral cəhənnəmi başlayır.

Nədənə o, Şəki Teatrını xatırlamağı sevmirdi. Dəfələrlə çalışmışdım ki, Hüseynağanı öz suallarım ilə bir nostalji dalğasına kökləyim və o, Şəki Teatrında yaşayıb yaratdığı günlərdən ağız dolusu danışsın. Alınmamışdı. Hüseynağa yalnız quruca faktlarla bölüşmüşdü, vəssəlam.

Keçmişlə bağlı nostalji normal bir şeydir. Əksinə, onun yoxluğu şübhəlidir. Mən bilə bilmədim ki, bunun səbəbi nə ola bilər. Bundan sonra da heç bilməyəcəyəm son dərəcə ünsiyyətçi Hüseynağanın öz Şəki Teatrının keçmişinə bu qədər könülsüz, biganə münasibətinin haradan və ya nədən qaynaqlandığını.

Milli Teatrda isə Hüseynağa əvvəl gündən ta axıracan özgəsi olaraq qalacaq, Hüseynağanın teatr taleyi Yusif Sərrac sərgüzəştinə bənzəyəcək... və hətta bir rejissor kimi onu bəyənməyəcəklər, bacarığını şübhə altına alacaqlar, rastlarına kim çıxdı şikayətlənəcəklər ki, bəs budu Sizin təriflədiyiniz Hüseynağa? Teatr camaatı onun qarasına danışa-danışa bu adamı min bir pis əməldə suçlayacaq, saymazyanalıq göstərəcək. Bir gün isə Hüseynağanın kabinetini yandıracaqlar. Sən hikkəyə, nəfsə bir bax! Əlbəttə ki, bunların hamısı Hüseynağa üçün qurulmuş **SƏRGÜZƏŞT** idi ki, onu bir tövrlə Milli Teatrın rəhbərliyindən uzaqlaşdırsınlar... Lütfi, Məlik, Həsən... hərəsinin də teatr daxilində, teatr dışında öz komandası... və üstəgəl hər bir fərdin öz individual marağı və öz individual paxıllığı. Bütün bu oyunların bir məqsədi vardı: Hüseynağanı nüfuzdan salmaq, baş rejissor kimi onun yararsızlığına qeyri-rəsmi şəkildə imza atmaq.

Hüseynağanın iş üslubunun, teatr konsepsiyasının, repertuar siyasətinin xüsusiyyətləri teatrda cövlan edən ehtirasları daha da şölələndirirdi. Belə ki, dedi-qodular, münəqişələr, mübahisələr çox asanlıqla mənəvi-əxlaqi müstəvidən bədii-estetik müstəviyə, və əksinə, becid-becid adlamağa başlayırdı. Eləcə də becid-becid teatrda müxtəlif alyanslar, kiçik qruplaşmalar, coğalar meydana gəlirdi. Soruşulacaq ki, niyə? Çünki Hüseynağa Milli Teatrda öz bədii-estetik xislətilə fərqlənən OYUN–TAMAŞA, TEATR–KARVANSARAY sistemini bərpa etmək istəyirdi. Bunun üçünsə o, uzun illər boyu dəmir suda cəng atan kimi qalıb cəngləmiş fikir və ifa düsturlarını dağıtmalıydı, kimlərinsə ayranına turş deməliydı, kimlərinsə düşüncə və oyun tərzini bəyənməməliydı. Təbii ki, belə bir şəraitdə müqavimət labüddür, qaçılmazdır, prosesin mövcudluq

şərtidir. Lakin alçaqlıq onun ən ifrat formasıdır. Hüseynağa da müqavimətin məhz bu forması ilə üzləşdi və tablamadı... və hər alçaqlığın qənşərinə bir güzəştə çıxdı.

Güzəşt sərgüzəştin mikromodelidir.

Mənim fikrimcə, Hüseynağanın ilk güzəşti elə 1985-ci ildə oldu.

İndən beləsinə mənim söyləyəcəklərimə bir xatirə ovqatı da qarışacaq. Nədən ki, Hüseynağa ilə artıq şəxsən tanışam və onun bütün tamaşalarına, demək olar ki, ardıcıl surətdə gedib baxıram.

Mən bu gün də elə hesab eləyirəm ki, Hüseynağa Milli Teatrda özünün baş rejissor debütinə Maksim Qorkinin “Həyatın dibində” pyesini seçməməliydi. Çünki “ağır” pyesdir, süjeti fraqmentar hadisələrin toplusudur, sakinləri çoxdur, və onların hamısı boş və uzun danışmağı sevən filosof səfillərdir. Ona görə ki, bekardılar, işləri-gücləri yoxdur: həyatın dibinə “dığırlana-dığırlana” yığışb bir təhər yaşayırlar; yalnız danışdıqları qədər yaşayırlar, sonra yaşamırlar: ya qəhərlənib yatırlar, ya da keflənib yatırlar. Yata bilməyəndə isə ölürlər.

Beş il baş rejissorsuz qalmış teatrda hərə özünə rejissor olur.

Belə şəraitdə gəlib birdən-birə “Həyatın dibində” pyesini tamaşaya hazırlamaqsa zorxana bir iş.

Hərçənd Şəki uğurları Hüseynağaya öz yaradıcı imperativlərində şübhələnməyə yer saxlamamışdı...

Milli Teatrın aktyor truppasının “qaymaq”larını Hüseynağa yığdı tökdü “Həyatın dibinə”. Səyavuş Aslan, Yaşar Nuri burda, Səməndər Rzayev, Hamlet Xanızadə, Hamlet Qurbanov, Fuad Poladov, Kamal Xudaverdiyev burda, Nəcibə Məlikova, Səfurə İbrahimova burda... Bəh-bəh-bəh...

Amma tamaşa darıxdırıcı və üzücü alınmışdı. “Həyatın dibində” həddindən ziyadə rus pyesidir; ona hələm-hələm isinişə bilmirsən. Odur ki, Azərbaycan aktyorlarının əksəriyyəti bu tamaşada yalnız rezonator funksiyasını yerinə yetirməklə kifayətlənmişdi, bəlkə bir Fuad Poladovdan başqa. Düzdür, İsrafil İsrailovla Məryəm Əlizadə “Bakı” qəzetində bu tamaşanın əla təhlilini vermişdilər, pyesin rejissor yozumunu yetərinə dəqiq “oxuyub” Hüseynağanın konsepsiyasını dəstəkləmişdilər. Həyatın dibi, yəni gerçəkləşən ünsiyyətin məkanı rejissor tərəfindən kilsə zirzəmisini kimi çözülmüşdü və hər personaja məhz məkanın səciyyəsiindən çıxış edilərək yanaşılmışdı. Faktiki olaraq bu məqalə ilə tənqid Hüseynağa Atakişiyevə öz simpatiyasını bildirmişdi. Mən də “Baku” qəzetinə rusca bir resenziya yazmışdım. Yazmışdım ki, həyatın “dibindəki” insanlar da həyatın “üstündəki” insanlar kimi, hətta şəraitin dözülməzliyinə məhəl qoymadan belə, yaşamaq istəyirlər və bunun üçün mübarizə aparırlar. Yazmışdım ki, tamaşanın fəlsəfi konsepsiyasının cizgiləri aydın görünərsə də, səhnədə personajlar arasında canlı ünsiyyət yoxdur və bunu əlaqələndirmişdim bir sıra aktyorların öz rollarına sxematik yanaşma üslubu ilə. Yazmışdım ki, tamaşa mənim idealımdan uzaq olsa da, Hüseynağanın baş rejissor kimi tamam yeni bir repertuar qurmaq, truppenin özəyi sayılan aktyorlarla mobil və orqanik bir ansambl yaratmaq cəhdini kollektivin lokal miqyaslı uğuru qismində qəbul etməyə hazıram.

Hərçənd bu tamaşa lap az oynanıldı və nəticədən çoxlarının ağzı “əyri” qaldı. Lakin Hüseynağanın “Həyatın dibində” adlı səhnə oyununa mənim tənqidi münasibətimi şərtləndirən, məni qıcıqlandıran başlıca məqam bu idi ki, əsərin finalında aktyorlar azəri dilində rus mahnısı oxuyurdular. Belə bir vəziyyətdə

gülümsəməmək mümkün deyildi və bu final Hüseynağanın bütün işinin üstündən iki çarpaz xətt çəkirdi.

“Həyatın dibində” ona görə alınmadı ki, burada Hüseynağanın Şəki tamaşalarına xas yüngüllük, oyunbazlıq, lətifəvarilik, zarafatyanalıq Maksim Qorki mətninin “qaynar”ında buxarlanıb göyə çəkilmişdi. Sanki Şəkidən təşrif buyurmuş baş rejissor Bakının teatr elitasına son dərəcə ciddi görünməyə çalışmışdı. Ancaq mən axıracan öyrənə bilmədim ki, Hüseynağanın bu pyesə qarşı “sevgi”si içəridən gəlmə olub, yoxsa italyan rejissoru Corco Strelerin “Pikkolo” teatrında bu əsərin səhnə təcəssümü ilə bağlı qazandığı uğurun təsiri ilə təhrik edilib?

Kar adamın (yalnız bədəcə şikəst adam nəzərdə tutulmur) qulağına qışqırsan da o, eşitməyəcək ki, “insan” sözü necə qürurla səslənir. “Pikkolo” teatrının tamaşasında Corco Streler məhz bu fikri öz rejissor partiturasının aparıcı yozum motivi kimi götürmüşdü. Rejissor Hüseynağa da Bakı şəhərində hazırladığı ilk tamaşasını bir gəbə kimi “toxumuşdu”: amma o, bu gəbə üçün “sapları” Strelerin fikir “kələf”indən bir-bir “əyirib” çıxarmışdı.

1985-ci ilin sonuna yavuq Hüseynağa bir səhnə oyununun da baxış tamaşasını keçirdi: “Böyük Romul”, tarixən dürüst olmayan iki hissəli komediya: müəllif İsveçrə dramaturqu Fridrix Dürrenmattdır. Həmin gün mən də teatrda idim. Tamaşaya baxa-baxa fikirləşdim ki, Milli Teatrda çoxdandı beləsini görməmişəm. Səhnədə hamının gözü qarşısında nəhəng bir imperiya, – qədim Roma imperiyası, – çökürdü və bu zaman imperator Romul Avqustul yalnız öz toyuq-cücəsini düşünürdü.

İmperiya səhnə məkanı içrə iri ağ dekor sütunlarla bildirilmişdi. Sütunlar arasından nazik tor çəkilmişdi. Ətrafda ağ

toyuqlar qaçırdı və bu toyuqlar hərdənbir uçuşub Roma imperatorlarının büstləri üstünə qonurdular, heykəlciklərin başında əyləşirdilər. Bu o demək idi ki, Romul Avqustulun imperiyası ilə onun toyuq hini bir-birindən heç nə ilə fərqlənmir.

İmperiya, ilk növbədə, qurğulu mexanizmdir. Necə ki, hində toyuqlar müəyyən “mexanizm” üzrə yumurtlayırlar, eləcə də imperiya sakinləri yaşayırlar. Məgər CƏDVƏL həyat mexanizminin iş ardıcılığını sərgiləmir? Sistem mexanizm üzərində qurulmuş cədvəli eyhamlaşdırır. Mexanizmin hər hansı bir nöqtəsində gerçəkləşən nasazlıq isə sistemin iflic vəziyyətinə düşməsinə şərtləndirir.

Odur ki, Hüseynağanın rejissor yozumuna görə səhnədə imperiyanın dövlət mexanizmlərilə çənbərə alınmış yalnız iki canlı məxluq olmalıydı: Böyük Romul, və bir də toyuqlar. Qalanlar isə mexaniki kuklaldır. Ona görə Hüseynağa bu tamaşa üçün yenidən özünün oyun konsepsiyasına qayıdaraq səhnədə bir **Romul sərgüzəşti** sərgiləmişdi. Mən şünas da bu müstəvidə qərarlaşıb bir məqalə yazmışdım “Bakı” qəzetinə: “Rollar və ifaçılar”. Ancaq ol zamanədə “Bakı” qəzetinin əməkdaşı Aqil Dadaşov bu resenziyada sətiraltı mənalar oxuyub həmin məqaləni birbaşa adlandırmışdı **“İmperiyanın süqutu”**. Hər halda bu adın plakatçılığı mənim xoşuma gəlməsə də, oradakı dissidentsayağı eyham məni xeyli qürrələndirmişdi. Əgər bu mövzu gündəmə çıxarılmışdısa, deməli, Hüseynağa öz sənətçi intuisiyası ilə duymuşdu ki, Sovetlər Birliyi, – Qırmızı İmperiya, – çökmək ərəfəsindədir. Tarix Hüseynağanın haqlı olduğunu göstərəcək. Amma bir adam da bunu dilinə gətirib deməyəcək ki, bəs əhsən, Milli Teatrın baş rejissorunun

uzaqgörənliyinə; onun toplumsal hadisələrə reflektiv yaradıcı münasibətinə əhsən.

1985-ci ildə yenidənqurma hələ təzə-təzə “bismillah” eləyirdi.

Mən “Böyük Romul” tamaşasını çox bəyənmişdim. Amma onu bəyənməyənlər, daha doğrusu, Milli Teatrın adına və şərəfinə yaraşdırmayanlar da vardı. Əlbəttə ki, birinci növbədə, teatrın içində. Odur ki, baxış günündə rejissor partiturasını dəqiq yerinə yetirmiş aktyorlar premyerada öz bildiklərini elədilər, hərə konkret bir rol oynamağa, bir insan həyatı yaşamağa başladı. Halbuki bu əsərdə Romul Avqustuldan başqa hamı yalnız və yalnız karikatura idi. Aktyorların əksəriyyəti bunu anlamaq istəmirdi, tamaşanın rejissor konsepsiyası ilə razılaşmırdı, təbii ki, nadan xislətləri ucbatından, onun-bunun fitvasına “getmə”ləri ucbatından.

Elə ol səbəbdən premyera günü “Böyük Romul” tamaşası şüşə kimi xıncım-xıncım olub dağıldı.

Bu aktyorların Hüseynağa qarşı **gizli qiyamı** idi.

Hüseynağa bu tamaşadan sonra ya aktyor etinasızlığına, aktyor özbaşınalığına görə ərizə yazıb baş rejissor kürsüsündən uzaqlaşmalıydı, ya da “iki ayağını bir başmağa dirəyib” onlardan istədiyi bədii-estetik səviyyəni tam şəkildə, hətta inzibati cəzaların köməyilə, almalıydı.

Əfsuslar ki, Hüseynağa yumşaqılıq göstərdi, güzəşt metodikasını seçdi, tamaşanın taleyini fikirləşmədi. Unutdu ki, bura Bakıdır, aktyorlar da müsəlman.

Bir də o, kef əhli olmağı xoşlayırdı: o qədər xoşlayırdı ki, hərdən əhlikefliyi də boynuna alırdı.

“Araq və dostlar” rus və azəri türklərinin teatr sənəti üçün həmişə yetərincə mühüm sintaksis olub.

Bunu teatr ona bağışlamayacaqdı.

Aktrisa Şahzadəni Milli Teatrın aktyor truppasına qəbul eləmişlər.

Hüseynağa ramazan ayında oruc tuturdu və bu müddətdə dilinə bir qram da içki dəymirdi.

Bəstəkar Aydın Ə.Kərimoğlu və rəqs ustası Əli Əşəri yenə də Hüseynağa ilə birlikdədirlər.

Hüseynağa görür ki, Milli Teatrın “məşhurları” rejissorun təklif etdiyi oyun-sərgüzəşt estetikasında işləməkdən, rəsmən olmasa da, boyun qaçırlar. Odur ki, Hüseynağa bir rejissor kimi özü üçün konseptual saydığı tamaşalarda truppının cavan aktyorlarından faydalanır.

“Məlik Məmməd” tamaşasında Hüseynağa öz Şəki teatrının atmosferini qaytarmaq və ya tamaşa-bayram ovqatını Milli Teatr kontekstində təsdiqləmək, dirçəltmək cəhdində bulunacaq: istəyəcək ki, cavan aktyorlarla bir qazanda qaynayıb qarışsın, onların etimadını, inamını qazansın. Bu təmənnə ilə o, janrı “xalq nağılı əsasında musiqili tamaşa” kimi müəyyənləşdirilmiş bir səhnə oyunu hazırlayacaq, daha doğrusu, Məlik Məmmədin musiqili sərgüzəştini haradasa estradaya yaxın bir formada sərgiləyəcək, yəni “Məlikməmməd” nağılından məzəli bir **sərgüzəşt** yapacaq.

Elə bu zaman teatr tənqidi “vay, milli folklor əldən getdi” deyib şivən qoparacaq ki, bu tamaşa adət-ənənələrimizə ziddir. Lakin həmin aqressiv tənqidin arxasında qeyri-rəsmi şəkildə başqa bir fikir də gizlənirdi. Özü də bu fikir məhz teatrın divarları arasında pərvazlanıb ictimai rəyi formalaşdırmağa yönəldilmişdi: “Məlik Məmməd” tamaşası bizim Akademik teatra yaraşmır!” Bax, bu idi əsas problem: **yaraşmır**. Hüseynağanı kollektivdə gözdən salmağa istiqamətləndirilmiş

bir ittiham. Amma uşaqlar bu tamaşağa əfsuna düşmüş kimi baxırdılar.

Beləcə, bu tamaşa qavrayış paradoksları ilə üzləşdi və rejissorun həndəvərində kabus kimi çevrələnən cəncəl energetikasını bir az da gücləndirdi. Məzəli, qroteskvari rəqslərlə dolu, şən, eqzotik, möcüzəli, yolka bayramına həsr olunmuş MACƏRA–OYUN kimi səhnədə təcəssüm edən “Məlik Məmməd” sərgüzəşt-nağılı Hüseynağa əfəndini öz şəxsi teatral sərgüzəştinin zirvəsinə yaxınlaşdırırdı.

Bu vəziyyətdən Hüseynağanı mütləq uğuru olan, hamının mat qalacağı bir tamaşa xilas edə bilərdi. “Uğur” cənablarının üzü isə “nuxlu” rejissordan artıq bilmərrə dönmüşdü.

Hərçənd bir şey danılmaz həqiqətdir ki, Hüseynağa Atakişiyev Milli Teatrda, sözün əsl mənasında, bütün yaradıcı potensialından maksimal dərəcədə faydalanıb işləyirdi.

Ancaq uğur təkcə zəhmət demək deyil.

Uğur insanın mənəvi–əxlaqi keyfiyyətilə də əlaqəli deyil.

Uğur fələyin pozitiv enerjili zarafatıdır.

Fələksə dəmdəməki bir zəddir: gah belə çevrilir, gah elə.

Axmaq bir təsadüfdür uğur, saati var, dəqiqəsi var; keçdi, sənin olmayacaq.

Uğur su deyil ki, axdığı yerdən bir də axa.

Uğur qənşərində köndələn əyləşəni bağışlamır.

Mən ki oğuznamə yazmıram...

Hüseynağa heç cürə vəziyyəti öz xeyrinə dəyişə bilmirdi. Ona görə yenidən Bertolt Brextin dramaturgiyasına əl atdı. Xeyr, bura “saman çöpü” məsələnin heç bir dəxli yoxdur. Sadəcə, Hüseynağa qarantlı uğura çatmaq üçün variantlar axtarırdı. Bu məqsədlə o, Almaniyaadan Karl Georq Kayzer adlı bir rejissoru “Üç quruşluq opera” pyesinə Milli Teatrın səhnəsində quruluş

verməyə dəvət etdi. Kayzer də gəldi, özüylə rəssamını da götürüb gətirdi. Amma Hüseynağasız bu tamaşa soldakı sıfır qədər mənasız olardı. Tamaşanın hər hansı bir konsepsiyasının taleyi səhnədə aktyorların ifa məharəti və ustalığı ilə müəyyənləşir. Ol səbəbdən teatr sənətində rejissorun aktyorla işi hər şeydən əfzəldir. Bu missiya da, təbii ki, Hüseynağanın boynunda qalmalıydı. Alman rejissorunun konsepsiyası ilə aktyorları bir anlam məkanında bir-birinə calaşdıran stalker məhz Hüseynağa idi. Bu yöndə onu tamaşanın ikinci qeyri-rəsmi müəllifi saymaq olardı.

Pyesi yenə də həməən Vaqif Səmədoğlu azəri türkcəsinə çevirmişdi. İnsafən, layiqli və abırlı tərcümə alınmışdı. Bu da Hüseynağanın pozitivi, yəni onun xidməti. Həqiqətən, baş rejissor “Üç quruşluq opera” tamaşasının ortaya çıxmasının əsas bəisi, səbəbkarı kimi Milli Teatra almanların vasitəsiylə yeni ruh gətirmişdi. Mən baxış tamaşası günü aktyorlardan bir neçəsini tanıya bilmədim. Onlar zahirən elə dəyişib başqalaşmışdılar ki...

Adətən “kraxmallı” müsbət rollarda səhnəyə çıxmağa vərdis eləmiş aktyor İlham Əsgərovun görkəm pozitivini (uca boyunu, şax yerişini, şair ədasını) Karl Georq Kayzer öz rəssamı ilə birlikdə heçə endirmişdi. Onlar Eddi rolunda bu aktyorun əyninə miləmil kostyum geyindirmişdilər, başına beret qoyub gözlərinə girdə şüşəli eynək taxmışdılar. Bununla da İlham Əsgərov “rəhbər partiya işçisi” plastikasının “basqı”sından qismən də olsa qurtulmuşdu. Aktrisa Şükufə Yusupovanın da Polli Piçemi onun teatrda yeni sözü, istedadının yeni çaları kimi “oxunurdu”. Milli Teatrın səhnəsində Makxit tipli bir obrazı ifa etmək aktyor Fuad Poladova da yaradıcılığı boyu hələ nəsib olmamışdı. Bunları qısa fraqmentar şəkildə xatırlatmaqla mən bir fikri gündəmə gətirmək istəyirəm: Hüseynağa baş rejissor

vəzifəsində əlindən gələni eləyirdi ki, hər bir tamaşa Milli Teatrda yaxşıılığa doğru yeniləşmənin başlanğıcı olsun.

Olardı da, gərçi teatrın kollektivi Hüseynağaya qarşı biganəlik və laqeydlik göstərməsəydi. Bu biganəlik və laqeydlik isə teatrda həm aşkar, həm gizli şəkildə gedən hakimiyyət davasında rəqib komandanın və ya komandaların yararlandığı taktika idi. Bu taktika ilə insan (ələlxüsus, yaradıcı şəxsiyyət) oyundan elə ustalıqla kənar edilir ki, onun heç ruhu da incimir. Hüseynağa bir rejissor kimi bunu gözəl duyub anlayırdı, amma bu taktikaya qarşı başqa bir taktika tətbiq eləməirdi. Öz mövqeyini tamaşalarında açıqlamağa çalışırdı: elə bilirdi onun alicənablığını qiymətləndirəcəklər.

Digər tərəfdən baxanda isə bunlar yalnız bir bəhanədir. Çünki zamanın özü insanın əleyhinə işləyəndə ona kömək etmək mümkünsüzləşir. Qəribədir, sanki hamı öncə Hüseynağanın fəaliyyətinin neqativini görürdü və gördüyünü əlüstü dilə gətirirdi.

Bütövlükdə isə Kayzer (yəni Qeysər) səhnədə Makxit haqqında musiqili bir SƏRGÜZƏŞT qurmuşdu. Bertolt Brext üstəgəl Kurt Vayl üstəgəl Karl Georq Kayzer üstəgəl Hüseynağa... bu, təbii ki, bərabər olmalıydı **tamaşa-sərgüzəştə**.

Hüseynağa ömrünün axırınadək fikirlərində və duyğularında Şəki teatrından ayrılmayacaq. Ona “nuxlu”ların teatrının versiyasını Bakıda gerçəkləşdirməyə imkan verməyəcəklər.

“Üç quruşluq opera” ancaq mənim xoşuma gələcək. Hesab eləyəcəyəm ki, bu, Milli Teatrın irəliyə doğru iri bir addımıdır. Buna baxmayaraq mən öz tədqiqatımın problemlərilə məşğul olduğumdan indi yazdıqlarımı onda yazma bilməyəcəyəm. Hüseynağanın “Üç quruşluq opera” layihəsini rəsmi şəkildə təqdir eləyəcək başqa bir kimsə, teatrşünas Elmira Əliyevadan

savayı, tapılmayacaq və bu layihə heç üç quruşluq qiymət də almayacaq.

Milli Teatrda Hüseynağanın ətrafındakı dairə qapanırdı.

Bu yandan da Rəhman Əlizadənin “Günah” pyesi... Hüseynağaya heç bir dividend gətirmədi. Və hətta əksinə: onun vəziyyətini ağırlaşdırdı. Pyes olsa-olsa bir hekayə qədərdi və səhnə üçün yaramırdı, xüsusilə də Milli Teatrın səhnəsi üçün... Şəxsən mənə də aydın olmadı ki, Hüseynağa hansı gününə şadlanıb bu əsəri səhnələyib...

Milli Teatr Hüseynağadan ləngimədən və şəksiz uğur istəyirdi. Hamı birlikdə istəyirdi uğuru, hərə də ayrılıqda...

Hüseynağadan uğuru möcüzə gözləyən kimi gözləyirdilər. Əslində isə...

Uğur teatrın içində yetişir. Teatrın özü uğuru qarşılamağa və yaşamağa hazır olmalıdır.

Əks təqdirdə dövrün Həzrəti İsaşının möcüzələri də kifayət eləməz.

Vaqif Səmədoğlunun “Yayda qartopu oyunu” adlı pyesinə müraciət də vəziyyəti dəyişdirə bilmədi. “Yayda qartopu oyunu” tamaşasına seyrçilər də, teatr aləmi də son dərəcə soyuq reaksiya verdi.

1987-ci ildən Həsən Turabov teatrın direktorudur.

Hüseynağa və Həsənağa... teatrda hakimiyyəti bölüşdürdülər.

Allah hər ikisinə rəhmət eləsin.

Həsənağanın nüfuzu ilə Hüseynağanın nüfuzu Milli Teatrın kontekstində, əlbəttə ki, müqayisə edilə bilməzdi.

Elə ki Hüseynağa baş rejissorluqdan getdi, Həsənağa 1989-cu ildə teatrın bədii rəhbəri oldu, yəni bütün hakimiyyəti öz əlində cəmləşdirdi.

Biz beləyik.

Onlar düşmən kimi ayrıldılar. Ancaq heç dost da deyildilər.

Hər halda Hüseynağanın Milli Teatrda baş rejissorluq macərası qapılar onun üzünə bağlandıqdan sonra eynən Yusif Sərrac əhvalatına oxşadı. **“Sərgüzəşti Hüseynağa ibn Ağahüseyn”** XX əsr Azərbaycan teatrının ən qəmli və dramatik bir olayıdır.

Qara qutu. Nəsibə.

Ölümün xeyir!

Ölümə qənşər!

Sərgüzəşt 1989-cu ildən etibarən Gənclər Teatrında davam edəcək. Ancaq bu, sərgüzəştin özü yox, onun həddən ziyadə uzadılmış epiloqu olacaq.

Mən təsadüflərə inanmıram.

Milli Teatrın ona qarşı münasibətini və nazirliyin işdən çıxarılmaq haqqında əmrini Hüseynağa yəqin ki, haradasa simvolik qətl və ya ölüm hökmü kimi qavramışdı. Heç bilirsiniz nədən bunu belə söyləyirəm?

Gənclər Teatrında Hüseynağanın ilk tamaşası “Qətl günü” oldu. Yusif Səmədoğlunun romanını rejissorun özü səhnələşdirmişdi.

Hadisələr bir-birinə hərdən elə qəribə tərzdə bağlanır ki...

Hüseynağa “Qətl günü” tamaşasını miflə tarixi gerçəklik, miflə müasirlik arasında psixosof bir təzad içində bulunan epos fraqmenti kimi görükdürmüşdü. Bu tamaşa sanki sovet dönəmində günü-gündən cılızlaşan azəri türklərinin sərxoş başla uydurduqları qüssəli və gülməli bir dastan idi.

Qısa bir zaman içində Hüseynağa tamaşasına maraqlı cavan aktyorları cəlb eləmişdi: Abbas Qəhrəmanovu, Ələkbər

Hüseynovu, Sənubər İsgəndərovanı, Füzuli Hüseynovu, dil qüsurlarını affektiv oyunu ilə qədərincə görünməz edən Mirzə İsmayılovu...

Bu o demək idi ki, Hüseynağa Gənclər Teatrının aktyor truppası barədə ciddi düşünür. Nədən ki, teatr dünyasında ən qutlu, perspektivli ideyalar peşəkar aktyor truppası olmadan gerçəkləşmir.

“Qətl günü”nün iştirakçıları sırasında Şahzadə Babayeva da vardı.

Aktrisa Gülşad Baxşəliyeva da bir müddət Gənclər Teatrının truppasında işləyəcək.

Gənclər Teatrına əvvəl-əvvəl çoxlu aktyorlar axışib gələcək: İlham Namiq Kamal da, Afaq Bəşir qızı da bu teatrda səhnəyə çıxacaqlar. Bir gün Ramiz Əzizbəyli də istəyəcək Hüseynağanın aktyorları ilə tərəfmüqabil olsun. Olacaq da. Hərçənd bu tanınmış aktyorlar Gənclər Teatrının qapısını repertuar xatirinə döyəcəklər.

Lakin Hüseynağa öz yeni truppasının özəyi kimi Ayşad Məmmədova, Qurban İsmayılova, Elşən Şirəliyevə (Çarhanlıya) nişan qoyacaq. Onun elə tamaşası olmayacaq ki, nadir istisnalardan savayı, orada bu aktyorlara rol verməsin. Sonradan Rəfael İsgəndərovla Coşqun Rəhimov da truppının liderləri sırasında cərgələnəcəklər.

Arabir Gənclər Teatrının səhnəsində Şəkinin keçmiş aktyorları da görünəcək: Muxtar İbadov, Xanlar Həşimzadə, Fərman Abdullayev. Ancaq bir tək Muxtar İbadov truppada qalıb işləyəcək: Şeyx Nəsrullahı oynayacaq, Polonini oynayacaq, Makbeti oynayacaq... Yəni Hüseynağa bu aktyordan aktiv şəkildə yararlanacaq.

Hərçənd sonadək Gənclər Teatrının truppasını tam peşəkarcasına formalaşdırmaq Hüseynağaya nəşib olmayacaq. Çünki bir aktyor gələcək, o birisi gedəcək. Gənclər Teatrının truppası düz 17 il belə bir problemlə qarşılaşacaq. Və yalnız bu problemlə yox. Hüseynağanın teatrında, yəni “Aktyor evi”nin konfrans zalında düz 17 il şəraitsizlik hökm sürəcək. Aktyorlar normal qrimə, geyimə düz 17 il həsrət qalacaqlar. Düz 17 il qış vaxtı səhnəyə çıxıb oynamaq məşəqqətə çevriləcək. Mən özüm də çalışırdım ki, qışda onların tamaşalarına getməyim. Çünki seyrçi salonunda paltoya bürünüb əyləşəndə belə yerindəcə donurdun. İndiki kimi yadımdadır, 2000-ci ilin qış aylarında “Ölülər”ə baxırdım. Palto da əynimdə idi. Aktyorlarsa bu zaman çox nazik yay geyimlərində səhnə planşeti üzərində uzanmışdılar, ölü canları eyhamlaşdırırdılar. Elə bildim ki, mənə də, aktyorları da, və bütünlükdə teatr sənətini təhqir eləyirlər. Buna nə bədən dözərdi, nə də mənəviyyat tablardı. Amma aktyorlar dözürdülər və oynayırdılar. Mən dözəmmədim... və birdən duydu ki, tamaşaya baxmıram, aktyorların halına acıyıram. Odu-budu, bir də qış zamanı Gənclər Teatrının tamaşalarına getmədim... və ona görə yox ki, soyuqdan qorxdum!

1993-cü ildə o, Pamiz Həsənoğlunun “Ac həriflər” teletamaşasının personajları cərgəsindədir. Burada Hüseynağa iki rol oynayacaq: müsəlman Qafqazında gördüyü şakərlərdən, vərdislərdən, münasibət patternlərindən, qəliblərindən, etiketlərindən şaşırmış rus tacirini və “aktyor baba” olub araqsız keçinə bilməyən Hüseyni (yəni Ərəblinskini). “Üzeyir ömrü” filmində aktyor Atakişiyev milli maarifçiliyin parad libasında idi, “Ac həriflər” teletamaşasında isə o, bu libası astar üzünə çevirib geyinmişdi.

Həqiqətən, 1981-ci ildə Hüseynağa teatr sənətinin ÜZEYİRİ olmağa daha yaxın idi, 1993-cü ildə isə “AC HƏRİFLƏR”İN təmsilçisi.

Razılaşaq ki, ac həriflik də bir **sərgüzəşt** əlaməti.

1994-cü ildə 45 yaşlı Atakişiyevin bir oğlu da dünyaya gələcək: Cavid. Hüseynağa sonralar uşağın anası Şahzadəyə deyəcək ki, bizim Hüseyn Cavidimiz var, qoy bu da olsun Cavid Hüseyn.

“Atakişiyevlər ailəsində” mühüm mərhələ.

Gülşad hələ də özgəsi deyil.

1994-cü ildə rejissor Atakişiyev “Ox və hədəf” pyesini tamaşaya hazırlayır.

Bu əsəri Fərhad Ağamalıyev adlı birisi M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” povesti əsasında yazmışdı. Hüseynağa da müasir sosial-siyasi gerçəkliklə pyesin olayları arasında min bir bağlantı tapıb oxdan hədəfə qədər olan bədii zaman intervalında bir Yusif Sərrac sərgüzəşti səhnələmişdi və bilməmişdi ki, mən bu tamaşaya baxıb onun özünü Azərbaycan teatrının Yusif Sərracı adlandıracağam.

Mən onda elə güman eləyirdim ki, “Ox və hədəf” tamaşası ilə Hüseynağa dairəni qapadacaq və öz şəxsi sərgüzəştinə xitam verəcək. Nə xam xəyal... Səhvə bir bax... Heç Hüseynağa da sərgüzəştisiz qalarmı? Amma əslində, mən haqlıydım. Çünki Hü– seynağa Milli Teatrda Yusif Sərrac əhvalatının acısını yaşamış adam kimi öz uğursuz Bakı sərgüzəştinin səbəbini təkcə başqalarında və mühitdə yox, həm də özündə axtarmalıydı. Anlamalıydı ki, Gənclər Teatrı onun üçün hədiyyə deyil, cərimə batalyonudur. Və onun “cərimə batalyonu”na düşməsində özünün də günahsız-günahsız axtardığı sərgüzəştlərin rolu var.

Və bəlkə də şüuraltı qatında Hüseynağa elə məhz buna görə absurd dramaturgiyasının yeni nəsil təmsilçisi Slavomir Mrojekin “Mühacirlər” pyesini bəyəndi. Axı bu pyesdə də iki səfil insanın (Vladimirə Estraqonun bir ayrı variantımı?) sərgüzəşt üzüntüsündən danışılırdı!

“Mühacirlər” Gənclər Teatrının 17 illik tarixinin ən uğurlu tamaşasıdır mənim aləmində.

Aktyor Ayşad Məmmədovla Qurban İsmayılov Polşadan Almaniyaya qazanc niyyətilə gəlib zirzəmidə yaşayan iki mühacirin intihar astanasında dayanmış peşmanlığını, başqa sözlə, sərgüzəşt peşmanlığını oynayırdılar.

Hüseynağa isə öz sərgüzəştlərindən heç vədə peşman olmadı. Bəlkə də nahaq... Bəlkə də peşmanlığını içində gizlədib camaata bürüzə vermədi.

“Mühacirlər” eksperimental tamaşalar festivalında göstərilməkdən ötrü nəzərdə tutulmuşdu. Odur ki, Hüseynağa avropatipli teatrlar üçün kanonik “səhnə – seyrçi salonu” bölgüsündən imtina etmişdi, aktyorları da, tamaşaçıları da toplamışdı teatr pərdəsinin arxasına və bu “mikrozirzəmi”də dramatik bir mühacir sərgüzəşti mizanlaşdırmışdı.

Festivalın mükafatı isə yalnız bir tək aktyor Qurban İsmayılova çatdı.

Hüseynağa yenə hadisələrin kənarında qaldı: o, “xadim”lərin işinə bircə dəfə belə qarışmadı, umu-küsü eləmədi. Bilirdi ki, hər şey şərtləri öncədən bəlli oyundur. Bilirdi ki, “xadim”lərin rəhbərliyinə kim yaxındırsa, o da təltif edilməyə daha şanslıdır. Bilirdi ki, festivalın münsiflər heyətinin əlində bir elə də böyük səlahiyyət yoxdur.

Ol vədə Həsənağa (Həsən Turabov) artıq Teatr Xadimləri İttifaqının prezidenti idi.

Onlar düşmən kimi ayrılmamışdılar. Ancaq heç dost da deyildilər.

Bununla belə eksperimental tamaşalar festivalında Hüseynağa bütün varlığı ilə inanırdı ki, baş mükafat “Mühacir”lərə veriləcək.

Elə ki uğurla saymazyana davranırsan, o, ilan kimi qıvrılıb səndən öc alır.

Bəlkə də **FƏLƏK** Şəkidə sənət taleləri yarımçıq qalmış adamların hayırını çıxırdı Hüseynağadan? Bu, cavabsız suallar silsiləsindəndir.

1995-ci ildə festivala Gənclər Teatrından bir tamaşa da təqdim olunmuşdu: “Güzgüdə”. İfaçı teatrın yeni cavan aktrisası **NƏSİBƏ** Eldarova idi. Hüseynağa bu monotamaşanın janrını müəyyənləşdirmişdi psixoloji dram kimi.

Sərgüzəşt öz anatomik-psixoloji çevrəsinə daxil olurdu.

Sərgüzəştin xeyir!

Sərgüzəştə qənşər!

Hüseynağa çox qısa bir zamanda Nəsibə ilə bir eşq macərası yaşayacaq və tezliklə onunla evlənəcək.

Sənət aləmi üçün bu, heç də təəccüblü deyil.

Aktrisa problemi də Azərbaycan teatrında permanent situasiyadır.

1995-ci ildən etibarən Nəsibə Eldarova teatrın primasına çevriləcək və demək olar ki, hər tamaşada rol alacaq.

Hüseynağa da teatrın repertuarını bol eləyəcək: teatrın dağarcığına aramsız bir qaydada elə hey köhnə və yeni pyeslər düşəcək. O, çağdaş Azərbaycan dramaturqlarının heç birinin xətrinə dəyməyəcək. Teatra nə gətirdilər, bir neçə həftəyə hazırlayıb tamaşaya qoyacaq. Heç kimin ayranına turş deməyəcək. Pyes seçimində vasvası rejissorlardan olmayacaq.

Sürətlə işləyəcək: amma bu tamaşaların hamısı teatrın repertuarında bir kəpənək ömrü yaşayacaq. Belə tamaşaların sayı 17 il ərzində haradasa lap altmışı keçəcək, içi “Neron oynayır”, “Yay gecəsində yuxu”, “Hamlet”, “Karmen”, “Ölülər”, “Sərgüzəşti-vəziri-xani Lənkəran”, “Makbet”... qarışıq. Teatr öz repertuarını konkret bir konsepsiya gözləmədən müəyyənləşdirəcək, “Allah bərəkət versin” prinsipilə.

Hüseynağanın ətrafında bir dostlar alayı əmələ gələcək, araq dolu mini məclislərin sayı artacaq. Neyləsin, sərgüzəşt çətin, bədən xəstə, ruh çaşqın, problem çox, pul yox...

Yalnız nağıl və miflərdə sərgüzəştə ömür boyu tablamaq olur.

Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Atakişiyev Hüseynağa son illərini Nəsibə ilə kirayədə yaşayacaq.

Sərgüzəştin adılşdığı məqam...

Vaxt qurtaranda Baxt qalmır və insult “bəhanə” missiyasını yerinə yetirir.

2006-cı ildə Hüseynağa Firuz Mustafanın “Qara qutu” pyesini tamaşaya hazırlayacaq.

Volfanq Amadey Motsart “Rekviyem”i yazarkən öləcəyini bilirdi.

Gərək Hüseynağa da biləydi ki, “Qara qutu” işarədir.

Hərənin öz ulduzu... Hərənin öz nəsibi...

“Qara qutu” tamaşasına Hüseynağanın quruluşunda dostları yığışıb Hüseynağasız baxacaqlar! Orada Gülşad da olacaq, Şahzadə də, Nəsibə də...

Məni yenə bir kimsə yada salmayacaq.

Artıq buna vərmiş eləmişəm.

Üç qadın və bir kişi haqqında tamaşa-əhvalat...

Bitdi. Katafalk. Qara qutu.

Hüseynağa ibn Ağahüseyn! Sərgüzəştin tamam oldu!

Əlvida!
Ölümün xeyir!
Ölümə qənşər!

AZƏRBAYCAN TEATRININ EPİK QƏHRƏMANI **(Kentavr və Şərq)**

O, epos parametrlərində yaşayan birisidir sanki...

