

DÖYÜŞƏ QIZLAR GEDİR...

Zemfira Məhərrəmlinin "Ümid işığı" pyesi əsasında hazırlanmış tamaşa haqqında

**Oğlanlar, qorxaq olmayın,
Sevindirin qızları siz...**

O illərin mahnılarından

Antik yunan dramaturgiyası - esxillər, sofokllar, evripidlər təkcə şərabçılıq tanrısı Dionisin şərəfinə keçirilən misteriyalardan deyil, həm də yunanların iranlılar üzərindəki parlaq qələbəsidən doğulmuşdu. Tarix ədəbiyyatı yaradır, ədəbiyyat tarixi yaşadır. Sevincidir ki, Qarabağ zəfəri teatral həyatımız, özəlliklə də, Şuşa Dövlət Musiqili Dram Teatrının səhnəsində böyük canlanma yaradıb. Teatr bu gün özünün yeni çiçəklənmə dönməni yaşayır. Səhnə və zalın kiçikliyinə, mərkəzdən uzaqda yerləşməsinə baxmayaraq, Teatrın kollektivi sevilən sənətkarımız, əməkdar artist Yadigar Muradov başda olmaqla, bir-birinin ardınca daşdığı ada layiq tamaşalar hazırlayır. Kollektivin uğurunu göstərməyə təkcə elə bu fakt yetərlidir ki, Teatrın öz daimi, spesifik (ən önəmlisi, könüllü!) tamaşaçı kontingenti var. Bu, hər teatra nəsib olmur.

2025-ci il iyulun 9-u Şuşa Teatrının tarixinə tanınmış yazıçı-publisist Zemfira Məhərrəmlinin "Ümid işığı" pyesi əsasında əməkdar artist Nazir Rüstəmovun quruluş verdiyi eyniadlı tamaşanın premyerası ilə daxil oldu. "Ümid işığı" çoxsaylı publisist və nəsr kitabının müəllifi, əməkdar jurnalist Z.Məhərrəmlinin yubileyi münasibətilə hazırlanıb və müəyyən qədər "benefis" səciyyəsi daşıyır. O vaxtdan tamaşa bir neçə dəfə, iki fərqli heyətdə göstərilib və hər dəfəsində də seyrçilərin razılığı ilə qarşılanıb.

XX yüzilə avangard rejissor teatrının atalarından Meyerxold vaxtilə "mən hər cür cındırdan tamaşa yarada bilərəm", deyərək dramın həlledici önəminə qarşı çıxır, modern teatrımızın yaradıcısı, rejissor Tofiq Kazımov "mənə bir taburetka verin, ondan tamaşa qurum", deyirdi. Sağdaşımız, alman sənətsünası Hans-Tis Lemon isə özünün "Postdramatik teatr" (1999) kitabında, hətta dramaturji mətnsiz və hərəkətsiz tamaşalar haqqında yazır. Lakin bütün bunlar sənət tarixində daim modernləşmək zərurəti duyan düşüncənin kaprizləri kimi qalır və klassik bir həqiqət kül altından vaxtaşırı baş qaldıran səməndər kimi teatr səmasında boy verir: tamaşanın uğurunun ilk pilləsində dramaturji mətn - söz dayanır. Bunu Cəfər Cabbarlı deyirdi...

...Və doğru deyirdi. "Ümid işığı" tamaşasının uğuru, hər şeydən öncə, dramaturji mətndən - Z.Məhərrəmlinin dramaturgiya sahəsində ilk addımı olan eyniadlı pyesindən gəlir. Əsər özünün aktual mövzusu, səciyyəvi xarakterləri, gərgin konflikti, dinamik süjeti, problemin inandırıcı, real həllini və çoxmənalı sonluğu ilə yadda qalır. Hər cür klassik şablon və modern oyunbazlıqdan uzaq bu təvazökar pyes janrın başlıca göstəricilərinə cavab verməklə yanaşı, müəllifin heç bir şekspirlik iddiasına düşmədiyini də aydın göstərir.