Sənətin, elmin kentavrı deyərdim mən ona... Fiziki enerjisi, görkəmi epos qəhrəmanı olmağa hesablanıb. Aqlının gücü istedadının gücündən böyükdür. Odur ki, tənqidi pafosu, araşdırmaq, reviziya eləmək, yoxlamaq, cövhərin də cövhərinə gedib çatmaq yangısı bu şəxsiyyətin xarakterinə çevrilib. Ol səbəbdən istedadının, fantaziyasının ortaya atdığı hər nəsnəni ağılı bəyənmir. Busa onun çevik manevr etmək imkanını azaldır. Bir tərəfdən epik əzəmət, epik cüssə, azman enerji, digər tərəfdən qərar ləngliyi, fəaliyyət ləngliyi.

Mədəniyyətdə kentavr addımı... cəsür, lakin gərgin... mərdanə, lakin xoflu... arxayın, lakin əsəbi... İpək kimi yumşaq, keçə kimi cod....

Nağıl bu adamın mülküdür, iqamətgahıdır, adətlər, vərdislər, şəkərlər isə xəzinəsi. Milli mədəniyyət sistemində bu fikir işçisinin gözüne maraqlı nə dəydisə, həməncə onun mənasını tapmağa çalışır; düşünür ki, bu, niyə belə yox, belədir və başlayır predmeti, olayı və ya hər hansı bir detallı “qurddalamağa”, dekonstruksiya eləməyə.

Özünü heç nə ilə məhdudlaşdırmır: hərdən heç qrammatikanı da saya salmır; xətri istəyir, götürür köhnə apostrofun əvəzinə saitləri qoşalaşdırır və bir kimsə də onu əməlindən daşındıra bilmir; xətri istəyir, götürür “təsviri sənət” anlayışını “təsvir

sənəti” kimi qələmə verir; xətri istəyir, götürür Ənnunaxlardan yazır; xətri istəyir, götürür “Təxti-nərd dəstgahı” düzüb-qoşur; xətri istəyir, götürür Şıpxıtturdan danışır; xətri istəyir... burdan vurub Orion ulduzundan çıxır... Xətri istəyir, və götürür istədiyini eləyir. Fantaziyasına sədd qoymur. Məlikməhəmməd kimi kəndirlə gah düşür Ortaçağ islam dünyasına, gah qədim dastanlar içinə, gah əcayib-qərayib məxluqlar arasına, gah Cırtanın yanına, gah da oyunlar səltənətinə: kuklları, şəbihləri, Təpəgözləri, zorxana pəhləvanlarını, səma məxluqlarını, insan başlı heyvanları, heyvan başlı insanları özünə “həmsöhbət” edir.

Kentavr Xironun bir kimsədən qorxusu yox idi: nədən ki, sirləri, sehləri bilirdi.

Onun üçün kosmos nağıllara yığılıb, nağıllarda şifrələnib.

Mən bu insanın necə, yaxşı, ya pis, yaşadığını söyləməyə risk eləmirəm. Çünki hər şey subyektivdir. Nəsə alınıb, nəsə yox. Amma mən dəqiq bilirəm ki, o, ömründə heç kəsə əyilməyib, yalan danışmayıb, nə boğazdan yuxarı tərif söyləyib, nə də aşırı tərif eşitməkdən xoşlanıb, sözü üzə düz deyib, sənətdə, elmdə naşı adamı, həyatda yaltaq adamı həmişə acılayıb; baxmayıb ki, bu, vəzifədədədir, o da xalq yazıçısıdır. Və bir də görüb ki, hamı gedib birinci olub, birinci cərgədə dayanıb, o isə qalıb arxada. Güman etməyin ki, peşmanlayıb. Əsla.

Epos qəhrəmanına gerçək həyatda yaşamaq həmişə çətindir. Çünki o, aldada bilmir, saxta-saxta işlərə baş qoşmur, sözündə, əməlində bütöv olur, düz olur.

Millətin bu fikir işçisinin Yazılarında bir dastançılıq əlaməti, bir dastançılıq jesti var. Onun özü də, adı da dastan dünyasındandır: ELÇİN MUXTAR ELXAN... Məncə, bu ad və təxəllüs rəssam (sənətşünas, teatr tədqiqatçısı, folklor bilicisi)

Elçin Aslanovun Azərbaycan mədəniyyətindəki imicini tamamladı, onun geneoloji və kulturoloji şəcərəsini eyhamlaşdırdı, nəsil ağacının modelinə çevrildi. Artıq bu adın özü (bəlkə də bir kentavr kimi) “qışqırır” ki, mən eposdanam, epos qəhrəmanıyam və uzaq-uzaq keçmişlərdən gəlirəm, türk qövmələrinin, monqol elatlarının, çin tayfalarının dillərindən qopub gəlirəm. Elçin Muxtar Elxan... qəribədir, gözlənilməzdir, cingiltidir, ritmi sındırır, ahəngi pozur, amma qulağımızın alışmadığı başqa bir yeni ahəng yaradır və orijinal olur, diqqəti çəkən olur, müxtəlif mənə yozumlarına açıq olur. Elçin bütün varlığı ilə bu adın energetik sferəsindədir...

ELÇİN MUXTAR ELXAN.., yəni Elçin azad (müstəqil) el xanıdır. Mümkündür? Niyə də yox. Ayrı cür mənalandıraq bu adı: Azad elin xanı el üçün yaşayan bir kimsədir. O, elinin təfəkkür tərzinin obrazlarını, düşüncə nişanlarını çin–çin yığıb içinə və indi bu informasiyanı paylaşır bütün dünya ilə...

Xalq oyun-tamaşa mədəniyyətində deyim və adların izahlı söz kitabının məhz Elçin Aslanov tərəfindən yazıldığını mən təsadüf saymıram. 1984-cü ildə onun 50 yaşı vardı və bu rəssam (tədqiqatçı) ənənəvi mədəniyyətimizin yaddan çıxmış və ya unudulmaqda olan qatlarını “diriltmək”lə məşğul idi. Ortaçağ miniatür sənətinin müasirliyə transformasiyası da Elçin Muxtar Elxanın adı ilə bağlıdır. Milli toylarımızın ensiklopedik məqalələrlə zəngin terminoloji lüğətinin müəllifi də odur. Yəni ad və təxəllüsün “Elçin Muxtar Elxan” kimi tərtiblənməsi heç də bica deyil: bir azəri sənətçisinin milli təəssübkeşliyini bildirir.

Lakin bununla belə...

Elçinin atasının da, böyük oğlunun da adı Muxtardır. Onun ortancıl qardaşını evdə, bayır-bacaqda, Azərbaycan mədəniyyətində heykəltəraş Elxan kimi tanıyıblar. 33 yaşında

vəfat eləyib bu insan; erkən dəyişib dünyasını. O, ölüb və ailənin idillik xoşbəxtliyini özü ilə götürüb aparıb. Ailədə kiçiklər böyüklərdən əvvəl öləndə həmişə belə olur. Nədən ki, bu dərdlə, bu nisgillə yaşamaq ölümdən də betər. Ölən insanlar ağrılarını, acılarını bizə əmanət qoyub gedirlər, sanki bizi daha çox “yandırmaq”, göynətmək istəyirlər. Epos qəhrəmanları isə ağlamırlar, kövrəlmirlər, zavallıya dönmürlər, ağrının gözünün içinə dik baxırlar. Elçin də daş kimi, qənbər kimi möhkəm adamdır: həqiqətdə nə hiss etdiyini heç vədə bürüzə verməz, özgələ sezdirməz, əvəzində ağıllı mühakimələrdə bulunar. Bu, yalnız zahiri görüntüdür: batində **əmma...** Elçin kövrək, həssas birisidir. Gərçi belə olmasaydı, o öz kiçik oğlunu Elxan adı ilə şərəfləndirməzdi ki? Deməli, Elçin Muxtar Elxan, faktiki olaraq, Elçinin ailəsidir və bu adlar arasına vergül də atmaq olar. Və nəhayət, bu da o anlama gəlir ki, Elçin Muxtar Elxan ifadəsi haradasa Aslanovlar nəslinin simvolik şəcərə pasportu kimi bir şeydir.

75 il bundan öncə, yəni 1934-cü ildə, yəni o vaxt ki İçəri şəhər Ortaçağ dünyasından hələ tamamilə ayrılmamışdı, burada, burada deyəndə ki lap Şirvanşahlar sarayının və ya Seyid Yəhya Bakuvi xanəqahının bir addımlığında Elçin Muxtar Elxan cahana gəlir. Ay olur yanvar, gün olur cümə, tarix olur 26-sı. Cümə müsəlmanların qutlu icma günüdür: möminlər həmin gün yığışıb namazı məsciddə qırlarlar. İslam mifologiyasına görə, İsmayıl qurbanı İbrahim Xəlilullahə göydən cümə günü yetişib. Muhəmməd Mustafanın mövludu cüməyə təsadüf edir. Cümə günü Quranın ilk ayəsi nazil olub, Muhəmmədə peyğəmbərlik verilib. Muhəmməd Rəsulullahın meracı cümə gününün hadisəsidir. Söylədiyim bu ki, cümənin islam dünyaqavrayışında

məziyyətləri çox. Elçin Muxtar Elxanın doğumu da cümə günüylə şərəflənir.

Onun ailəsi sadə ziyalı ailəsi olub. Muxtar Aslanov uzun müddət “Azərnəşr”də redaktor işləyib, sonra “Kirpi” satirik dərgisində şöbə müdiri kimi çalışıb, hələ üstəlik felyetonlar da yazıb, Elçinə bu felyetonlar üçün karikaturalar da çəkdirib. Yaxşı kamança çalırmiş, tütəklə də havacatlar ifa edirmiş. Azərbaycanın dəyərli fikir işçisi Təgrül Cüvarlı söyləyir ki, Elçinin atası ironik, rişxəndcil bir adam idi, anası Xədicə xanımın isə ağır təbiəti vardı: “bu baxımdan Elçin anasına oxşayıb: amma məqam düşəndə o da ironik ola bilir”. Xədicə xanım qısa zaman intervalında rəssamlıq məktəbində oxuyub. Amma yüz dəfə heyflər olsun ki, II Dünya müharibəsinin insanlara dadızdırdığı mənəvi və iqtisadi acılar ucbatından Aslanovlar Buzovna kəndinə (Elçinin anasının yurduna) köçmək məcburiyyətində qalıblar, orada bağ salıblar, əsl Abşeron əhli kimi yaşayıblar və Xədicə xanım da rəssamlığın daşını atıb. Bəlkə buna görə heç heyfəsilənməyinə də dəyməz. Çünki əvəzində Elçin böyüyüb rəssam olub, Elxan – heykəltəraş, evin kiçiyi Kamal isə dramaturq. Üç uşağın üçü də istedad yiyəsi; sənətə, ədəbiyyata bağlı kimsələr.

Elçin 1948-ci ildə Bakıda Rəssamlıq Texnikumunu bitirir: “Kirpi” jurnalı üçün karikaturalar, kitab nəşrlərinə illüstrasiyalar çəkir və sonradan bu çəkdiklərini toplayıb sərgilərdə iştirak edir. 1953-cü ildə Xarkov şəhərinə yollanır ki, orada təsvir sənətinin sirlərini daha dərinlən öyrənsin. Amma Xarkovun gözəl sənətlər institutuna “ağız büzür” və geri dönür. Di gəl ki, Bakıda da çox tablamır. 1954-cü ildə Sankt–Peterburqa (o vaxtlar Leningrad) gedib Rəssamlıq Akademiyasına daxil olur və burada düz 6 il təhsil alıb yenidən

vətənə qayıdır. Bu zaman tanışları onu Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Opera studiyasına quruluşçu rəssam vəzifəsinə işə düzəldirlər. İki il (1962–63) ərzində Elçin iki opera (“Gizli nigah”, “Fiqaronun toyu”) tamaşasının quruluşçu rəssamı olur, Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının “Bahar gəlir” adlı kompozisiyasına tərtibat verir.

Elə bu əsnada Milli Teatrın baş rejissoru Tofiq Kazımov “Antoni və Kleopatra” tamaşasının premyerasını seyrçilərə göstərir. Teatr ictimaiyyəti ayaq üstədir, şünaslar yazı masası arxasında: tamaşa bəyənilib, uğurlu sayılıb. Odur ki, Tofiq Kazımov repertura daxil edilmiş növbəti dramaturgiya nümunəsini də həmencə “Antoni və Kleopatra”nın quruluşçu rəssamı Tahir Salahova göndərir. Məqsəd aydındır: uğuru müasir ədəbi materialda təkrarlamaq gərəkir. Əsər İlyas Əfəndiyevindir, adı da “Boy çiçəyi”. Tahir pyesi oxuyur və birdən–birə heç kimin gözləmədiyi halda Tofiqin təklifindən imtina edir: bəhanəsi də bu olur ki, əsərdə 14 şəkil var; busa 14 dəyişmə deməkdir, xırda detallarla əlləşmək deməkdir, gerçəkliyin məişət konkretliyi deməkdir: “mənimsə vaxtım yoxdur”. Bu zaman Tofiq ondan tələsik xəbər alır ki, bəs sən kimi məsləhət görürsən. Tahir Salahov da emalatxana qonşusu Elçinin adını çəkir, Elçinin istedadlı olduğunu söyləyir. Məsələ daha ifrat yubadılmır. Milli Teatrın baş rejissoru Tofiq Kazımov rəssam Elçini teatra çağırıb “Boy çiçəyi” pyesini ona təqdim edir; xatırladır ki, əsər 14 şəkillidir və bu üzdən tamaşada dekorları tez-tez, fasiləsiz dəyişmək imkanı olmalıdır. Elə bir imkan ki, fəaliyyət dinamizmini səngitməsin. Elçin Aslanov “Boy çiçəyi” pyesinin çoxsaylı epizodlardan ibarət olduğunu və montaj prinsipilə bir-birinə calandığını, haradasa kinossenariyə bənzədiyini ol məqamdaca duyur. Çox çəkmir ki, o, Tofiq

Kazımovu təəccübləndirir: əsər üçün optimal əlverişli və lakonik səhnə həlli tapır.

Elçin Muxtar Elxan 4 furka, yəni furqon tipli arabadan yararlanır: hər epizodun dekorlarını bir furkanın içinə yığır. Tamaşa vaxtı epizodlar əvəzlənəndə səhnə fəhlələri furkalardan birini oyun məkanından aparır, digərini gətirirlər. Bu da onunla nəticələnir ki, tamaşa içəridən saat mexanizmi kimi “qurulur”, epizodlar kinokadr estetikasında bir-birinə “yapışdırılır”, bir-birini tamamlayır və səhnədə yaşanan həyat elə bil ki bir kinolent qismində seyrçilərin gözü önündən keçib gedir. Tənqid, Cəfər Cəfərovun simasında, yazırdı ki, “hərəkət edən “guşələrdən” ibarət olan tərtibat tamaşaya mənə əlavə etmir, yalnız çoxşəkilli bir əsərin texniki cəhətdən asan planlaşdırılmasına kömək edir. Digər tərəfdən, belə şərti tərtibat aktyorlar üçün darısqallıq yaradır və görünür, buna görədir ki, rejissor bəzən ifaçıları furkalardan endirib səhnənin geniş meydanına keçirir və bu hallarda tamaşa sanki dekorsuz oynanılır. Bizcə, bu mülahizələr bir o qədər əsaslı deyildir. Əlbəttə, tərtibat müəyyən texniki məqsədlə də bağlıdır. Lakin, əvvəllər dediyimiz kimi, rəssam əsərdən, rejissor fikrindən çıxış edərkən tamaşanın obrazını tapmağa çalışmışdır. Tərtibatda şərtilik mənalı və ifadəli deyilsə, söz yox ki, xatalıdır və bir yol olaraq yanlışdır... Bu axtarışlarda səhvlər də ola bilər. Lakin bundan vahiməyə düşüb axtarışlara son qoymaq olmaz. Rəssam Elçinin işi, tənqiddə möhtac olsa da, gərəkli və dəyərli axtarışlardan sayılmalıdır”.¹ Faktiki olaraq bu, Elçinin Azərbaycan teatr ictimaiyyəti qarşısında debütüdür. Və C.Cəfərovun təhkiyəsindən aydınlaşır ki, o, Elçinə “avans” verməyə hazırdır, tərif söyləməyə isə ehtiyatlanır: “axtarış” sözünü tərtibatın pozitivi kimi ortaya atmaqla kifayətlənir.

Əslində, Elçin milli səhnəqrafiya tarixində tamam yeni bir müstəvivyə adlanmışdı: dekorları minimuma endirmişdi, və hətta səhnəni müəyyən məqamlarda “dekorsuz qoymuşdu”, oyun məkanının şərtiliyini xüsusi vurğulamışdı, effektiv vizual görüntü arxasıya “qaçmamışdı”; elə bil ki öz rəssamlığını “gizlətməmişdi”, aktyorlara və sözə mane olacaq hər şeyi səhnədən yığışdırmışdı.

Hələ bu harasıdır... Vağzal səhnəsinin tərtibatında Elçin ştangetdən asılmış cəmi bir saatla kifayətlənmişdi. Nargilə (Amaliya Pənahova) bu saatin altında dayanırdı və guya ki dəmir yolu vağzalından ötən qatarların işıqları Nargilənin üzünü “sıyırır” uzaqlaşırı, Həsənzadəni (Əli Zeynalov) ondan alıb aparırdı. Adi bir dəyirmi, böyük vağzal saati və işıq effekti personajların emosional yaşantılarının dəqiq vizual obrazına çevrilirdi. Həqiqətən, Elçin Muxtar Elxan bu tərtibatla milli səhnəqrafiyamızda balaca bir inqilab eləmişdi. Əlbəttə ki, Cəfər Cəfərov bunları yazı bilməzdi. Çünki Elçin tərtibatının milli teatr mədəniyyəti üçün dəyəri yalnız müəyyən zaman keçdikdən sonra aşkarlanacaqdı.

Və kiçik sensasion bir əlavə... Elçin bu tamaşada tək-cə rəssam deyildi, həm də Tofiq Kazımovun fikir şəriki idi. Nədən mən belə söyləyirəm? Ona görə ki, məhz Elçin rejissora təklif eləmişdi ki, gəl, tamaşanın adını dəyişib “Sən həmişə mənimləsən” qoyaq. Dramaturq da bununla razılaşmışdı və 1964-cü il oktyabrın 14-də Milli Teatrın səhnəsində “Boy çiçəyi” yox, “Sən həmişə mənimləsən” tamaşası oynanılmışdı. Beləliklə, heç vaxt heç yerdə rəsmiləşdirilməmiş bir məlumat: **Azərbaycan teatrları tarixində məşhur bir tamaşanın adının müəllifi rəssam Elçin Muxtar Elxandır.**

Lakin bununla belə...

Mən güman eləyirəm ki, Cəfər Cəfərovun lokal xarakterli hadisədən xəbəri varmış. Çünki Cəfər öz məqaləsinin o yerində ki, düzü, axırında, tərtibatdan danışmağa hazırlaşır, birdən–birə qayıdıb tamaşanın adına münasibət bildirir. Qəribə deyilmi ki, iri bir resenziya yazıb sonda adla ilişkili məsələni ortaya atasan? Niyə bu məqam resenziyanın önünə çəkilməsin? Axı ad hər bir əsərin (filmin, tamaşanın) energetik nüvəsidir... Bu xüsusda Cəfər Cəfərovdan sitat: “Sən həmişə mənimləsən” (bizzə, əvvəlki “Boy çiçəyi” adı daha münasib idi) tamaşasının yaxşı bir hadisə olduğunu təsdiq etməklə bərabər müəyyən mübahisələrə səbəb olan bir cəhətə də toxunmaq lazımdır. O da tamaşanın tərtibatıdır”.² Razılaşaq ki, məqalənin (klişe formata malik qəzet resenziyasının) yekununda bir də tamaşanın adına dönmək peşəkarlıq əlaməti sayılmaz. Onda bəs nədən teatrşünaslığın öndəri məsələni bu qədər urvatsızlaşdırırdı? Mümkün ki, tamaşanın adı ilə bağlı C.Cəfərov məhz Elçinin səhv etdiyini vurğulamaq istəyirdi, amma bunu qabartmaqda lüzum görmürdü. Hərçənd bu mübahisədə mən Elçini haqlı sayıram. Birincisi ona görə ki, “Boy çiçəyi” daha çox hekayə üçün düşünülmüş ad təəssüratı oyadır. “Sən həmişə mənimləsən” adı isə teatraldır, bir az təntənəlidir, daha güclü cingildəyir və daha emosionaldır. İkinci: bu ad tamaşanın cövhərinin, konfliktinin güzgüsüdür. Əgər “Boy çiçəyi” ifadəsində ədəbi yaraşlıq üstündürsə, “Sən həmişə mənimləsən” deyimindən teatral cazibə püskürür. O ki qaldı tərtibata... Elçin Aslanovun Milli Teatrda gördüyü ilk iş müasir səhnəqrafiyada mövcud tendensiyadan, çağdaş teatr dəbindən və haradasa “yoxsul teatr” estetikasından xəbər verirdi. Digər tərəfdən isə məhz XX əsrin 60-cı illərində Qərbi Avropa teatrı üzünü Doğuya sarı çevirmişdi; Şərqi Avropa teatrı formalarının təbiətindən bəhrələnirdi. Şərq

teatrının gələnəksəl təzahür qiyafələrisə heç vədə gerçəkçi tərtibat üslubuna müraciət etmir, səhnənin ilkəl sahmanını “sevir”, şərti ifadə sistemini üstün tutur. Elçin Aslanov 1964-cü ildə müasir mövzulu bir tamaşaya verdiyi tərtibatla bunun mümkünlüyünü və effektivliyini milli sənət elitası qarşısında sübuta yetirdi.

Elçin Muxtar Elxan 30 yaşını “Sən həmişə mənimləsən” tamaşası ilə qutladı, 31 yaşından isə qəzet və jurnallara, nəşriyyatlara təkcə kitab qrafikası ilə məşğul olan bir rəssam kimi yox, həm də elmi və publisistik məntlər müəllifi kimi özünü təqdim etdi. Əvvəl-əvvəl ilə bir-iki məqalə yazırdı, sonradan isə... xüsusilə, 90-cı illərdə yazı produktivliyini artırdı və daha çox sənətsünaş, folklorşünaş oldu.

1996-cı ildə dahi Mirzə Cəlilin, “mollalar mollası” Molla Nəsrəddinin, yüzillik yubileyi idi. Təbii ki, Milli Teatr da bu mərasimə layiqincə hazırlaşmalıydı, Cəlil Məmmədquluzadənin pyeslərindən birinə quruluş verməliydə. Bu münasibətlə o vaxtkı Mədəniyyət Nazirliyinin teatr şöbəsi “Ölülər” komediyasını Milli Teatrın repertuarına daxil etmişdi. Məhz bu məqamda mən tamaşanın quruluşçu rəssamı Elçinin dediklərilə teatrşünaşlıqda rəsmi şəkildə bəyan edilənlər arasında bir dissonans aşkarladım. Tofiq Kazımov irsini böyük sevgi və ehtiramla öyrənmiş və hələ də bu işin sona yetmədiyini vurğulayan İsrail İsrailov yazır ki, “T.Kazımovun bəyəndiyi müəllifin hər hansı əsərini tamaşaya qoymaqla ondan doymasını, yaxud bezməsini düşünmək ağlagəlməz bir şeydir. Bu mənada C.Məmmədquluzadə T.Kazımovun ömürlük bəyəndiyi müəlliflərdən biri idi. Yəni onun “Ölülər”ə üz tutması təsadüfi bir addım, repertuar seçmək təşəbbüsü deyil, əski sevginin təbii təzahürü idi”.³ Lakin “Ölülər” tamaşasının rəssamı Elçin Muxtar Elxan bunların tam

əksini söyləyir. Əvvəla, T.Kazımovun bu tamaşanın tarixçəsindən öncə “Ölülər”ə heç bir xüsusi sevgisi olmayıb. İkincisi: Mirzə Cəlilin bu pyesi teatrın repertuarına T.Kazımovun istəyinə, arzularına rəğmən yuxarıdan, administrativ qərarla daxil edilib və administrativ qərarla da T.Kazımova tapşırılıb. Və hətta, Elçinin dediyinə görə, Tofiqin qarşısına şərt də qoyulub ki, ya o, “Ölülər” komediyasını tamaşaya hazırlayacaq, ya da baş rejissor kreslosunu həmişəlik unudacaq. Çünki məhz bu arada T.Kazımovu, yenə Elçindən gələn məlumatlara əsasən, teatrda tutduğu vəzifədən demə kənarlaşdırıblarmış və baş rejissorluğa qayıtmaq üçün “Ölülər”in quruluşunu ona növbəti bir şans qismində təqdim edibləmiş. Nə maraqlı bir məqam. Elçin Muxtar Elxan onu da bildirir ki, Tofiq Kazımov bu pyesdə yalnız bir komediya görürdü, mövhumatın ifşasını görürdü, dinə, ruhanilərə qarşı ünvanlanan bir satira görürdü və sanırdı ki, əsərin mövzusu, problematikası artıq köhnəlib, müasir deyil; ol səbəbdən də “Ölülər” onu ilgiləndirmirdi. Odur ki, rəssam Elçin rejissor Tofiqin əsərlə bağlı fikirlərini yeni düşüncə spektrinə doğru istiqamətləndirməkdən ötrü ona Ejen İoneskonun “Kərgədanlar”⁴ pyesini oxumağı təklif edir. Elçinin məramı aydındır: istəyir ki, “Ölülər”in müasir azərbaycanlının təfəkkürü ilə, davranış strotiplərilə, çağdaş sovet gerçəkliyində hökm sürən ideoloji “illyuzionizm”lə səsleşdiyinə Tofiqi içdən inandırсын... İnandırır da... Nəticədə Tofiq Kazımov “Ölülər”ə bənd olur, Mirzə Cəlil dünyasının özünə və müasirlərinə doğmalığını, yaxınlığını bütün varlığı ilə duyur.

Elçin Muxtar Elxan 1966-cı ildə “Ölülər” tamaşasının müdrik Xironu idi, Tofiqin rəssamı, aktiv məsləhətçisi, ideya

**yönləndiricisi, ideya generatoru idi, məsələni, problemi
60–cı illər kontekstində aydınlatan neomaarifçi idi.**

Elə buradaca mən bir balaca təəccüblənirəm.

Hərçənd Elçini tanıya-tanıya bunda təəccüblənmək nə demək?

Məsələ bu ki, “Ölülər” tamaşasının mətni üzərində işi də vaxtilə Elçin yerinə yetirib, mətnlə birbaşa təmasda məhz o, bulunub... Elçin bunu mənə çoxdan söyləmişdi və mən bunu haradasa 20 ilə yaxındır ki, bilirdim. Amma axırncı dəfə söhbət bir də açılanda Elçinin faş etdiklərinin həqiqətini sənədləşdirmək, şübhələri qafamdan həmişəlik qovmaq məqsədilə ondan soruşdum ki, Mirzə Cəlil mətninin yeni ədəbi redaksiyasını tamaşa üçün hazırlayarkən o, hansı nəşrdən faydalanıb. Elə bunu demişdim ki, Elçin yaşına uyğun olmayan bir çevikliklə yerindən qalxdı, kitab rəfinə yaxınlaşdı və oradan köhnə bir nəşri götürüb mənə uzatdı. Alıb vərəqlədim. Mirzə Cəlilin “Seçilmiş əsərlər”inin birinci cildi⁵ idi, 1936-cı ildə çapdan çıxmışdı. Elçin deyir ki, o, həmin bu nəşrdə “Ölülər”in II variantını tapıb və əsərin rəsmi şəkildə qəbul edilmiş mətn nüsxəsindən fərqlənən məqamları aşkarlayıb. Ona görə də hər iki tekst variantını şəbəkə kimi bir-birinin içinə geydirib və başlayıb “Ölülər”in yeni redaksiyasının “şəbəkə” mətninə Mirzə Ələkbər Sabir şeirlərindən ornamentsayağı naxışlar düzməyə. Elçin bununla da kifayətlənməmişdi: “Ölülər” tamaşasının diskursuna “Haxışta” adlı toy mərasimində ifa olunan halay tipli qız-gəlin oyununun⁶ da fraqmentini daxil etmişdi. Və hətta Elçin... Azərbaycan teatrının 60–cı illərində rejissurada “fristayl” üslubunu tətbiq edən Tofiqə məsləhət bilmişdi ki, Kəblə Fətullahın kabusunu da Hamletin atasının kabusu kimi səhnəyə çıxarsın, sonra da seyrçi salonunda cərgələrin arası ilə

gəzdirsin, “ölülər”lə “dirilər”in “təmas xətti”ndəki məsafəni minimuma endirsin. Əlbəttə ki, bu milli klassikaya insurgent bir yanaşma tərz, insurgent bir münasibət idi və çoxsaylı ziyalılara hökmən şok məqamları yaşadacaqdı.⁷

Elçin Muxtar Elxanın rolu və missiyası “Ölülər” tamaşasının kontekstində də neomaarifçi Kentavr kimi oxunur. Bir tərəfdən o, Şərq mədəniyyətinin bilicisi və xiridarıdır. Digər yəndən isə Elçin milli adətlərin, dini ritualların, el–oba oyunlarının estetik primitivliyindən və bu primitivliyin özündə qapsadığı maksimal suggestivlikdən, şərtilikdən, az qalır ki, bayılsın.

Lakin bununla belə...

Elçin hər bir bəlli, məlum nəsnəni və ya bilgini reviziya eləməkdən, yoxlamaqdan, “söküb” yeni ideya ətrafında təzədən “yığmaqdan”, standartı, klişeni sındırmaqdan, qutsal və urvatsızın yerini qəfil dəyişib gözlənilməz mənalar aşkarlamaqdan, yəni dekonstruksiya ilə məşğul olmaqdan da bir həzz duyur. Onun üçün həyatda nə büt var, nə ideal, nə də doqma. Vertikal Elçindən ötrü bomboşdur: üfq, müstəvidə isə ünsiyyətdə olmaq istədiyi adamları yalnız o, özü seçir. Klassika da onun üçün Quran ayəsi deyil: olsa–olsa bərabər hüquqlu bir tərəfmüqabilidir, redaktə elədiyi həmsöhbətidir.

İndi də qayıdaq “Ölülər”in tərtibatına. Axı Elçini bu tamaşaya bir rəssam kimi dəvət eləmişdilər hər şeydən öncə! O, isə neomaarifçi filosof olmuşdu Tofiq Kazımov üçün və bu missiyanın mənalarını mətnə, tərtibatda gerçəkləşdirmişdi. Azərbaycan teatr mədəniyyətində Elçin bu dəfə də sübut etdi ki, funksional səhnəqrafiyanı illüstrativ tərtibatdan, statik, tərpnəməz dekorlu anturajdan üstün tutur. Odur ki, Elçin səhnə məkanını cəmi üç böyük başdaşının köməyi ilə həll eləmişdi. “Özü də həmin bu başdaşları səhnə fırlananda Hacı Həsən

ağanın və digər evlərin qapısına çevrilirdi”⁸, yəni dar düşüncəli, mənəviyyatı cılız, maarifsiz avam dirilərin də potensial ölü olduğu simvolik tərzdə vurğulanırdı. Təsadüfi deyil ki, 1966-cı ildə tənqid tamaşanı və tamaşanın tərtibatını Milli Teatrın fenomenal bir uğuru kimi dəyərləndirdi. Cəfər Cəfərovsa yazdı ki, “yenilik, müasirlik hər şeydən əvvəl tamaşanın bədii tərtibatında nəzərə çarpır. Əsərdə hadisələr otaqda və qəbiristanlıqda baş verir. Tamaşada naturalist mənada nə otaq vardır, nə də qəbiristanlıq; (ancaq) elə bir bədii obraz tapılmış, elə məkan və fəza konkretliyi əldə edilmişdir ki, (bura) həm otaqdır, həm qəbiristanlıq... Gördüyümüz üç parça dekorun bir üzü qapıdır, digər üzü – qəbir daşı: bu, çox doğrudur, çox müasirdir... Lakin tərtibatın gözəlliyi yalnız bunda deyildir. Elçinin işi bir də ona görə yaxşıdır ki, biz nəinki otağın içində gedən hadisələri, həmçinin bayırda, küçədə, qəsəbədə baş verən hadisələri sanki görürük, mühiti sanki hiss edirik. Buna görə ki, hadisələr nəinki sözlər və hərəkətlər vasitəsilə təsvir (olunur), eyni zamanda sözsüz gəliş-gedişdən, qulağı səsdə durmuş, düşüncəyə qərq olmuş personajlardan və sairədən duyulur, dərk edilir... Bu tərtibatda bir növ kinematoqraf xüsusiyyəti vardır ki, paralel epizodlar göstərməyə, hadisələrin arxasında gizlənən mənanı daha əyani açmağa, fonu gücləndirməyə, atmosferi aydınlaşdırmağa, mühitin panoramını verməyə imkan yaradır. Bu “kinematoqraflığın” yaxşı cəhəti orasındadır ki, teatra kino ünsürü daxil etmir, – bu, asan yoldur, ucuz vasitədir, – tərtibat prinsiplərini yeniləşdirmək sayəsində müasir teatrın tükənməz imkanlarını meydana çıxarır. Bu nöqteyi-nəzərdən Şeyxin gəlişindən qabaq asılan pərdə çox maraqlıdır; o da danışır, tamaşanın mənasını, onun kinayəli mahiyyətini açmağa kömək edir. Pərdənin üzərində yuxarı qaldırılmış sümük əllər, – ölü

əlləri, – təsvir edilmişdir, bununla teatr (və əsasən Elçin – kursiv A.T.) demək istəyir ki, “ölülər” Şeyxi alqışla qarşılayırlar; bu, bir rəmzdır, məcazdır, həm epizod üçün vacibdir, həm də tamaşa üçün ümumiləşdirici əhəmiyyətə malikdir. Odur ki, əllərdən biri orta qapı – qəbir üstündə daimi asılaraq, tamaşanın ordeninə çevrilir”.⁹ Azərbaycan teatrşünaslığı tarixində heç bir resenziyada heç bir tərtibat haqqında bu qədər müfəssəl və dolğun yazılmayıb; mənəm bu məqalədə bəhrələndiyim sitat isə Cəfər Cəfərovdan kollaj prinsipiylə yığılmış yalnız yığcam bir fraqmentdir. Həqiqətən, Azərbaycan teatr tarixinin mühüm bir məqamı: resenziyada rəssam işi tamaşanın ideya və mənə “yük”ünün, səhnə fəaliyyətinin “lokomotiv”i kimi çözülmə və bu çözülmə həcm etibarı ilə böyük yer ayrılır. Həqiqətən, rəssam işi dövrün teatr estetikası üçün lokal masştablı inqilabi bir təzahür: səhnəqrafiya tamaşanın fikir partiturasının periferiyasından mərkəzə gəlir, teatr qavrayışını kökündən dəyişir.

Rejissor Tofiq Kazımov və onun aktyorları Elçinin tərtiblədiyi səhnə məkanını maksimal şəkildə mənimsəmişdilər, məkanı “oxunaqlı” tekstə çevirmişdilər. Hər şey son dərəcə sadə, mənalı, çevik, mobil və hətta fantasmaqorik dəyişmələrə açıq idi. “Ölülər” tamaşasına, xüsusilə də səhnə tərtibatına, mətbuat və ziyalılar tərəfindən göstərilən diqqət teatr ictimaiyyətində belə bir təəssürat oyatmışdı ki, milli teatr rəssamlığının Elçin adında yeni lideri formalaşmış. “Sən həmişə mənimsəsən” və “Ölülər” kimi tamaşalarda rəssam işinin ardıcıl uğurlu taleyi, şübhəsiz ki, belə bir qənaətin hasil olmasını şərtləndirmişdi. Hərçənd heç kəs Elçini rəsmi şəkildə Milli Teatrın rəssamlıq sexində hər hansı bir vəzifəni tutmağa çağırırmırdı... Onu teatra kənar bir rəssam kimi dəvət eləyirdilər

və görülmüş işin əvəzində bu doğma və yad adama qonorar ödəyirdilər...

Elçin Muxtar oğlu Aslanov bir dəfə, o da cəmi iki illiyə, Milli Teatrın baş rəssamı vəzifəsində çalışıb. Bu da təsadüf eləyib 1987–89-cu illərə... yəni Berlin səddinin uçurulduğu müddətə... yəni Azərbaycanın “Azadlıq” meydanında emosiyaların, hikkələrin, qəzəbin, acığın “kükrədiyi” bir vaxta...

Görünür, ona vəzifənin ayağı düşərli olmur. Elçin Muxtar Elxan vəzifəyə gələndə dünya qopur. Çünki tanrı onu heç bir kimsəyə boyun əyməyən əsl azad sənətkar kimi yaradıb.

T.Kazımov 1967-ci ildə yeni “Məhəbbət ilahəsi” adlı pyesi bir daha işbirliyi qurmaq məramı ilə Elçinə təqdim edir. Əsər rəsmi dövlət dairələrində ənənəvi milli mədəniyyətin saxlanılması və qorunmasının qarantı kimi tanınan ziyalı Şıxəli Qurbanovundur. Elçin pyesi oxuyur və elə tərtibatla bağlı ilk söhbət zamanı da T.Kazımova söyləyir ki, əsərin adı heç onun ürəyincə deyil: bir qədər dəbdəbəli və patetikdir; çox şairanədir. Onda Tofiq xəbər alır ki, bəs sən nə təklif eləyirsən? Cavabında Elçin “Sənsiz” deyir. Tofiq elə Elçinin yanındaca Şıxəli Qurbanova telefon açır və məsələnin nə yerdə olduğunu ona anladır. Əsərin müəllifi bunun müqabilində heç bir etiraz–filan bildirmir və Elçinin təklifi keçərli olur. Təbii, soruşulacaq ki, niyə rejissor və pyes yazarı, – ictimai həyatda, sənətdə yüksək renome sahibləri, – belə asanlıqla tamaşanın tərtibatçı rəssamının fikri ilə razılaşıbmışdılar. Ona görə ki, Elçinin tapdığı ad yüzdə yüz dəqiqliklə əsərin hadisələrinin mental və emosional mahiyyətini ifadə edirdi. II Cahan Savaşının başlanğıcında bir qadın sevdiyi insanı itirmişdi, uzun illər ərşiz yaşamışdı və özü ilə bərabər ərini, ərinin xatirəsini yaşatmışdı. Sakit, hay-küysüz, döyüş məkanından kənarda, zamanın sürəkli

təkrarları içində gerçəkləşən fərdi bir qəhrəmanlıq haqqında melodramatik-teatral ballada idi bu tamaşa və “Sənsiz” adı ideal şəkildə onun psixofizioloji konturlarını cızdı.

“Sən həmişə mənimləsən”... Elçinin “Boy çiçəyi” tamaşasına daha çox yaraşdırdığı ifadə olub.

“Sənsiz”... isə Elçinin “Məhəbbət ilahəsi” pyesi üçün münasib saydığı bir ad idi.

Qəribə və simptomatik... Affektiv və hökmlü... Konkret və ünvanlı... Yığcam və polifonik mənalara açıq...

Əslində, “Sən həmişə mənimləsən” tamaşasının finalı personajları sənsizliyə aparırdı...

Əslində, “Sənsiz” melodramının sonunda qəhrəmanlar qəfildən bir-birlərini tapırdılar...

Əslində, “Sən həmişə mənimləsən” imperativi yalnız “sənsiz”lik müstəvisinin imperatividir.

Əslində...

1964-cü ilin “Sən həmişə mənimləsən” tamaşası ilə 1967-ci ilin “Sənsiz”i mənalar qövsünün “0” və “180” dərəcələrində bir-birilə baxışırdı, təmas nöqtələri bulurdu, fəlsəfi debata çıxırdı və həmin dövrdə Milli Teatrın intim portretinin cizgilərini müəyyənləşdirirdi. Bu portretə, şübhəsiz ki, Elçin Muxtar Elxan imzası da vardı.

“Sənsiz” Milli Teatrda rəssam Elçinin üçüncü işi oldu və bu tamaşa öz populyarlığına görə “Sən həmişə mənimləsən” və “Ölülər” tamaşalarından heç də geri qalmadı. Yəqin elə bu səbəbdəndir ki, bundan sonra da teatr Elçinə mütəmadi olaraq sifarişlərlə müraciət edir. 1969-cu ildə şair Bəxtiyar Vahabzadənin eyniadlı pyesi əsasında rejissor Əşrəf Quliyevin hazırladığı “İkinci səs” tamaşasının tərtibatçı rəssamı Elçin olur. 1977-ci ildə Əşrəf Quliyev həmin müəllifin “Yollara iz düşür”

pyesininə quruluş verərkən də səhnəqrafiyanı yenidən Elçinə tapşırır. Artıq Elçinin quruluşlarda iştirakı təkcə yaradıcılıq deyil, həm də prestij məsələsidir. Belə ki, bu dövrdə o, milli teatr rəssamlığının birincisidir. 1973-cü ildə Tofiq Kazımov sonuncu dəfə Elçinlə birlikdə çalışıb yazıçı İmran Qasımovun “Nağıl başlananda” pyesini tamaşaya qoyur. 1979-cu ildə Elçin milli teatr mədəniyyətinin koordinatlarında öz əqidə dostu yazıçı Anarla qarşılaşır. Bu dəfə Anar bir teatr rejissoru kimi Milli Teatrda debüt eləyib öz “Adamın adamı” qaravəllisini tamaşaya hazırlayır. Rəssam Elçin pyesin quruluşuna, diskursuna, əsərin satirik pafosuna əsaslanıb səhnə məkanını Kilimarası xalq kukla oyununun estetikasına uyğunlaşdırır, qroteskvəri personajları bir-bir şirmanın arxasından (şərti kilimin içindən) “çıxardır”. Bu tamaşa bütün parametrlərinə (sadə tərtibat, şışirtmə və affektivlik) görə xalq meydan oyunlarının yeni səhnə versiyası kimi oxunurdu.

Ha belə-belə, ha belə-belə... növbə gəlib çatır Mərahim Fərzəlibəyova... O da 1981-ci ildə İ.Əfəndiyevin “Xurşidbanu Natəvan” pyesinin səhnə təcəssümündə Elçin Muxtar Elxanın təcrübəsinə, köməyinə, bilgisinə və fantaziyasına ehtiyac duyur, onun xidmətlərindən, sənət aləmindəki nüfuzundan yararlanır. Hərçənd bu tamaşadan sonra... Elçin düz 7 illik bir müddətə Milli Teatrda uzaqlaşır. Kimsə də soruşmur ki, niyə. Çünki hamıya belə əlverişlidir. Axı Elçin başını aşağı salıb hər şeylə razılaşmırdı və permanent müstəqil fikir söyləyirdi.

1964-cü ildən 1981-ci ilədək Elçin Milli Teatrda səkkiz, Opera və Balet Teatrında isə bir tamaşaya səhnə tərtibatı verir. Deməli, 17 ilə cəmi 9 tamaşa... Öz xoşuna qürurlu-qürurlu yaşayan azad bir sənətkar üçün pis nəticə deyil; keyfiyyətsə fenomenaldır. Azərbaycan teatrşünaslığı bunlardan 4-ünü milli

mədəniyyətin hadisəsi (şedevri) bilir: “Sən həmişə mənimləsən”, “Ölülər”, “Xəyyam”, “Leyli və Məcnun”.

“Xəyyam” 1970-ci ilin teatr olayıdır. Bu dəfə Elçini öz sənət ortağına çevirən Mehdi Məmmədovdur. Burada rəssamın işi prinsipcə yenidir, daha doğrusu, Elçin tərtibatlarında görünən lakonik, haradasa lap “xəsis”, bir azcana primitiv, “quru” qrafik üslub, öz funksionallığını saxlamaq şərtilə, yeni atributlarda təzahür eləyir. Elçin “Xəyyam”a qədərki tamaşalar üçün sanki məkanı “işlədəcək” mexanizmlər, strukturlar qururdu. İndisə rəssam elə bil ki bu mexanizmlərə, bu qurğulara əlvan bir Şərq donu geyindirmişdi, səhnəni kitab qrafikasında olduğu kimi miniatürsayağı tərtibləmişdi. Bica deyil ki, Yaşar Qarayev öz resenziyasını “Əlvan tamaşa” adı ilə dərc elətdirmişdi: “Pərdəsiz və bər-bəzəkli səhnə bayram əhval-ruhiyyəsinə təlqin edir. Tərtibatda xarakterlərin və psixologiyaların obrazlı həllinə rəssam ən çox geyim və paltarlarda nail olmuşdur. Bu paltarlar son dərəcə əlvan, mənalı və istifadə üçün əlverişlidir... Qara fraklı insan kütlələrinin (?) göründükləri səhnələr ümumiləşmiş obraz, simvol səviyyəsinə qalxa bilir. Tamaşanın sonunda aktyorlar iş paltarında səhnə qarşısına çıxır ki, rəssam bunu aktyor zəhmətinə hörmətin və bunu tamaşaçı salonuna təqdim etməyin yeni bir vasitəsi kimi düşünmüşdür”.⁹ Elçin dekorlardan çox az faydalanmışdı: səhnə ortasında qurulmuş tağlı konstruksiya cüzi dəyişmələr üsulu ilə seyrçilərin gözü önündə məkanı gah şah sarayına, gah qəbristanlığa, gah da Xəyyamın evinə çevirirdi. Səhnə fəzasında ştangetlərdən bir-birinə paralel iri sırğa formasında iki bəzək asılmışdı. Haradasa çadır dirəklərini xatırladan konstruksiyalarla (piştaxta tipli qurmalar) çərçivələnmiş səhnə bazar meydanının ovqatını yaradırdı. Tərtibatla geyimlər harmonik şəkildə bir-birini tamamlayırdı.

Elçin kostyumları da əla işləmişdi. Həm biçim, həm də rənglərin parlaqlığı etibarlı ilə geyimlər son dərəcə cəlbedici idi. Teatrşünas Mahmud Allahverdiyev də öz məqaləsində bütün bunları söyləməklə bərabər bu tip tərtibatın xalq teatrı ənənəsindən qaynaqlandığını vurğulayırdı: “Çoxməkanlı mürəkkəb hadisələrin bədii həllindən söhbət gedərkən tərtibatçı rəssamın istedad və zəngin təxəyyülə malik olduğunu qeyd etməmək olmaz. Elçin Azərbaycan meydan tamaşalarının quruluşu və xarakterilə tanışdır. O, bu teatrın şərti tərtibat üsulundan yaradıcılıqla və müasir teatrın bədiilik, realizm tələbləri əsasında istifadə etmişdir. Elçin tərtibatda sırf tarixi və etnoqrafik yolla getməmiş, zamanın ruhunu ifadə etməyə nail olmuşdur. Rəssam qəhrəmanların xarakterilə geyimləri arasında da uyğunluq tapmışdır. Burada rənglərin əlvanlığı, hadisələr və obrazlarla rabitəsi aydın gözə çarpır. Sevdanın xəyal səhnələrindəki rəngarəng, fantastik lövhələr də məhz həmin məntiqlə əlaqədardır. Şübhəsiz ki, bu tərtibat Elçinin yeni yaradıcılıq nailiyyətidir”.¹⁰ Müəllifin ədəbi dili bəsit və pinti olsa da, müşahidələr, tənqidçi nəticələri dəqiq və sərrastdır. Mehdi Məmmədovun özü də səhnəqrafiyadan razı qalıb deyəcək ki, bu tərtibatda bütün Cavid oynamaq mümkündür. Bu onu bildirəcək ki, Elçinin işində bir məna polifonizmi, ifadə simvolizmi və məzmun elastikliyi mövcud olub.

Elçin Muxtar Elxanın Ortaçağ Şərq dünyasına müddətsiz vizasını “Xəyyam” təsdiqləyir.

Həqiqətən, bu istedadlı tədqiqatçı və intellektual rəssam öz Avropa təhsilinə sanki “nöqtə qoyub” bir Kentavr əzmkarlığı ilə Şərqə, Şərq təfəkkürünə, Şərq estetik fikrinə yaxınlaşırdı. O, elə bil ki gözündən avropalı eynəyini çıxarıb Şərqi şərqli kimi dərk etmək, dəyərləndirmək, onun elmi definisiyasını vermək

istəyirdi, Şərqdə Şərqi “əyninə çəkmək”, Şərqdə “qərq olmaq”, tam şəkildə öz milliliyinin içinə varmaq istəyirdi. 60–70-ci illər Azərbaycan mədəniyyətində artıq hamı bunu Elçin Muxtar Elxanın sənətçi platforması ilə bağlı aşkar duyurdu. Odur ki, 1973-cü ildə kinorejissor Həsən Seyidbəyli Elçini geyim üzrə rəssam kimi “Nəsimi” bədii filminin yaradıcı qrupuna dəvət edir. Xəyyamdan Nəsimiyə yetmək üçün Nişapurdan Hələbə iynəyarım yol getmək gərəkdir. Və Elçin də bunu əla bacarır, cəmi bir kentavr addımı ilə düşür Nəsimi dünyasına. Oxşarlıqlar çoxdur: şair ruhu və saçma yalanlar; filosof həqiqəti və haqsızlıq; yaradıcı xislət və dağıtmaq, viran qoymaq ehtirası; təmənnasız eşq və məqsədli nifrət. Elçin “Xəyyam”dakı pal-paltarların, papaqların, əbaların forma və biçimlərindən burada da bəhrələnir. Hərçənd ruh adamlarının, xüsusilə də, hürufilərin geyimlərində ağ rəngin (təmizlik, paklıq əlaməti kimi) nisbətini xeyli artırır. “Nəsimi” filminin məkanı təkcə hürufilər və şeyxlərlə məskunlaşmır: burada dərvişləri, müxtəlif hökmdarları, döyüşçüləri, bəzəkli xanımları, kütləvi səhnələrdə qaynaşan qara camaatı da görmək mümkündür. Busa kostyumlar bolluğu və kostyumlar fərqliliyi deməkdir. Əgər hesaba alınsa ki, Ortaçağ islam mədəniyyətində sosial və dini status, yaxud ruh adamlarının yaşadığı kamillik mərhələsi onların geyimlərində öz ifadəsini tapırdı, Elçinə həvalə edilmiş işin çətinliyi həməncə aşkarlanacaq. Yəni “Nəsimi” kimi bir filmin geyim üzrə rəssamı olmaq üçün gərək əvvəlcə yaxşı tədqiqatçı olasan; dövrü, bölgəni, konkret sosial zümrəni araşdırıb görəsən ki, zamanın diktə elədiyi dəb kontekstində kim harada necə geyinib.

Xəyyamdan, Nəsimidən sonra Füzuliyə yaxınlaşmağa nə var ki... 1976-cı ildə Opera və Balet Teatrında Elçini “Leyli və

Məcnun” gözləyirdi. Ü.Hacıbəylinin muğam-operasının yeni quruluşunu 18 ildən sonra bir daha rejissor Mehdi Məmmədova tapşırıbmışdılar. O da əlüstü kəsdirmişdi ki, bu tamaşada səhnəqrafiya məsələsini Elçindən yaxşı heç kim həll edə bilməz və fikrində yanılmamışdı. Mən bugündən dünənə boylananda belə düşünürəm ki, Elçin Muxtar Elxanın “Leyli və Məcnun” operasına verdiyi tərtibat onun teatr rəssamlığı hədudlarında gördüyü işlərin zirvəsidir. Elçin öz içinə, öz bilgilərinə, öz üslubuna sadıq qalaraq bu dəfə də operaya simvolik bir tərtibat vermişdi. Səhnə önündə kulislərdən çıxan yerdəcə sağ və sol tərəflərdə iki bəzəkli minbər qoyulmuşdu. Ştangetlərdən paralel və qabaq-qənşər simmetriyada dörd iri çıraq asılmışdı. Səhnə ortasında isə ornamentlə haşiyələnmiş qara örtüklü monumental tablo ölçülərində bir lövhə görünürdü. Lövhənin üzərinə qalxan formatında iki ornamentli çevrə çəkilmişdi və ərəb qrafikasına bənzər şəkildə, amma kiril hərflərilə bu çevrələrdən birinə “Leyli”, o birinə “Məcnun” sözləri yazılmışdı. Tamaşanın davam müddəti boyunca lövhənin böyürləri içəri qatlanırdı və konstruksiya müqəddəs Kəbənin modelinə çevrilirdi. Sovet dönəmində belə bir tərtibat, belə bir tamaşa üstündə insanı Dövlət Təhlükəsizlik Komitəsinə də çağıra bilərdilər: axı Kəbə dünya müsəlmanlarının səcdəgahıdır, qibləgahıdır. Bunu Mehdi Məmmədov da, Elçin Aslanov da yaxşı başa düşürdülər. Amma onların alibisi vardı: quruluşçu rejissor və quruluşçu rəssam deyirdilər ki, bizim Kəbə, yəni səhnədə ucaldılan Kəbə modeli sevgi ehramıdır, aşiqlərin məbədidir və insan eşqi bütün dinlər fəvqündədir, ən ali müqəddəslik mərtəbəsidir. Təbii ki, bunun özünəməxsus sovet küfrü kimi də şərh edilməsi mümkündür. Rəssam Elçin Aslanovun tərtibatı rejissorun mizanlarını mobilləşdirmişdi, tamaşaya ilginclik bir lakonizm

gətirmişdi. Operanın digər epizodlarında isə simvolik Kəbənin örtüyü qaldırılırdı və bu oyun məkanı gah məktəb, gah gərdək, gah da səhra olurdu. 1976-cı il mayın 14-də dərc elətdirdiyi “Leyli və Məcnunla yeni görüş” məqaləsində yazıçı Anar da səhnə tərtibatının tamaşa üçün böyük önəm kəsb etdiyini vurğulamışdı: “Rejissorun və rəssamın maraqlı tapıntısı olan bu “Kəbə” tamaşanın səhnə yozumunda mərkəzi yer tutur: ifaçılar, xor, balet onun ətrafında qruplaşır, ona tapınır, yaxud ondan qaçır, ondan gizlənilir. Mərkəzində bu qara qurğu dayanmış səhnə isə rəng verib rəng alır. Əlvan boyaları ilə, parlaq çalarları ilə Şərq miniatür sənətinin nəfis nümunələrini yada salır. Mizanlarda, ifaçıların duruşlarında, xorun, baletin kompozisiya quruluşunda da miniatür rəsm sənətilə yaxınlıq, uyarlıq, kök, rişə bağlılığı hiss olunur. Adama elə gəlir ki, canlı ifaçılar orta əsr rəssamlarının – Təbriz, Herat miniatürçilərinin əsərlərindən çıxıb səhnəyə təşrif gətiriblər və indicə dayanıb, donub yenidən incə bir rəsm nümunəsinə çevriləcəklər. Zənnimcə, səhnədə xeyir və şər qüvvələrinin qütbləşməsi, ehtirasların açıq, çılpaq şəkildə gərginləşdirilməsi, tamaşaçı hisslərinə birbaşa, müstəqim müraciət, bir növ, bizə teatr tarixindən az-çox tanış olan “Şəbih” xalq tamaşa ünsürlərinə əsaslanır”.¹¹

Söz “şəbih”dən düşmüşkən... Elçin Aslanov 50 yaşında ikən “El-oba oyunu – xalq tamaşası” kitabında bütün Azərbaycan ziyalılarına rəsmi şəkildə sübut elədi ki, İmam Hüseyn təziyələrində göstərilən tamaşa iştirakçılarının doğru–dürüst adı “şəbeh” yox, şəbihdir: yəni “şəbeh” və ya “şəbi” kəlməsi “şəbih” sözünün Azərbaycanda dialekt variasiyalarıdır. Lap gözəl. Mən bununla razı. Söz ərəblərdən gəlmir məgər? Onlar da təziyə mərasimində şəhid şiə qəhrəmanlarının obrazlarında

görünənlərə “şəbih” deyiblər. Beləliklə, məsələ çox aydıncana xətm olunurdu. Amma yox... Elçin Muxtar Elxan 75 yaşında ikən 50 yaşlı Elçin Aslanovun yazdığından imtina edir və 2008-ci ildə çap olunmuş “Şəbeh: epik teatrımız” adlı kitabçasında bildirir ki, gəlin, təzədən “şəbeh” variantına qayıdaq. Neyçün ki, azərbaycanlılar bunu belə qavrayıb, belə anlayıb, belə tələffüz eləyiblər. Mən Elçin Muxtar Elxanla qətiyyəən razı deyiləm. “Şəbih” bir termindir, istilahdır: kökündə necəsə, eləcə də elmdə saxlanması gərəkir. Hərçənd buna görə Elçin məndən inciyə bilər, amma fikrini heç vədə dəyişməz: həttə... bəlkə əksinə... bir az da dediyində israrlı olar. Çünki 80-ci illərdən üzü bəri onun şəxsiyyətində etnoqraf–alim rəssamı zaman–zaman üstələyib və Elçin indi özünü bir tədqiqatçı statusunda qəbul eləyir, özünə hədsiz dərəcədə inanır.

Bir teatr rəssamı kimi onun son işləri 1988-ci və 1989-cu illərdə olub. 7 illik fasilənin yekununda Elçin bir də qayıdıb rejissor Mərahim Fərzəlibəyovla “Bizim qəribə taleyimiz” (İ.Əfəndiyev) tamaşası üzərində çalışıb. 1989-cu ildə isə rejissor Bəhram Osmanovun “Qızıl təşt” (Seyran Səxavət) tamaşasının quruluşçu rəssamı olub. Odu-budu, teatra yaxın durmur.

Keçən əsrin 80-ci illərində (bəlkə də daha tez) onun teatr sevgisi miniatür sevgisinə transformasiya olunur.

Axı miniatürdə də bir filan qədər teatr var!

Miniatür simvolik, teatral illyustasiyadır; səhifəni bəzəmək üçün çəkilmiş apriori qəşəng illyustrasiyadır, moskvalı intellektual Şərəf Şükürovun fikrincə, “müsəlman ikonaqrafıyası”dır.

Elə buradaca mən qayıdıram 10 il bundan öncə Elçin barəsində yazdığım essevari bir yazıya. Onda məqaləmi belə adlandırmışdım: “Miniatürə bənd olmuş sufinin nağılı”. Heç

məqalə də deyildi bu: rəssam haqqında fəlsəfi–şairanə eskizlər idi. Həmin yazını Elçinin ruh dünyası haqqında çağdaş Azərbaycan mədəniyyətinə ünvanladığım informasiya kimi də xarakterizə etmək mümkün.

Lakin bununla belə...

O zaman mən Elçinə “Peykər” qrupunun Mövlanəsi¹² demişdim. İndi də sözümü danmıram. Hərçənd Mövlanə ilə kentavr Xironun həтта fərziyyə müstəvilərində qarşılaşmaq ehtimalı sıfır. Kentavr miniatürdən qaçır: topallığı onu zəriflik qarşısında acizləşdirir. Mövlanə isə daima miniatür içindədir: neyin və rübabın səsinə dinləyə–dinləyə əbru sənətilə məşğul olur, səma eləyir.

Tarixi bir qeyd və ya “Peykər” qrupunun ictimai–sosial şəcərəsi: 1980-ci ildə sənətşünas Kərim Kərimovun son dərəcə dəyərli “Azərbaycan miniatürləri” adlı, öz dövrünə və Azərbaycanda olan poliqrafiya mədəniyyətinə görə, nəfis bir albomu nəşr olunur. Bu vaxt Azərbaycan Kommunist Partiyası MK–nın birinci katibi Heydər Əliyev kitab–albomu görüb bəyənir və həтта çıxışlarının birində deyir ki, miniatür sənəti böyük sərvətdir və bu sənətin davam etdirilməsi vacibdir. Çox çəkmir ki, ideologiya üzrə katib Həsən Həsənov Rəssamlar İttifaqına gəlir və burada miniatür bölməsinin açılmasını tövsiyyə edir. Bax, elə həmin bölmənin də rəhbəri olur Elçin Aslanov... Bu əsnada Heydər Əliyevi Moskvaya çağırırlar: o, gedən kimi bölmə də qapadılır...

Ol səbəbdən “Peykər” qrupunu həmin bölmənin davamı kimi dəyərləndirmək gərək. Milli mədəniyyət formalarının hüsnündən, təbiətindən öz yaradıcılıqlarında bəhrələnən rəssamların birliyi kimi rəsmiləşdirilmiş “Peykər” coğası (qrup)

cəmi dörd il yaşadı: 1987–1991-ci illər arası. Sərgilər, işlərin müzakirəsi, ənənəni müasirlik müstəvisində yenidən dərk etmək cəhdi... Bunların hamısı reallaşdı “Peykər”də: amma davamlı olmadı. Miniatur sənəti 80-ci illərdə Azərbaycanda ayaq açdı, ancaq yerimədi: yalnız bir naqolay kentavr addımı atdı irəli. Ənənəni restavrasiya etmək, ona can vermək, müasir insanın həyatına “köçürmək” çabaları milli təsvir sənətində koordinal dəyişiklər yarada bilmədi.

Mənim yadıma gəlir: o vaxt Elçin müxtəlif auditoriyalar qarşısında miniatur sənətilə ilişikli çox maraqlı mühazirələr oxuyurdu: fərqli miniatur məktəblərinə mənsub təsvirləri proyektor vasitəsilə ekranda göstərirdi, sonra isə həvəslə danışdı kitab rəssamlığında şərqli ustaların yararlandığı texnikadan, miniaturun tarixindən, gələnlərindən, fəlsəfəsindən və rəsm üzərindəki fiqurların simvolik mənalarından: izah edirdi ki, bulud niyə elə yox, belə çəkilib; səkkizguşəli çarhovuz nəyi bildirir; çarhovuzdakı balıq nə deməkdir...

Yəni neomaarifçi işi aparırdı Elçin Azərbaycanda miniatur sənətilə əlaqədar... 80-ci illərdə... yeni nəsillərin diqqətini bu sənətdə fokuslaşdırırdı. Hərçənd hələ 1973-cü ildə Elçinin “Cırtan” cizgi filminə çəkdiyi eskizlərdən miniatur sənəti boylanırdı.

“Cırtan” multiplikasiya filminin içi miniatürlə dolu idi.

Və ya... belə də demək caiz... ki, “Cırtan” cizgi filmi Azərbaycan nağıllarına və Azərbaycan xalçasına müasir bir refleksiyə kimi düşünülmüşdü. Lakin, əfsus ki, Elçinin multiplikasiyadakı fəaliyyəti bununla tamamlanır.

Kentavr və Cırtan... Gərçi mifik təfəkkür Cırtanı Divin rəqibi kimi görürsə, niyə Kentavr Cırtanın dostu olmasın?

Elçin Muxtar Elxan Azərbaycan mədəniyyətinin mifik personajıdır. Özxoşuna yazan bir söz pəhləvanıdır, bir az nağılçıdır, bir az dərvişdir; şübhəsiz ki, MİRZƏDİR, fikir meydanının təftişçi komissiyasının sədridir, sənətçilərin respublika senatının müdrik Xironudur...

Və orijinal, özgür bir tədqiqatçıdır... Sözlüklər və lüğətlər sevdiyi bir məşğələ: hədəfində həmişə Novruz, toy, teatr, miniatür, xalq oyunları, dastanlarımız...

Etimologiyadan desən, bilir.

Etnoqrafiyanı da bilir.

Numizmatikanı da bilir.

Sosial-kulturoloji, hermenevtik təhlildən başı çıxır.

Təsvir sənətinin və teatrın şünaslığında pərgardır.

Hər məqaləsindən (sayı 160-dır və bir az da artıq), elmi süsləməsindən, araşdırmasından danışsam əgər, gərəkdir ki, bir bu qədər də yazam. Yazmağına yazaram, amma bunun oxucusunu hardan tapım?

Əbədiyyətə işləmək nə demək?

Elçinin həyatında isə ideya, sənət, fikir hər şeydən üstündür. O, pul üçün, var üçün çalışmayıb. Çünki çox dövlətli adamdır: dövlətli olduğu ondan bəlli ki, heç nədə gözü yoxdur. Güman eləməyin ki, Elçin dünən dəyişib. Əsla! Onun əqidəsi, tərbiyəsi belə olub. Və bu şəxs heç kimdəm heç nə ummaya-ummaya işləyib: hər işində millətin genetik kodu ilə, milli ənənənin özündə qapsadığı informasiya ilə, energetika ilə dialoq yaradıb, təmas yaradıb işləyib, işləyə-işləyə öz xoşbəxtliyini, öz nağıl cənnətini bulub, tədqiqat cənnətini bulub.

İndisə qocalıq vaxtı gəlir, dostlar! Dəxi nə gülüm, necə bayram tutum? Bir adam ki respublikanın sərvəti ola, onun

qocalıqdan nə qorxusu? Sərvət elə həmişə sərvətdir, bu dəfəki adı da Elçin Muxtar Elxan...

Sitatlaşdırılmış ədəbiyyat və qeydlər:

¹ Cəfərov C.H. Əsərləri iki cildə / I cild: Təklük faciədir. – B.: Azərnəşr, 1968. – s.341.

² Yenə orada, s.340.

³ İsrəfilov İ.R. Zaman. Rejissor. Poetika. – B.: Mars–Print, 1999. – s.127.

⁴ Rumın mənşəli fransız dramaturqu, absurd teatrının ən fəal müəlliflərindən biri.

⁵ Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərlər: I cild / Komediya. – B.: Azərnəşr, 1936.

⁶ Bax: Aslanov E.M. El–oba oyunu xalq tamaşası. – B.: İşıq, 1984.

⁷ Bu haqda daha ətraflı bax: İsrəfilov

İ.R. Göstərilən əsəri, s.122–137.

⁸ İsrəfilov İ.R. Göstərilən əsəri, s.137.

⁹ Qarayev Y. Əlvən tamaşa // Kommunist. – 14 aprel 1970. – №87. – s.3

¹⁰ Allahverdiyev M. Xəyyam // Ədəbiyyat və İncəsənət. – 11 aprel 1970. – s.10–11.

¹¹ Anar. Leyli və Məcnunla yeni görüş // Bakı. – 14 may 1976. – s.3.

¹² Talıbzadə A. Miniaturə bənd olmuş sufinin nağılı // Xalq qəzetinin “Cümə” əlavəsi. – 30 yanvar 1998. – s.10.

**AZƏRBAYCANLILARIN MÜSTƏQİLLİK
SƏRGÜZƏŞTLƏRİ**
(kontent–analiz)

Çoxsaylı pyes yazarları sırasında Əli Əmirli əməlli–başlı dramaturqdur: özü də milli, sözü də milli, personajları da dilli–dilavər bir dramaturq. Mən bunu belə bilirdim... dünənəcən. İndisə Əli Əmirlinin 14 pyesini ard-arda oxuyub deyirəm ki, Əli Əmirli nəinki dramaturqdur, hətta dramaturqların yaxşısındanandır. Kimin ki adı və soyadı Cəfər Cabbarlının ad və soyadı üslubunda ola, teatral şəkildə qafiyələmə və cingildəyə, öz içində balaca bir dünya qismində qapanıb bütövləşə, belə azərbaycanlıdan pis dramaturq çıxarmı heç? Yəni “Cəfər Cabbarlı” kimi “Əli Əmirli” də yüzfaizli dəqiq tapılmış dramaturji imzadır, imic formalaşdırmaq imkanına malikdir və Azərbaycan teatr mədəniyyətinin paradiqmasında əla oxunur. Hərçənd adların magiyasının həqiqət düsturu mənə hələlik bəlli deyil. Bəs bəlli olanı nədi? Bəlli olanı budu ki, mən lap sadəsini, primitivini söyləyirəm, Əli Əmirlini dramaturq eləyən Azərbaycanın müstəqilliyi, meydanda səslənən “azadlıq nitqləri”, azərbaycanlıların küçələrə dağılmış passionar enerjisi, Qarabağın içində və çölündə gerçəkləşmiş siyasi-diplomatik oyunlar və onların Bakı əks-sədası, bu oyunlar ucbatından qırıl-qırıla, qaça-qaça, köçə-köçə şəhərə çatıb öz xoşbəxtliyi sorağında vurnuxan adi zavalı insanların sərgüzəştləri olub.

Niyə bu hadisələr məndə, səndə, onda və minlərlə başqalarında yox, məhz Əli Əmirlidə pyes yazmaq istedadını aşkarladı? Hövsələ yığın, bir-bir xırdalayıram. Əvvəla, bizim dramaturq ağdamlıdır, Qarabağın ən coşqulu, ən koloritli

xarakterlərinin yaşadığı bölgədənir və Bakıda oxumağa gələnə qədər o diyarın havası ilə nəfəs alıb. Deməli, Dağlıq Qarabağ konfliktinə və bu konfliktin törətdiyi bütün təzahürlərə məndən, səndən və ondan bir köynək daha yaxındır. Bu mənada onun əksər pyesləri Qarabağın, müstəqilliyin, demokratiyanın və azadlığın Azərbaycan üçün aktuallaşdırdığı (siyasi, sosial, iqtisadi, toplumsal) gündəliyə özünəməxsus bir komedioqraf refleksiyası kimi qavranılır. İkincisi, Əli Əmirli Azərbaycan Respublikasının müstəqillik tarixinin başlanğıc dönməsinə artıq bir ədəbiyyatçı kimi özünü tanıtmışdı: hekayə yazırdı, povest yazırdı, roman yazırdı və yazdıqlarını çap elətdirirdi; və nələri ki, çap elətdirirdi, onlar Azərbaycanın ədəbiyyat tunelində min ilin “ölülərinə” və ya min ilin işığına qoşulub itib-batırdı. Yəni Əli Əmirli Azərbaycanın əlində qələmi peşəkarcasına tuta bilən növbəti bir yazıçısı idi, vəssalam. “Amma zəmani ki ricət məsələsi ortalığa qoyuldu”, Əli Əmirli “qurşandı” pyeslər “istehsal eləməyə” və bu pyeslər onu əvvəlcə Azərbaycanın ədəbiyyat və teatr dünyasında, sonra el arasında, daha sonra İnternet saytlarında məşhur birisinə çevirdi: dramaturqun adı brendləşdi. Bu o anlama gəlir ki, əgər teatr afişasında “pyes müəllifi” qrafasında “Əli Əmirli” yazılıbsa, deməli, azından dramaturji mətnlə maraqlanmağına dəyər.

Elə buradaca yenə bir sual düşüncəmizə rahatlıq verməyəcək: axı, nə səbəb oldu ki, Əli Əmirli romanı (povesti, hekayəni) dramla (komediya ilə) əvəzlədi? Məgər onun yazdığı nəsr nümunələrində biz təqribən eyni düşüncə dalğası və koordinatları ilə üzləşmirdik? Suallar doğru olduğu kimi onların doğru cavabları da mövcuddur. Bunun mühüm bir şərti gündəmə çıxaraq reaksiya vermək, onu özünəməxsus və tam sərbəst şəkildə, isti-isti təhlil etmək, yozmaq, eyhamlarla oynamaq,

aktiv söhbətlər vasitəsilə mənalar bolluğuna çıxmaq, bu mənaların dəyərini ünsiyyət zamanı yoxlamaq, həyatda müşahidə etdiyini əlüstü obrazlaşdırıb səhnəyə gətirmək, dövrə adekvat olmaq, aktuallığı itirməmək, gündəmi gülməli və ağlamalı sərgüzəştlər lokusuna çevirmək istəyidir. Digər mühüm bir şərt isə Əli Əmirlinin aramsız danışmaq, çox danışmaq və maraqlı danışmaq ehtirası ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, onun personajları gündəmi, rüzgarı informasiya agentliklərinin yaydığı xəbər blokları şəklində yox, adi insanların qavradıqları, çözdükləri və improvizə etdikləri kimi danışmağa, təfəsilatı ilə danışmağa, yorulmadan danışmağa, “düzlayıb-istiotlayıb” danışmağa çalışırlar. Bu da bilirsiniz nədən belədir? Çünki Əli Əmirli öz pyeslərinin iştirakçıları üçün yazdığı dialoqları baş sındıra-sındıra fikirləşmir, o, bu dialoqları keflə, öz personajları ilə bir aktyor kimi məzələ-nə-məzələ-nə, dilləşə-dilləşə danışır; bəzən rişxəndlə, istehza ilə, bəzən nostalji ilə, bəzən hap-gopla, bəzən ibarə ilə, bəzən laqqırtı vura-vura, bəzən də teatral pafosla danışır. Bax, elə ona görə də bu kişi götürüb romanı drama dəyişib. Və nə yaxşı ki dəyişib... Nəticə etibarlı ilə bu işdən, daha doğrusu, bu “iksçeync”dən Əli Əmirlinin özü qazanıb, Azərbaycan ədəbiyyatı qazanıb, Azərbaycan teatrı qazanıb.

Və nəhayət, üçüncü səbəb ki, niyə Əli Əmirli romançılıqdan dramnəvisliyə keçdi, mənəcə, onun bioqrafiyasının faktı ilə ilişiklidir: lap balaca yaşlarından Əli Əmirli Aktyor yanında, onu oğulluğa götürmüş doğmaca dayısının yanında böyüyüb; teatr sənətçisi həyatının, teatr sənətçisi xarakterinin, teatr sənətçisi sözünün o üzünü də görüb, bu üzünü də; səhnənin həqiqətini də bilib, yalanını da; bilib ki, səmimilik sünilikdən nə ilə və necə fərqlənir. Özü də bu Aktyor Ağdam teatrının sırayı aktyoru olmayıb ha; Ağdam teatrının birincisi olub, zarafatçı və

yaraşıqlı kişisi olub, fakturası, mahiyyəti etibarı ilə Ədil İskəndərovun teatr məktəbinin pafos və patetikasi içində gəlmiş ənənələrinin təqlidçisi olub, əyalətin həm Ələskər Ələkbərovu olub, həm Sıdqi Ruhullası, vaxtaşırı isə Möhsün Sənanisi: yəni üçü birində prinsipi ilə işləyib Ağdam teatrında. Bica deyil ki, Əli Əmirli oxuyanda bir də görürsən ki, Azərbaycan teatr tarixinin ayrı-ayrı fraqmentləri, personajları canlandı göz önündə, ayrı-ayrı tamaşalardan parçalar “dirilib” gəldi təsəvvürə, ayrı-ayrı aktyorların danışiq və tələffüz manerası düşdü yada. Əli Əmirli dramaturgiyası belə eyhamlar, sitatlar və hətta dekonstruktiv məqamlarla doludur. Demək olar ki, o, adətən, hər bir pyesində Azərbaycan teatrının keçmişlə zarafatlaşır, bu keçmişə söz atır, öcəşir, lağ eləyir və bu minvalla onu sanki bir də “əzizləyib” teatr mədəniyyətinin gündəminə gətirir. Əli Əmirli pyeslərinin diskursunda reçitativlər olur ki, sən burada əlüstü Cəfər Cabbarlı, Hüseyn Cavid, Səməd Vurğun, Üzeyir Hacıbəyli, İlyas Əfəndiyev, Bəxtiyar Vahabzadəni, Anarı tanıyırsan: baxırsan ki, oxşayır, amma tam mənası ilə o deyil; bu, sadəcə, allyuziyadır, xatırlatmadır, tekst daxilində “salamlaşmadır”: hətta mümkün ki, bu allyuziyalar qəfildən birbaşa sitatlarla da əvəzlənsin. Bu zaman həmin sitatlar denotativ xarakter daşıyıb ya mənadan yeni mənə çıxarmaq, ya da daşlaşmış mənəni mənasızlaşdırmaq məqsədini güdür.

O pyes ki, səhnədə oynanılmayıb, təqribən bakirə qız kimi bir şeydir. Əli Əmirlinin pyeslərisə, maşallah-namxuda, rahatlıq bilmirlər: bir teatrın səhnəsindən düşüb, o biri teatrın səhnəsinə gedirlər; yəni ötən əsrin 90-cı illərindən üzü bəri hər dəfə onlara yaxşı “müşəri” tapılır, sədaları gah burdan, gah ordan, gah da Orta Asiyadan eşidilir. Axı bu pyeslərin “nəyi və harası”

müxtəlif teatr “elçi”lərinin (rejissorların, aktyorların, ədəbi hissə müdirlərinin, direktorların) xoşuna gəlir? Birinci: Əli Əmirlinin pyeslərinin suggestiv dili var: əksər hallarda o, Qarabağ zonasının dialektinə, bu zonanın yerli şivələrinə (əsasən Ağdam şivəsinə) üstünlük verir, şivəni pambıq–pambıq saçaqlayır və bununla da danışiq koloritini gətirib maksimuma çatdırır. Belə hallarda personajlar danışmırlar, söhbət eləmirlər, küçədə, bazarda, mahalda olduğu kimi öz ləhcələrində dilləşirlər. Əli Əmirli də bu dilləşmə–dialogu söyüşün astanasında kəsir: əgər o, bir azcana yubansa, personaj gərək ağzını qoya Allah yoluna, dişinin dibindən çıxanı deyər. Bu baxımdan onunla müasir rusların ən sevimli dramaturqlarından biri sayılan İvan Kolyada arasında müəyyən paralellər aparmaq olar. İvan Kolyada yenidənqurma dönəmində teatra gəldi və gələn kimi də rus səhnəsində söyüş söyməyi dəbə saldı, qanuniləşdirdi, düzü, müasir rus həyatının, onun söyüşü, ləhcəsi, əyyaşlığı və əxlaqsızlığı ilə bərabər, “qulağından yapışıb” həyasızcasına, ədəb–ərkan gözləmədən səhnəyə “vızıldatdı”. Əli Əmirli pyeslərində isə söyüş birbaşa mətnlə eşidilməsə də, epizodun atmosferində bu “kabus”un dolaşdığı həməncə duyulur. Hərçənd klassik teatr estetikası obrazların nəinki söyüş söyməsini, hətta dialektə danışmasını belə bir o qədər bəyənmir: bu sayaq diskursu olan pyeslərə yuxarıdan aşağı baxır. Amma Əli Əmirli neyləsin ki, müasir azərbaycanlılar hər yerdə (efirlərdə, ictimai toplantılarda, bazarlarda, dükanlarda, vağzallarda) məhz bu cür danışirlər və ona görə də səhnə personajlarının dilində özlərini eşitmək, özlərini tanımaq istəyirlər. Çağdaş Azərbaycanda dialektə danışmaq, bir növ, səmimiyyətin ifadəsi kimi qavranılır: bir zamanlar isə bu, mədəniyyətsizlik əlaməti sayılırdı. Paradoksa bir fikir verin: elə

ki Əli Əmirli tarixi şəxsiyyətlərin, tutalım, Hacı Zeynalabidin Tağıyevin və ya Ağa Məhəmməd şah Qacarın, həyat motivləri üzərində öz pyeslərini qurur, onda dialektə (ləhcəyə, şivəyə), köntey, ləntərani danışığa rast gəlmirsən; elə ki Əli Əmirli öz müasirlərindən yazır, ta dialektə necə uc olursa, ondan ayrılı bilmir. Və mən onu qınamıram: həyat belədir. Digər tərəfdən isə tamaşa zamanı dialekt əlüstü əlavə məzələndirici effektdə çevrilir, seyrçinin könlünü açır, onu yumşaldır, gərginliyi aradan götürür, “doğma köhnə ev” təəssüratı oyadır. Lakin Əli Əmirli bununla da kifayətlənmir: azərbaycanlıların, hansı dialektə danışmasından asılı olmayaraq, gündəlik leksikonda bol–bol işlətdiyi rus sözlərini də bol–bol səhnəyə gətirir. Bunun da bir bəraəti var: Əli Əmirli neyləsin ki, hər bir azərbaycanlı bilinqivdir və dəqiqəbaşı bir rus kəlməsi, ya da rus cümləsi deyib bundan qürrələnir: çünki hesab eləyir ki, rusca danışanda o, daha intellektual, daha mədəni, daha aktiv, daha üstün, daha cəlbedici, daha maraqlı görünür. Bir vaxtlar (XVII–XIX yüzillərdə) ruslara da elə gəlirdi ki, almanca və ya fransızca söz söyləyəndə onlar kübarlığın, zadəganlığın zirvəsinə çatırlar. Hərçənd bilinqvistik situasiya Orta əsrlərdən bu yana hər zaman Azərbaycanda aktual olub. O toplumlar ki, çoxsaylı aqressorların hücumlarına məruz qalırlar, bilinqvistik situasiyada yaşamaq məcburiyyətilə qarşılaşırlar: nədən ki, mütəmadi şəkildə aqressorlarla ünsiyyət qurub onların sözlərindən faydalanırlar. Beləliklə, özgə bir dil ana dilin şəbəkəsinə nüfuz eləyir, orada özünə boşluqlar bulub başqa sözlərlə bərabər hüquqda dil dövriyyəsinə daxil olur. Bir də görürsən ki, Azərbaycanın qətiyyənlə rusca danışılmayan bir bölgəsində qoca qadınlar qazana “qəstrulkə” deyib səslənirlər. Məəttəl qalası bir haldır, ancaq məntiqi var. Məsələn bu ki, həmin

qadınlar yalnız aş qazanlarını qazan bilirlər, qulplu qazanlar isə onlar üçün qazan deyil, “qəstrulkə”dir, və birmənalı şəkildə rusluğu, rusun malını, rusun həyat tərzini eyhamlaşdırır. Bu, təqribən elə bir situasiyadır ki, biz nəsnəni tanıyıırıq, ondan istifadə edirik, funksiyalarını bilirik, dil isə onu tanımır, ona ad verə bilmir, onu “açmağa” kod tapa bilmir. Onda dil dilə qarışmağa, dil dili “yeməyə”, üstələməyə başlayır və insanlar, özləri də fərqiə varmadan (əksərən yeni nəsnələr aborigen xalqların dil qatında identifikasiya olunmadığından onların adının leksikona özgə dildən birbaşa gətirilməsi zərurəti yaranır), bilinçiv olurlar. Odur ki, Əli Əmirli personajlarının tez-tez rusca danışmalarında, kulturoloji baxımdan, qorxulu heç nə yoxdur: həyat belədir, xalq belə danışır. Mən də bunun gerçəklik formasını nümayiş etdirmək xatirinə söyləyirəm ki, Əli Əmirli pyesləri teatr üçün çox “uyutnı” pyeslərdi. Bunu Azərbaycanın teatr sənətçiləri yaxşı bilirlər: onları tamaşaya qoymaq asandır və bir o qədər böyük məsrəflər tələb eləmir. Çünki Əli Əmirlinin “uydurduğu” sərgüzəştlərdə iştirak edənlərin əksəriyyəti müasirlərimizdir və onların xüsusi kostyuma-filana ehtiyacı yoxdur. Bu, ikinci səbəb ki, niyə teatr sənətçiləri vaxtaşırı Əli Əmirlinin pyeslərinə “elçi” düşürlər.