"Ümid işığı"nın fabulasında dünya ədəbiyyatı və kinematoqrafında dəfələrlə işlənən, özünün ən səciyyəvi ifadəsini ünlü hind kinorejissoru Rac Kapurun on milyonlarla insan, özəlliklə də, sovet tamaşaçılarının qəlbini fəth eləyən "Bobbi" (1973) filmindən üzü bəri hamıya yaxşı məlum sevgi dramı durur. Biri kasıb, digəri varlı ailədən olan iki gəncin hər iki tərəfin valideynləri tərəfindən narazılıqla qarşılanan bəlalı sevgisi! Yalçın adlı yoxsul, xəstə anası ilə sovetdənqalma, köhnə binada birotaqlı evdə yaşayan, işsiz-gücsüz gəncə Nərgiz adlı maddi təminatlı, atası nüfuzlu şirkətlərdən birində baş mühasib işləyən qız bir-birinə vurulur və hər iki tərəfin valideynlərinin aşıq-məşuqlara qarşı çıxması, umu-küsülər, dava-dalaşlar, finaldakı qeyri-müəyyən ayrılıq, bir sözlə, konfliktoloji durum (bu) sevgidən başlayır! Bəli, hər şey sevgidən başlayır! Bəli, pyesin mövzu-problematikası şablon görünür... amma yalnız ilk baxışdan. Çünki olaylar gəlişdikcə Z.Məhərrəmlinin problemə yanaşmasında özünəməxsus yönələr üzə çıxır və oxucunu da, tamaşaçıyı da günümüzün konkret, sərt, acı gerçəkliyi ilə üz-üzə qoyur. Hər şey sevgidən başlasa da, sadəcə sevməklə iş bitmir, gərək öz sevgini qorumağı da bacarasan. Müəllifin tamaşaçıya ötürdüyü başlıca ismarıqlardan biri budur.

Sosial diskriminasiya və sevginin qarşılaşması konusundakı əsərlərdə toplumla fərd, çöllə iç toqquşur və klassik müəlliflər toplum deyil, fərdə, çöl deyil, içə önəm verir, dünyada yalnız bir həqiqət var - qəlbin həqiqəti, həyatda yalnız bir hökm var - ürəyin hökmü mövqeyində dururlar. Bu əsərlərdə adəti üzrə maddi yəndən zənginlər mənən yoxsul, mənən zənginlər isə maddi baxımdan imkansız göstərilir ki, bu da olaylara da, xarakterlərə də bir sxematizm, basmaqəlib səciyyəsi verir. Yəni suç həmişə varlıdadır, çünki o varlıdır; kasıb həmişə haqlıdır, çünki o kasıbdır. Sənət həmişə əzilən, yazıq, kasıb, məhkum, haqqı tapdalanmış, alçaldılmış və təhqir olunmuşların tərəfində durmalıdır! Başlanğıcda - sənaye devrimi dönəmində problemə baxış belə idi və onun izləri ötən yüzilin sonlarına qalır.

Mövzuya yanaşmanın ikinci dönəminin başlanması üçün bəlli bir dövr keçməli, varlı-kasıb münasibətlərindəki kəskin qarşıdurma yeni mərhələyə girməli, ən azı, bir qədər yumşalmalı idi. Bu yeni yanaşma dünya kinosunda özünün ən qabarıq ifadəsini Hollivudun "Ayı hücumu" (1997, rejissor Li Tamaxori) filmində ünlü aktyor Entoni Hopkinson ifasında, varlı olmaqla yanaşı, həm də ağıllı, xeyirxah, mərd, cəsur, bacarıqlı Çarlz obrazına münasibətdə tapıb. Rejissorun da, ssenaristin də fikrincə, Çarlz məhz bu özəlliklərinə görə var-dövlət qazana bilib və cavanlığı, yaraşığından başqa heç bir üstünlüyü olmayan kasıb Robertdən kritik anlarda özünü qat-qat ləyaqətlə aparır. İstər varlı, istər kasıb ol, şərt xarakterdə, ağılda, bacarıqdadır. Kimin varlı, kimin kasıb olması da, ilk öncə, nə alın yazısı, nə də "ədələtsiz" toplumsal qanunlar deyil, xarakter, bacarıq, ağılla bağlıdır. Filmin gəldiyi sonuc budur.