Üçüncü səbəb: Əli Əmirli permanent olaraq “Vay şələküm-məəlləküm” xalq oyununun konstruktunda və ritmik üslubunda sərgüzəştlər yazır. M.F.Axundzadənin komediyalarını “soyunduranda” da, onların içindən “Vay şələküm-məəlləküm” çıxır: məlum olur ki, bu dramaturqun qəhrəmanları da “şalaxo” ritmində dava-dalaşlı sərgüzəştlər yaşamağı sevən adamlardır. Azərbaycanın komediya ustaları da səhnədə həmişə “Vay şələküm-məəlləküm” qəlibində oynamaqdan ötrü sino gediblər: Ağasadiq Gəraybəyli, Möhsün Sənani, Yaşar Nuri, Afaq Bəşir

qızı fikrin əyaniliyini sübut edən nümunələr ola bilərlər.

“Vay şələküm-məəlləküm”ü də tamaşaya hazırlamaq, məlum məsələ ki, heç də çətin deyil: çünki ritmikdir, emosionaldır, coşquludur, dinamikdir, affektivdir, hay-küylüdür və sadədir. Əli Əmirli pyeslərinin çoxunda bu, var... özü də lazım olduğu qədər var...

Onun 1990-cı ildə yazdığı “Meydan” adlı ilk pyesi də mahiyyətcə artıq “Vay şələküm-məəlləküm” konstruktı üzərində qurulmuşdu: əsərin əsas personajlarından biri Kürəkən daima özü ilə, öz yalanları, öz məşuqələri, öz arvadı, öz qayınanası ilə “əlləşir”, çabalayır ki, vəziyyətdən bir təhər qurtulsun, paxırlarını ört-basdır eləsin. Bir tərəfdən də Meydan: sirləri udan və faş eləyən Meydan, gizlədən və görükdürən Meydan, azadlıq nitqləri və söyüşlərlə dolu Meydan, fərdlərdən azman gücə malik kütlə düzəldən Meydan, ideya carçılarını, intellektualları, casusları və kriminal dünya adamlarını bir-birinə qarışdırmış, bir məkanda toplamış Meydan, “Vay şələküm-məəlləküm”ə açıq Meydan... Əli Əmirli mətninin ideyası və mövzusu, təbii ki, öz dövrünə görə çox maraqlı idi: bu mətn yerli partokrat burjuaziyanın (!) Meydanın təsirilə necə “vay şələküm-məəlləküm” yaşadığını və oynadığını bir ailə çərçivəsində əyaniləşdirirdi. Burada Meydanın özünə belə “Vay şələküm-məəlləküm” konstruktunun prizmasından yanaşıldı.

Faktiki olaraq “Meydan” pyes deyil, xronikadır: çünki əvvəlcə roman kimi işlənilib; yalnız sonradan Əli Əmirli romanı götürüb səhnələşdirib və bu zaman görüb ki, mətn dialoqlarda təqdim olunsa da, personajlar söz deyib söz eşitsələr də, onun yazdığı mətn hələ pyes kimi bütövləşib ortaya çıxmır. Odur ki, “Meydan”ın janrını bu sayaq müəyyənləşdirib: “yenidənqurma üslubunda iki hissəli subyektiv xronika”. Və bu “xronika”

başlanandan Kürəkən özünü passivcəsinə və naşıcasına müdafiə eləyir; müdafiə elədikcə isə daha çox “zibilə düşür”. Praktiki şəkildə isə onun əməl xətti, mübarizə predmeti yoxdur. Daha doğrusu var (o, xaricdə işləməyə getmək istəyir), amma assosativdir. Kürəkənin “xronika”da mübarizəsi yalnız onun üçündür ki, bircə pis heç nə baş verməsin və keçmişin qapılarına möhür vurulsun ki, o, vətəni sağ-salamat, maneəsiz tərk eləsin, Meydandan qaçsın. Əli Əmirli də (öz personajının ittihamçısı kimi) iki ayağını bir başmağa dirəyib ki, onu heç hara buraxmaq olmaz: çünki mənəviyyatı, milli təəssübkeşliyi, heysiyyatı “söndürülmüş” birisidir. Hər halda “xronika” bunu seyrçilərə sübut eləməyə çalışır. Bu da pyesin, əgər belə demək mümkünsə, mübarizə xətti: teatr üçün cəlbədici və konkret deyil. Proza üçün, hm, bəlkə də... Səhnə sənətində isə müəllif və personaj mübarizənin bərabərhüquqlu, bərabərqüvvəli qütbləri, tərəfləri kimi götürülə bilməz: belə ki, dramaturq öz fikri, ideyası, məqsədi və əqidəsi naminə hər dəfə öz personajını “sındıracaq”, necə ki bu, Əli Əmirli ilə Kürəkən arasında “Meydan” pyesinin çərçivələrində gerçəkləşir. Bax, Kürəkənin müqavimətsizliyi və permanent uğursuzluqlar zəncirində yaşaması da məhz bununla şərtlənib.

Davam eləyək. Xronikalarda həmişə çoxlu ötəri iştirakçılar olur. Elə bunun da ucbatından heç kimin xarakteri axıracan aydınlaşmır; bilinmir ki, kim kimdir. Meydan tarixən qarmaqarışıq bir məkan: orada yalnız şüarlar və emosiyalar püskürür, həqiqətsə nisbiləşir. Əli Əmirlinin “xronika”sı da Meydanda eşidilən şüarlar kimi fragmentardır, montaj üsulunda epizod-epizod yığılıb və onların heç də hamısı effektiv təsir bağışlamır. Lakin bu “xronika”nın epizodlarından görünür ki, orada teatr üçün qədərincə “diri” səhnələr, canlı söhbətlər var.

Adətən, Əli Əmirli “xüsusi təyinatlı”, didaktiv–fəlsəfi xarakterli monoloqlar yazmır: daha doğrusu, o, bunu, yəqin ki, “Meydan”ın bir pyes kimi nisbi uğursuzluğundan sonra tərgidib.

Hərçənd ki... bunun izlərini “Tiran və Aktyor” (1991) pyesində də sezmək mümkündür. Janrı müəllif tərəfindən “iki hissəli qeyri-tarixi faciə” adlandırılmış “Tiran və Aktyor” pyesi haradasa “Meydan”ın motivlərinin davamı kimi də oxunub qavranıla bilər. Nədən ki, tiranları və aktyorları yaradıb təsdiqləyən də, urvatlı eləyən də, urvatdan salıb devirən də Meydan (harada ki, meydan var, orada kütlə var; harada ki, kütlə var, ora meydanlaşır) olur. Ondan başlayım ki, bu pyes heç də faciə deyil: çünki nə Tiran qəhrəmandır, nə də Aktyor: onların hər ikisi, qəribə səslənsə də, zamansızlığın və ya bütün zamanların təlxəkləri və qurbanlarıdır: əlbəttə ki, Əli Əmirlinin versiyası və mənim oxuyub çözü bilmək qabiliyyətimin hüdularında. Bu, Meydanın minilliklər boyunca insanlardan ötrü müəyyənləşdirdiyi rol bölgüsüdür, fəaliyyət bölgüsüdür, onlar üçün planlaşdırdığı “karma”dır. Biri tiran olur, digərləri – Aktyor: yaşamaq naminə o da oynayır, bu da. Odur ki, Tiran da, Aktyor da öz missiyalarını yerinə yetirməyə məhkumdurlar; həqiqətdə isə bu, Meydanın qərarıdır, Meydanın hökmüdür. “Tiran və Aktyor” “Meydan” hadisələrinə postskriptumdur. Tiranın da, aktyorun da müəllifi meydandır. Əgər belədirsə, onda heç bir qəhrəmanlıqdan söhbət gedə bilməz. Qəhrəman yoxdursa, faciə də yoxdur. İki vur iki: yəni burada faciə parametrlərindən çıxış etmək düzgün sayılmaz. Çünki faktiki surətdə hər ikisinin gerçək əməl xətti aydınlaşmır: o da, bu da nə istədiyini konkret bilmir. Biri apriori sadistdir, repressiya törədəndir, Stalin və ya Bağirov, ya da Neron tipidir, psixikası pozulmuş kimsədir, hakimdir; o biri isə apriori humanistdir,

repressiya qurbanıdır, 37-ci illərdə qətlə yetirilmiş azərbaycanlı ziyalıdır, tipidir, ittihamçıdır. İkinci hissədə dramaturq Tiranla Aktyorun yerlərini dəyişir: o, bu olur, bu da – o. Amma pyes irəli getmir ki getmir: çünki pyes mühakimələr və ittihamlar dalğasına, ağıllı danışmaq havasına köklənib. Bir də ki tanış, dəfələrlə işlənmiş mövzudur, dünya və rus dramaturgiyasında o qədər belə şeylər yazılıb ki... Və bundan əlavə... Tiran və Aktyoru canlı xarakterlər adlandırmaq olmaz: onlar Əli Əmirliyə bu fəlsəfi mövzuda söhbət etmək, söz demək, fikir yürütmək (B.Vahabzadənin pyeslərində olduğu kimi), milli ziyalılıq məktəbinin əsl sırası üzvi kimi çıxış etmək üçün bir rüpa, mikrofon qismində, danışan simvollar qismində lazımdırlar. Pyesin digər üç iştirakçısı da obraz-ışarələrdir: Maska Azərbaycanın dövlət strukturlarında həmişə özünə yer bulmuş, cəllad funksiyasını gerçəkləşdirmiş ermənilərin, Qadın bütün SSRİ məkanında yuxarı partiya eşelonlarında hərlənən xüsusi məqsədli fahişələrin, Xor isə ipli kuklalara dönmüş vətəndaşların işarəsi kimi qavranılır. Başqa bir nüans: mən bu pyesi Azərbaycan tarixinin 37-ci illərinə və Azərbaycan teatrının keçmişinə ithaf kimi oxudum. Tiran və Aktyorun monoloqları göstərir ki, Əli Əmirli Azərbaycan dramaturqlarının yaradıcılığını necə mükəmməl bilir: burada daha kimlərdən sitatlar tapmazsan. Öz janr əlamətlərinə görə isə “Tiran və Aktyor” epataja meyilli psixodramdır. Bu cizgiləri “Meydan”da da görmək olardı: maşın vurmuş və yolun ortasında atılmış köməyə möhtac qoca, abort zamanı ölmüş qadın, zəhər qatılmış içki və s. Fəqət, bu tip epataj səhnələr hər iki pyesi darıxdırıcılıqdan xilas eləmir. Çünki diskurs yetərinə məlum hadisələri, məlum münasibətləri və məlum informasiyaları özündə qapsayır; çünki situasiyalar yetərinə

çevik dəyişmir; çünki dialoqlarda yetərincə monotonluq var; çünki səhnələrin qurulmasında yetərincə bariz dramaturji infantillik nəzərə çarpır. Amma, icazənizlə, bir balaca insaflı olum və deyim ki, axı bunlar Əli Əmirlinin ilk pyesləridir və mən bu səhnə mətnlərinə tənqidi yanaşa-yanaşa, gör, onlardan nə boyda yazı yazdım. Deməli, bədii material apriori istedadlıdır ki, araşdırma üçün şans verir. Bu yerdə Əli Əmirlinin personajları öz intellektlərini göstərərək söhbətə qarışardılar ki, “onsuz da “perviy blin vseqda komom”.

Lap yaxşı. Nədən ki, Əli Əmirlinin növbəti pyesləri artıq müəllifin öz dramaturji dili və üslubu olan professional birisinə çevrildiyini teatr mədəniyyətinin gündəminə gətirir. “Bala – bəla sözüdəndir?” (1993) adlı iki hissəli komediya onun bədii stixiyasının xarakterini sərgiləyir. Bu, stixiya birmənalı şəkildə “Vay şələküm-məəlləküm”dür, yəni permanent dava-dalaş, həşir, şivən, mərəkə qoparmaq, atmacalarla, hay-küylə danışmaq, dilləşmək, öcəşmək, milçəyi böyüdüb fil eləmək, komediya vəziyyətini fantasmaqoriya səviyyəsinə çatdırmaq. Qarabağ hadisələri fonunda Ata ilə Ana əsgəri xidmətə çağırılmış oğlunun orduya getməsinə istəməirlər: daha doğrusu, onlar bunu vay şələküm-məəlləküm (yəni hər şey uçub dağılır) vəziyyəti kimi qavrayıb mərəkə çıxarırlar, reallığı şizofrenik qavrayışını ortaya qoyurlar: hətta razılaşırlar ki, Cəmil adını, cinsini dəyişib ev qızı, ev gəlini olsun, Cəmilə olsun. Azərbaycanlı ailəsi üçün əsl biabırçılıq, fəlakət, faciə: yəni “deyəcəklər, güləcəklər” situasiyası. Harada görünmüşdü bu? Əli Əmirli amansızdır, gülüşü kobud meydan gülüşüdür: o, meşşanlıq, deməqoqluğu, yalanı, şüarçılığı heç cür qəbul edə bilmir; Ata və Ana İzzət Nəfislilərin “boyunu yerə soxub çıxarır”, bu adamların adını “izzətli”lər (oxu: urvatlılar,

hörmətlilər, nəfisilər kimi) cərgəsindən birdəfəlik silir. Amma fərqi nə, problem 93-də necə aktual idisə, indi də eləcə aktualdır; yüzlərlə vəzifəli vətənpərvər alicənab azərbaycanlı övladlarını ordudan gizlətmək naminə min cür hoqqalara əl atır. Bütün bunlarla yanaşı bu komediya o dərəcədə “yumşaq”dır ki, sarkazmdan, kinayədən elə uzaqdır ki, məzəli bir lətifəni xatırladır. Axı müəllif bilir ki, yüzlərlə “vəzifəli vətənpərvər alicənab azərbaycanlı”ların hamısı özümüzünküdür.

Artıq bu komediyada Əli Əmirli personajları monoloq söyləyirlər, orqanik şəkildə danışır ünsiyyətdə bulunurlar: onların dili heç bir maneə, sərhəd tanımır; bu adamlar tamaşaçılar üçün yox, özlərinə görə söhbət eləyirlər, çıxırırlar, qiyyə çəkirlər, boğuşurlar və kimlərsə onları dinlədiyindən (baxdığından və ya oxuduğundan) sanki xəbər tutmurlar: danışdıqlarından da utanıb qızarmırlar. Bu, Əli Əmirlinin bir dramaturq kimi dialoqlar yazmaq və öz personajlarını həyatda danışdıqları kimi danışdırmaq bacarığının yüksək olduğunu bildirir. Öz diskursuna və iştirakçıların danışmaq manerasına görə “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” (1993) da xalis komediyadır, vay şələküm-məəlləkümdür, kəndçilərin şəhər macərasıdır, deputatlığa namizədlərin seçki sərgüzəştləri, seçki şizofreniyasıdır, Montekki və Kapuletti hədyanının qarabağlı ləhcəsində azərbaycansayağı versiyasıdır və həm də 400 ildən sonra “Romeo və Cülyetta”nın milli rimeykini yaratmaq cəhdidir. Bəli, bəli, məhz “Vay şələküm-məəlləküm” kontekstində Fərid və Fəridənin sevgi faciəsi. Hətta burada Ağqoyunlu Fəridənin düşmən Qaraqoyunlular tərəfindən öldürülmüş Fərid (Merkusio variantı) adlı bir qardaşının motivi də var!

Necə də oxşayır, eynən özüdür!

Mən pyesi oxuyanda janr etibarı ilə onu burlesk bildim: bir qayda olaraq burleskdə ədəbiyyat aləmində məşhur faciəvi bir mövzu götürülüb gülüş parametrlərində lağa qoyulur. Mən də əvvəlcə hadisələri bu məcrada qavrayıb hər iki nəslin “qoyunluğuna” vedrə bağlayan Əli Əmirli diskursundan həzz alırdım. Amma nədənsə getdikcə Əli Əmirli gerçəklədi, doğrudan–doğruya “Romeo və Cülyetta” əhvalatı yazmağa başladı, pyesə major notlar gətirdi və “gül kimi” komediyanı çevirib dram elədi, vay şələküm-məəlləküm konstruktunun böyrünə qətl, zorlama, intihar qatıb hər şeyi korladı: bununla da nə yazılmışdısa, hamısı əttökən oldu.

Öz pyeslərinin iştirakçıları sırasından Əli Əmirlinin kimlərə ki rəğbəti yoxdur, onları obraza çevirmir: obraza çevirmədiyinə isə ad vermir, onu bir trafaret, işarə, eyham kimi saxlayır. Bu, Əli Əmirlinin ilk pyesləri üçün xarakterik əlamətdir; həmin əsərlərdə dramaturq iştirakçıları qohumluq funksiyalarının icraçıları kimi təqdim edir: Ata, Ana, Kürəkən, Qaynana, Qaynata, Əmi, Bibi, Dayı və s. Azərbaycanlılar axı qohumcanlıdırlar və qohumluğu, qohumluq borcunu hər situasiyada oynamağı yamanca sevirilər: hətta elə hal olur ki, qohumluq borcu fərdiyyətin özünü “yeyir”. Ona görə də Əli Əmirli əksərən onları bir-birindən fərqləndirmək istəmir: belə ki, bu xüsusda ona fərdiyyət yox, sadəcə, qohum tipi gərək olur.

“Xoşbəxt gün” (1994) iki hissəli dramını da mən “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”ın bir başqa həşir, bir başqa sərgüzəşt variantı hesab eləyirəm ki, o da qohumlar arasında gerçəkləşir: finalda yenə intihar olacaq. Yaman oxşayırlar! Elə bil “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”ın iştirakçıları “Xoşbəxt gün” sorağına çıxıblar.

Əslində, bu pyes “xoşbəxt günsüz” adamların (qaçqınların, köçkünlərin, didərginlərin) həngaməsidir, qara komediyasıdır, ev içində hər zaman təkrarlanan üzüntülü məişət mərkəsidir. Mövzu nişangaha əla oturdulub: nə vaxt xoşbəxt gün yaşadıqlarını xatırlaya bilməyən insanlar... faciə parametrlərində gülünc görünən insanlar... ümitsizliyin mərkəsinə çıxardan insanlar... Qodonu tanımadan Qodonun intizarında bulunan azərbaycanlılar... Amma hayıf ki, Əli Əmirli son anda hədəfdən yayınıb, yana güllə atıb: xarakterləri axıracan işləməyib, öz qəhrəmanını formalaşdırma bilməyib, tələsib və əvəzinə laqırtını gücləndirib. Odur ki, Yeganənin intiharı heç kəsə təsir eləmir. Yeganə Nora kimi bir obraz olmalıydı bəlkə də. Bundan əlavə... pyes bir əvvəldə, bir də finalda dramdır, aralıqda isə yenə Bakının bir küncündə özünə güzəran qurmuş zavallıların şivəni, didişməsi və dilləşməsi. Mən bu pyes barədə ayrıca məqalə yazmalı olsaydım, onu belə bir sərlövhə ilə çap elətdirərdim: “Bivec kəndçi qohumlar və həyasız hamilə qızçıqaz Yeganə” və ya “İntiharla nəticələnən vay şələküm-məəlləküm”.

Əli Əmirlinin elə pyesləri var ki, diskurs baxımından birbirinə çox bənzəyir: onların birindən çıxıb o birində rahatcana, asudə, problemsiz gəzmək və ünsiyyətə girmək olar. “Bala – bəla sözündəndir?” komediyasının personajları ilə “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Xoşbəxt gün”, “Onun iki qabırğası” (1995), “Yeddi məhbusə” (1995) kimi pyeslərin iştirakçıları arasında (dil və xarakter, danışqı manerası sarıdan) genetik bir rabitə sezilir. Hətta bu əlaqə o qədərdir ki, mən pyesləri oxuyarkən permanent olaraq Cahangir Novruzov, Yaşar Nuri, Afaq Bəşir qızı kimi aktyorlar bu və ya digər obrazlarda xəyal kimi gəlib keçirdilər göz önündən. Bu fakt Əli Əmirlinin

teatr üçün yazdığı əsərlərdə diskursun canlı və ekspressiv olmasının əlaməti kimi də yozula bilər. “İyirmi ildən sonra” (1994), “Köhnə ev” (1996), “İtkin ər və ya ufoloji ehtiraslar” (1997), “Varlı qadın” (1999), “Kişi və qadın” (2003) pyeslərinin iştirakçıları da, yenə dil və xarakterə, ləhcəyə görə, qohum kimi görünürlər bir-birilərinə. Bu minvalla Əli Əmirlinin dram əsərlərini, mən hələliyə, iki qrupda cəmləşdirərdim və birinci qrupa “Bala – bəla sözündəndir?” “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Xoşbəxt gün”, “Onun iki qabırğası”, “Yeddi məhbusə”ni daxil edib onu **“şivən və boğuşma pyesləri”, yaxud “kobud meydan pyesləri”** kimi tanıtdırırdım. Bu pyeslərin mövzu dairəsi əsasən kəndçilərin (oxu: rayonluların) ağlamalı və gülməli, cəfəng və qüssəli Bakı sərgüzəştlərini özündə qapsayır. Əli Əmirli bu sərgüzəştləri, əgər fikrimi obrazlı şəkildə ifadə eləsəm, işlərkən sanki rəssam fırçasından faydalanmayıb, yağlı boyaları əliylə, ovcuyla götürüb kətan üzərinə yaxıb. Amma istedadla yaxıb-yaxmalayıb. Elə yaxıb-yaxmalayıb ki, çox koloritli və rəngləri şux tablolar, səhnələr alınıb. “Vay şələküm-məəlləküm” konstruktunda sərgüzəşt kimi yazılmış “şivən və boğuşma pyesləri” klassik dram nəzəriyyəsi prizmasından vəziyyətlər və temperamentlər komediyası kimi də təsnif edilə bilər: həqiqətən, bu pyeslərdə temperament fərdin, obrazın, xarakterin və hətta situasiyanın özündən qat-qat üstündür. Temperament ağıla zor gələndə faciə dönüb komediya olur. “Şivən və boğuşma pyesləri”ndə də ancaq temperamentlər meydan sulayır və istədiyi hoqqanı çıxarırlar.

“İyirmi ildən sonra”, “Köhnə ev”, “İtkin ər və ya ufoloji ehtiraslar”, “Varlı qadın”, “Kişi və qadın” pyeslərini isə mən ikinci qrupa yığıram və onu adlandırıram **“ailəçi macəra komediyaları”**. Bu siyahıda bircə “İyirmi ildən sonra” pyesinin

janrı komediya yox, melodram kimi müəyyənləşdirilir. Amma fərqi nə! Onsuz da “vay şələküm-məəlləküm” konstruktı Əli Əmirlinin cəmi əsərləri üçün, bircə “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” tarixi dramını çıxmaq şərtilə, dəyişməz olaraq qalır: vay, arvad özünə məşuq tapıb (“İyirmi ildən sonra”), vay, ev satılır və şəhərin mərkəzindən Yasamala köçmək lazımdır (“Köhnə ev”), vay, ərin başqa planet adamları ilə əlaqəsi peyda olub (“İtkin ər və ya ufoloji ehtiraslar”), vay, arvadın varlı bibisi xaricdə ölüb və ona böyük vərəsə payı ayırır (“Varlı qadın”, I hissə üçün), vay, bibi şərt kəsib ki, arvad yalnız öz soyadından olan qohuma ərə getdiyi təqdirdə vərəsəlik payını ala bilər (“Varlı qadın”, II hissə üçün), vay, sevimli ölmüş qadın indi başqa kişinin arvadıdır (“Kişi və qadın”). Şəhərlilərin ailəiçi sərgüzəştləri (gündəmə, ideologiyaya, iqtisadiyyata, siyasətə reflektiv olaraq) bu qrupa daxil pyeslərin mövzu spektrinin bədii konturlarını cızır. Bu pyeslərdə artıq yarımtonlar, akvarel rənglər, impressionist ovqatlar görünməyə başlayır, “vay şələküm-məəlləküm” zonası üçün səciyyəvi homerik gülüş təbəssümlə, ironiya yumorla, aktiv sarkastik öcəşmələr mülayim zarafatlarla əvəzlənir. Əgər “şivən və boğuşma pyeslər”ində hər şeyi cənab Temperament həll edirsə, personajı yumbaladıb Sərgüzəştə salırsa, “ailəiçi macərə komediyaları”nda birdən-birə elə maraqlı xarakterlər peyda olur ki, onlar Temperamenti cilovlamağı, Sərgüzəştə təsir göstərməyi bacarırlar.

“İyirmi ildən sonra”, “Köhnə ev”, “Varlı qadın” pyeslərini daxildən idarə edən əsas mövzu faktoru keçid dövründə şəhər ziyalısının kasıb həyat şəraitidir. Vay şələküm-məəlləküm qurmaqdan ötrü bu, Əli Əmirliyə əla bəhanədir. O, vəziyyəti əlüstü dəyərləndirib bu kontekstdə məzəli və gülməli hadisələr

(macərələr) uydurur: kasıb, solğun həyat ucbatından İşıq ərī Otellonu atıb Səfirlə eşq macərəsı yaşamaq istəyir (“İyirmi ildən sonra”), Zəhra güzəranına, ailəsinin tələbatına pul tapa bilmədiyindən yaraşılı köhnə evlərini özgəsinə satmaq məcburiyyətində qalır (“Köhnə ev”), Həvvə ağır dolanışıqdan yaxa qurtarıb vərəsəliyə sahib çıxmaq üçün oğlunun atasından boşanıb başqa kişi ilə nigah bağlamağa razı olur (“Varlı qadın”)... Əgər “şivən və boğuşma pyesləri”ndə vay şələküm-məəlləküm dünyasına düşən personajlar bütün ehtiraslarını ortaya qoyub biabır olurlarsa, “ailəiçi macəra komediyaları”nda artıq xarakterlər ağılla tərpnəib vay şələküm-məəlləküm situasiyasını idarə etməyə çalışırlar. Və bu məqamda Əli Əmirli üstünlüyü qadınlara verir: çünki onun kişi personajları, adətən, fağır, zavallı və məğlub durumdadırlar, zəifdirlər, köməksizdirlər; qadınları isə, əksinə, güclü, qıvraq, zirəkdirlər. Lakin Əli Əmirlinin Azərbaycan qadınlarına münasibətində hər vaxt aşkar ikili bir mövqe özünü görükdürür: bir tərəfdən, dramaturqun fikrincə, bizim xanımlarımız həyatda milli qadınlıq idealının təmsilçisi kimi layiq olduqlarını ala bilmirlər, ərlərin bivecliyi ucbatından firavan həyata çatıb xoşbəxt ola bilmirlər; digər tərəfdən isə, onların ifrat qəhrəmanlığına, ifrat gücünə, ifrat şivəninə, ifrat canfəşanlığına yalnız lağ ilə, şəbədə ilə, gülüşlə dözmək olar. Bu aspektdə aşkar “vay şələküm-məəlləküm” konstruktunda yazılmış “Yeddi məhbusə” komediyası dediklərimizə bir görk. Qadınlar, yox-yox, doğma bacılar, kişini döyüb həbs ediləblər. Nəyə görə döyüblər? Namusa görə, qeyrətə görə. Lap əcəb eləyiblər. Amma qadın adam döyəndə bu həyasızlıq, abırsızlıq olur. Yəni burada apriori bir intriqə mövcuddur. Bu şivən və boğuşma, didişmə, dilləşmə pyesində digər bir mənə qatı da var ki, o da personajların

(bacıların) adlarında şifrələnib: Tomris, Nüşabə, Nigar, Ərəbi (yəni Ərəbzəngi), Həcər, Qüdrət və Şöhrət; ilk beşliyə tarixdən və dastan ədəbiyyatından tanınan qadın qəhrəmanları aiddir. Son iki bacı isə Azərbaycanın sosialist əməyi qəhrəmanlarını eyhamlaşdırır. Bu yeddi məhbusə və üstəgəl Ana kimin desən cavabını verməyə hazırdırlar. Və Əli Əmirli bu başlanğıc impulsdan yararlanıb bir temperamentlər komediyası yaradıb ki, bir çox aktual suallara açıqdır: təbii ki, milli xarakterlə, milli kişi obrazı ilə, qadın qəhrəmanlığı faktoru ilə, milli mədəniyyət şəbəkəsində qadın və kişi münasibətlərinin sosio-pisxologiyası və g(c)ender problemilə bağlı... Bununla yanaşı “Yeddi məhbusə” komediyasını, baxmayaraq ki, mən onu da, bunu da dedim (komediyanın sosial-kulturoloji pamflet olduğunu dilimə gətirmirəm), heç də uğurlu pyes saymıram. Belə ki, mənə, burada situasiya tapılıb, həlli yox. Final da bیکaradır, əsas hadisələr də haradasa orda, gözümüzə qıraqda gerçəkləşir, bizə qalan isə yeddi məhbusənin (azərbaycanlıların qadın qəhrəmanlarının?!) köntey və davakar dilləşməsi, kovlu-kovlu danışığı, cəfəng laqqırtısı olur.

“İyirmi ildən sonra” daha yüksək dramaturji zövqlə işlənilmiş bir pyesdir. Lakin onun janrının dram kimi müəyyənləşdirilməsində də mən müəlliflə heç razılaşmıram. Hərçənd mən kiməm ki? “Övlad” yiyəsi odur; adını da, janrını da o verir. Amma yenə də olsun. Əvvəla, bu pyes hədudlarında Əli Əmirli azərbaycanlı personajların ünsiyyət şəbəkəsində ser Uilyam Şekspirlə (Azərbaycan teatrının variantlarında) “salamlayıb” onunla yüngülvari zarafatlaşmaq cəhdində bulunur. Əsərin qəhrəmanı 60-cı illərin romantiklərindən olan kasıb teatr (teatr kabusu Əli Əmirlinin varlığında mütəmadi dolaşır) aktyorudur, adı Otellodur; oğlunu Hamlet adlandırıb, qızını –

Ofeliya. Qoca atası da teyfdir, kölgədir, əlil arabasında yaşayan birisidir; heç nəyə qabil deyil, yalnız hərdən xoruz kimi banlayır. Səfir (Yaqo ilə Kassionun qarışığı) də ki İşığı, yəni Otellonun arvadını, götürüb özü ilə aparmaq istəyir. Hətta müəyyən müddətə (cəmi bir aylığa) aparır da, necə ki Kassio Dezdemonanın diqqətini özünə çəkmişdi bir xeyli vaxt.

Necə də oxşayır, eynən özüdür, əlbəttə ki, zarafat parametrlərində...

Amma Şekspirə heç bir aidiyyəti yoxdur; sadəcə, Əli Əmirli Şekspiri absurda yaxınlaşdırır, absurd koordinatlarında Şekspiri oynamağa, həmin dramaturqa mənsub situasiyaları müasir Azərbaycan gerçəkləri müstəvisində, azərbaycanlı ailənin məişəti müstəvisində bir daha sınağa çəkməyə cəhd eləyir. Ona görə də pyesdə ara-sıra absurd dramaturgiyası üçün xarakterik fars elementləri görünür. Bu da axırı o yerə gətirib çıxarır ki, pyes sentimental komediyaya çevrilir. Süjetə görə Otello bir aylıq “səyahət”dən qayıdan arvadını qəbul eləyər; yəni o, apriori, Əli Əmirlinin personajlarından birinin sözü olmasın, “zıpqırtıçı” Otellodur, maymaqdır, ya da maymaqlığı boynuna götürüb, əldə düzəldilmədir və ən başlıcası, çox dərrakəli qorxaqdır; İşığa heç nə etməz, hətta ona gül alar 20 illik evlilik münasibətilə. Heç kəsi də arvadını qısqaqar? Olurmu, yahu? Niyə də yox: hansı əsrdə yaşayırdıq bəyəm?... Otello artıq yalnız səhnə üçün, teatr üçündür: həyat ona “yox” deyib, gözlərini “yum” deyib. Bir ay Səfirə əcnəbi ölkədə “fırlanan” İşıq adlı Azərbaycan Dezdemonası da, sonucda, dəbdəbəli, firavan həyatın (səyahətin) magiyasından ayrılar, Otellodan bərk-bərk yapışıb onu həmişəliyə ata bilməz, xəstə qocaya, övladlarına, aktyor ərinə rəhmi gələr, ailəni üstün bilər. Yəni nə şapdadır, nə şupda: Otello ilə birlikdə şappa-şurupda. Pyesi danışdımmı?

Məncə, hə. Ancaq janrı təyin etmək üçün gərək dialoqları oxuyasan, bu dialoqlara pərçimlənmiş Əli Əmirli ironiyasını, Əli Əmirli yumorunu və Əli Əmirlinin teatr əhlinə münasibətdə sezilən kövrək təbəssümünü görəsən və biləsən ki, bu dram yox, komediya. Nədən ki, Əli Əmirli ailəni dağılmağa qoymadı: Otello “qulaqlarını sallayıb” arvadını qəbul elədi, sağlıq söylədi; İşıq da canını boğazına tutub “payız marafonu”na davam edəcəyini bildirdi. Dram alınmadı: çünki Otello çox statikdir, passivdir, İşığın isə həyatını dəyişmək üçün məişət problemlərindən savayı heç bir tutarlı motivasiyası yoxdur. Ona görə də bu qəhrəmanlar “girinc” qəhrəmanlardır, konkret nə edəcəklərini bilmirlər, dram janrına yaramırlar və yalnız Əli Əmirlinin sözlərini söyləməyə qabildirlər.

“Köhnə ev” Əli Əmirlinin daha effektiv pyesidir: mənim şəxsən çox xoşuma gəlir; elə bil ki musiqi terminologiyasından faydalansam, hazır notlar əsasında yazılıb; başqa cür desəm, dram nəzəriyyəsinin bütün qanunlarına dəqiq əməl olunaraq yazılıb. Vaxtilə mən onu çox aktual və simvolik bir komediya kimi qavramışdım. Nədən ki, 90-cı illərdə hamı bir ucdan ev alqı-satqısına qoşulmuşdu. Şəhər əhli, şəhər ziyalı da kasıblaşanda gücü köhnə evinə çatır: onu satıb borcları ödəmək, müvəqqəti yaxşı dolanmaq, ehtiyaclarına əncam çəkmək olar. Lakin... köhnə ev həmişə bizim evimizdir; köhnə ev həmişə əziz evimizdir və köhnə ev, orada yaşasaq da, yaşamasaq da, həmişə bizimlədir: çünki bədənimizin və ruhumuzun bir hissəsidir; çünki yaşantılarımızda həmişə yaşayır. Onu itirəndə insan yetimləşir. Sən demə, evdən də yetim qalmaq mümkün. Amma Əli Əmirli bütün bu motivləri götürüb komediya parametrlərində, şəbədə, lağ, zarafat müstəvisində “oynadıb”; sanki deyib ki, “pah, nə matah şeymiş bu köhnə ev? Nə

yapışmısınız ondan? Axı siz özünüz kimsiniz ki, köhnə evdən ötrü belə həşir salmısınız?” Əli Əmirlinin şəhərlə, köhnə evlərlə öz haqq-hesabları var: o, fərsizliyi, bacarıqsızlığı və sentimentallığı bağışlamır. 2002-ci ilin iyununda mən bu komediya haqqında “Bizim əsr” qəzetində bir məqalə çap elətdirmişdim, adı da belə idi: “Köhnə ev”in “Albalı bağı” və ya “Yamasal” suitası”. Belə bir sərlövhə ilə mən bildirmək istəyirdim ki, Əli Əmirlinin “Köhnə ev”ilə A.P.Çexovun “Albalı bağı” pyesi arasında o qədər aşkar və gizli paralellər var ki, onları görməmək mümkün deyil. Amma bu paralellərin mövcudluğu Əli Əmirli komediyasının orijinallığına bir qırıq da olsa, kölgə salmır. Bu xüsusda mən o vaxtın məqaləsində yazırdım ki, “Yamasal” Əli Əmirlinin “Köhnə ev” pyesinin milli zarafat etiketidir, dövrün komik səciyyəsidir, “Köhnə ev” komediyasının gülüş kodudur. Amma buna baxmayaraq “Albalı bağı”na elə bənzəyir ki... Orada “Albalı bağı” hərraca qoyulmuşdu, yalnız III pərdədə təzəbinə mülkədar Yermolay Alekseyeviç Lopaxinə qismət oldu və hamı küskünləşib köç havasına kökləndi.

Burada isə köhnə ev çoxdan satılıb. Hadisə komediyadan əvvəl baş verib, cavan iş adamı Sahib mənzili öz şəxsi mülkiyyəti kimi sənədləşdirib. Di gəl ki, heç kim “Yamasal”a köçmək istəmir.

Pyeslər səsləşir: XIX əsrin sonu Rusiya mühiti üçün xarakterik mənəvi-əxlaqi situasiya XX yüzilin axırında Azərbaycanda təkrarlanır; problemlər, yaşantılar, ovqatlar oxşardır. Əli Əmirli “Albalı bağı”nın milli variantını yazır.

Köhnə bakılılar üçün “Yasamal” Bakı içrə dünyanın o başını eyhamlaşdırıb, yaşamaq üçün yararsız hesab edilib: ora yasaq malın aparıb kəsildiyi sallaqxana kimi yanaşıblar. Ona

görə Bakı camaatı həmişə Yasamala neqativ münasibət bəsləyib. Elə bu səbəbdən də “Köhnə ev”in personajlarından biri Zəhra (Zara) sözü fırladıb “Yasamal” əvəzinə “Yamasal” deyir və bütün rişxəndini, kinayəsini, nifrətini bu sözlə ifadə eləyir: “Yamasal” deyib hirsini soyudur, “Yamasal” deyib özü ilə başqaları arasında distansiya yaradır; “Yamasal” deyib şəraitdən, pulsuzluqdan, mədəniyyətsiz kimsələrdən öc alır. Əli Əmirli üçün Zəhra məxməri kukla kimi bir şeydir: dramaturqun ona yazdığı gəlir; dramaturq onunla zarafatlaşır; dramaturq ona yuxarıdan aşağı baxır. Çünki Zəhra heç də irsən kübar deyil, neftçi Qüdrətin (Qurban kimi də oxumaq olar) qızıdır; yəni əsil-nəcabəti fəhlədir. Onda bu sayaq əzilib-büzülmək nə demək? Sizi ki sovet hökuməti oxurdurub savadlandırdı, ziyalı, kübar elədi? Bəyəm bu köhnə ev sizə babalarınızdan miras qalıb? Onu sizə sovet dövləti atanızın xidmətləri müqabilində hədiyyə etmədimi?

Əli Əmirlinin pyesi birmənalı yozulmur. “Köhnə ev” akkumulyativ bir komediyaadır: burada formasıyalar, yaxın keçmiş tarix, həmin tarixin formalaşdırdığı ənənələr, iqtisadiyyat, siyasət, çağın mənəvi-əxlaqi doktrinləri, insanları, xarakterləri, temperamentləri, idealları və problemləri bir mülkün alqı-satqısı zamanı aydınca görükür. Pyesin personajları, onların timsalında isə dövrün özü köhnə ev ətrafında bir vay şələküm-məəlləküm yaşayır və bu vay şələküm-məəlləkümdə hərə ancaq öz mənafeyini güdür; öz mənafeyinə uyğun da addım atır. Yəni köhnə ev şirmadır: onun arxasında gizlənib ruhsal, alicənab qalmaq olar. Bu “şirma”nı götürdükdə isə köhnə evin sakinləri də heç kimdən fərqlənmirlər: onlar da bir yırtıcı kimi öz fürsətlərini boşa verməzlər.

“Köhnə ev” ailəiçi macəra komediyasıdır və Əli Əmirlinin birinci pyesidir ki, orada bütün obrazlar xarakter baxımından sonacan işlənib; hər personaj təkcə konkret adın, əməlin deyil, həm də öz taleyinin ədəbi gerçəkliyidir. Belə ki, “Köhnə ev”in personajları danışanda sən bu adamların taleyini görə bilərsən, nələr yaşadığını və necə yaşadığını bilərsən. Bu insanlar müəyyən bir tale yaşayıb pyes çərçivəsinə daxil olublar, yəni həyatdan pyesə gəliblər və pyes bitdikdən sonra da hökmən bir tale yaşayacaqlar (hər halda bu taleyi biz gümanımıza gətirə bilirik). Xarakterdən tale doğur, tale xarakteri formalaşdırır. Bu yöndən “Köhnə ev” tamamlanmış pyesdir, bütöv pyesdir, öz lokal dünyasına malik pyesdir.