Z.Məhərrəmlinin məlum-məşhur problemə baxış bucağı bir qədər ayrı cürdür və bununla maraqlıdır. O nə kasıb olduğu üçün kasıbın, nə də varlı olduğu üçün varlının tərəfini saxlayır. Nə ünlü hind rejissoru kimi varlını "ağıllandırandan" sonra kasıbla barışdırıb qohum eləmir, nə də Hollivud rejissoru kimi "varlının varlı, kasıbın kasıb olması təsadüfi deyil", yəni "hər kəs öz yaşadığı həyata və üzləşdiyi aqibətə layiqdir" mövqeyində durmur. O daha çox çağdaş zaman, özəlliklə də, marketinq dönəminin sərt, güzəştiz qanunlarının yaratdığı qorxu və bu qorxunun doğurduğu mənəvi-əxlaqi aşınmaya fokuslanır. Onun fikrincə, bütün baş verənlərə görə günahı nəinki (təkcə) varlıların, bütövlükdə insanın üstünə yıxmaq məsələni bəsitləşdirmək deməkdir, zamanın pozucu təsirinin də burda böyük rolu var və varlı, ya kasıb olmasından asılı olmayaraq, bu təsirə qarşı dayanmaq çox vaxt insanın iradəsi dışındadır. S.Vurğunun diliylə desəm, "insan - o müqəddəs bir kainatdır, bu saf qəlbi pozan yalnız həyatdır." Sadəcə, Z.Məhərrəmli bu ünlü deyimdəki "yalnız" sözünü ixtisara salır və sovet dönəmi klassikinın maksimalist hökmünü xeyli yumşaldır. Finalda problem çözülmür və bu, insanın zamana, toplumsal şərtlərə uduzmasının rəmzi işarəsinə çevrilir. Gerçəkliyə sadıq qalan müəllif şərti nikbin finaldan - toydan, duvaqqapmadan üz çevirir, optimizm xatirinə gəncləri yapma bir şəkildə qovuşdurur, bayağı "toy olsun, a, toy olsun, həyat firavan olsun" pafosundan qaçır, qarşılığında insanı ən qutsal duyğudan - sevgidən məhrum eləyən çağdaş toplumsal həyat qanunlarına toy tutur.

Lakin Z.Məhərrəmlinin toplum və insan qarşıdurmasına yanaşması birplanlı deyil. O heç də hamıya toplumun saplarla yönləndirdiyi, şəxsi iradədən məhrum kuklası kimi baxmır. Patronajla dil tapmadığından işdən çıxan, xəstə anasının təqaüdü hesabına yaşayan, sevdiyi qızın atasının göndərdiyi şəxslər tərəfindən az qala, ölümünə döyüldükdən sonra içkiyə qurşanan və küçədə təsadüfən tanış olduğu "dostları" ilə tufeyli həyat keçirən Yalçından fərqli olaraq, ata-anasının basqısı Nərgizin iradəsini qıra bilmir və o, nə qədər depressiyaya düşsə, ümitsizliyə qapılsa da, sonucda valideynlərini öz istəyi ilə hesablaşmağa vadar eləyə bilir. Gənc qız ölümə inadi ilə onlara başa salır ki, güzəştə getməsələr, övladlarını itirə bilərlər və sonucda gözlənilməz bir metamorfoz baş verir - Nərgizin valideynləri sadəcə sevgiyə münasibətdə deyil, bütövlükdə dəyişir, yenidən qurulur, gəncləşir, bir sözlə, başqa insana çevrilir, öz qızlarını atanın çalışdığı şirkətin prezidentinin oğluna vermək sevdasından əl çəkirlər. Qreqor Zamzanı (Kafka, "Çevrilmə") doğma atası öz ögey, soyuq münasibəti ilə adamdan həşərata çevirmişdi. Nərgiz isə inadkar sevgisi ilə öz atasını "qlavbux"dan adama, anasını meşşan bir qadınlardan həssas anaya çevirir. Valideynləri Nərgizi dünyaya cismən gətirmişdi, o isə valideynlərini mənən, ikinci dəfə həyata gətirir.