Bir də ona görə “Köhnə ev” Əli Əmirlinin yaxşı pyesidir ki, burada dramaturq lazım olandan artıq söz yazmayıb, bica, cəfəng söz yazmayıb. Soruşacaqsınız ki, mən bunu necə müəyyənləşdirirəm? Cavab verəcəyəm ki, asancana. Çünki komediyanın ünsiyyət sistemində hər bir söz mübarizə ünvanlıdır və yüzdə yüz hədəfə dəyib personajı danışmağa, dinməyə, və nəhayət, fəaliyyət göstərməyə sövq edir. Əlavə olaraq onu da deyim ki, “Köhnə ev” komediyasının remarkalarında Əli Əmirli hadisələrə münasibətdə ironiya ilə dolu bir “opera” kontrapunktu yaradıb. Bu kontrapunkt vasitəsilə dramaturq sanki öz personajlarına qarşı özgələşib, onlara kənardan baxmaq, bu adamlara lağ eləmək, gülmək imkanı qazanıb. Belə ki, Zaranın (Zəhra xanımın) Türkiyədən xoruzu qoltuğunda cibiboş qayıtmış sevgili rəfiqi Kamran Qızılsəs opera müğənnisidir: istəyir ki, vəziyyətdən yararlanıb özünə bir sığınacaq tapsın. Köhnə ev də satılsa, kiminə pul, kiminə “Yamasal” və kiminə də təzə sevgili düşər. Zaranın da çalışıb-vuruşduğu elə bunun üçündür. Təki ər olsun evdə: o, lap

Xırdalana da köçməyə hazırdır. Odur ki, “opera” kontrapunktu pyesə göydən enməyib. Amma bir məsələ də var: Əli Əmirli öz pyeslərinin remarkalarında klassik musiqini sitatlaşdırmağı sevir. Çünki bir balaca melomandır. “Köhnə ev”in hadisələrinin musiqi kontrapunktu Cüzeppe Verdinin “Traviata” operasından parçalar üzərində qurulub ki, onu da bir neçə cür mənalandırmaq mümkündür: birinci; bu, Əli Əmirlinin “Köhnə ev”dən dünyaya, dünya mədəniyyətinə boylanmaq cəhdidir; ikinci; bu, sənətlə gerçəklik arasında mövcud dissonansı qabartmaq, illyuziyalara gülmək istəyidir; üçüncü; bu, Zara ilə Kamranın əldəüzəldilmə, yapma, qəlp pul kimi saxta və cılız olduqlarını göstərmək niyyətidir. “Köhnə ev” də elə ona görə satılıb ki, oranın sakinləri fərsiz, bacarıqsız və müştəbehdirlər. “Köhnə ev” ona görə satılıb ki, bu evdə yaşayan insanlar mənən orada yaşamaq hüququnu itiriblər: bu adamların sanki heç milliyyəti də yoxdur: biri Zaradır, biri Melyadır, biri Cana. Neftçi Qüdrətin ailəsində azərbaycanlı adına amorf sovet adamları böyüyüb cəmiyyətə qatılıblar. “Köhnə ev” ona görə satılıb ki, oranın heç vaxt əsl sahibi olmayıb. Amma bütün variantlarda insan faktoru, insanın emosiyaları faktoru danılmaz. Köhnə ev milli ideologiya, milli mənsubiyyət, əqidə, dil və din fəvqündədir: ondan ayrılmaq Allahın hər bəndəsinə çətin.

Əli Əmirli qəfil, gözlənilməz hadisələr, dramatik vəziyyətlər, temperamentli xarakterlər dramaturqudur; süjetlərini maraqlı və orijinal faktlar zəncirində düzənləyir, mövzularını əksərən milli məişət şəbəkəsində axtarır tapır. Bir pyes yazarı kimi reallığa əlüstü, çevik reaksiya göstərə bilir və onu bədii mövzuya çevirməyi bacarır. “Varlı qadın” pyesi söylədiklərimin əyani nümunəsi. Onun janrını Əli Əmirli iki hissəli ekssentrik qara komediya kimi müəyyənləşdirib. Əslində

isə bu əsərin bir üzü vəziyyətlər komediyasıdır, bir üzü də səhvlər komediyası: və orada qara komediyalıq heç nə yoxdur. Əksinə, mən deyərdim ki, Əli Əmirlinin ən şux, ən dinamik, hətta “əlvan”, şalaxo ritmli komediyası məhz “Varlı qadın”dır. Pyes mobil və çevikdir: səhnə improvizələrinə açıqdır, situasiyalar bir qığılımdan “odlanıb” dəyişir, assosasiyalar qırma kimi soluma səpələnir və həmənə özünün ictimai ünvanına dəyir. Bu pyesində Əli Əmirli yetənə yetib, yetmədiyinə daş atıb və onun tulladığı daş gedib yiyəsini tapıb. Komediyanın əməl partiturasının mərkəzində isə Cənab Pul dayanır. Cənab Pul pyesin dünyasını və personajlarını başqalaşdırır, əvvəlki xarakterləri pozub əvəzinə yenilərini yazır, münasibətlər modusunu tamam fərqli bir dalğaya kökləyir. “Varlı qadın” da ailəçi macəra komediyasıdır. Burada yaşanan vay şələküm-məlləküm də elə pul üstündədir. Elə pul üstündə də o bundan, bu ondan imtina etməyə hazırdır, insanlığı tapdalamağa hazırdır, keçmişini unutmağa hazırdır, min cür sərgüzəşt və oyunlara qatılmağa hazırdır. Elə əzəldən də dünya pul “üstündə də bir xanimandır”... Və ya: “pulsuz kişi, insanlığı asanmı sanırsan?” Varlı qadın Həvva Zərlinskayanın əri Sarını pulsuluzluq bomj halına salmadımı, Həvvanın axsaq qılçasını pul düzəltmədimi, onu gündəmin primadonnasına çevirmədimi?

Necə də oxşayır! Sən demə, dünən də belə olub, srağagün də. “Varlı qadın” isə pulun dirijorluğu ilə yaşanan növbəti bir sərgüzəşt variantı.

Əli Əmirlinin “Kişi və qadın” adlı iki hissəli epataj komediyasında “vay şələküm-məlləküm” konstruktı saxlanılsa da, bu, dramaturqun digər pyeslərinə bir o qədər bənzəmir. Çünki illyuziya və təlqin üzərində qurulub, kamera xarakterlidir: cəmi beş iştirakçısı var; onlardan da yalnız üçü aktivdədir.

Burada Əli Əmirli bir yanlışla (Cəmil Əvəzin arvadı Emmanı öz ölmüş arvadı bilir) o biri yanlışı (Əvəz övladı olmadığından arvadına xəyanət eləyir) vurub dağıdır və Əvəzin ailəsinin, daha doğrusu, Əvəz – Emma münasibətlərinin həqiqətini ailəiçi macərə kontekstində aşkarlayır. Şəcərə etibarı ilə bu pyesi səhvlər komediyası kimi də tanımaq mümkündür: Cəmil Əvəzin Emmasını öz Emması kimi qəbul edib komediyanın başlanmasına start verir, Emmanı Əvəzdən uzaqlaşdır-aşaqlaşdır, əslində, onları bir-birinə yaxınlaşdırır. Bu ailəiçi macərə komediyasında Əli Əmirli həşir və mərkədən, şivə və dilləşmədən tam imtina edir, meydanı, evi adlayıb komfortlu bir ofisə gəlir, diqqəti ancaq situasiya və xarakter üzərində fokuslaşdırır. Bu ailəiçi macərə zövqlə yazılsa da, “dişsizdir”: onun sosial dünyaya birbaşa çıxışı yoxdur. Yoxdurmu? Əgər Cəmil varlı bir şirkətin prezidenti olmasaydı, Əvəz Cəmili öz evinə gətirib arvadı Emmanı ona göstərməyə razılıq verərdimi? İnanmıram. Yeni iqtisadi münasibətlər yeni mənəvi–əxlaqi situasiyalar yaradır. Qadınlar ara düzəltmək, iş düzəltmək üçün bir vasitə kimi hədəflənir. Axı Əvəzin bütün işləri Cəmilin bir tək imzasından asılıdır! Deməli, Emma iki kişi arasında atılan püşk kimi bir şeydir və ya məxfi rüşvət əvəzidir! Əvəz öz xatirinə, məşuqəsi xatirinə, tələsik ezamiyyətə getmək xatirinə Emmadan keçir, onu Cəmilə peşkəş eləyib gedir. Yeni sosial–iqtisadi münasibətlərin “sifarişimi” bu? Olanda olur. Heç Əli Əmirli də öz personajını təsadüfdən Əvəz adlandırmayıb... Əgər komediyanın finalında Emmanın hamilə olduğu aşkarlanmasaydı, yəqin ki səhnədə “buynuzlu” azərbaycanlı Əvəz gəzəcəkdə və Cəmili Emmadan “qoparmaq” mümkünsüzləşəcəkdə. Komediya satira ilə yekunlaşacaqdı, gülüş küpəsinin ağzı qapanacaqdı.

Yaxşı komediyalar heç vaxt “dişsiz” olmur.

Hərçənd əsərin sonunda Əli Əmirli bir azcana sentimentallaşır, bir azcana pafosa meyillənir və onun pyeslərinin diskursu üçün xarakterik olmayan cümlələr işlətməyə başlayır: “Dünyasını dəyişmiş bir qadının kölgəsinəmi çevrilməli, yoxsa on beş il nəfəs dərmədən zirvələr fəth eləmiş alpinistin (Əvəzin Don Juanlığı nəzərdə tutulur – kursiv A.T.) qəhrəmanlığına göz yumub dözməli?”

“Olum, ya ölüm?” və ya: “Onu bağışlamaq olarmı?” Bilinmir, Əli Əmirli gülür, yoxsa ciddidir? Mən hesab eləyirəm ki, Əli Əmirli gülür: situasiyanın axmaqlığına gülür, Emmanın sözünə gülür və Emmaya başqa sözlər verə bilmədiyi üçün özünə gülür. Bax, elə bu distansiya pyesin finalını bayağılıqdan qurtarır! Buradaca komediyalar haqqındakı söhbətlər də bitib qurtarır. Qurtarır ki, şingilə kimi uzanan məqalənin sonuna yetişim: daha nəfəsim daralır; onsuz da çox yazmışam.

Amma Əli Əmirlinin iki pyesi də var ki, onlar tarixi mövzudadır: bunlardan biri, – “Mesenat”, – Hacı Zeynalabidin Tağıyevin həyatının ən acınacaqlı dönməmindən danışır; digəri, – “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd Şah Qacar”, – isə əslən azərbaycanlı İran hökmdarı Ağa Məhəmməd şah Qacardan, onun dövlət qurmaq iddiasından, ağlından, fərasətindən, azarından, məkrindən, hiyləsindən, zülmündən. Mən bu pyesləri təhlilə çəkmək fikrindən uzağam. Amma ki bir məsələni deməsəm olmaz. Tarixi mövzuda pyes yazmaq çətinidir: uğurlu pyes yazmaq isə nadir hadisədir. Ser Uilyam Şekspirin tarixi xronikaları da onun faciə və komediyaları ilə yanaşı qoyulanda xeyli uduzur. Çünki bütün hallarda söhbət yalnız rekonstruksiyadan (dekonstruksiya da rekonsturksiya formasıdır) gedə bilər. Nədən ki, tarixin doğrusu və doğru tarix

heç kəsə bəlli deyil: hər şey fakt ətrafında improvizədir. Səbəbi də bu ki, adicə insan unutmazlığı var. Unutmazlıq isə tarixi hörumçək toruna bürüyür: günbəgün, aybaay, ilbəil təfərrüatlar yaddan çıxır. Tarixin yazıya köçmüş variantı isə hər zaman individualdır.

Ötəri də olsa, qayıdaq pyesə. “Mesenat” sözü ilə topluma göndərilən mesajları qoyuram bir kənara və hətta haradasa Əli Əmirlinin ideologiya müstəvisində Hacını hamıya nümunə göstərmək cəhdini alqışlayıram. Və bununla yanaşı... Əgər yeni faktoqrafik materiallar tapılmayıbsa, Hacı Zeynalabidin Tağıyev haqqında deyilənlər Manaf Süleymanovun yazdıqlarından o yana getmir; yəni maraqlı olmur. Hacının mifologiyası da bir neçə məlum hekayətlər sırasını aşıb şaxələnmiş. Ona görə bu mövzu vaxt ötüşdükcə mədəniyyətdə saqqız kimi çeynənir, təkrarlanır, trafaretləşir, daşlaşır. Hacıdan danışanda hamı eyni şeyləri danışır. Əli Əmirli də bunu məndən, səndən və ondan yaxşı bilib: ona görə başlayıb rəngləri tündləşdirməyə, qaranın xofunu gücləndirməyə, müdhiş yuxu, falçı və faciəli ölümlər ardıcılığından yararlanmağa. Pyesdə isə mübarizə yoxdur, münasibətlərin dinamikası yoxdur: Hacının bu və ya digər keyfiyyətini sərgiləyən epizodlar var; bir də fatalizm var. Sanki tanrı Tağıyevdən nəyə və ya hansı bir fikrə görərsə əvəz çıxır, intiqam alır və onu ağırlı mənəvi yaşantılardan keçirib müdriklik səviyyəsinə yaxınlaşdırmaq istəyir. Odur ki, pyesdə Hacı hər kəlməbaşı ağıllı sözlər danışır elə hey gözləyir... gözləyir... və hər şeyi labüd olacaq bilir, tanrının hökmü bilir... və yorğun rezonyor rolunu ifa edir... Darıxdırıcıdır. Burada Əli Əmirli özündən daha çox Bəxtiyar Vahabzadə dramaturgiyasının publisist pafosuna yaxındır. Ona görə də pyesdə hər şeydən az pyes var.

Ağa Məhəmməd şah Qacar isə mənə bilmərrə ilgiləndirmir. Axı nə qədər olar? Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev, Yusif Vəzir Cəmənəminli, Səməd Vurğun, Yusif Səmədoğlu və daha kimlər... kimlər... kimlər... Kifayət deyilmi? Nə istəyirik bu Ağa Məhəmməddən? Əli Əmirlinin pyesi də Əbdürrəhimbəyin qurduğu konstruktun yanında. Yəni həmin hadisələr, həmin süjet, personajlar da ki öz yerində. Amma gərək düzünü deyəm ki, tarixi dram peşəkarcasına mükəmməl işlənilib və Əli Əmirli ona haradasa fəlsəfi dram kimi yanaşib. Qacar filosofdur, istedadlı düşünəndir: və elə bu səbəbdən də hər kəsdən bir addım öndədir. Çünki hamıya fikir gücünə qalib gəlir. Hətta mən bu obrazda müasir teatr bomondunun qədərincə məşhur bir nümyəndəsini tanıdım. Əli Əmirlinin Qacarı danışanda sanki mən həmin adamı eşidirdim. Əlbəttə ki, bu, belə olmaya da bilir: sadəcə, mənim təcrübəm imkan verir ki, verbal teksti rahatca vizual tekstə çevirim. Bu tarixi dramda bir Qacarın anası Ceyran xanım köhnə hamamda təzə “opera”dır və onun vasitəsilə dramaturq, bir tərəfdən hər vəziyyətə bir rəng qatır, digər tərəfdən isə Ağa Məhəmməd şah Qacar fenomenini planlaşdırılmış, əvvəlcədən düşünülmüş və hazırlanmış bir hadisə kimi yozur. Əli Əmirlinin Qacarı özünü başqalarının gözü ilə görüb qiymətləndirən, özünü tanıyan bir kimsədir, və hətta bəlkə də... dövlət xadimi idealıdır öz dövrünə görə. Yəni Əli Əmirli pyes çərçivəsində mütəmadi olaraq tarixi olaylara, tarixi personajlara baxım bucağını dəyişdirir, obrazları yaxşı cilalı azərbaycanca danışdırır, onları həşəratlar hörümçək torunda çabalayan kimi Qacarın siyasəti içrə çabalatdırır. Di gəl ki, bunlar heyranedicidir deyil, necə deyərlər, “adamı yerindən tərpətmir”. Çünki Qacar əhvalatı Əbdürrəhimbəyin yazdığı həmin əhvalatdır ki, var və Əli Əmirlinin bu əhvalatı

modifikasiya etmək cəhdləri mənə yeni, kökündən fərqli heç nə aydınlatmır.

Amma bütün deyilənlərə rəğmən... Əli Əmirli pyeslərinin əksəriyyəti, özü də komediyalar, yəni permanent davam edən “vay şələküm-məəlləküm”lər silsiləsi səhnə üçün “can verir”. Məncə, dramaturqun ünvanına söylənilmiş ən gözəl fikir elə budur... Dramaturqun ünvanına söylənilmiş digər gözəl fikir də budur ki, Əli Əmirlinin komediyalarını oxuyub müasir azərbaycanlıları tanımaq və anlamaq olur. Dramaturqun ünvanına söylənilmiş üçüncü gözəl fikir də budur ki, Əli Əmirlinin komediyaları xalqın müstəqillik və azadlıq sərgüzəştlərinin, eynilə də “xalqın mentaliteti” deyilən bir nəsnənin güzgüsüdür, “xalqın mentaliteti” deyilən bir anlayışın içidir, tutumudur.

САКРАЛЬНАЯ ЗОНА МАГИСТРА
или
ПРОСТРАНСТВО ЗРИМЫХ ОЩУЩЕНИЙ

Любое место, где молится или исповедуется человек, на время превращается в храм. Биополе, духовная энергия, аура, т.е. определённое сакрально–суггестивное образование вокруг тела, как единица профанно–материального мира, есть трансляция Я (духа и духовности человека) вовне, которая переоформляет пространство по подобию облика своего. Пространство вбирает, принимает не только вещи, но и нашу речь, нашу энергию, как физическую, так и духовную. Думается, что фильмы Тарковского – это, в некотором роде, результат трансляции внутренней, духовной, сакральной энергии на плоскость кадра в форме зримых пространственных образов. Он снимал не сюжет, не актёра, не цепь логических поступков, а некую светящуюся энергию, её благородную, непрерывно меняющуюся природу: беседа персонажей, их речи были не столь притягательными для него. В своих фильмах Тарковский концентрировал своё внимание в основном на модуляции голосов при простом разговоре. Поэтому законы игры, принципы их развёртывания в фильмах Великого Магистра совершенно иные, выражаясь другими словами, трудно дешифрируемые.

Местом разыгрывания гиперинтеллектуальных игр Тарковского выступает некое загадочно–фантастическое

пространство с гомогенной структурой и со своим сакральным центром – Зоной. В системе философских, этико–эстетических и кинематографических представлений Магистра игрового кино **ЗОНА** – эта локальная сверхъестественная местность, сакральный микромир, метапространство для медитаций, путь посвящения неопита, клочок идеального, ирреального, потустороннего на земле. Она – тайна, что–то вроде чистилища, священного храма с явными чертами полуразрушенного заброшенного стойла, где стирается грань между свободой и неволей, страхом и блаженством, красотой и уродством, сокровенным и обыденным; где происходит контакт небесного с земным, сакрального с профанным, мистического с реальным. Зона имеет постоянную магическую связь с Прошлым и Будущим, которая осуществляется только в Настоящем и только через конкретного **МЕДИУМА–СТАЛКЕРА** – своеобразного культурного героя в современном цивилизованном мире. Я (индивидуум) или Герой его фильма в зоне раб и владыка, проситель и даритель, человек и бог одновременно. Пространство, включая его сакральный центр, в картинах Тарковского является не таковым, то бишь недействительным, в прямом смысле этого слова, а только лишь пространственной протяжённостью представления, пространством созерцания. Зона – порождена снами художника: зона является пространством его видений, которого режиссёр проецирует на плоскость кадра. Она **про–из–водное** от подсознательного Личности, от его материальной чтойности, от воды и серной кислоты. В киномире Тарковского действительность как будто

выглядит отсыревшим и черпает энергию из водной стихии, при этом активно реагируя на её состояние. Ибо в нашем мозгу всё отражается через воду и «живёт» как бы в воде. Наши представления о мире, о действительности на самом деле «плывут» по слизи мозга (мозг как самая большая вселенская улитка). Поэтому эмоциональные всплески Я (индивидуума), т.е. Героя так быстро переображают, «окропляют» конструированное перед камерой пространство в пространственную протяженность представлений, в Зону, обретшую художественную реальность в формах, причудливо сочетавших природное с культурным. В киномире Тарковского всё «течет» или «проистекает». Особенно в зоне... Это потому, что творец мистического Центра – эмоциональное («плывущее») состояние некоего Героя, его внутренний («водный») мир. Ибо то, что называется «внутренним миром», находится в отсеках мозга во влажном состоянии и явно предрасположен к проистеканию. В этом смысле сама Зона – эта ни нечто иное, как овнешнение внутреннего мира Героя, т.е. его сознания в слизи и его реакции на внешние раздражители. Зона у Магистра всегда божья лаборатория: там найдутся и живая, и мертвая вода. Но даже после всего сказанного, можно констатировать, что Зона в кинематографическом мире Тарковского просто вымысел, фикция самой высокой пробы. Ибо она слизистое пространство сознания, представления, отраженная на киноплёнке, а не конкретная материальная данность. Пространство представления обретает право быть снятым как реальность в кинематографе Тарковского только на стыке прозы руин с поэзией чувств, которые как бы рука об

руку скользят по водной глади. Если проза руин в зеркалах водной стихии – эта сконструированная Тарковским и его группой не дифференцированная местность или фрагмент местности, то поэзия чувств – это состояние актёра, близкое к эпилептической конвульсии или угрюмому молчанию сумасшедшего. Ощущения, переживания аскетически настроенных мучеников–страдальцев, заброшенных Тарковским в некий немислимый мир, «демонтируют» пространство, передают когда-то бытовавшим формам, предметам и явлениям свою концентрированную энергетику. Таким образом, пространство, мир вещей и предметов, растений и построек в фильмах Тарковского, воспринимая облик сознания Святого–Мученика–Художника, приобретает космические черты и превращается в Зону. И это специально подчёркивается камерой. Камера в Зоне постоянно в состоянии шока и испуга. В этом её реакция идентифицирована с реакцией персонажей, которым дана возможность вступить на территорию Зоны. Поучительно проникновенный, слегка сконфуженный взгляд камеры, при смеси неотлучной внутренней тревоги, придают всему узнаваемому ореол мистичности, таинственности, перекалфицируя его в неузнаваемого. Камера и Зона как бы давние друзья-сообщники: они играют одну и ту же игру, при этом спекулируя на вполне реальных и неподдельных эмоциях и реакциях актёров, на время принявших образ существования посвящённых. Камера в фильмах Тарковского ни на секунду не расстаётся с чувством Зоны, а Зона в свою очередь как бы специально

красуется перед ней, проявляя себя в самых неожиданных ракурсах.

Действие каждого из семи фильмов Андрея Тарковского построено на отношениях персонажа с Зоной, т.е. со своим внутренним миром, обретшим как бы форму внешнего бытования. Каждая картина Магистра игрового кино – эта экстериоризация пространства в результате выворачивания внутреннего мира Я наизнанку и его тиражирование, распространение повсюду, где капля воды как мир. Хотя экстериоризация пространства приводит к театру для себя. Герой создаёт Зону и играет в ней для себя, активно вовлекая её в свою игру.

Это началось ещё в картине «Иваново детство». Давайте вспомним театр Ивана (его игру в войну), медленно переходивший в клаустрофобию – в боязнь замкнутых пространств. Данная сцена является именно тем «ядром», из которого произрастает вся мифопоэтическая картина войны в фильме. Фильм – то не о войне, а о том, как она воспринимается, мыслится и творится самим Иваном в его сознании. Страшную действительность Войны, отторгнувшую Ивана от его детства, от материнской ласки, Герой превращает в занимательную, но тревожную и болезненную игру для себя. Пространство Игры-войны принадлежит только одному Ивану, его сознанию. Он единственный владелец (чем не сравнение с Фолкнером) и главное действующее лицо Зоны, которая постоянно творится самим Иваном, и где нет никого живого, кроме него. В картине Тарковского только сам Иван «оживляет» в своём сознании из мёртвых именно тех, кто больше всего нужен в его жесткой игре. Естественно, исходя из этого, я

прихожу к мнению, что Зона в первом полнометражном фильме *Магистра* есть отражение ощущений, эмоционального состояния Ивана в пространственных образах, и прежде всего, в воде, в сырости (во влажности) катакомбы.

И в остальных шести картинах Тарковского Зона, как мир в ощущениях Я (индивидуума), как мир воображения, представления, перешагнувший в действительность кадра, является той ячейкой, которая организует всё пространство фильмов *Магистра* игрового кино. По поводу Зоны в фильмах «*Солярис*» и «*Сталкер*» есть относительная ясность, ибо они в пределах художественного целого локализованы и чётко дифференцированы: космическая станция (или планетоид) и место падения метеорита соответственно. В этих двух случаях, а также и в «*Ностальгии*» (магический бассейн и связанная с ним притча о счастье), где Зона представляет собой загадку, является своеобразным лабиринтом для главного действующего лица фильма. Но реакция самого Героя на пространство лабиринта, и это очень важно, играет определяющую роль в кодификации облика и образа Зоны. Ибо герой и есть истинный сотворец Зоны; т.е. без Героя Зона как загадка исчезает. В этом смысле, Зона – это театр, сотворимый из внутреннего мира, из сознания Героя, из влаги его сознания. В «*Солярисе*», «*Сталкере*», «*Ностальгии*» Зона не только ирреальность, метапространство, но и театр: театр Учёного (Д.Банионис), театр Сталкера (А.Кайдановский), театр Писателя–эмигранта (О.Янковский). Этот театр-зона – что-то вроде сотен маленьких, чистых зеркал (или же капель), которые

свободно принимают и отражают переживания, ощущения, представления, сознание, природу настроений, и конечно же, пластическую суть фигуры–облика того, кто вступил на путь поиска Совершенного и Сокровенного. Герои (персонажи) Тарковского – это странники в Пути, идущие через определённые испытания, прежде всего, к самому себе.

Предвижу такой вопрос несколько удивлённого реципиента: можно ли, да и правомерно ли вычленить Зону из контекста таких фильмов как «Страсти по Андрею», «Зеркало», «Жертвоприношение»? Ибо Зона имеет абсолютно однородную природу с пространством разворачивания сюжета всего фильма. Даже в «Сталкере» не ощущается разница между природой пространства, допустим, таверны и самой Зоны: их природа совершенно идентична. Но Зона, как уже было сказано, является той главной клеточкой, которая, порождая саму себя непрерывно, творит всё пространство художественного сценария Тарковского.

В этом плане Зона в фильме «Страсти по Андрею» (в прокате «Андрей Рублёв») – это пустой храм и дорога, ведущая к нему. Вся внутренняя энергетика фильма сосредоточена на этом символе. Это собирательный знак ощущений, мыслей, желаний и поисков иконописца Андрея, постоянно ищущего ту единственную, божественную линию, которая станет чем-то вроде спасительного светящегося луча, способного изменить мир...

Зону в фильме «Зеркало» можно дифференцировать примерно так: деревенская изба, находящаяся на границе

леса и населённого пункта, иными словами, на границе природного и культурного. Герой ещё на перепутье, он не разобрался в самом себе. Поэтому всё его внимание обращено в детство. А центром его детских впечатлений выступает деревенская изба, окруженная спокойным природным ландшафтом, которая давным-давно заселилась в жидкости его мозга. В этом контексте картина уже рефлектирует не саму действительность, не Прошлое, а то, что высосала из прошлых реалий его сознание. В его сознании же Прошлое никуда не двигается. Оно вечное Настоящее. Вот и эта изба в сознании и есть основная определяющая всю природу пространства фильма «Зеркало».

Зона в «Жертвоприношении», в отличие от других картин Магистра, не имеет способности к порождению. Эта мёртвая Зона, погибшая Зона. Ибо мозг (Александра) уже высыхает и жидкости в нём совсем мало. Порядком, не Тарковский ли этот Александр? Может поэтому в этой картине зона на подступах к исчезновению? Неспроста она в «Жертвоприношении» локализована пределами дома Александра, искусствоведа-эссеиста. Значит, его дом, очаг, другими словами, его зона есть зона вымирающая; зона – мёртвая. Поэтому в финале Александр сжигает свой Дом, т.е. остаток от Зоны, чтобы спасти землю от нечисти, от омерзительности желаний, от не-общения в близком семейном кругу, от вынуждённых холодных разговоров. Он приносит себя в жертву (эта жертва нравственная, духовная), дабы вернуть всему существующему его изначальный смысл, изначальную гармонию. Духовная энергия Александра, в отличие от иконописца Андрея,

направлена не на созидание, а наоборот, на разрушение во имя смысла. И поэтому в конце фильма, когда беззвучное и «зябкое» спокойствие (начало упорядочивания хаоса?) северного морского побережья заполняет экран, после удивительно красивого пожара и истерической суеты в духе мрачного фарса, Малыш произносит у дерева (не мировое ли оно?), посаженного когда-то Александром и им самим, знаменитую библейскую фразу: «В начале было слово». Таким образом, круг замыкается. Идея Апокалипсиса отвергнута и торжествует надежда воцарения космоса на земле, и опять с помощью воды. Ибо слово как носитель внутренней энергии, выброшенный во внешний мир, организует пространство и выступает извечным творцом Вселенной. А вода при этом несёт и распространяет слово. Этим и жил Тарковский, верой в идеальный миропорядок, в возможность его существования, в возможность его излечения водой и словом, что подтверждается поэтикой каждого кадра фильмов Магистра игрового кино.

МАРДАКЯНСКИЙ ГАМБИТ (режиссер братства вагифийя)

Родился он в посёлке Мардакяны. Слава Аллаху, милостивому и милосердному!

Что стоит дом построить, нарисуем, будем жить. Послевоенное время – это было как нельзя кстати: нарисовать и жить, жить и нарисовать. Наркота без

«колесиков»: полеты во сне и наяву. Ничего нет, да и всё в достатке.

Когда я говорю, «Мардакянский гамбит», то подразумеваю нечто вроде «Игры в бисер». Он тот, кто похож на Кнехта. Точно. Или можно сказать по-другому: он вышел из «Процесса» Кафки на станции «Мардакяны». И тут-то у него началась театральная лихорадка. А лихорадка – это жизнь на грани, где действительность разгуливает с видениями в обнимку.

Маршрутный автобус под номером «24». Он пожиратель времени молодого художника. Чтобы спрыгнуть из времени надо просто сесть в автобус. Автобус заставляет уйти в себя, уйти в мир абсолютной мысли. Представьте: каждый день тридцать, а может быть, и еще больше километров из Мардакян в Баку, и обратно. Люди в автобусе принадлежат к карнавализованным коллективам. Маршрутный автобус это своеобразный путь в философию, конечно, если рядом нет собеседника. Транспортное средство – это движущийся гроб в пространстве и во времени. Вагиф Ибрагимоглы философ из маршрутного автобуса под номером «24».

«Мардакянский гамбит» – это нечто вроде интеллектуальной паутины. Туда попадают не только актеры, но и философы, эстеты, театроведы, музыканты, поэты, прозаики, драматурги и газетчики разного пошиба. Нет, Вагиф Ибрагимоглы не монстр: он их не съедает, а просто заводит жесткую игру с ними; кто настолько выдержит его уничижительную иронию во имя Идеи, Театра, Пути. В центре этой паутины восседает сам Вагиф, старательно приманивая потенциальных зрителей–

пациентов в свой карнавализованный мир и постепенно превращает их в послушных рукоплещущих марионеток.

Никто из приближённых и посвященных, я не беру в счёт родственников Вагифа, на него не обижаются и не обижался пожалуй, кроме меня... Но это осталось в прошлом. Ибо я понял: Вагиф – это человек, который моментально рефлектирует твою уродливую суть, твою искорёженную нравственность и показывает тебе твое «я» в клоунском наряде. Ты в шоке: ты можешь отвернуться и уйти. Но если ты поступишь так, ты никогда не достучишься до врат истины и не войдешь в мир Божественного Самосовершенствования.

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному!

Когда маршрутные автобусы с сакральными знаками становятся символами нашей судьбы, мы из мира реального перешагиваем в зону мифа и перестаем принадлежать самим себе. В 24 часа вмещаются день и ночь, белое и черное, Солнце и Луна, я и ты, жизнь и смерть. Но, попадая в маршрутный автобус под номером «24» ты становишься вне времени, уходишь из бытия и попадаешь в тоннель реальности собственного сознания. И в этой тоннели реальности миф и твои видения сплетаются воедино. Ибо «личность», по разумению А.Ф.Лосева, «есть осуществлённый миф, гипостазированный миф. Миф же сам по себе есть все-таки только еще смысл, идея, хотя и данная со своим внутренним содержанием, с самосознанием, и самочувствием и т.д.»¹

На апшеронском полуострове посёлок Мардакяны самая маргинальная зона проживания: она как бы стыковочный пункт города и села, культуры и природы, современности и

традиции, местного населения и переселенцев. Его отец Ибрагим Гасанов был родом из Куткашени, а обосновался в Мардакянах. Женился не на азербайджанке, но на мусульманке и стал главой большого семейства. Конечно, Ибрагим был великолепен: высок, широкоплеч, с черной волнистой шевелюрой и пышными усами. Он имел внешность героев народного эпоса. И вот этот человек породил множество детей. В этом списке среди сыновей первым значился Вагиф... дитя 1949-го года...

Вампиловская пьеса «Старший сын» не была высосана из пальца. Эта тема перманентна вариативна. А в Азербайджане старший сын, уважительно именованный «Дадаш», как бы официальный заместитель отца в семье. Его любят и обожают, что обсуждению не подлежит. Но за это Дадаш обязан заботиться о членах семьи до конца дней своих, оберегать и обеспечить их, принимать участие в судьбе каждого. Сын старший никогда полностью не принадлежит самому себе. Так как он долгом своим опутан. Тяжела его ноша на Кафказе: если сюда еще и приплюсовать контекст традиций ислама, то не трудно представить себе всю сложность положения первенца мусульманской семьи мужского пола. Вагиф всегда выполнял миссию «Дадаш» на отлично и нес камень свой без сожаления: так или иначе, пристроил своих талантливых братьев и сестёр в систему театра. Кто-то из них умеет рисовать, кто-то писать, кто-то шить, а кто-то куклы мастерить... А режиссёр он – Вагиф!

Да хвала ему, старшему сыну Ибрагима!

Я, конечно же, соглашусь с А.Ф.Лосевым в том, что личность есть осуществлённый миф. Еще бы не

согласиться. Ведь Лосев фигура мифологическая в мировой гуманитарной науке XX в! Имидж и есть тот изначальный импульс, который обуславливает процесс мифологизации личности. Но имидж всегда миф для чужого. Имидж результат того, как тебя воспринимают другие, т.е. социум, общество. Иными словами, ты материал для имиджа. Видение же – это твой личный миф, принадлежащий только тебе одному: это то, как ты воспринимаешь свою действительность и действительность других. Оно есть способ, стиль психологической рефлексии на мир.

Если маршрутный автобус под номером «24» в пересечении координат виртуального и реального интерпретируется, мифопоэтизируется мной как некий мистический знак, то это плод моих видений обстоятельств жизни Вагифа...

К тому же его театр есть ни нечто иное, как матрица символов, с помощью которых режиссер Вагиф Ибрагимоглы обозначает и упорядочивает свои видения.

Теперь же краткая историко–культурологическая справка. В средние века христианские ясновидцы, монахи, блаженные, а также мусульманский Пророк и дервиши свои мистические видения обычно выражали в форме кратких сентенций, или эмоциональных восклицаний, или же рассказов в дидактическом жанре. Безусловно, во временном континиуме они генетически были связаны с языческими традициями и верованиями. Исторический опыт показывает: так гораздо удобнее зафиксировать, закрепить вспышки чувственной реакции на божественную красоту, на Учение о самосовершенствовании, а также на

пугающе–поучительный образ потустороннего мира.

Тем самым видения уже в раннем средневековье переступили из сферы хаотически скомпонованных картин бессознательного в область упорядоченных литературных жанров, вследствие чего психологически «анормальное» обрело статус примера в институциональной культуре.

Вагиф Ибрагимоглы, своеобразный Сизиф в истории национального театра, своих видений не рассказывает подобно средневековым ясновидцам, или дервишам: он ставит спектакли по ним, изъясняясь языком пространственно–пластических амплификаций.

Нет, ради Аллаха, милостивого и милосердного, не подумайте, что он блаженный или одержим религиозным чувством. Нет, и еще раз нет. Он был обычным щупленьким советским пионером с красным галстуком. Потом же стал интеллектуалом с диссидентским уклоном. В его спектаклях можно было плюнуть в «лицо» Марксу как бы нечаянно взяв его портрет со стены, подшутить над Лениным, над революцией, поиздеваться над химерическими иллюзиями коммунистов, глумиться над армянином в открытую, показать всю абсурдность идеологии и лозунгов властей и при этом вдоволь смеяться.

У Вагифа, моего худощавого, долговязого друга и Учителя, необыкновенная творческая натура и внешность: глубоко посаженные маленькие, тусклые глаза чернильного цвета, угорело–желтоватое, скуластое лицо, на котором иногда видна редкая, жидкая растительность и высокий лоб. Он скорее похож на уйгура, чем на азербайджанца. Во внешней невозмутимости, в резких, почти графических движениях, в потаенной настороженности, пожалуй,

чувствуется что-то от защищающегося богомола, такого хрупкого, но цепкого и стойкого... Нынче он еще и наголо бреется и с годами все больше и больше походит на монаха шаолинского монастыря. Но временами, когда Вагиф надевает черный костюм и свои кругленькие очки, он смахивает на лысого Дучо итальянцев... Хотя я помню, Вагифа в молодые годы: он был вылитым Джоном Ленноном Бакинского театрального авангарда...

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному! Поистине, пути Господни неисповедимы!

Что стоит дом построить... Театр намного сложнее: его так просто не нарисуешь. Вагиф грезил о своей Студии более пятнадцати лет: грезил во сне и наяву. Вы думаете, что я утрирую. Ни в коем случае. Даже у меня есть наглядное доказательство. Кадр из художественного фильма Анара «Юбилей Данте» 1978-го года. Когда эта картина вышла на экраны, я, студент театроведческого факультета, был уже знаком с талантливым Вагифом знаменитого «тадрисовского» периода и гордился тем, что я захож в его творческую лабораторию в Учебном театре. Еще бы не гордиться: Вагиф именно меня посвящал в свои творческие планы; он именно мне рассказывал концепции своих будущих спектаклей, свое видение театра. Именно я имел эксклюзивное право во время обсуждений в кабинете тогдашнего директора Учебного театра Исафиля Исафилова высказать свои мысли об увиденном. Да, я был избранным среди многочисленных студентов театрального института. Хвала Аллаху милостивому и милосердному!

И вот в фильме «Юбилей Данте» Вагиф сыграл роль режиссера-бунтаря, режиссера-экспериментатора, сына

бездарного актера, кто сидя в баре у стойки напротив молодого театрального критика Айдына, экранный образ которого был создан актером Бахтияром Ханызаде, говорил ему о своих раздумьях и мечтах касательно своей будущей Студии. Если тот Айдын не я, то тогда кто же он? Хороший вопрос. Хотя ответ на него ни для кого не представляет интереса, пожалуй, кроме меня самого.

В Учебном театре (нынче там «Торговый центр»), тогда любовно прозванный нами «Тадрис», Вагиф Ибрагимоглы проработал около пяти лет, а может и чуть больше. За это время он поставил несколько прекрасных и удивительных спектаклей, сформировал свою «тадрисовскую» труппу, где великолепно работали и учились Фахраддин Манафов, Телман Адыгёзалов, Хиджран Гашимова, Басти Джафарова, Сона Микайылова... Но не тут-то было. В 1983-м году в одно прекрасное утро, нежданно-нечаянно, по крайней мере для меня, Вагиф воссел в кресло главрежа Театра Музыкальной Комедии. Вот тебе на... В первую очередь, это я, по своей наивности, отвернулся от него: посчитал, что он продал наши театральные идеалы, поступил не корректно, не человечно по отношению к своим актерам. Конечно же, сейчас я думаю совершенно иначе. Во-первых, к этому периоду «тадрисовский» театр исчерпал себя сполна: моральных и материальных ресурсов не остались для дальнейшего развития. Кроме этого, здание Учебного театра было в аварийном положении: оно разваливалось на глазах; если не сегодня, то завтра его снесли бы обязательно. Во-вторых, актеры по уровню мастерства и таланта переросли художественно-эстетическую и социально-бытовую планку «Тадрис». В-

третьих, сам Вагиф постепенно становился «тяжеловесной» фигурой для Учебного театра. К тому же, он как любой простой советский гражданин страшно нуждался в хорошей зарплате. Такую зарплату ему гарантировало кресло главрежа в Театре Музыкальной Комедии. При этом от него требовалось две вещи: пойти на компромисс со своими театральными взглядами и ужиться с любимыми народными комиками данного коллектива. Вагиф согласился, долго не раздумывая, хотя он прекрасно знал, что в этом театре не будет долго задерживаться. Ибо вагифское видение театра и то, что и как игралось в Театре Музыкальной Комедии две вещи, даже умозрительно, не состыкуемые. Но не будем ханжами: надо ж было платить за квартиру, которую он снимал в центре города и достойно выполнить миссию «Дадаш» в семье.

Теперь у него все меньше и меньше было возможности ездит на маршрутном автобусе под номером «24», т.е. у него не было времени выпасть из времени. К тому же, он женился, но не на азербайджанке: и стал отчимом маленького Андрея.

«Не добрый, и не злой: таков мудрец». Дом все равно ты должен построить...

Андрюша был ребёнком не грудным и быстро дошёл до школьного возраста под бдительным оком благородного отчима. Когда приходит время отправить ребёнка в школу, то в семье расходы сразу увеличиваются. Ради этого, конечно же, нужно было отчиму пойти на компромиссы и относиться к Театру Музыкальной Комедии как к новому платью короля. Ну что же, Вагиф натура артистическая. Хотя, пардон, прошу прощения, это я не о нем. Сейчас, я

сморозил ерунду. Вагиф родился актером–романтиком: но посмотрел на мир и стал шутом, чтобы постоянно обладать правом говорить правду. Да нет же, не подумайте, его внешность ничем не напоминает клоуна. Просто в маске шута ему было удобно жить в советское время и протестовать против безнравственности общества, против фальши и неискренности людей. Бесспорно, ему нравилась эта игра в шута. С одной стороны его всерьёз не воспринимали, а с другой стороны его побаивались. Ибо он обладал уникальным качеством смешить насмехаясь, смешить озлобленно подтрунивая над другими. Со временем Вагиф сросся с этим образом: шут стал его собственной природой. К моему великому сожалению, я не оригинален в своих рассуждениях. Еще до меня об этом говорил профессор Рахман Бадалов: «Какую маску он должен был бы выбрать в обществе, где удивительно живучи традиции «Сборища сумасшедших»?² Это же удел мудрых нашей Вселенной: они сознательно уходят в мир смешного, чтобы не воспринимать себя слишком серьезно и не встать в ряд самовлюбленных дураков. Вспомните, Диогена, Познавшего Бахлула, Моллу Насреддина, или пьянчугу Искандера, или же дервишей мусульманского Востока. Вагиф с ними одной крови.

Наверно все–таки поэтому в Театре Музыкальной Комедии он справлялся со своими обязанностями в течении шести лет превосходно, просто играючи. При этом Вагиф даже успел съездит по приглашению в Турцию на постановку музыкальной комедии Узеира Гаджибейли «Аршин мал алан».

Теперь краткая констатация: Вагиф Ибрагимоглы сумел «выжать» максимальную выгоду из этого назначения: обзавелся собственной квартирой, обустроил свой быт. В это время в его семье появился еще и второй ребенок: дочурка Умай. А через некоторое время он стал выгуливать породистую маленькую собачонку.

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному!

Когда же Вагиф понял, что его ни на материальном, ни на духовном уровнях с Театром Музыкальной Комедии ничего не связывает и что скоро старое здание бывшего тагиевского театра вообще снесут из-за аварийности, он ушел. На сей раз напрямик в свою собственную студию: ушел мирно, спокойно, уверенно, без сожаления...

Это было в 1989-м. В том же году Гасан Турабов, крестный отец будущей студии Вагифа, стал одновременно и директором, и художественным руководителем Национального Драматического Театра. И тогда их дружба перешла на иную плоскость: ибо Турабов, используя все свое влияние, приютил вагифскую студию на четвертом этаже здания Национального Драматического Театра, т.е. стал его непосредственным боссом. Вагиф обожал и ценил Турабова как никто другой. Турабов же, в свою очередь, верил, доверял ему, безмерно любил и слушался этого человека. Он всегда по доброму улыбался, когда тот шутил и балагурил. Вагиф как бы внедрился в мозг Турабова и активно влиял принимаемым им решениям.

И вот, 13 января 1990 года, в разгар бушующих страстей и вулканизирующих эмоций на апшеронском полуострове, Бакинскими газетчиками и телевизионщиками было все-таки зафиксировано рождение новой театральной студии

«ЙУГ», название которого в переводе с древнетюркского означал «могилу», «смерть», «плач». Именуя свою студию именно так, Вагиф не предполагал, что так скоро, совсем скоро, т.е. ровно через неделю весь Азербайджан уподобится древнетюркским плакальщикам и плакальщицам, оплакивающим мучеников событий 20-го января...

Сам Вагиф Ибрагимоглы считает, что днем открытия театра-студии «ЙУГ» следует принимать день подписания указа Министерства Культуры Азербайджана, иными словами, 18 октября 1989 года. И эта дата знаменательна по-своему: ибо она совпадает с его 40-летним юбилеем. Да ради Аллаха милостивого, разве «ЙУГ» ни его дитя? Какое я имею право вмешиваться? Но мне ведома из мировой театральной культуры, что днем открытия театра всюду считают день премьеры. По крайней мере, так принята испокон веков. Лично мне все равно, какую дату предпочитает Вагиф. Самое главное это то, что театр «ЙУГ» сегодня существует. И я один из тех, кто этому искренне радуется.

Вагиф постоянно играет «Мардакянский гамбит» в собственной режиссуре. Партию всегда начинает и побеждает только он сам, хотя до сих пор Вагиф Ибрагимоглы не умеет ходить фигурами на реальной шахматной доске. Но и без этого он гроссмейстер, виртуоз «Игры в бисер». Вагиф всю жизнь дает сеанс одновременной игры в театральном пространстве Азербайджана.

Вернёмся назад, в тот день, когда состоялась премьера спектакля «Салам». На семитском это слово, произносимое

как «Шолом», означает мир. Вагиф поставил «Салам» по поэме всеми нами любимого поэта Шахрияра «Мир тебе, Хайдарбаба»³. В студии «ЙУГ» режиссер–постановщик определил жанр своего первого спектакля как «йуглама», т.е. как «причитание–оплакивание», «плач по», «страсти по»...

В любом случае в «тадрисовском» периоде я подобного спектакля не видел. Она была концептуальна выстроена совершенно по новой поэтике, хотя и базировалась на опыте, накопленном в Учебном театре: почерк Вагифа был узнаваемым, по крайней мере для меня. Но суть не в этом. Ибо спектакль «Салам» стал событием истории азербайджанского театра последней декады XX столетия. С этим причудливым, своеобразно мизансценированным спектаклем можно было объездить весь мир. К сожалению, времена были смутными и то, что происходило в театре не входило в круг интересов людей, вышедших на улицы в поисках свободы, демократии, справедливости, а также с требованиями прекратить бесчинства армян в Карабахе.

Вот так вот... Тяжела ноша создателя театра: ни все зависит от него и ни всё в его руках.

Театр как бы сам по себе в один прекрасный миг появляется в культуре и потом также сам по себе исчезает. Не зря же каждый спектакль нечто вроде бабочки–однодневки. Один и тот же спектакль дважды не посмотришь: эта как река: «потечет» во времени и уйдет во веки веков и больше никогда назад не вернётся. Пустота между мигом и вечностью, человеком и богом и есть театр, куда совмещается абсурдное НИЧТО мира.

Гипотетически театр в чем-то схож с рейсовым автобусом: но он, продвигаясь от «стоянки» к «стоянке» по маршруту нравственности каждый раз ищет свои новые, непроторённые пути.

Теперь немножко театроведения и мистики...

Если тогда мне была бы неведома влюблённость режиссёра Вагифа Ибрагимоглы в природу восточного театра... если тогда мне был бы неведом пристрастие режиссёра Вагифа Ибрагимоглы к суггестивности и своеобразной аскетичности форм зрелищ в культуре стран мусульманского Востока... если тогда мне был бы неведом стремление режиссёра Вагифа Ибрагимоглы к синтезу художественно-эстетических принципов западно-европейского авангарда, или того же постмодерна, с традициями национальной театральной культуры, чтобы найти для современного азербайджанского сценического искусства ту модель театра, которая могла бы на уровне подсознания, эмоций, ритмических паттернов и структур апеллировать к генетической памяти зрителя, то я бы сказал, конечно, спустя неделю после открытия «ЙУГ», что он ясновидец, прорицатель, шаман, предвидевший чёрный январь. Но я этого не сказал. Ибо знал: во-первых, слово «ЙУГ» несет концептуально-программное начало и является своеобразным кодом художественно-театрального мира Вагифа; во-вторых, доисламский период тюркской истории древние Огузы в день смерти доблестного героя собирались на кладбище и устраивали театрализованную процессию оплакивания погибшего. Для этого приглашались специальные «йугчи», профессиональные группы плакальщиц и плакальщиков, умеющих развлекательно

рассказывать, декламировать, причитать, виртуозно играть на гопузе⁴, непритворно лить слёзы, а также вдохновенно петь, лихо плясать, водит хоровод. И Вагиф, да будет слава его вознесена до небес, усмотрел в стихии этого языческого обряда одну из возможных форм проявления эпического театра в тюркском мире: её та он и принял как за оптимальный вариант для реализации своих идей и видений. Так как структуру любой формы повествовательного театра всегда отличает открытость, чувствительность к импровизациям, изменениям и трансакциям. В этом плане он считает, что обряд «йуг» идеальная форма прототеатра. Поэтому давайте оставим в стороне прорицательские способности художника: все равно каждая творческая личность получает порцию засекреченной, зашифрованной информации от бога. Эта как бы уже аксиома, которая уже не нуждается в доказательствах. Так что никакого ясновидения: просто повседневная работа художника. И еще... Если учесть, что Вагиф – человек, любящий удивлять и шокировать, то выбранное им древнетюркское слово «йуг» (конечно, лучше было бы прописать его на русском как «юх», наиболее приблизив название обряда разговорному варианту среди азербайджанцев), в статусе наименования конкретной театральной труппы, вполне соответствует духу и стилю сосуществования с современниками самого создателя Студии и отражает его неподдельное влечение к экстраординарному, а также экстравагантному, иносказательному и символическому. Эта уже работа Вагифа Ибрагимоглы на свой имидж, не имеющий ничего общего с январскими событиями...

Вагиф принадлежит к той когорте режиссеров, которые могут свободно ставить спектакль по телефонной книжке. Но если ему представится возможность он обязательно заменит телефонную книжку на алфавит и при этом даже не призадумается, какой язык тот представляет. Ибо алфавит всегда трогателен и забавен одновременно. Его можно опозитизировать: над ним можно хихикать, как над анекдотом для слабоумных; в нем можно найти рудименты спиритического сеанса. Вот почему Вагиф, как мне представляется, даст предпочтение алфавиту перед телефонной книжкой. Кроме всего прочего, алфавит при всей своей «нагло оголтелой наивности» близок к поэзии. Вагиф же любит стихи ровно столько, насколько хирург может любить своего пациента. Когда он работает над поэтическими опытами кого-либо, работает как бы со скальпелем в руках. Вагиф сначала вскрывает тело строфы, потом его тщательно «промывает» и дальше начинает собирать те же слова в том же порядке: но в результате подобной «операции» строфа обретает совершенно новое звучание и осмысление.

И поэтому в интерпретации Вагифа Ибрагимоглы поэма «Мир тебе, Хайдарбаба» Шахрияра превратилась с одной стороны в оплакивание самого поэта, а с другой стороны в оплакивание по ушедшим временам нашего детства. К тому же в контексте бурлящих событий в Азербайджане этот спектакль приобретал совершенно новые смысловые оттенки. Пространства улицы и театра по своей чувственной характеристике, по схожести переживаний и ощущений становились гомогенными друг другу. Само название поэмы «Мир тебе, Хайдарбаба» в социально–

политической матрице современности воспринималось как клич, как воззвание к выдающемуся государственному деятелю.

13 января 1990 года двери Студии открылись и зрители вошли во внутрь просторного помещения, в середине которого был сооружен прямоугольный помост с размерами 7х3х1 м., обтянутый синей материей. Зрители вошли и расселись по периметру комнаты в аршинном расстоянии от возвышения: и только в этот момент они увидели, что перед ними абсолютно правдоподобный макет мусульманского кладбища.

На кладбище идут, чтобы вспоминать и оплакивать своих предков, умерших близких и родственников. Значит, в этом случае, Вагиф пригласил зрителей не в театр, а на кладбище, на своеобразный поминальный ритуал. На поминках же разговаривают, прежде всего, о жизни, но не о смерти. Время оплакивания всегда настоящее: хотя без обращения к прошлому, т.е. к ЖИЗНИ умершего оно не возможно и не вызывает сочувствия к усопшему. Всегда и всюду в любом поминальном ритуале или на обычных поминках оплакивается не смерть, а жизненный путь, жизненный цикл, пройденный человеком. Ибо прожитая жизнь — это сплошные утраты: утрата детства, юности, молодости, любви, матери, отца, родных и близких, друзей, энергии, силы и т.д. Поистине, к концу жизни мы подходим с одними лишь утратами и, утрачивая последнюю секунду, которая была наполнена жизнью, мы становимся безропотными, молчаливыми обитателями кладбищ.

Вот и герой спектакля Поэт, т.е. автор текста поэмы «Мир тебе, Хайдарбаба» Шахрияр, почувствовав близость смерти,

пришел на кладбище, к мертвым, чтобы исповедоваться и внутренне подготовиться к переходу в иной мир, в иное состояние, вспомнить себя и других в своей жизни. Если хорошенько призадуматься, то становится очевидным, что текст поэмы состоит из сплошного потока автобиографических воспоминаний–переживаний. И поэтому Вагиф Ибрагимоглы привел своего Автора на кладбище: ибо он посчитал, что поэма и есть оплакивание поэтом самого себя ещё при жизни. Предположение рискованное, но режиссер–постановщик категоричен в своем вердикте... На самом деле, ведь по природе психологии творчества каждое талантливое и искреннее произведение есть символическое оплакивание самого себя художником. Придерживаясь этой версии, режиссер «опознал» в Шахрияре не только поэта, но и «йугчи», т.е. профессионального плакальщика, другими словами, своего актера. Но не тут–то было: он «узрел» в нем еще и заядлого шутника и балагура. Поэт в спектакле Вагифа, вместе с остальными, самозабвенно декламировал свои стихи, играл фрагменты из собственных воспоминаний. При этом каждый из «йугчи», занятых в спектакле, также могли поочередно стать Поэтом и разыграть на помосте сцену–эпизод из жизни Автора поэмы. В такие чудные моменты искреннего праздничного (воспоминание как праздник духа) веселья в пространстве условного кладбища Вагиф удивительно легко превращал «йугчи» в площадных масхарабазов (скоморохи–комедианты).

Вещи несовместимые всегда причудливо стыкуются в спектаклях сына Ибрагима!

Именно так было прочитана режиссером удивительно красочная, по восточному «орнаментированная» поэма «Мир тебе, Хайдарбаба».

Теперь же ВИДЕНИЕ № 1: Студия «ЙУГ» 13 января 1990 года. *Ночь... Над старым кладбищем висят три луны, такие круглые, большие, объёмные, жёлтые, гладкие и ласковые. Тишина среди могил. Зона потустороннего мира. Появляется Поэт с керосиновой лампой в руках. Хочет войти на кладбище. Но останавливается, раздумывает в боязливой нерешительности. Но прочтение молитвы–приветствия с арабскими словами «Ассаламун алейкум, йа ахл ал–кубур», т.е. «Мир Вам, обитатели могил», помогает ему переступить порог кладбища, порог иного мира – мира теней. И первый же возглас отдается эхом, будто в подземелье. Он испуган, встревожен. С каждой минутой всё яснее слышны какие–то человеческие голоса. А вокруг никого. Страх обуревает Поэта: оказывается, мертвые эхом возвращают ему его же слова. Голоса из могил становятся все резче и настойчивей. Мертвые недовольно кричат, воют, бранятся. Словно им тесно в подземном мире. Проходит еще несколько минут и начинается какое–то еле заметное движение в пространстве кладбища. Медленно отодвигаются в стороны могильные плиты, надгробные камни и пучки яркого света пронизывают полосками темноту кладбища. Вдруг из могильных ям высовываются руки, а потом и лица, такие серьёзные, хмурые, угрюмые. Они вроде недовольны тем, что кто–то нарушил их вечный сон. Потом же мертвецы медленно поднимаются на поверхность кладбища и начинают встревоженно, в очень медленном темпе, но энергично и ритмично, вычерчивая графичность линий*

своих передвижений, исполнять некий ритуальный танец, состоящий из ходьбы по периметру и промежуточных вращений. Поэт на грани помешательства: его окружают не скелеты, а живые насупленные люди, поднимающиеся из могил.

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному!

Спектакль «Салам» была партией в шахматы на кладбище с тремя лунами одновременно.

Неожиданность всегда используется режиссером Вагифом Ибрагимоглы в больших дозах с целью привести зрителей в легкое шоковое состояние. Видение явление не планируемое, значит, неожиданное и неповторяемое. Но вагифские сценические видения тщательно программируются заранее: они под бдительным оком режиссера либо «выползают» из самого литературного материала в результате скрупулёзного анализа или из беспрецедентной трактовки художественного текста, либо «вплывают» из невероятных, причудливых мизансценических построений, либо же «выглядывают» такими большими глазами из невероятных телесных усилий актеров. Но чаще всего неожиданность – это артефакт, провоцируемое игнорированием, **НЕ–ЗАМЕЧАНИЕМ** события художественного произведения. В подобных случаях он как бы ненароком прибегает к технике палимпсеста⁵: старый текст как бы стирает и заново пишет те же самые слова, в корне поменяв их смысловой контекст с помощью жеста, произношения, позы, мизансцены. Вагиф относится к **СОБЫТИЮ** как к самому заурядному факту человеческого существования. Этим он как бы лишает любое событие возможности казаться

оригинальным и неповторимым. Жизнь на земле обеспечивается повторами. Поэтому он убеждён: раз, что событие есть явление социальное, общественно–культурное и с природой никак не связано; два, в любом своем проявлении оно есть нарушение ритма, резкая сшибка, выбивающая из наезженной колеи. Это исходное его философской матрицы по отношению к театральному действу. В таком раскладе, конечно, естественно то, что, он, как правило, свое и зрительское внимание на событии в художественном тексте не акцентирует, хотя его тщательно анализирует, воспользовавшись всеми подсказками методики господина Станиславского. Поистине, для человека, поднявшегося над удивлением, огорчением и ожиданием, **событие и событийность** теряет свой смысл. Вагифа Ибрагимоглы, как режиссёра не «тадрисовского», а «йугского» периода, интересует, в первую очередь, **со–бытийность** его собственного спектакля со зрителем, **со–бытийность** его собственного видения с природой ощущений, чувств реципиента, но не эффект воздействия художественного события на них. **Со–бытие** его видения со зрителями и есть **СОБЫТИЕ** в спектаклях Вагифа. Ибо каждый им поставленный спектакль – это реализация его видений во сне и наяву в сценическом пространстве (в независимости оттого, что это прямой помост, или обыкновенная площадка без кулис). Удивительно то, что вагифские видения всегда провоцируются самими художественными произведениями. Так как во время чтения творческая фантазия Вагифа превращает его самого в Автора текста и он начинает свои юродивые манипуляции.

У всяких видений свои истории, свои корни и свои причины. А у Вагифа таковых было просто прудом пруди. В молодости этот талантливейший человек временами «баловался» жуткими попойками, которые иногда продолжались до потери пульса. Вспомните, Володю Высоцкого! Или Леню Филатова! Время было таковым: неприлично пить было своеобразным вызовом обществу, каким-то хулиганским «неофициальным» диссидентством интеллектуала. Где-то примерно в 1970–75 года Вагифу приходилось совсем уж трудно. То его выгоняли с работы из вспомогательного состава труппы русского сектора (он же окончил русскую школу и благодаря матери великолепно знал этот язык) Азербайджанского ТЮЗ-а, то его вычисляли из актерского факультета Института Искусств, то его отправляли в армию, то он оставался без гроша в кармане. Как тут не пить... Ведь то, что зарабатывал начинающий актер, хватал лишь на горькую пачку папирос «Примы» и на неполную «Русскую»! Но это еще полбеды. Страшнее было другое: невозможность реализации энергии и творческого потенциала. При этом он ясно и четко знал, что театральное искусство Азербайджана давно уже лихорадит: театры работают вхолостую, какой-либо внятной концепции развития театра не существует, театральная поэтика окостенела окончательно: она уже не меняется буквально с половины 30-х гг. А во дворе уже 70-ые. Театр же по прежнему не меняет свой стиль существования: актеры эмоциональны, высокопарны, больше тяготеют к декламации, к неоправданной жестикуляции, к красивому позированию на сцене. Как Дон Кихот «сломался» обожаемый им Учитель – режиссер

Тофик Кязимов: стал страшно пить – непрерывно и беспробудно. Сколько может биться человек из за каждой ерунды? И поэтому в конце пути он остановился, так и не сумев претворить в жизнь свои театральные идеи. Тогда что же оставалось делать Вагифу, у которого кроме аналитического ума, театрального таланта и претензий ничего не было. Хотя и этого предостаточно, чтобы добиться успеха.

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному! Ибо только Он ведает, что делает!

Вагифу повезло. Кто-то (а может он сам как барон Мюнхаузен) взял его за волосы (тогда это была бесподобная шевелюра темно-каштанного цвета до плеч) и потянул вверх. В один прекрасный день сам Рустам Ибрагимбеков отрекомендовал его своему другу Анару, непреклонному писателю–просветителю застойных 70-х, как молодого интересного человека. Тот в свою очередь, узнав о его тяге к режиссуре, предоставил ему возможность самостоятельной работы в Доме Актера, где сцена актового зала переходила в его распоряжение. Он собрал вокруг себя своих знакомых, друзей–актеров, и начал. Пошли спектакли–видения измученного, озлобленного, издёрганного интеллектуала. Все эти спектакли я увижу несколько позже на сцене «тадрисовского» театра. Но потом я узнал, что после первых премьер театральный мир Азербайджана оказался в легком нокдауне. Все всполошились, особенно не–таланты, значит, не–други. По мне, если азербайджанская пресса в то время функционировала бы нормально, то на страницах газет должны были появиться такие заголовки: «Вундеркинд с

улицы», «Озлобленный гений из Дома Актера», «В джазе только Вагиф Гасанов»⁶, «Поэзия сочинений в мизансценах». Ясно, что так писали бы, в общем-то, доброжелатели. А вот так писали бы те, которые не хотели воспринимать его художественно-эстетическую платформу: «Актер без актерской судьбы», «Осквернитель традиций», «Дешёвая клоунада Вагифа Гасанова», «Недоучившийся режиссер-хулиган» и т.д. Но таких заголовков тогда не писали по причинам вне театральным... Время не позволяло, раз; общественная мораль и идеология не разрешала, два; внутренней свободы не было, три. И еще... подобная звучность, рекламность и притягательность тогда просто-напросто была не по зубам азербайджанскому театроведению...

Маршрутный автобус движущаяся модель могилы времени.

Братство вагифийя – это не мой вымысел: я просто интерпретирую чисто человеческие взаимоотношения в театре Вагифа, именуемым «ЙУГ», в духе суфизма. Я не намереваюсь дать специальных разъяснений по этому поводу: тот, кто хочет, поймёт меня.

В конце концов, фраза «братство вагифийя» так красиво и маняще звучит...

Но без описательно-аналитического театроведения не обойтись. Режиссура Вагифа – режиссура братства вагифийя. Его сценические видения очаровывают и страшат, манят и отталкивают одновременно; им присуща магия шаманского внушения, суггестивность ритуала, где ритмические повторы приводят человека в транс. Такова и структура воздействия мугама на слушателя. По своей сути

мугам и есть ритуальная музыка, как и ашыхское песнопение. Поэтому Вагиф обожает и мугам, и саз, и, конечно же, джаз. Суггестия и импровизация – вот основные слагаемые режиссуры Вагифа. Наверно поэтому его мизансцены подобны мгновенным вспышкам молнии во времени и пространстве: они неуловимо появляются, гремят и также молниеносно исчезают, долго оставляя зрителя в недоумении. Мизансцены Вагифа – это изломанные, «издёрганные» линии в динамических изменениях, напряженные пластические конфигурации в пространстве. Они фиксаторы нервной психической энергии. Эти мизансцены являются рефлекторными абстракциями на современные общественно–социаль–ные, морально–нравственные, художественно–эстетические процессы. Его мизансцены, образуя множество хаотических, неупорядоченных, беспокойных линий на плоскости сценической площадки или обыкновенной комнатухи, всей своей энергией как будто стремятся за пределы условного мира игры. Но это им не удаётся. И они, т.е. эти самые мизансцены, как бы скрутившись до боли, как бы выпуская дух свой, моментально вянут и смиренно соглашаются с абсурдностью своих устремлений, притязаний. А потом легко испаряются. Это ни нечто иное, как выражение натянутых, напряженных отношений самого режиссёра с пространством, раз; со временем, два; с социумом, три! С большой «итальянской коробкой» он всегда на Вы. Реализуя свои замыслы на планшете сцен академических театров, он всегда «подталкивает» работавшего вместе с ним сценографа к сужению сценического пространства. Это было особым

«фирменным» знаком почти всех его спектаклей, поставленных на больших сценах разных театров, будь это «Истории села Данабаш» или «Не та, та эта» в Театре Музыкальной Комедии, будь это «Сны пустыни», «Кровавая Нигяр» или «Визирь Ленкоранского ханства» в Национальном Театре, или же «Декамерон» в вильнюсском театре «Угала». Конечно, можно рассматривать эту черту как признак агорафобии, воспользовавшись терминологией психиатрии. Но суть и идея не в этом. Сужая сценическое пространство, Вагиф Ибрагимоглы максимально приближает свой спектакль к зрителю: он как бы всё и всех выталкивает на авансцену, укрупняет каждую фигуру, каждую деталь, каждое движение. Конечно, при этом мизансцены начинают зигзагообразно метаться из одной стороны в другую, в силу чего взвинчивается темп спектакля и актер лишается возможности брать маленькие тайм-ауты для передышки. Это уже стиль, т.е. визуализация индивидуальной психологии и мировосприятия через профессию. Вот именно этим стилем и были продиктованы координаты пространства спектакля «Салам», где 8 актеров играли на помосте с площадью всего 21 кв.м. Если учесть и то, что там же были размещены три могилы почти подлинных размеров, а по четырем углам были еще и разбросаны бугорки, могильные плиты, то, думается станет ясным, насколько актеры были поставлены в сложное положение. Дело в том, что крошечное пространство, при декорационной загруженности, убийственно для развернутых мизансцен, свободных телодвижений, словом, для серьезных театральных игр. Однако действия актеров в «Салам» были доведены до такой степени четкости, что все

мизансцены и эпизоды исполнялись ими легко и без напряжения, вдохновенно и пластически точно, абсолютно не мешая друг другу: будто бы они парили в пространстве кладбищенской ночи, в пространстве, порожденным снами Вагифа и Шахрияра...

Теперь же ВИДЕНИЕ № 1: Студия «ЙУГ» 13 января 1990 года. *Поднявшиеся из могил обступают Поэта. Он в судорожном ожидании нападения мертвецов, которые, как ему это кажется, вот-вот утащат его в загробный мир. Круг неумолимо сужается. Поэт на грани безумия и... вдруг все раздражаются громким хохотом. Оказывается, они всего лишь масхарабазы-комедианты, решившие как-то поиграть со старым сочинителем удивительно красивых стихов. Поэт искренне рад, что никакой мистики нет, что он не сошел с ума, что все как-то анекдотично оборачивается шуткой. Но смех постепенно стихает и становится еле различимым. Во вселенской гавани, – на кладбище, – воцаряется первозданная тишина. Получается, что масхарабазы совсем не те, за кого себя выдают: они плакальщики и ни в коем случае не откажутся от своих намерений оплакать Поэта. Актеры сбрасывают с себя балахоны и остаются в ярких цветных одеяниях с явным национальным колоритом, в большей степени характерным для сельской местности. Ведь детство и отрочество поэта Шахрияра прошли в деревне, у подножия горы Хайдарбаба. Потом герой устало и озадаченно усаживается на порог кладбища и берет папиросу, заправленную травкой, у одного из «йугчи» и закуривает...Серо-голубой дымок медленно проносится в ночи через пространство кладбища. Поэт, облокотившись на могильную плиту, затягивается папиросой и с азартом заядлого курильщика произносит*

первые две строчки поэмы–воспоминания «Мир тебе, Хайдарбаба». Теперь он, т.е. оплакиваемый, сам участник своего же оплакивания, другими словами, он и есть главный плакальщик философско–мистического поминовения, которого устроил в честь Шахрияра глава братства вагифийя.

За период пребывания (1982–89 гг.) в Театре Музыкальной Комедии наиболее удачным спектаклем Вагифа Ибрагимоглы (теперь вместо буквы «ы» в конце отчества пишут «у»: с одной стороны, правильно делают; на азербайджанском произносится и пишется именно так. Но с другой стороны, эта не совсем по правилам русского языка) оказалась постановка по изумительной пьесе Узеира Гаджибейли «Не та, та эта»: её в простонародье любовно «окрестили» «Мешади Ибад», по имени главного героя оперетты. Ни одна другая его постановка⁷ в этом театре не поднимала столько споров и шумихи. Он опять «заблокировал» сценическое пространство двухметровыми щитами (художник Н.Бейкишиев) и максимально приблизил спектакль к зрителям. Свое сценическое **видение** на тему «Мешади Ибад» он оправдал концептуально. Эти массивные щиты обозначали, иными словами, репрезентировали почти что с этнографической точностью стены старого города Ичери шэхэр. Подобным оформлением пространства режиссер и художник отсылали реципиента не к Тексту произведения, а к Контексту национальной культуры того периода, когда была создана удивительно весёлая, радостная, роскошная музыкальная комедия У.Гаджибейли. Таким образом, режиссер подчеркнул, что история женитьбы пятидесятилетнего

бакалейщика на юной, образованной и красивой дочке разорившегося Рустам бека не история семейно-бытовая. Эта не комедия нравов или характеров, а городской фольклор чистейшей воды. Ибо в этом южном городе когда-то люди знали друг о друге буквально все, вплоть до самых заурядных подробностей, а стены имели «уши» и «глаза». Поэтому история о том, что Рустам бек со студентом Сарваром сообща как обманули Мешади Ибада, подсунув ему вместо юной барышни служанку, касается не только горстки персонажей, но всего Ичэри шэхэр, где все всё слышат и видят. Мешади Ибада породил город, нравы и обычаи этого города, а также социальное положение в нем; он результат смеховой культуры народа. В силу чего режиссер-постановщик и решил сломать стереотип восприятия Мешади Ибада как отрицательного персонажа.

Вагиф Ибрагимоглы в «Мардакянском гамбите» снова сделал неожиданный ход, шокирующий публику.

В партитуре спектакля ясно прочитывалась мысль, что в этой смешной, и по-своему, постыдной городской истории если и есть единственно нормальный и порядочный человек, то это, несомненно, бакалейщик. В 1985-ом году это было настоящей сенсацией. Никто даже предположить не мог, что когда-либо Мешади Ибад окажется героем положительным. Да, он простодушен и наивен. Да, он не столь образован, в общении далек от изящных европейских манер. Но Мешади Ибад, по крайней мере, честен с самим собой и со своим окружением: бакалейщик не обманщик и не картёжник как Рустам бек, не пройдоха и не курильщик опиума как гочу⁸ Аскер, не плут как студент Сарвар, и не горлопан как газетчик Рза бек. Он живёт в ладу с законами:

и с религиозными, и с государственными. Таким образом, встав на защиту Мешади Ибада, осмеянного многими поколениями азербайджанцев, режиссер–постановщик задался «детским» вопросом: почему желание жениться пятидесятилетнего мужчины считается поступком аморальным, противоестественным. Ведь бакалейщик никому ничего дурного не предлагает. Он же специально не искал молоденькую красавицу. Упаси бог. Мешади Ибад просто хотел найти себе жену, а ему предложили, конечно, за хорошенькую сумму, совсем юную девицу. И виновен ли он в том, что чувствует в себе энергию и силу молодого человека, способного содержать не одну, а сразу две жены? Вот и здесь начались **видения** Вагифа Ибрагимоглы на тему **«Мешади Ибад – самец–холостяк»**. На сей раз, его персону посетил кошмарное видение, что будто бы бакалейщик закамуфлированная фигура фаллического культа в весёлом городском карнавале. Благодаря такой интерпретации вдруг на поверхность всплыл сексуально–эротический пласт известной классической комедии У.Гаджибейли. В сценической версии Вагифа Ибрагимоглы **Мешади Ибад был символом фаллоса**, который беспрепятственно гулял по городу. Подобное видение, а другими словами, открыто дерзкое режиссерское решение могло любого выбить из колеи, и надо сказать, что в свое время некоторые «академики» от театроведения, так и не вникнув в суть проблемы, поторопились объявить «бедного» Вагифа чуть ли не инсurgentом национальной театральной культуры. Хотя и нетрудно было догадаться, что очередное шокирующее видение Вагифа Ибрагимоглы было продиктовано традициями средневековых

театральных форм стран Ближнего и Среднего Востока. Ведь герои средневекового турецкого театра теней «Карагёз» и персидского кукольного театра «Пяндж», Карагёз и Плешивый Богатырь соответственно, прямо и прочно связаны с фаллическим культом. Мешади Ибад как поздняя литературная редакция (или литературный вариант) Карагёз, ретранслирует свой генетический код из фольклорного прошлого. Он подобно Карагёзу и Плешивому Богатырю символ неувядающей мужской силы. Только XX век мог осмеять Мешади Ибада, пятидесятилетнего мужчину за его вполне нормальное желание жениться. Но его от своих фольклорных «прародителей» отличает то, что Карагёз и Плешивый богатырь сами плутуют и веселят публику, тогда как безобидный бакалейщик У.Гаджибейли – жертва плутовства других. Мешади Ибад переосмыслённый, поновому интерпретированный Плешивый Богатырь (Карагёз также плешив). Он лысый, здоровый, религиозный, но наивный мужчина, которого XX век сделал беспомощным, хотя и не смог полностью нейтрализовать в нем фольклорную энергетику его театральных «прародителей». Таким образом, вагифская концепция спектакля полностью оправдывалась. К сожалению, в том далёком 1985 году многие театралы посчитали новую постановку Театра Музыкальной Комедии «Не та, так эта» полным провалом режиссера Вагифа Ибрагимоглы и фактом его снобизма по отношению к национальной классической драматургии. Что поделаешь, и на этот раз пресловутые стереотипы оказались сильнее и влиятельнее, нежели живое начало, нестандартный подход в осмыслении

культурных традиций. И среди этого галдежа голос моей статьи, исковерканной в редакции газеты «Баки» журналистом А.Мансурзаде, ни кем не был услышан.

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному, за сына Ибрагима по имени Вагиф!

Откровенно говоря, до спектакля «Не та, так эта» более смелые и более шокирующие видения Вагифа в «тадрисовский» период не воспринимались так ревниво, так огульно и так враждебно. Постановки подобные «Мешади Ибад» обычно быстро возводились в ранг театральных сенсаций и оборачивались темой престижных разговоров в интеллектуальных кругах города Баку. Тому пример спектакль «Меджнун» на русском языке в Учебном театре по поэме средневекового азербайджанского поэта Физули «Лейли и Меджнун».

«Тадрисовское» ВИДЕНИЕ 1978 года. В черный зияющий хаос проникают редкие пыльные лучи. Как будто Вселенная во сне. Откуда-то сверху в эту сценическую пустоту заброшены три деревянных качели на толстых белых канатах. Они расположены друг от друга в таком расстоянии, что образуют на сцене некий воображаемый треугольник. На переднем качели лежит человек, свернувшись калачиком. Дышит ровно и спокойно. Наверняка всего видит цветные сны. Потом же, он чем-то обеспокоенный, шевелится. Удивленно восторженно открывает глаза. Озирается... Никого. Неловко, неуклюже опускается на землю. Ноги его не держат как новорожденную лань. Он делает отчаянные усилия и встает. Мир пополнился еще одним человеком. Радость обуревает его и он играючи направляется ко вторым качелям: ибо вслед за промелькнувшим детством наступает пора учений и посвящения. Теперь

он крепко держится на ногах, на этой земле бременной, гордо прохаживается по нему, ибо сведущ в науках. Каждые качели в вагифском видении символизируют определённый период жизни человека. У третьих качелей он найдёт свой восторг и любовь, иначе говоря, суфийский ключ к пониманию тайн бытия. В порыве чувств и радостной эйфории этот добрый молодец начнёт заплетать верёвки качелей, а потом и отпустит. Качели с мощной силой раскрутятся в обратную сторону. Как будто мгновенный вихрь пронесётся по сцене. И наступит тишина. Любовь быстро сменится отчаянием, унынием, горечью, а сила – слабостью. И этот человек, уже одержимый мистической любовью дервиша, в поисках смерти–вечности подойдёт к первым качелям, и с трудом поднимется туда, свернётся калачиком и уснёт беспробудным сном...

Это театроведческая ксерокопия в «графическом» описании мизансценической партитуры моноспектакля «Меджнун». Любое прочтение Вагифом Ибрагимоглы классического произведения это своеобразный прорыв в контексте интеллектуальной мысли нации; это новый, доселе неизвестный ярус ментальности; это оригинальный литературно–исследовательский опус режиссёра–философа. Я всегда рад, когда Вагиф ставит спектакль по какому–либо классическому произведению: ибо знаю, что он своей постановкой заставит меня переосмысливать мое собственное отношение к данному литературному тексту.

Вагифский моноспектакль «Меджнун»⁹ как необычный философско–аналитический трактат, развёрнутый на пустом планшете сцены в пластике актерского тела и трех огромных качелей, ещё в 1978 году, пересматривал

незыблемые традиционалистские взгляды на эту изумительную поэму средневековой мусульманской культуры. Рассматривая персону Кайса–Меджнуна в контексте современных гуманитарных исследований, – герменевтики, структурализма и семиотики, – ему, режиссёру–инсургенту, привиделся совершенно иной образ, глубоко отличный от суфийского идеала влюблённого, которого воспринимали на мусульманском Востоке в течении долгих веков как личность культовую в мире любви. Столетиями сложилось представление о Кайсе как о книжном, хилом, бледнолицем, одухотворённом поэте–юноше, который из за нереализованной любви к Лейли стал блаженным, одержимым, отшельником, покинул родных, близких, свой очаг и забрался в пустыню, где разделил общество животных и птиц, за что и был прозван «Меджнун». Вот этот самый «Меджнун» и является одним из самых сильных и стабильных стереотипов восточной поэзии. Традиция приписывает этому литературному герою прочную характеристику: он безвольный влюблённый, слабонервный добряк, страдалец и мученик, поэт и дервиш любви, погибающий у могилы Лейли. Своей «дерзкой» постановкой Вагиф Ибрагимоглы замахнулся, можно сказать, почти на национальную святыню. Следует отметить, что стереотипы, связанные с этим произведением и его героями, были продиктованы азербайджанской культуре не самой поэмой «Лейли и Меджнун», а одноимённой мугамной оперой, созданной композитором У.Гаджибейли по мотивам поэтического шедевра Физули. Меджнун в вагифском видении не был в аристократическом одеянии как сын богатого мусульманского вельможи в

период молодости, взъерошенным скитальцем в лохмотьях после отказа отца Лейли дать дочь ему в жены, измученным суфием–интеллектуалом. Нет, не было всего этого. Но было совершенно другое. В исполнении Фахраддина Манафова, актёра «тадрисовской» труппы Вагифа, которого отличал скуластое лицо настоящего мачо, Меджнун был крепким, здоровым парнем, с прекрасным телосложением, человеком воли, с сильным характером, и наконец, пылким, страстным влюблённым. Трагедия Кайса, как это была прочитана Вагифом Ибрагимоглы, заключалась в том, что этот юноша из одного арабского племени не смог преодолеть, решить конфликт между желанием и моралью, телом и идеей, плотью и духом, инстинктом и интеллектом. Для режиссёра Меджнун потому и «безумен», что не является человеком компромиссов. Мысль эта сама по себе была чужда герою его моноспектакля. Вот почему в обществе «благоразумных» нет места Меджнуну. Вот почему он предпочитает одиночество в пустыне коллективному житию. И вот почему сын Ибрагима увидел в нём сильного, а не слабого человека: иначе, по трактовке режиссёра, его любовь не стала бы трагичной. Он спокойно слушался бы своих богатых родителей и по законам шариата попросил бы в жены Лейли. Будь Меджнун, опять же по уразумению постановщика моноспектакля, слабовольным, слабохарактерным, то запросто взял бы Лейли в пустыне, куда та сбежала от своего жениха. Только человек воли, убеждений, только человек одухотворённый и искренне любящий мог отказаться от интимной близости со своей избранницей во имя святой Идеи, во имя Аллаха,

милостивого и милосердного! «Тадрисовский» Меджнун был своеобразным бунтарём мусульманского Востока. Но в 1978 году к русскоговорящему Меджнуну, который ходил по сцене в чёрной гимнастёрке, кувыркался, любовался своей силой, отнеслись намного спокойней, чем Мешади Ибаду образца 1985 года. Я предполагаю, что «Меджнуна» тогда посчитали очередным экспериментом Вагифа в Учебном театре (это же театр, где УЧАТСЯ ставить спектакли!) и поуспокоились. Учебный театр, т.е. наш любимый «Тадрис», тогдашней элитой театрального процесса, воспринимали примерно таким образом: «это же несерьёзно; это так, просто мелочь, там можно и покувыркаться». Теперь я думаю, что Вагиф именно поэтому в «тадрисовский» период своей жизни смог сделать для культуры Азербайджана намного больше, чем за годы пребывания в Театре Музыкальной Комедии. В Учебном театре он не работал режиссером, а выполнял театральную миссию своего поколения. Это были дни, когда Вагиф творил не только свои спектакли, но что немаловажно, и свою личную легенду. Это были дни, когда неофициальная театральная элита прекрасно знала, что у Вагифа можно легко примкнуть к празднику общения и поговорить на любую тему за стаканом хорошо заваренного чая. Это были дни, когда заядлые любители театра рвались посмотреть на сцене «Тадрис» драматический пасквиль «Наивные голодранцы» по произведению А.Ахвердиева, сатирический памфлет «Представители древнего поколения» по одноактным пьесам Шоу, Пиранделло, Чехова, остросоциальный анекдот в карнавальном обрамлении по чудной пьесе Анара «Цепочка», сценический фельетон

«Едет на курорт» по одноактной комедии Дж.Джаббарлы и очаровательный хеппенинг «Маленький принц» по повести Экзюпери. Я помню этот спектакль: он начинался в тесном фойе театра. Сначала зрители рассматривали рисунки «принца», вывешенных на стенах; потом гасился свет, появлялись актеры с зажжёнными свечами, звенели крошечные колокольчики, кто-то из актеров поднимался на стул и проникновенно читал стихи поэта, тогда еще совсем молодого, Рамиз Ровшана о птицах, о небе, о любви. После открывались двери зрительного зала, где сбоку, не доходя до сцены, сидела пианистка и исполняла музыку Клода Дебюсси, которая ни на минуту не умолкала до конца спектакля. Больше такой чистой, романтической, прозрачно-кристальной работы в творчестве Вагифа не будет. Жаль. Но зато будут нашумевшие спектакли «Я, Деде Коркут» по древнетюркскому эпосу и «Комсомол» по мотивам одноимённой поэмы Самед Вургуна. В режиссёрской партитуре этих постановок многие «прочтут» основные программные идеи, скажем по иному, манифест будущей студии «ЙУГ»...

Хвала ему, сыну Ибрагима Вагифу!

Дебют в «Мардакянском гамбите» в его исполнении всегда быстротечен. Он сам как маршрутный автобус, долго нигде не задерживается. Вагиф постоянно мчится вперёд, сломя голову: ибо он боится, что даже ход времени может надоесть ему, т.е. секунда может потерять лимит оригинальности для него.

Братство вагифийя, т.е. театр «ЙУГ» стал в 1992 году Государственным учреждением. Они тогда еще

квартировали в здании Национального Драматического Театра.

Это продолжится до 2003 года, когда братство вагифийя приютят в прилично отремонтированном помещении старой городской бани. Начнётся новый отсчёт времени.

Пока еще ВИДЕНИЕ № 1: Студия «ЙУГ» 13 января 1990 года. В рассказе плакальщикков оживают воспоминания, образуя яркие, колоритные, цветные театральные миниатюры из прошлого Поэта. Но в прошлом не только одни радости, там и много грусти, щемящей печали. «Йугчи» то поют народные песни, то сидя возле могил, выстукивают на камне зажигабельные ритмы, то окунаются в мир хрупких, но яркоокрашенных иллюзий. Вдруг всё прекращается. Плакальщики замирают на миг и поочерёдно, степенно подходят к кувшину с водой, совершают омовение по предписаниям шариата, затем усаживаются у могилы и начинают молча есть. Это уже обряд «юх», который символически оповещает зрителя, что Поэт мёртв. Теперь вагифские «йугчи» будут оплакивать Шахрияра как бы после его смерти. Ритм меняется, настроение плакальщикков становится мрачным, в выражениях лиц появляется угрюмость, решительность и беспощадность. Красочные миниатюры в пространстве вытесняются кошмаром предсмертных снов Поэта. Плакальщики сделали свое дело: приютили его на кладбище и отдали ему дань уважения и по обычаям древних тюрков, и по предписаниям исламской религии. Вот опять отодвигаются бугорки, открываются люки–могилы, и столбы яркого света прожекторов устремляются ввысь, плакальщики (духи земли) опять медленно исчезают в подземном мире, унося с собой и Поэта. Кладбище снова принадлежит безмолвным могилам. В небе кладбища

*виднеются три луны: но мёртвым свет ни к чему;
для них всегда ночь нежна и бесшумно в печали...*

***Но в это время кто-то сыграл на сазе и протяжная
его песнь несмолкаема...***

Театральное видение Вагифа Ибрагимоглы образца 1990 года например «Салам» чем-то напоминал атмосферу картин Иероима Босха, рассказов Хорхе Луиса Борхеса, отдельных кадров сюрреалистического толка Луиса Бунюэля. Но эти видения, в основном, всплывали из недр традиций древнетюркской и арабо-мусульманской культуры.

А из этих недр высматривается череп когда-то живого Слова.

Для древнетюркских племён слово было всегда нечто живым, одухотворённым, в телесной оболочке, и с нравственным императивом.

В средневековой культуре исламского мира слово считали священным словом Аллаха: его мусульмане и поныне воспринимают как чудо бытия.

Теперь, конечно, неудивительно, что поэтика театра «ЙУГ» выстраивается уже на протяжении многих лет как визуальная рефлексия тела и ментальности актёра на слово Текста автора. При этом на его смысл и значение никто не обращает внимания: вроде бы дискурс абсолютно не в счёт. Но это обманчивое впечатление. В поэтике театра «ЙУГ» звучание сло-ва, его буквенная структура важнее, нежели само слово. Вагифом Ибрагимоглы оно рассматривается как отражатель внутренней энергии, эзотерического смысла мира личности. Соединение буквенных знаков и звуков и есть то гравитационное поле слова, которое порождает его

многочисленные смысловые варианты и воздействует на психофизиологическое состояние человека. Вагиф всегда, работая и с классическими, и с современными текстами, стремится создать пространственный образ звучания слова, визуализировать его, дать ему бытие: ибо звучание слова намного богаче, чем само слово. Его семантическое поле может исчерпываться определённым количеством значений, тогда как его звучание каждый раз будет иным. Слово со своим семантическим полем принадлежит миру языка, в то время как его звучание – конкретному произносящему. Оно обращено к сознанию, т.е. к ментальному процессу. Ибо человек управляет и управляется словом. Но сфера воздействия звучания слова – подсознание. Сознание инертен к интерпретированию, а подсознание же – наоборот. Именно подсознание является создателем матрицы значений слова, при этом предоставляя выбор сознанию. Поэтому в спектаклях Вагифа жест актера не реагирует на смысл произнесённого слова, а следует за его звукобуквенной протяженностью. В силу чего и этот самый жест не превращается в дискретную единицу и не прекращается в пространстве, а просто органично трансформируется в движение или в мимику. Здесь актер имеет полную свободу импровизации. От него требуется лишь умение слушать музыку, мелодику слова и в зависимости от пластических возможностей своего тела реагировать на неё. Вагиф Ибрагимоглы как режиссёр никогда не стремится к идеально красивой постановке на основе определённого завершённого художественного произведения. Он предпочитает просто работать с Текстом, и что интересно, больше с прозаическим или поэтическим,

нежели драматическим. При этом его единственная цель – фиксация и любование энергией Слова в пространстве через тело актёра. Красота спектакля для Вагифа в неожиданных пластических конструкциях, спровоцированных звучанием слов, точнее, мелодикой букв, что и диктует рисунок многих его спектаклей. Если, к примеру, в каком-то слове буква «м» занимает ведущую позицию, то слово, независимо от смысла, превращается в суть–мычание, в суть–безысходность, в суть–немоту, в суть–устремлённость. Если же это «а», то Вагиф в нём находит суть–ауканье, суть–страдание, суть–отчаяние. Если в слове буква «р» в главенствующем положении, то Вагиф его рассматривает как суть–звонкость, суть–революционность, суть–радостность. Жест, мимика и движение актёров определяются именно вот таким интерпретированием слов Текста. Таким образом и превращает Вагиф Ибрагимоглы свои видения в спектакли–ритуалы для посвящённых. В «тадрисовский» период Вагиф был режиссёром диссидентом, т.е. никак не примирялся советской властью и ненавидел большевизм: а с другой стороны, он как настоящий гражданин Союза остро реагировал на все, что происходило в социально–политической жизни общества. Уже в театре «ЙУГ» как будто бы всего этого никогда и не было. Он всё больше уходил в эстетизм. Временами просто какие-то намеки, и всё. С 1990 года по 1995 год спектакли Ибрагимоглы, такие как «Сын» по эпосу «Книга моего Деде Коркут», «Ключ» по некоторым сказаниям поэмы Низами «Сокровищница тайн», «Сема» по стихам сефевидского шаха Хатаи, «Боль», «Не назови меня Лейли» по произведениям Физули, обрели

исключительно поэтическую окраску, медитационную элегантность, некую пророческую императивность и стали походить на коллективную медитационную молитву, на обряд посвящения. Театр «ЙУГ» у всех на глазах превращался в мистическое дервишеское братство вагифийя.

Но Вагиф не будет сыном Ибрагима, если в один прекрасный миг не захлопнет двери перед вчерашним. То, что устарело в искусстве, с ним надо безболезненно попрощаться. Это его стиль жизни, стиль омовения его духовности. Если ты цепляешься за вчерашнее обеими руками, то ты потеряешь и его, и будущее. Поэтому иногда «Мардакянский гамбит» он играет с самим собой: и как это он ухитряется сидеть за шахматной доской одновременно в двух местах, уму не постижимо. Может быть, Вагиф создает свой симулякр для подобных партий? Может он старается на собственном опыте испытать теорию сингулярности?

Вот почему в 1995 году Вагиф настежь открыл окна театра «ЙУГ» навстречу постмодернизму. Он взял Чехова, да, того самого Антона Павловича, и начал ехидно подтрунивать над всем тем, что делал до сегодняшнего дня, пытаясь реализовать свою художественно–эстетическую концепцию. Произошло нечто вроде гальванизации. Он не пошёл против процесса, наоборот, полностью окунулся в него. Оказалось, что видения Вагифа в театре «ЙУГ» были ни нечто иными как профессиональными театральными фикциями, интеллектуальными блефами художника. Большинство зрителей и театральных критиков так и не поняли, что спектакль «Сентиментальный вальс» – это своеобразная эпитафия режиссёра самому себе и своему

прошлому. В этом спектакле, как это показалась мне, он постарался играть со своим зрителем в открытую и даже не побоялся определённых признаний, что ему также страшно жить в хаосе социально–общественных перетурбаций, не побоялся говорить о своих душевных невзгодах, о своей любви и возможной смерти. Это не был похож на Вагифа. Ибо он человек не сентиментальный, в основном, жесткий, желчный, язвительный, брутальный, ироничный. Хотя иногда Вагиф Ибрагимоглы может быть очень милым, добрым человечиком, таким сверчком на печи. Но при этом он не любит исповедоваться и не любит когда к нему приходят с исповедью. Его творческая натура ни на секунду не терпит театральной фальши, и в жизни, и на сцене. А исповедь – всегда так театральна! На сей раз, Чехов все–таки спровоцировал его на откровенность. И я узнал в авторе этого спектакля **(наши отношения уже к этому времени были порядочно попорчены из за моего максимализма, чистоплюйства и моих неоправданных обвинений)** жизнью измученного, ущемлённого, глубоко ранимого, безусловно, гиперинтеллектуального, усталого, опечаленного, и несколько постаревшего хилого шута, ожесточившегося до предела. Мне впервые было жаль Вагифа. Жаль из за того, что этот оригинальный интеллект и неповторимый режиссёр вынужден постоянно биться с химерами и мучиться, доказывая право на существования его Идеи театра.

Ах, этот мрачный, скучный, нудный спектакль «Сентиментальный вальс» в жанре тюркского фарса. Вальс и фарс? Чтобы это значило? Честно говоря, я не догадался. Показалось мне, что эти вещи вообще не стыкуемые. Но не

для Вагифа. Ради интеллектуального шарма и внезапного удивления он готов пойти на всё. Такова его карма, и здесь, пожалуй, ничего не поделаешь. Мне было известно, что Вагиф Ибрагимоглы давно носится с поразительно интригующей идеей о том, что стиль художественного восприятия и выражения мира А.П.Чехова поразительно близок к мироощущению дзен–буддистских монахов. Скажу честно: я был очарован этой идеей, хотя временами мне казалось, что она мной навязана Вагифу. Безусловно, я переоценивал свою персону, хотя и должен признаться, что временами размышлял о том же. Всегда перечитывая «Вишневого сада» я постоянно вспоминал о «ветке цветущей сакуры», которая является символом японской культуры, и при этом меня никогда не покидала мысль о возможности влияния на творчество Антоши Чехонте духа японской культуры. Но как бы там ни было, когда Вагиф «смонтировал» тексты из разных произведений А.П.Чехова и этот своеобразный дискурс назвал «Сентиментальным вальсом», то он поспешил вынести в заглавие, данной впопыхах «состряпанной», пьесы одну цитату из «Записных книжек» великого русского драматурга в качестве отмычки своей собственной концепции: «И мне снилось, будто то, что я считал действительностью, есть сон и что действительно только то, что снится». Этим Вагиф как бы сделал первый посыл в сторону сравнений и сопоставлений образа мыслей Чехова, его оформления дискурса со стилем высказываний древневосточных философов и мудрецов. Разве предложение, взятое из «Записных книжек» русского писателя не передает суть предания о китайском философе

Чжуан-цзы? Теперь же сами сравните: «Однажды ему приснилось, что он бабочка, беззаботно порхающая в полном неведении, что она Чжуан-цзы. И, внезапно проснувшись, он не знал, кто же он: Чжуан-цзы, которому приснилось бабочка, или бабочка, которой в это мгновение снится, что она Чжуан-цзы?» Исходя из этого, по-моему, было бы вполне разумно определить жанр спектакля как «сны, обречённого на смерть». Ибо мотив смерти красной нитью проходил через весь спектакль «Сентиментальный вальс», который как бы претендовал стать реальностью снов зрителей. Иначе то, что было срежиссировано Вагифом в поэтике постоянного траура, где актёры прилагали максимум усилий, чтобы «выпрыгнуть» из себя и без прикрас, без техники и мастерства на полном серьёзе показать, фиксировать состояния людей, мучающихся «холодной скукой» в ожидании смерти и цепляющихся своими дрожащими пальцами за жизнь при малейшей возможности, никакому логическому анализу не поддавался. Спектакль «Сентиментальный вальс», по крайней мере, так я об этом думал, был ни нечто иным как попыткой режиссёра до сентиментальности близком расстоянии вальсировать со смертью. В этом вальсе, пардон, фарсе режиссёр отвёл себе роль сентиментального шута, чья трагедия заключалась в том, что он стал себя жалеть. Жалея себя, шут перестаёт смешит других и говорить правду. Незнаю, незнаю. Это был очень сложный спектакль для зрителя. Я много чего в этом спектакле не смог понять. И поныне я не могу объяснить себе, почему персонажи, в чьих устах звучали слова (Вагиф рассматривал их как коаны на русский лад) Нины Заречной, Треплева,

Сорина, Войницкого, Сони, Астрова, Ольги, Маши, Ирины, Тузенбаха, Солёного, Иванова и многих других образов из драматургии Чехова, в программке спектакля значились под такими вычурными афро–азиатскими или же шумеро–аккадскими именами как Етана, Сор, Гявыс и т.д.? Я тогда никак не мог понять, какое же отношение имеет к Чехову афганский город Герат? Я и поныне не понимаю почему в середине спектакля двое из выступающих вдруг начинали исполнять танец Раджа и Риты из кинофильма «Бродяга»? Бред, да и только всего. Нет. Это слишком легкая отмашка. Может быть в матрице моих понятий не было значений тех символов и знаков, которыми воспользовался Вагиф и его труппа? Это допустимо. Может быть Вагифу они нужны были как простые «громоотводы бессмыслицы во имя смысла¹⁰»? Ну что ж, и это допустимо. А может подобной интерпретацией Вагиф акцентировал свое ироничное отношение к претензиям ставить Чехова в контексте местной театральной культуры и полусхотая заявлял, что он на азербайджанском невозможен? И это допустимо. Можно продолжать гадать и дальше. Но толку всё равно будет мало. Ибо то, что тогда знал Вагиф, нам не дано было знать. Короче, «Сентиментальный вальс» остался в истории Азербайджанского театра своеобразной энигмой его видений.

Тогда он ещё не видел ошеломляющий по своей новизне спектакль японца Тадаси Судзуки «Иванов» на фестивале им. А.П.Чехова. Вагиф посмотрит японскую версию чеховской пьесы лишь в 2005 году, вылетев ради этого в Москву.

В «Мардакянском гамбите» затягивающийся эндшпиль. Настоящий магистр игры всегда любит наслаждаться концовкой партии, превращая его в своеобразный неоритуал. Вагиф Ибрагимоглы магистр театральной синергетики: он постоянно рассматривает предмет анализа в пограничной зоне пересечения множества теорий и методологий. Поэтому в своих постановках Вагиф как режиссёр может занять и позицию супермодного деконструктивиста, и структуралиста, и постмодерниста, и по площадному развязного скомороха, и строгого стилиста–отправителя обряда. Рамка в искусстве для него нонсенс. Ибо «ЙУГ» как открытая художественно–эстетическая и нравственная система, как театральная концепция позволяет сыну Ибрагима вдоволь симпровизировать, экспериментировать, создавать спектакли–головоломки, спектакли–энигмы, спектакли–медитации. То он ставит реквием со своими «йугчи» по мотивам народного эпоса или же по произведениям азербайджанских поэтов–классиков Низами, Физули, Хатаи, Шахрияра, то отдает предпочтение масхара (вид восточного бурлеска), перевоплощая в пластические образы строфы–видения современного поэта Рамиза Ровшана, временами дружески подсмеиваясь над избыточностью надуманных поэтических метафор, то пробует себя как режиссёра перформанса, использовав для этого инсталляции молодого художника, а иногда пытается создать в трёхмерном пространстве рефлексию виртуальной реальности («Считалочка» Кямал Абдуллы).

Если я сказал, что Вагиф Ибрагимоглы при надобности поставить спектакль даже по Алфавиту, то для него не

составить особого труда работа с современными драматическими текстами. Кто еще из местных драматургов (вкуче с поэтами и прозаиками) не значился в режиссерском списке Вагифа Ибрагимоглы? Затрудняюсь ответить: ибо там и Анар, и Рустам Ибрагимбеков, и Рамиз Ровшан, и Кямал Асланов, и Рахман Ализаде, и Кямал Абдулла, и Фируз Мустафа, и Афаг Масуд, и Мевлуд Сулейманлы, и Вагиф Джабраилзаде, и Адиль Мирсейид, и Орхан Фикретоглы. Это доказывает, что художественный руководитель театра «ЙУГ» в постоянных поисках идеального современного драматического текста. Поэтому он не брезгует ни чем и при этом ни когда не докатывается до пошлости. Ибо сам Вагиф не без литературного таланта: «кроить и шить» драматургический текст из любого словесного материала для него не составляет большого труда. Неспроста же, он блестяще перевёл на русский язык роман «День казни» Юсифа Самедоглы, а также «Неполную рукопись» Кямал Абдуллы. А публицистических статей у него хоть отбавляй. Захочет, диссертацию напишет лучше любого доктора искусствоведения... Вот таков он Вагиф – универсал.

Но, прежде всего Вагиф Ибрагимоглы на редкость талантливый читатель. Он всегда умудряется читать то, что было скрыто, закодировано между строк. Когда в 2002 году я увидел спектакль «Отелло» в «йугском» зале Национального Театра, то понял, что Вагиф на этот раз скрестил шпаги с самим Уильямом на его собственной территории и сыграл «Отелло» тремя актёрами. Он превратил трагедию в притчу о трёх религиях. Для него Яго был представителем иудаизма, Дездемона – христианства, а

Отелло – мусульманства. Основное время спектакля они втроем проводили на широкой, обшитой белой материей, кровати, то сидя, то лёжа, и сладостно выпивая вино в деревянных бокалах. И поэтому режиссёр удивлённо пожимал плечами, не понимая в чём весь этот сыр-бор, приведший к гибели людей? Ведь ложе–то у них было одно! Не Израиль ли это ложе задаюсь я вопросом! Точно, модель сегодняшних отношений израильтян с ливанцами в шекспировской трагедии! Далеко не надо ходить. Хотя мир этого еще не понял, что мусульмане и иудеи, вкупе с христианами, выходцы из одной постели. И что они не поделили?

Внимательно проштудировав трагедию, Вагиф понял, почему так уязвим и недоверчив Отелло. Несмотря на то, что они уже два года живут вместе с Дездемоной, у них еще не родился ребёнок. А это немаловажный фактор для восточного человека. Когда в семье нет ребенка, мужчина не считает себя полноценным, сильным самцом по объективным причинам. Он становится закомплексованным, уязвимым, недоверчивым, мнительным и настороженным. Поэтому обмануть Отелло не представляет большого труда для Яго. Отелло не то, что не доверяет Дездемоне, а подозревает себя в неспособности осчастливить женщину.

В 2002 году Вагиф прекрасно сыграл партию «Мардакянский гамбит» с самым гроссмейстером драматургии Уильямом Шекспиром.

В том же году об этом спектакле я написал здоровенную статью. Но этого мне было мало. Ибо «Отелло» не только был спектаклем актуальным и оформленным в духе

постмодернизма, но и философско–литературоведческим открытием Вагифа Ибрагимоглы в XXI веке, подтверждающим его приверженность к синергетике.

До этого у меня была еще одна здоровенная статья про моноспектакль «Господин М» по пьесе «Мертвецы» Дж.Мамедкулзаде в 2000 году. Но этого мне было мало. При герменевтическом подходе Вагифа к данной комедии от нее остались лишь инстинкты, эротика и отвращение.

У меня будет еще одна здоровенная статья в 2003 году про спектакль «Хоп! Хоп?». На сей раз на «Мардакянский гамбит» будет приглашён поэт–просветитель XIX века Мирза Алекпер Сабир, автор «Хоп–хопнамэ» («Книга удода»), сатирическими стихами которого были обозначены всевозможные границы национальной ментальности. Но этого мне будет мало. Ибо анализа подобных спектаклей в рецензии для газет не вместить!

Однако в 1999 году я не напишу здоровенную статью о спектакле «Визирь Ленкоранского ханства», где Вагиф опять будет творит чудеса герменевтического подхода. Я также не напишу здоровенную рецензию на его спектакль «Лазутчик» по пьесе Кямал Абдуллы. Дело в том, что после просмотра тогдашнее Министерство Культуры закроет этот спектакль. А меня в числе приглашённых не окажется. Потом друзья скажут мне, что «Лазутчик» был одним из лучших в творчестве Вагифа.

И наконец – это не конец, в 2003 году братство вагифийя переедет из здания Национального Драматического Театра и обоснуется в прекрасно отремонтированном здании на улице Муртуза Мухтарова.

Что стоит дом построить... А театр сложнее. Но Вагиф его всё-таки построил, ежедневно работая на свою Идею. Его мечта сбылась: «йугчи» обрели свой стационар. Отныне сюда с поводом или без повода будут стекаться новые и старые друзья Вагифа, его студенты, журналисты из многочисленных газет и телекомпаний...

Вагиф же будет ставить и говорить, говорить и ставить, принаравливаясь к пространству старинной Бакинской бани.

Будут спектакли в духе постмодернизма и будут мои здоровенные рецензии.

А данная статья, вообще, получилась как мини-монография!

Я тороплюсь проиграть эндшпиль «Мардакянского гамбита» Вагифу Ибрагимоглы. Он слишком затянулся, и я попал в цейтнот. Время вышло. Да простит Вагиф, если что-то не так!

Живёт мудрец в братстве вагифий: седина в бровях, тубетейка на голове и свет исходит постоянно! Хотелось бы в это поверить...

Но маршрутный автобус под номером «24» уже вдалеке, где-то там и его больше не вернуть...

«Разумом проникнуты и кончик осенней паутинки, и целостность огромного космоса»¹¹.

Хвала Аллаху, милостивому и милосердному! Только он ведает, что делает!

P.S. *Да, только Он и Он ведает обо всём и только Он знает истину. Истину или правду?! Да и какая там разница, если ты стоишь или лежишь перед ангелом смерти? И поэтому Всевышний отпускает нам жизни ровно столько, сколько*

нужно. И ни секунды больше! Может быть, это даже и к лучшему!!!

12 мая сего года Вагиф отошёл в мир иной: как стойк вытерпел муки болезни и не сломался, а просто ухмыльнулся, дерзко посмотрев в глаза смерти. Траурная процессия, взяв его тело, с печалью отправилась в Мардыканы. Всё, игра окончена. Остается только добрым словом вспомнить его в преддверии нового театрального сезона.

Сноски и замечания:

¹ Лосев А.Ф. Театр есть искусство личности / Из ист. сов. науки о театре. – М., 1988. – с. 103.

² Бадалов Р. Каков он как человек? / «Азадлыг», 19 окт., 1999. – с. 13.

³ Гора в южном Азербайджане.

⁴ Щипковый грушевидный инструмент, перекинутый через плечо с помощью ремешка, который прикреплен на длинном грифе: древний вариант нынешнего саза. Гопуз являлся священным инструментом племенного демиурга Деде Коркут.

⁵ В древнем Египте папирусная бумага считалась дорогим удовольствием. Поэтому воспользовались ею экономно. Ради этого и было придумано палимпсест. Сначала старый текст на бумагах стирали, а затем писали на ней новый. Вот и эта самая техника называется «палимпсест».

⁶ В 70–80-ые годы прошлого столетия он в списках значился как «Гасанов»: но только после смерти отца Вагиф предпочел, что его везде узнавали как сына Ибрагима, т.е. Ибрагимоглы.

⁷ Кроме выше перечисленных Вагиф в Театре Музыкальной Комедии работал над такими спектаклями как «Белое солнце пустыни», «Трумп» (на малой сцене), «Лиса направляется в хадж», «Живая музыка», «92 минуты смеха», «Тяготы службы рядового Сейфуллы», «Летучая мышь», «С доброй вестью».

⁸ В начале XX века в Баку появились многочисленные гочу, которых можно охарактеризовать как современных телохранителей. Отдаленно они в чем-то напоминали японских самураев. Гочу также были неофициальными блюстителями порядка инравственности в квартале.

⁹ На арабском человека одержимого, безумного «одаривают» кличкой «меджнун».

¹⁰ Подр. см. Выготский Л.С. Психология искусства. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.

¹¹ Древнекитайская философия: эпоха Хань. – М.:Наука, 1990. – с.38.

AYRAT_KOMBINAT@MAIL.RU

(пролетая над Уфимской театральной культурой)

**«Бык на арене неврастеник, на лугу он –
здоровый парень, вот в чём дело...»
Эрнст Хемингуей**

Такого адреса в паутине Интернета Вам не найти. Он выдуман мной как некий экзотеричный знак, указывающий на универсальную возможность бытования везде и всюду спектакля молодого театрального режиссёра Айрата Абушахманова по роману американского писателя Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки». Башкирский язык не будет этому помехой нигде. Ибо спектакль живой, брызжет, искрится энергией и полон суггестивного воздействия. Я воспринимал его, сам себе удивляясь, довольно эмоционально и при этом мне постоянно вспоминался «пинкфлойдовский» концерт с его трагическим ощущением цивилизации. Цивилизация упорно, медленно и ритмично превращает нас в марионеток общества потребления.

Сначала откровенно скажу, что будучи участником фестиваля «Туганлык», я скептически отнесся к затее Айрата. Зачем обращаться к триллеру К.Кизи, когда его

потрясающая экранизация кинорежиссёром Милошом Форманом обошла весь мир, стала явлением культурным и социально–политическим? Поэтому я рассматривал шансы, еще тогда мне незнакомого Айрата, т.е. Лунного мальчика, совсем уж мизерными. Абсурдная претенциозность, да и только всего. Ибо я думал, что Милош Форман вместе со сценаристом Вассерманом и актером Джеком Николсоном «выжали» из этого произведения все, что было возможно, и в плане семантическом, и в плане эстетическом.

Но не тут–то было. Айрат Абушахманов совершенно иначе прочитал триллер и даже в чем–то поспорил с самим Милошом Форманом, по новому акцентируя модус человеческих взаимоотношений в контексте данного произведения.

Начнём с того, что кукушка птица поганая: она не вьёт себе гнезда и возвращает свое потомство, воспользовавшись услугами других пернатых, которые ничего не подозревая, вскармливают её птенца на свою беду. В таком случае как прикажете пролетать над гнездом кукушки, если его никогда и не было. Невозможно найти чёрную кошку в тёмной комнате, куда она и помине не входила. Что же тогда получается: пролёт над гнездом кукушки литературная фикция, интеллектуальный смысловой блеф? Да, именно. Этот пролёт виртуален и притчеобразен.

Кукушка, как я понял из спектакля Айрата, эта метафора общества, который забрасывает неугодных и неудобных, окрестив их ненормальными, в психушки, в тюрьмы, в наркоцентры. Поэтому в спектакле «Пролетая над гнездом кукушки» Айрат Абушахманов рассматривает

персонажей Кена Кизи не как команду дебильных идиотов подобно Милошу Форману, а как семью вполне вменяемых нормальных людей, которые по тем или иным причинам стали «лишними» среди себе подобных. В трактовке Айрата они не сумасшедшие, а закомплексованные индивидуумы, каждый из которых своеобразный ребёнок, нуждающийся в опеке. Но в том, что они оказались таковыми, их вины нет. Брутальность общества выживания сделала этих безвольных слабых людей ущербными, дефективными. Боязнь быть не как все заставила их забиться в угол, добровольно уйти в мир психушки и скрыться от назойливых взглядов «здоровых» окружающих, чтобы зря не испытать дискомфорт от мысли, что ты иной.

И вот поэтому Айрат «вытаскивает» Макмёрфи на сцену в качестве профессионального, сказочного героя с замашками стриптизёра. Он Ланцелот–богатырь XX века. Безусловно, эта роль в исполнении Хёрматулла Утяшева некая калька со знаменитого персонажа Дж.Николсона. Но калька–та, какая? Великолепная и совершенная, и к тому же со своей интерпретацией. Утяшевский Макмёрфи герой–спаситель эпического масштаба. Его персонаж в отличие от персонажа Николсона старается не только скрасить дни обитателей лечебницы разными играми и забавами, при этом самому становясь в энергетический центр развлечений, но и обучать их воле к жизни. Макмёрфи Утяшева прекрасно понимает, что те, которые отгородились в психушке из–за боязни перед действительностью, из–за боязни быть оскорблёнными и униженными, на самом деле не умеют сопротивляться и защищаться. Ибо сумасшедшие

– это люди, отказавшиеся носить социальные маски. Без социальной маски человек легко превращается в белую ворону с неудачной судьбой. Поэтому обитатели айратовского «комбината» предпочитают неволю свободе. Психушка для них вроде бы нечто как панцирь, чётко обозначающий границу, за которой боль. Таковы Хардинг, Чесвик, Билли Биббит, вождь Бромден... Вот почему Айрат минимализирует клинику в противовес Милошу Форману. Амировского Хардинга жена–потаскушка превратила в морального импотента. Хардинг в исполнении актера Алмаса Амирова смахивает на тонкого аристократа–интеллектуала, жизнь которого была зачёркнута вульгарным поведением собственной жены. Теперь он как полый тростник с изящней жестикуляцией аристократа–неврастеника. Чесвик актёра Ильдара Сайетова человек, который все время сдерживал свои эмоции: он боялся коллапса чувств, своей бешеной страсти и бешеного бунта–гнева. Актёр в своём персонаже как бы усмотрел носорожью природу. Носорог обычно тихий и спокойный, но в ярости сокрушителен. Таков и Чесвик И.Сайетова. С появлением и поступками Макмёрфи в Чесвике пробудилась, проснулась носорожья энергия мачо, и он решил дать волю своей натуре как настоящий свободный человек, за что сразу же и поплатился: ему назначили наказание. Но Чесвик «ушёл» от посрамления, унижительного существования в смерть как подобает доблестному герою. Ибо, как говорил Маркузе, «лучше ужасный конец, чем ужас без конца». Это полностью относится также и к Билли Биббиту, который в исполнении И.Идрисова предстает перед зрителями как совершенно

изнеженный современный вариант Ромео. Этот парень закомплексован на сексуальной почве. Он вялый и безынициативный молодой человек. Мужской инстинкт Билли полностью подавлен его собственной матерью. Просто она не захотела поделить своего сына с другой женщиной. Вот и эта самая «любовь» сыграла злую шутку с Билли и он угодил, будучи физически абсолютно нормальным мужчиной, в психушку. У Идрисова Билли щупленький, стеснительный паренёк со школьной скамьи. Как только Макмёрфи понял проблему мальчика, дал ему возможность реабилитироваться: устроил вечеринку с выпивкой и девицами, где Билли перешагнув барьер стал полноценным мужчиной. Кстати, именно в этой сцене режиссёр не нашел адекватного, театрально-условного языка, чтобы эстетически полностью заглушить пошлятину домов терпимости: не хватило строгости мизансцен, да и лейтмотивной точности музыкального фрагмента. Поэтому спектакль как бы на несколько минут остановился: произошел мизансценический завал. Но пришла главная «кукушка» психушки, встала на позу матери и затравила Билли. Спектакль опять сдвинулся с мёртвой точки, и быстро набирая темп, благодаря аккумулятивности актеров, пошла к финалу. Но Билли, несмотря на усилия Макмёрфи, сломался и перед боязнью разглашения тайны его посвящения в сексуальную жизнь, повесился. Билли оказался слабаком, психологически не выдержал нагрузку обстоятельств и капитулировал перед старшей медсестрой, тем самым наглядно оформив проигрыш Макмёрфи.

Но у него есть еще и другая, более сильная карта – краснокожий вождь Бромден. Здоровенный индеец Хямит

Шамсутдинова как будто высечен из огромной скалы. Он немой свидетель ужасов без конца и в действительности, и в психушке. Вождь абсолютно вменяем, хотя и живьём «ушёл» в небытие. Прикинулся немым и стал некоммуникабельным. Вождь Бромден как окаменевшая история краснокожих и застывшая ненависть к реальности, миру насилия, миру жестокости. Именно с появлением Макмёрфи в нём просыпается интерес к жизни, к общению. именно он заставляет его заговорить, почувствовать себя вождём и действовать. Вождь Бромден это творение Макмёрфи, его полная и окончательная победа над старшей медсестрой, которая психически, в буквальном смысле этого слова, терроризировала больных.

В спектакле иначе поданы взаимоотношения Макмёрфи со старшей медсестрой актрисы Эльвиры Юнусовой. В фильме Милоша Формана старшая медсестра некая безжизненная, сволочная куколка без жалости: она вроде бы фашистка в белом халатике. В постановке же Айрата Абушахманова ей дана возможность быть чуточку красивой женщиной, естественно, со своей тайной. Честь и хвала Э.Юнусовой, которая всё же постаралась сыграть в этом монстре в юбке, женщину, и даже довольно сексоопильную. К сожалению, с каждым появлением старшей медсестры на сцене актрисы становится всё меньше и меньше. Сильный мужской сонм как бы стирает её в порошок. Хотя и очень интересная линия прочёрчена режиссёром для старшей медсестры. По разумению Айрата она такая же закомплексованная драматическая личность как и все остальные. Поэтому в партитуре спектакля Макмёрфи для неё нечто вроде последней надежды, нечто вроде

идеального сексуального партнёра. Но старшая медсестра до боли горда. Она не может податься просто так чарам симпатичного мужчины. И вот между ними нескончаемая борьба, борьба не на жизнь, а на смерть. Ненависть всегда воспринимается как самая крайняя форма любви. За это и цепляется Айрат. Старшая медсестра в конце концов умирят Макмёрфи, добившись его операции. И вот на сцене почти, что полудохлый богатырь-герой, вынесённый на носилках и поставленный вертикально на подмости. Теперь она торжествует: вместо Макмёрфи старшая медсестра получила его чучело, оболочку. Хотя суть её торжества не в этом. Она удовлетворила свою больную гордыню, нейтрализовала «опасного» бунтаря психушки и в партитуре айратовского спектакля как бы обрела себе безропотного мужа-игрушку, гуттоперчатковую фигурку.

Но вождь Бромден не оставит друга, человека которого «отреставрировал» его, на радость старшей медсестре в психушке. Он задушит Макмёрфи и вырвется на свободу, унеся добрую память о Макмёрфи-герое с собой.

Настолько четко выстроен (даже некоторые помарки не мешают этой чёткости) темпо-ритм спектакля, что зритель не ощущает его продолжительность в целых три часа. Мизансцены Айрата как бы арабская вязь на сцене: они подобны кружевам в стерилизованном мире масштабных металлических конструкций художника Тан Еникеева. Его конструкция – это зона, комбинат психических кошмаров наяву. Но не это главное. Вся прелесть постановки в том, что на сцене между персонажами разворачиваются настоящие человеческие взаимоотношения и поэтому

зрителю кажется, что всё происходит на самом деле перед его глазами. Айрат Абушахманов не балуется ни светом, ни музыкой: и не устраивает шоу–парад слабоумных. В психиатрических, как и в любых, лечебницах всегда утомляющий тусклый дежурный свет. Так и в постановке Айрата. Только иногда в эту световую партитуру его спектакля вырываются прожектора с глубины сцены, обозначающие внутренний свет пробуждения, прозрения. Как считал Арман Гати «театральное представление – это встреча на вершине пережитого. Того, что пережито автором, и того, что пережито зрителями». Дело в том, что от несправедливости мы все захлебнулись по горло. Мы все, но каждый из нас по своему индивидуально, переживает свою психушку в этом бренном мире. Вот и наша встреча на гребне пережитого, обозначенного айратовским спектаклем «Пролетая над гнездом кукушки»...

КОЛЕСО ТЕАТРАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ
ИЛИ
ФЕНОМЕН БЕНДЖАМИНА БАТТОНА
(мистерия–буфф)

Фестивали по своей сути похожи на только что распустившиеся цветки, дни которых сочтены во временном цикле: они неописуемо быстротечны. Поэтому на них сразу слетаются и осы, и шершни, и мухи, и бочкообразные толстые жуки, и даже «малолитражные»

пернатые, конечно же, и красивые махаоны. Но ещё и в придачу сюда иногда приползают длинноногие паучки–ткачихи. Каждому что–то надо. Да и самому фестивалю нужны все его прошенные и не прошенные гости: ибо в ином раскладе карт процесс опыления просто не возможен. Если учесть ещё и тот фактор, что театральный фестиваль тюркоязычных народов «Науруз» «расцветает» лишь только раз в четыре года, то значение «опыления» возрастает многократно.

Некоторые теперь иронично и удивлённо, чуть–чуть скосившись, спросят, с чего бы это вдруг его так сильно потянуло к литературно–художественным изыскам? И я безо всякого конфуза отвечу: ведь весна говорят... А «Науруз» у тюрков визуально–смысловая матрица весны, где условно знаковая система переглядывается с самим ритуалом, обычаем празднования космического равноденствия и спокойно, автономно, самодостаточно существует в самом контексте отправления обряда. Хотя со временем смысл обростаёт самой обрядовой плотью, и таким образом, обряд и его смысл становятся тождественными друг другу. Театральный «Науруз» был и остаётся современной фестивальной инновацией в семантику праздника древневосточного мира. Этой инновации теперь ровно 20 лет. Предысторию я не буду писать. Нынешний по счёту девятый, и прошёл он подобно девятому валу: лихорадочно, мощно и в мгновение ока. Длился фестиваль недолго: всего три дня. С 3 по 5 июня был завершён процесс «опыления». В честь этого события на стадионе был устроен торжественный «Сабантуй», напоминающий мне громкие первомайские походы рабочих

и колхозников времён Советского Союза, с размахиванием разноцветных государственных флагов. Так что впечатлений масса.

Сперва скажу вот что: я бы волком выгрыз политику. Не люблю я это дело и не умею словами мысли свои запеленать. Что поделаешь, кавказская натура азербайджанского турка. Давайте же сделаем театр без границ и без политики. Тогда и общаться было бы намного удобнее, и никто не старался бы завуалировать правду. Да и пишущим дышалось бы легче. К чему я это говорю: не хотелось бы чтобы кто-то рассматривал мою статью больше, чем театроведческий анализ.

И сразу же, к стыду своему, немножко «искренней» политики и дипломатии. Мне как театроведу было душевно комфортно, что «Науруз», благодаря многоусиленным хлопотам моих татарских коллег, состоялся, более или менее успешно, преодолев вместе с СТД России, «риффы» глобального кризиса. Слава тебе, господи и хвала Аллаху милосердному! Ибо мне думается, что фестиваль впервые за всю свою историю существования получил мощную порцию энергетического и критического заряда, способного подтолкнуть «Науруз» на более высокий эстетический уровень развития и выехать из врат прошлой театральной эпохи. Господа критики, в помолодевшей и сильной команде, в которой я работал в бешеном ритме, просматривая за день по три, по четыре спектакля, были единодушны в том, что без кардинально новых решений, оздоравливающих инъекций фестиваль выдохнется как давно откупоренный коньяк. Причина подобных раздумий — осязаемое отставание тюркоязычного театра от

современного театрального процесса примерно на несколько десятилетий.

Но, давайте, по порядку. Представленные на фестиваль спектакли репрезентировали, в основном, два вида театра: мёртвый театр, то бишь, скорее,дохлый театр и театр площадного (грубого) типа в его самых разных проявлениях, включая сюда и кукольный театр. А живого психологического театра, с его острой социальной тематикой, попросту не было, хотя многие хотели его симитировать. Да, мне не удалось всё посмотреть. Но благодаря своим неугомонным, талантливым, энергичным коллегам я смог конструировать для себя образы тех спектаклей, которых не видел. В результате я вычислил, что профессиональный уровень театров не так уж сильно разнится. И в особенности это касается татарских театров. Они удивительно похожи и легко дублируют друг друга почти во всех компонентах.

Спектакль «Голос печального вяза» Чувашского Драматического театра им. К. Иванова в постановке режиссёра В. Яковлева (он сам же и оформил сцену под сказочный волшебный лес, на опушке которого имитируется жизнь татарского села из далёкого 1953-го года) я посчитал прекрасным примером мёртвого театра. Мне показалось, что холодное театральное лето времён Лобанова, Кедрова, Попова и многих других выдающихся питомцев Станиславского еще продолжается, но уже в плачевном состоянии. В одну реку дважды не войти. И по батюшке Станиславскому, всё хорошо, кроме скучного. Даже попытка, представить всё это как стилизацию под эпоху, потерпела фиаско. Подобные спектакли

своеобразные театральные вампиры: досматривая их, человек теряет львиную долю своей энергии, своего терпения и устало, опустошенно покидает зрительный зал. А в остальном, всё хорошо, прекрасная маркиза! Надоедливый совковый лубок, совершенно нестрашным хромым «чудищем» по имени Марккись, а также с лесными духами, сильфидами и виллисами, как будто бы вышедшими из старого доброго советского балета.

Нечто похожее ожидало нас и в спектакле «Врата рая» Альметьевского Татарского Драматического театра. Но если в «Голосе печального вяза» тебе настырно навязывали дурной театральный вкус, то в спектакле «Врата рая» всё было намного проще и наивнее. Словом, дремлющий в застое провинциальный театр. С чем-то подобным мои коллеги повстречались и в спектакле «Бурлак» Набережночелнинского Татарского Драматического театра, который, к сожалению, а может и к счастью, я не видел.

Зато я видел спектакль «Мухаджиры» (в переводе с татарского «Иммигранты»), поставленный режиссёром Р. Аюповым по роману классика татарской литературы Махмут Гялау в Мензелинском Татарском Драматическом театре за день до открытия фестиваля. Проблема произведения мне знакома и довольна расхожа в национальной литературе: самоидентификация нации на фоне социальной бедности, социальной неустроенности и мелодраматической истории любви героя. Роман Махмута Гялау по своему художественному уровню на голову превышает современные пьесы, которые идут в репертуаре всех татарских театров. Этим я хочу подчеркнуть, что исходный литературный материал был вполне добротным.

Но инсценировка получилась «сплюсненной» под напором полифоничности романа и в результате спектакль, с помощью сценографии Рании Хайруллиной, чем-то напомнил тонущий Татарский «Титаник» типа речной баржи на водах Волги. Хотя я думаю, что данное сценическое решение вполне можно считать успешным. «Тонущий Татарский Титаник» Хайруллиной, не порывающий связь с причалом, превратился в спектакле в некий собирательный образ, в символ судьбы героя, судьбы народа. А в остальном... сплошные неувязки и противоречия. Как будто сам спектакль в качке и режиссёр не знает как с этим справиться и куда вырулить. Частые воспоминания героя уводят зрителей от драматизма ситуаций в фрагментарность эпизодов и спектакль медленно, но верно превращается в иллюстрацию, в простое озвучивание романа.

Удивительно, но факт, и в другом спектакле Р. Аюпова в Казанском ТЮЗ-е, также плыл корабль. Нет, не феллиниевский, а шекспировский и вёз короля Лира, не то в туманный Альбион, не то из туманного Альбиона. То, что Лир был главным на корабле дураков, не у кого не вызывало сомнений. Опять точно вычерченный конкретный образ спектакля, на сей раз молодым художником Булатом Гильфановым, который выразил, по-моему, основную мысль концепции режиссёра. Но в дальнейшем снова начиналась «аюповская качка» и демонстрировала недоверие постановщика к самому себе: как будто бы он не знал, где расставить знаки препинания в партитуре спектакля и чего он хочет от старого англичанина эпохи Возрождения. В этом корабле дураков актёры сильно

старались изобразить неподдельные шекспировские страсти, ловко двигались по сцене, кувыркались, кричали, бились клинками не на жизнь, а на смерть, дружно гребли вёслами древнегреческой галеры. Но в энергетике спектакля не ощущалось никакого зашкаливания. Всюду была тихая гавань с очень серьёзным железным Лиром.

Моему терпению пришёл конец, когда я смотрел спектакль «Нас было двенадцать девушек» по пьесе А.Гилязова в постановке режиссёра Оренбургского Татарского Драматического театра Рустама Абдуллаева. Воспоминания девушек «заполонили» сцену: спектакль как будто уперся двумя ногами в мёртвую точку и дальше не двигался. Хоть убейся. Мы, успокаивая себя, мужественно ожидали, когда все девушки, а их на сцене было, слава богу, не двенадцать, а шесть, закончат рассказывать свои истории и начнётся сам спектакль, начнётся Театр, его величие Игра. А зря. Спектакль в списках значился: а в реальности его не было. Произошел эффект радиотеатра. Закрой глаза, слушай текст, пока не надоест.

На этом убогом фоне спектакли, привезённые из Турции, показались мне очаровательнейшими фейерверками театра грубого, площадного. Спектакль «Сумасшедший Думрул» Трабзонского Государственного театра в постановке Ю.Эртена очаровывал своей народно-праздничной стихией, совершенно причудливыми, по-восточному яркими формами, хоровыми песнопениями, зажигательными плясками и живым инструментальным аккомпанементом. Пьеса Г. Дилмена, написанная по мотивам древнетюркского эпоса «Книга моего Деда Коркута» совершенно незатейливая и простая: она пересказывает ту

знаменитую историю, которая давным–давно знакома во всём тюркоязычном мире. Но автор пьесы и режиссёр спектакля надумали подшутить и над самим Дедом Коркутом, и над эпосом, при этом постоянно намекая зрителям, что они играют в Деда Коркута, в древний эпос, оставаясь простыми площадными комедиантами. Но если в первой части спектакля фантазия режиссера бурлит, и он активно импровизирует вместе с актерами, выстраивая изумительнейший проход многофигурного, разноликого и достаточно забавного каравана по залу, клонируя и карнавализуя самого Деда Коркута, влюблённо ударяясь в этнографические подробности, то во второй части его фантазия явно идёт на убыль. Сцена как бы всё пустеет и пустеет: режиссёр и актёры превращаются в пленников сюжета и взаимоотношений Думрула с ангелом Смерти и с окружающими его близкими людьми. Меня приятно удивила в театре трабзонцев заряженность актёров на игру. Они были пластичны, лёгки на подъём, веселы и азартны.

Коллектив Государственного театра Анкары в этом компоненте ни на йоту не уступал своим соплеменникам из Трабзона. Но сценическая культура театра из Анкары была намного выше. Спектакль «Бесстрашный сирота» (в тюркоязычной фольклорной традиции «Похождения Кельоглан») по пьесе О.Озкан напоминал красиво порхающую в пространстве мифическую бабочку. Актёры, надев шарообразные большие головы фольклорных персонажей, на подобии скафандров, совершенно переображались, превращались в добрых гигантских кукол какой–то чудной страны, обретали какую–то неземную пластику. Они как будто не двигались по сцене, а с кайфом

как космонавты «плыли» в космическом пространстве сказки, при этом пели песни, танцевали и со всей душой устремлялись творить добро. Даже роскошный дев, сидящий в колодце, умилял своей лучезарно доброй, обаятельной фактурой, мы его видели только по пояс, за чёрным занавесом из марлёвки на заднем плане. Весёлый, задорный спектакль получился у режиссёра Улвие Караджи, чья постановка переглядывалась с театром фольклорным, площадным. Хотя для этого спектакля и параметры тотального театра были вполне актуальными.

Молодёжный театр «Учур» Кыргызской Республики представил на фестиваль «Долгую дорогу в Мекку» в постановке таджикского режиссёра Б. Абдураззокова по пьесе С. Раева. Этот спектакль, репрезентующий по форме театр-лабораторию 70–80-ых годов, когда зрители рассаживались прямо на сцене, чтобы минимализировать расстояние между собой и актёрами, по сути, предлагал сеанс медитации, психотерапии, стараясь увести людей от повседневной суеты, от абсурда притязаний и желаний. Данная пьеса – эта что-то вроде длинного суфийского монолога, раздробленного между семью персонажами и бессобытийно выстроенного на корпусе мотива паломничества. В жанровом аспекте спектакль курсирует от клоунады до мистерии, и обратно. По крайней мере, так определены границы присутствия актёров на сцене. В спектакле, сотканном из шума и ярости, жаждут тишины, внутреннего спокойствия. Вот она и наступает, и тогда каждый обретает Мекку в своей душе, уже без паломничества, без определённого обряда. Благодаря гиперактивности актёров, и в особенности Улана

Зайнидина, сыгравшего главного героя, спектакль эмоционально цепляет зрителя, и он постепенно начинает думать о своей Мекке. Спектакль, бесспорно, хорош, я ещё добавлю, что не для всех, а только для избранных, хотя временами режиссёр теряет чувство меры, касательно шума и ярости на сцене.

Хакасский музыкально–драматический театр «Читиген» после Уфы привез свой «Суд» по Рюноскэ Акутагава и в Казань. На этот раз я на спектакль не попал. Но прекрасно помню, что было в Уфе. Механизм их работы примерно одинаков и мне достаточно ясен. Они все заворачивают в шаманскую обёртку и придают экзотический вид старому товару, а потом латают партитуру спектакля с помощью чудодейственного бубна и обрядовой пляски. На сей раз они надели свою шаманскую амуницию, традиционную одежду на кинофильм «Расёмон» японского кинорежиссёра Акиры Кurosавы, но выстроить психологически насыщенную игру, где были бы отчётливо прорисованы портреты каждого свидетеля преступления, не сумели.

Спектакль «Песня камней», созданный на основе кыргызской народной поэмы – плача, режиссёром Т. Бирназаровым из Зелёного театра Бишкека при фонде поддержки молодых талантов «Акайын» (Кыргызстан) был пропитан элементами обрядовой эстетики шаманизма. Малочисленная труппа «Зеленого театра» сыграла свой спектакль прямо на площади у камаловского театра, окунувшись в традиционный холодно–снежный мир эскимосов или якут. На счёт эскимосов и якут, я могу, конечно, и ошибаться. Но то, что спектакль курсировал между охотничьей пантомимой сибирских аборигенов и

шаманским камланием, знаю точно. Хотя вся эта история–причитание (нечаянное убийство сына отцом–охотником) не вызывало во мне абсолютно никакой реакции, кроме ощущения, что я попал в какой–то этнографический музей и смотрю немую обрядовую сцену за прозрачным стеклом. Кажется, я свою работу неплохо выполнил: юрко пробежался почти по всем спектаклям. Но и ещё что–то осталось в стороне, вне моего обзора. При всём этом на фестивале не было спектакля–события. Мне показалось, что все театры в той или иной степени обыгрывают недавнюю историю советского (или мирового) театрального опыта в его самых разных вариациях и никак не могут интегрироваться в современный мировой театральный процесс adobe reader как Бенджамин Баттон (фильм «Загадочная жизнь Бенджамина Баттона», режиссер Дэвид Финчер) в нормальную жизнь. А надо бы... Так что ничего нового не было на этом фестивале, кроме супер мобильной и очень современно мыслящей команды критиков...

2009 г.

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КУКЛЫ (введение в тему)

Кукла традиционная игрушка в истории человечества. Она старинная игрушка, и более того, древнейшая игрушка. Но, несмотря на это, кукла постоянно воспринимается, дешифруется и интерпретируется как авангардный текст и рассматривается в контексте герменевтических исследований как философский материал.

Когда человеку не с кем поделить своё горе, свою боль, свои переживания, когда он, отвергнут всеми и ему ни от кого ждать помощи, он обычно тербит свои коленки или ритмично хлопает по ним. В это время оно, т.е. колено, как будто бы превращается в немого сочувствующего друга или в безмолвную понимающую куклу. Защитная реакция сознания на боль сразу создает, используя какой-нибудь фрагмент тела, как бы второе, добавочное, спасительное «Я» в пределах доминирования своего индивидуального «Я», чтобы отвести душу, облегчить свои страдания, объективировать свои негативные ощущения. Моё тело всегда дом для моего «Я». В этом смысле, созданное моим сознанием другое «Я», не чужд мне. Он осуществлён в той же материи, что и дом для моего собственного «Я». Так человек, в целях своего же спасения, играет на раздвоение: часть тела (в этом случае, допустим, колено) как бы становится родным чужаком, дабы выйти на уровень виртуального диалога.

Поэтому я придерживаюсь того мнения, что человек играл своим коленом как с куклой до появления самой куклы в истории мировой культуры. Иными словами, до появления идеи куклы и до момента его осуществления в цивилизации как средства игры, типа игры, кукла жила в человеке, в человеческом теле в латентном состоянии как запасной, спасительный «я» и была ситуативной, служебной. При необходимости, при одиночестве её вызывали, играли с ней, изживая свои неприятности, а потом вовсе забывали. Она просто исчезала. Но рудименты этого явления остались на тысячелетия. Даже сейчас в отдалённых сёлах в семьях неимущих (во время второй мировой войны даже в Баку) дети чашку своего колена часто используют как лицо куклы и рисуют на ней с помощью древесинного угля глаза, нос и ротик: а потом завязывают её косынкой и играют с ней как с настоящей куклой.

Таким образом, ещё до фигурирования куклы как социального и культурного явления в обществе, она была явлением, напрямую связанным с человеческой психикой. Ибо «Я» – это всегда два в одном, всегда «Я» плюс «не-Я». Всё хорошее во мне, всё плохое вне меня: «Я» как воплощение добра, «не-Я» как олицетворение зла. Иными словами, «Я» есть в то же время и «Мы». «Я» всегда на пару с «не-Я». Поэтому «Я» реален и мифологичен одновременно. Да и потому-то я считаю, что кукла и миф, параллельные продукты человеческой психики. Кукле столько же лет сколько и самому древнему мифу. Миф представляет собой виртуальное пространство для богов-кукол и в этом пространстве люди водят их как им заблагорассудится: по своему уразумению, желанию и кайфу. Мифы, это истории созданные человеком, чтобы отомстить богам земными мерками. Ведь именно боги усложняют жизнь простому смертному, придумывая роковое стечение обстоятельств под названием «фатум». И поэтому в мифах человек плетёт судьбы уже для самих богов, чтобы играть с ними как с куклами. В этих историях боги по ребячески влюбляются, ссорятся и дерутся. Они в контексте мифов не более чем обыкновенные священные куклы, вымышленные для сублимации негативной энергии толпы, накопленной трудностями общественно-социальной жизни.

Человечек существо созидательное: он испокон веков психически и генетически запрограммирован на творение и на игру с самим собой. Причина здесь абсолютна ясная и идёт прямо к истокам религиозной антропологии: к факту создания Евы из адамова ребра. Этот факт может быть интерпретирован как игра пророка Адама с самим собой. В этом контексте позволительно «читать» и интерпретировать ребро как первую куклу человеческой культуры, которая принадлежала самому Пророку. Спустя долгие тысячелетия после этого мифологического события,

выдающийся немецкий философ Фридрих Ницше в своём революционном философском опусе «Так говорил Заратустра» изрёк сакраментальную фразу, что женщина кукла мужчины, которая является весьма опасной игрушкой для него. Великолепно, круг замкнулся: после смерти бога «священное» ребро был низведён философией в ранг кукол. Вслед за этим мы можем прийти к такому умозаключению, что где-то ещё до мифа, до религии, до эксперимента человек воспринимал свои конечности, т.е. руки, пальцы, ноги, колени как свои потенциальные куклы и играл с ними подобно самому Адаму. Разве в детстве мы не играли подолгу тенью своих пальцев на стене, изображая разных животных и птиц? Разве старинная азербайджанская кукольная игра «Килимарасы» не представляет собой удивительную технику мастера, когда он, лёжа на спине с помощью своих колен, а также рук, виртуозно водит тряпочных кукол? Таким образом, интеллект или ум где-то становится своеобразным кукольником, т.е. как бы выполняет его функцию: при этом, тело довольствуется ролью куклы и делает всё-то, чего желает ум, внимательно прислушиваясь к каждому его приказу. Я даже склонен думать, что мы именно здесь можем разыскать причину раздвоения личности: бог и раб всегда рядышком, всегда в обнимку внутри нас.

Дабы найти актуальные параллели для моей идеи обратимся к древнеиндийской культуре. Обращаясь к системе Самкия, мы сразу узнаём, что «человек живёт в окружении Пракрити (сияющей энергии), которая приводится в движение Пурушей (интеллектуальными способностями)»¹. В санскрите кукла обозначается словом «сутрапрата». Но всё-таки что мне кажется важным в этой цепи? Дело в том, что кукле, т.е. «сутрапрате» в индусской среде дают ещё и другое имя: Пракрити. Пуруша же в свою очередь персонифицирует кукольника, т.е. Сутрадхару. В санскрите слово «Сутрадхара» указывает на того, кто

держит клубок нитей (нити марионеток?!) в своей руке, т.е. является подобием главного божества индуизма Брахмы. Почему? Да потому, что Пуруша (как трикстер, как культурный герой) создает мир из частей своего тела: он, раздробляя самого себя, прорывает границы своего одиночества. То же самое проделывает и кукольник, то бишь Сутрадхара. Из всех этих изложенных фактов, становится ясным, что Пуруша, т.е. кукольник репрезентирует интеллект, а Пракрити – тело, т.е. куклу.

Вот и мы подошли к черте эзотерики. В индуизме кукольник рассматривается как имидж, образ Отца-Брахмы, а театр кукол уподобляется нашему бренному миру. Когда суфизм начинает интерпретировать и разъяснять свои философские парадигмы, очень часто в качестве цитаты или примера обращается к принципам и идее театра кукол и теней. Начиная с IX столетия нашей эры Ибн Хазм, Имам аль-Газали, Ибн Араби, Ибн Ульфарис, шейх Низами, Омар Хаййам, а также и другие не менее выдающиеся философы, теологи, поэты и суфии мира культуры Ислама в занавесе театра теней и ящике кукольника видели корреляцию божественного творения: кукольника уподобляли Аллаху, а теней или марионеток – людям. Отсюда сразу же становится ясным, что за куклой тянется очевидный шлейф ритуала.

Какого ритуала? В чём выражается ритуальность куклы? До сих пор мы говорили о том, что кукла суррогат психосоматической деятельности человека и рефлектирует реакцию личности на жизнь. Теперь же, чтобы разъяснить проблему, крутанём в совершенно другую сторону. Если крутанём в совершенно другую сторону, то неприменно столкнёмся с пугающей маской смерти. Рядом с маской смерти всегда статуэтка бога.

Древнегреческий философ Эпикур как-то произнёс, что человек никогда не встречается со смертью. Когда человек жив, нет смерти, когда «появляется смерть, нет

человека»². Абсолютно верно. Но многоуважаемый Эпикур не сказал, что как выглядит человек и как другие видят его при присутствии смерти. Дело в том, что как только дух покидает тело, человек моментально превращается в куклу. Не только древнеегипетские мумии, но и все мертвецы мира подобны куклам. Это означает, что когда мозг человека прекращает свою активность, тело приобретает черты марионетки. Даже в сумасшедших можно понаблюдать куклоподобность их телодвижений и речи.

Не случайно, что про кукольное искусство говорят как о концептуальной скульптуре. Идея скульптуры напрямую связана с миром мёртвых и духов. Семантические поля слов «памятник» и «кладбище» пересекаются во всех направлениях смысловых интерпретаций. Память отсылает нас к духам усопших. Все памятники на земном шаре во всех своих проявлениях застывшие куклы-гиганты. Но в отличие от скульптуры кукольное искусство довольно демократическое, искусство поистине народное. Им может заняться любой энтузиаст. Ибо театр кукол, или же теней никогда не требует больших затрат. «Экономически оно (кукольное искусство – курсив автора) на краю общества, технически – это искусство коллажа, превращающее бумагу, тряпки и древесную стружку в кинетически плоские и объёмные тела»³. Эти тела не обретут жизни, пока рука кукловода не коснётся к ним. До этого же момента они при абсолютном спокойствии (а может и при идеальной медитации?!) остаются похожими на мёртвых и скульптурных изваяний. Единственное различие скульптуры и кукольного искусства в том, что скульптура никогда не оживает, сколько не прикасайся к ней. А кукла сразу приходит в движение, обретает душу, как только восстанавливает магическую связь с рукой кукловода.

Краткое резюме: кукла имеет универсальный доступ как в мир богов, людей, мёртвых, взрослых, так и в мир

детей. Она находится на границе мистики и шоу, мифа и реальности, религии и атеизма, мистерии и обыденности, романтики и гротеска, классики и авангарда. Кукла открыта буквально всем жанрам искусства: её можно встретить и в театре, и в кино, и в цирке, и на эстраде. С куклой одинаково виртуозно можно курсировать по всем жанрам драматического искусства. Она фигурирует не только в ритуале, в театре, в кино, в цирке, на эстраде, но и в шоу-бизнесе, в так называемой индустрии секса, а также в коммерческом и рекламном секторе. Значит, кукла – эта фигура, предмет, игрушка, обладающая фантастической податливостью. И мы должны полностью принимать тот факт, что в разное время в разных системах кукла способна восприниматься как совершенно разные тексты.

Список цитированной литературы:

¹ Юровский Х. Кукла между ритуалом и театром. – «Кукарт», №1, 1991. – с.53.

² Давыдов Ю.Н. Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. – М., Наука, 1977. – с. 105.

³ Шуман П. Радикализм театра кукол. – «Кукарт», №1, 1991. – с.34.

Проблема гендера и художественно-эстетическая матрица традиционных форм восточного театра

В современной тематической парадигме сегодняшнего театра проблема гендера, пожалуй, занимает одну из важнейших мест. А вообще то, в самой истории организации и развития театра, взаимоотношение полов было всегда актуальной проблемой. Мужчина - театр - женщина это нечто вроде вечного гипотетического любовного треугольника. Хотя и каждый век выдвигает свои версии по этому поводу.

В художественно-эстетической матрице форм проявления восточного театра фигура женщины лишь только обозначается. Восточный театр, как правило, как традиция, женщину в свой профессиональный скомороший мир не подпускает. И это на Востоке всюду так. Традиционные формы театра предпочитают знак женщины самой женщине.

Сначала рассмотрим некоторые исторические факты. История создания традиционных форм японской театральной культуры оповещает, что в процессе формирования и театра Ноо, и Кабуки, предельно активно участвовали женщины. Легенда гласит, что театр Ноо возник благодаря танцу жрицы (по другой версии богини) Удзумэ на перевернутом чане на вершине горы Фудзияма при горящих факелах. Об этом ее попросили крестьяне, которые хотели умиловить богиню солнца Аматаэрасу, чтобы та снова взошла на свой престол. Удзумэ станцевала свой танец три дня к ряду, когда земля была погружена в темноту. Я не хотел бы пропустить некоторые детали и точности в отношении к данному танцу. Ибо в «Кодзики» (VIII в.) говорится, что богиня солнца, обидевшись на своего брата Сусаноо, скрылась в «Небесном гроте». Тогда не крестьяне, а боги решили выманить её оттуда. И «богиня Удзумэ начала на перевернутом чане пляску, в ходе которой она стала обнажаться и показала богам свой огромный живот. Боги разразились хохотом. А когда Удзумэ спустила юбку ещё ниже, то громоподобный хохот достиг апогея, и богиня солнца, побуждаемая любопытством, вышла из своего убежища, в результате чего мир снова озарился светом солнца. Пляска богини Удзумэ – явное камлание со всеми его атрибутами: специальным одеянием, магическими предметами в руках, возгласами, «звуковым сопровождением» – ударами в пустой чан; налицо и впадение в экстаз». Налицо, и чисто практическая сторона: земледельческий, магический характер смеха должен

увеличить плодородие»¹. Добавим от себя, что здесь также налицо, и карнавальная атмосфера этого действия: пожирающий и рождающий низ, огромный живот моментально отсылают нас к смеховой культуре Средневековья. Наряду с этим мы не должны упустить из виду и эротическую окраску этого танца. Таким образом, становится абсолютно ясным, что эта легенда выводит историю создания театра Ноо на мифопоэтическую плоскость; театр (ритуал) Ноо как бы становится отпечатком процесса перехода от хаоса (тьмы) в космос (свет). Теперь понятно: жрица Удзумэ, т.е. женщина (богиня), здесь выступает как медиатор, как соединительное звено между хаосом и космосом, как инструмент выстраивания миропорядка, и как отправительница ритуала, и как зачинательница эстрадно-театрального зрелища, площадного действия. И поэтому историю театра Ноо японские исследователи начинают именно с этого обворожительного танца Удзуме.

Но в период становления жанра Ноо почему-то женщину «оттолкнули» от театра, т.е. её миссия была подзабыта. Даже ей не дали возможности, хотя бы время от времени, выйти на сцену и исполнять женские роли. Эта честь представилась мужчинам в театре Ноо. Стилизация дошла до своей вершины..

В процессе формирования жанра Кабуки женщина опять принимает деятельное участие. Это уже не мифопоэтическая плоскость, а сама история. Ибо в ней уже в доказательной форме говорится о том, что театр Кабуки возник в Японии благодаря эротическим танцам (улавливаете связь с танцем богини Удзуме?) жрицы Окуни, показанным на площади. Далее же происходили довольно интересные метаморфозы. Сёгунат Токугава, принимая во внимание разбушевавшийся разгул безнравственности, сексуальную бесшабашность запретил первую модель этого театра, который назывался онна-

Кабуки или ойама, т.е. женским Кабуки (год 1629-й).

Вместо этого «всплыла» иная модель театра, другими словами, Вакасю-Кабуки, т.е. Кабуки юношеское, где подростков одевали в женские наряды и впускали на сцену. И эта «забава» настолько была облюбована японцами, что люди забыли популярность онна-Кабуки. Правительство Токугава, обеспокоенное моральным состоянием общества, запретил и эту «забаву» в 1652 г. После чего и появился Кабуки взрослых мужчин, т.е. Йаро-Кабуки. Но это не означало, что мужчины перестали играть женщин на подмостках. И поэтому даже Кабуки взрослых мужчин не смог как-то подействовать на ситуацию, на разгул безнравственности, в силу чего в скором времени, и он был закрыт (год 1656-ой) по тем же причинам. Однако в дальнейшем этот запрет не помешал мужчинам продолжать успешное исполнение роли женщин на сцене и достичь в этом поприще невиданного доселе мастерства.

В индийском традиционном театре Катхакали женщинам также было запрещено входить на сцену: и здесь представительниц прекрасного пола опять удачно заменяли мужчины.

И в китайском традиционном театре женщина не имела права появиться на сценических подмостках.

Зато общественная нравственность давала актерам возможность играть роли женщин: наряжаться как женщины, двигаться, жестикулировать и говорить как женщины. Конечно, эти актеры-мужчины не создавали реальный образ, характер какой-то конкретной женщины. Выходя на сцену, как мне это кажется, мужчины играли идею женщины, идею женственности, стремились создать свой женский идеал, нечто подобное Галатее Пигмалиона.

Да, театров подобно театрам Ноо и Кабуки, или Катхакали в мусульманском мире не было. Но от этого суть отношений к женщинам не менялась.

Вспомните, кёшэ, чурчунабаз, тавшанов, этих переодетых в женщин юношей, которые были популярны во всех странах Ближневосточного мира в период средневековья со своими вульгарно-эротическими танцами. Другим примером являются мютрибы (изнеженные молодые люди, похожие на миловидных девушек), которых исламская культура считала украшением маджлисов поэзии, музыки.

Теперь же как прикажете все это понимать в контексте довольно жестких запретов и ислама, и средневековых правительств не исламских государств? Где же тогда здесь логика? Может, ее совсем уж нет. С одной стороны - запрет, строго воспрещающий женщинам выйти на сцену. И смысл запрета в том, что якобы женщина, появляясь на сценических подмостках, опускается на дно, деморализует общество, создает почву для безнравственных отношений, для распространения проституции и наносит непоправимый ущерб по институту семьи. Все просто и понятно.

Но с другой стороны, мужчина переодетый как женщина и очаровавший своей женоподобной красотой и женоподобными манерами публику, явление более деморализующее, нежели привлекательная красивая женщина на сцене. Тогда почему же Восток выбирает из двух зол наихудшее? Это стремление уберечь психику женщины? Или же это выброс подавленной сексуальной энергии на общественный экран? А может во всем этом «виновата» психика мужчины? Что же заставляло его «воплотиться» в образ женщины на сценических подмостках?

На эти вопросы прямых и окончательных ответов у меня, к сожалению, нет. По крайней мере таковых я долго искал и не смог найти. Хотя и в последнее время для меня как-то вырисовывается контекст возможного верного ответа. Однако это тоже лишь догадки.

По мне это глубоко связано с психологией и ментальностью нации, с социальными условиями ее формирования и с той пассионарной энергетикой, которая муссирует по всему Востоку. Как я уже сказал, в Японской традиционной культуре со средних веков существует запрет, не позволяющий женщинам выйти на сцену. Я расцениваю это как социальный заказ. Здесь автором запрета выступает само правительство.

Во многом театр Ноо и Кабуки это ни не что иное, как своеобразная рефлексия нации и культурной традиции на характер Сёгуната Токугава. Как это странно не звучит, табу - это созидующее начало. Локус любой метафоры - запрет. Мужчина в образе женщины - это та же самая метафора. «Поистине удивительно в человеке это мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько из желания скрыть его. Метафора ловко прячет предмет, маскируя его другой вещью; метафора вообще бы не имела смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий человека избегать всего реального. Когда недавно один психолог задался вопросом, в чем первоисточник метафоры, он с удивлением обнаружил, что она отчасти укоренено в духе «табу».² Что за манера табуировать женщине выходить на сцену и при этом стараться самому играть ее, т.е. стать метафорой женщины? «Табуистическое по природе, метафорические приемы могут использоваться с самыми различными целями. Одна из них, ранее преобладавшая в поэзии, заключалась в том, чтобы облагородить реальный предмет. Образ использовался с декоративной целью, с тем, чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь».³ Мужчина в образе женщины - это декорированная женщина, которая разукрашена, расшита золотом.

Может быть это был способом преодоления страха перед женщиной ?

На самом деле мы перманентно запрещаем то, чего боимся. А мы больше всего боимся того, что любим.

У мужчины всегда боязнь перед женщиной и ни один мужчина никогда не будет признаваться в этом, хотя и страх «укоренён» в его подсознании, т.е. этот страх сильный энергетический рудимент стадных переживаний человека. В силу чего мужчина в своем подсознании «знает», что женщина, другими словами, самка может в любой момент, даже безо всяких на то веских причин, отвергать, игнорировать его и его ласки. А этот отказ ни нечто иное, как косвенное свидетельство о потере мужского достоинства, следовательно, его биологического и социального статуса. Вот этого и боится мужчина. Поэтому одновременно он и осторожен, и агрессивен во взаимоотношениях с представительницей, так называемого слабого пола. Ибо ему биологический инстинкт постоянно диктует, что маленькая оплошность и самка больше не твоя. Потеря самки-женщины для самца-мужчины почти что потеря жизни. Вот где очаг агрессивности мужчины и поэтому он всеми своими усилиями старается подчинить себе женщину и не дать ей возможность ускользнуть. Но когда это ему не удастся, он пускается в поиски идеальной женщины. Вспомните, Пигмалиона и его Галатею. На сценах же традиционных театров восточных стран женщина в исполнении мужчины всегда **идеал, всегда гениальная женщина**. Я думаю, что может быть, именно жажда идеала подтолкнул мужчину на сцену в образе женщины. Но я повторяю: это лишь одна из возможных многочисленных причин, которая могла обусловить перевоплощение мужчины на женщину на сценических подмостках.

Теперь же постараюсь с другой стороны подойти к проблеме. Правительство в обществе - это функционально всегда мужчина, вожак, отец. Театр же его блудный сын, т.е. некий суррогат общественно-социальных отношений, который появился на свет на улице, где-то около трущоб.

Поэтому, как это я представляю себе, правительство никогда не захочет увидеть своих женщин на сцене, т.е. оно не захочет «поделиться» с ними. И «сын» естественно останется без женщин. Отсюда ровно шаг до фрейдовских умозаключений. Любой запрет есть форма наказания. А наказание, как об этом говорил Зигмунд Фрейд, есть кастрация.⁴ Запрет, наказание, кастрация по сути одно и то же. Любое их проявление это результат жеста агрессии, силы подавления. При агрессивности отца сын всегда формируется как интроверт. Иными словами, он стремится менять свою натуру: ибо считает себя недостаточно сильным, чтобы активно реализовать себя. Поэтому когда «сверх-я» человека от агрессивности и жестокости отца, тогда «я» пассивен, несамостоятелен и подвластен. Именно, исходя из этого контекста, я подчеркиваю, что театр Ноо и Кабуки - это прямая рефлексия на агрессивность правительства Токугава. То же самое можно сказать и касательно исламского мира.

К разъяснению данной проблемы можно так же подойти, углубляясь в философские дебри. Ибо мужчина-актер, представляющий женщину на сцене, является симулякром. Сперва зададимся вопросом: что это такое симулякр? Симулякры, как об этом пишет французский философ Жиль Делёз, «уподобляются ложным претендентам, возникают на основе отсутствия сходства, обозначают существенное извращение или отклонение. Именно в этом смысле Платон различает две области образов-идолов: с одной стороны, - копии-изображения, с другой, - симулякры-фантазмы».⁵ Симулякр, по определению философа Делёза, не просто ложная копия. Дело в том, что его смысловой контекст намного богаче и сложнее. Симулякр, как это я себе представляю после Делёза, копия в сознании: он плод мышления. Так как симулякр «ставит под вопрос вообще всяческие изображения копии и модели. Окончательное определение

Софиста ведет нас к той точке, где мы больше неспособны отличать его от Сократа»⁶. Значит, симулякр и Сократ тождественны. Но Софист как симулякр результат рефлексии Платона на жизнь и философию Сократа. Это так же подтверждает верность моих рассуждений.

Но пойдем еще дальше: «копия является образом, обеспеченным подобием. Симулякр же образ лишенный подобия. Знакомство с этим понятием произошло на основе катехизиса, вдохновителем которого и был Платон. Бог сотворил человека по образу и подобию. Однако же в результате грехопадения человек утрачивает подобие, сохраняя при этом образ. Мы становимся симулякром. Мы отказываемся от морального существования ради того, чтобы войти в стадию эстетического существования».⁵

Исходя из этого, мы можем выдвигать такую идею, что мужчина-актер, представляющий на сцене женщину, есть симулякр, для которого моральное существование ничто по сравнению с эстетическим существованием. Сегодня общество всецело стремится к этому. т.е. проблема грехопадения актуальна и поныне. В нашем современном мире «воинствующая» эстетика начинает «пожирать» людей и их нравственность. Проблема гендера не столько проблема психологическая или морально-нравственная, а проблема эстетическая. Мужчина в образе женщины - это предел стилизации и остановка морального существования. Переходя в стадию эстетического существования общество, перестает сопротивляться миру капитала, миру войны, миру конфликтов.

Вот так вот... В этой маленькой статейке я представил Вам карту проблемы и возможные научные аспекты ее решения, будучи неуверенным в правильности этих направлений, где можно искать ответы на поставленные вопросы.

¹ Сафронова Е.С. Дзенский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. – М., 1980. – С.71

² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С.249.

³ Там же.

⁴ Фрейд З. Достоевский и отцеубийство. - Лондон, Overseas Publication Interchange, 1969. – с. 245.

⁵ Делёз Ж. Платон и симулякр. - с. 229-231.

<http://www.philosophy.ru/library/misc/intent/07deleuze.html>.

⁶ Там же.

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

TEATRAL FRESKALAR I

Xəlif təbəssümlü maska	3
Sumo pəhləvanı	8
Sfinks və kontrabas	11
Həzrət Arlekin	14
Sədr və litavr	16
Fudzi dağının sakini və ya bənövşəyi İçərişəhər	19
Pir və bəbir	22
Bakı və Zimbala	24
Qoğal	27
Kərpic və xuliqan	29
Dişi canavar və ya tənha skripka	32
Cahangir	35
Sənəm	38
Arfa və Qalateya	40
Qaloş və Mefistofel	43
Bənnə, papaq və təsbeh	46
Makler və Neron	49
Knyaz	52
Simvol və Məşədi	54
XX əsrin teatr fəlsəfəsi	57

TEATRAL FRESKALAR II

Qulyabanı və papiros	60
Xudayar bəy və xəfiyyə	64
Lord	66

Dolma.....	69
«Cənab 420»	72
Solğun çiçəklərdə gəzən hörümçək	74
Oxlov və qalstuk	77
Çiyələk.....	79
NƏM-NƏM.....	81
Turan xanım üçün rekviyem	84
Divar yazıları və ya Kirlikir üçün delete.....	88

BUTAFOR VƏ PARAQRAF

Ayin və Oyun.....	95
Mircavad, zırpı at və mistik parad	97
Cədvəl.....	100
Radio və ya XX əsrin qulaqyoldaşı	103
Ədəbaz və caz	108
Şalvar.....	111
Kolxoz	114
Rok-n-rol və Balu	119
Fəqət, Aydın	122
Pastoral.....	125
Poeziyanın Zühəl planeti və ya bir şeirin teatral mənzərəsi.....	129
Cırtıdan Günəş	133
Gəmi və qadın.....	136
El bilir ki	140
Budda	148
“Tutu”dan toy xəbəri	151
Təpəgözün müəmması.....	155
Kral Lirin həqiqəti və cəzası	161

XALÇA KİMİ MƏQALƏLƏR

Sərxoş ulduzların tale oyunları	165
Öz hücrəsinin kralı.....	175
Oğuz elindən Boz Oğlan	182

Mikayıl Mirzənin teatri və yaxud meydan dəvəsi	188
Molla Nəsrəddin teatrının aktyoru	197
Kefli dünyanın bikef İskəndəri və ya teatrdə zühura gəlmiş Bodhisathva.....	209
Pantomim qardaşlığı və yaxud Zibillik pərvanələri	218
Bir qırıq ömür və ya Çənberəkənd rapsodiyaları	239
Azərbaycan teatrının epik qəhrəmanı	275
Azərbaycanlıların müstəqillik sərgüzəştləri.....	300

СТАТЬИ О МАГИСТРАХ ИГРЫ

Сакральная Зона Магистра или Пространство зримых ощущений.....	329
Мардакянский гамбит	336
ayrat_kombinat@mail.ru (<i>Пролетая над уфимской театральной культурой</i>).....	381
Колесо театрального времени или Феномен Бенджамина Баттона.....	387
Философская антропология куклы.....	396
Проблема гендера и художественно-эстетическая матрица традиционных форм восточного театра	402

Redaktoru *Aida Quliyeva*
Bədii və texniki redaktoru *Abdulla Ələkbərov*
Kompüter tərtibatçıları *Səadət Quluzadə, Təhmasib Mehdiyev*
Korrektorları *Ülkər Rəhimova, Pərvin Əliyeva*

Çapa imzalanmışdır 08.05.2015. Kağız formatı 60x90 ¹/₁₆.

Ofset çapı. Fiziki çap vərəqi 26,0.

Sifariş 48. Tiraj 500.

«Təhsil» Nəşriyyat-Poliqrafiya müəssisəsinin
mətbəəsində çap olunmuşdur.

Bakı, AZ 1052, Fətəli xan Xoyski küç., 121^A

Tel.: (+994 12) 567-81-28/29; Faks: (+994 12) 567-82-68

e-mail: tahsil_az@yahoo.com

Aydın Ağa Yunus oğlu Talıbzadə

TEATRAL FRESKALAR

Bakı, «Təhsil», 2015.

Ar $\frac{2015}{619}$



BAKI - 2015

102 058