Dram sənətinin gözəlliyi gözlənilməz açılışlardadır və valideynlərdəki gözlənilməz daxili çevrilmə konfliktin çözümündə həlledici an təsiri bağışlayır. Nə gözəl! Tamaşaçıya elə gəlir ki, dramaturji açılış şablon üzrə sevginin xeyrinə gedəcək. Lakin "happy end" qəhrəmanların qələbəsi olsa da, əsərin məğlubiyyəti ola bilərdi. Dobrolyubovun diliylə desəm, əgər Katerina ("Tufan", A.Ostrovski) insan şəxsiyyəti və ləyaqətini alçaldan, azadlığı boğan meşşan həyat tərzini qəbul eləsə, özünü Volqanın sularına qərq eləməsə, tamaşaçı özünü təhqir olunmuş sayardı. Z.Məhərrəmlinin məqsədi tamaşaçı zalını razı salmaq yox, insanı ibrətləndirməkdir. Gerçəkliyə sadıq qalan müəllif bu üzdən şablon finaldan vaz keçir və başqa sonuca varır. Ana himayəsində böyüyən, təkcə atasından yadigar qalan saati deyil, atalardan miras qalan qətiyyəti də qoruyub saxlaya bilməyən Yalçının bağışladığı ayı balası gəlinciyini Nərgiz geri qaytarır, sonra isə oğlanı öz oyuncağı ilə baş-başa qoyub, səhnə qaranlığında yox olur. Bu gediş (bəlkə də) ömürlük ayrılığın rəmzi işarəsi kimi mənalandır. Qadına kukla yox, öz ayaqları üstündə möhkəm dayanmış vəfalı, qətiyyətli ər - kişi lazımdır! Və əsər bu sərt, acı, amma real sonluqla bitir.

Yalçın və Nərgiz obrazlarına belə fərqli müəllif yanaşması, məncə, iki başlıca səbəbdən doğur. Doğrudan da, çağdaş toplumda qadının rolu getdikcə güclənir və buna uyğun onun qətiyyəti də artır. Neçə minillərdən bəri patriarxal düşüncənin hökmü ilə ən adi insani hüquqlardan məhrum edilən qadının haqları indi ona istər həyat, istərsə də sənətdə kişidən üstün mövqe verilməsilə kompensasiya olunur. Ümumən bu gün - bir minilliyin bitib, digərinin başladığı dövrdə dünyada sanki qlobal ədalət tendensiyası hökm sürür. Tarixin vicdanı canlılar arasında heyvanların, ailədə uşaqların, ailə və toplumda qadınların, toplum və dünyada zəncilərin tapdalanmış haqlarının özlərinə qaytarılmasını tələb edir. Bu qlobal kompensasiya prosesinin sonucuları ən qabarıq ifadəsini dünyanın hər yerində heyvansevərlər cəmiyyətlərinin yaradılması, İndra Qandi, Benəzir Bhutto, Tansu Çillər, Marqaret Tetçer kimi ünlü qadınların baş nazir, qara iqrin nümayəndəsi Barak Obamanın isə, hətta superdövlətin prezidenti postuna yüksəlməsində tapır. "Ümid işığı" pyesi də bu qlobal feminizasiya prosesinin dalğasında yaranıb. Digər yandan, pyesin müəllifi qadındır və tamaşa boyu bir köynək dərinə olsa da, feministik ruhla, qadın həmrəyliyi ilə üzləşməyimiz qanunauyğundur. Z.Məhərrəmlinin Birinci Qarabağ müharibəsində qızlarımızın - qadınlarımızın qəhrəmanlığından danışan ünlü kitabının başlığında deyildiyi kimi, "Döyüşə qızlar gedir".

Həvari Pavel məktublarından birində yazırdı: "İndi üç şey qalır: ümid, iman və sevgi. Bunlardan ən önəmlisi sevgidir." Öz əsərini "Ümid işığı" adlandıran və finalda birbaşa öz dilindən: "...Amma uzaqda, lap uzaqda balaca, bapbalaca bir işıq görürsən. O işığa doğru gedirsən... Və bir gün, mütləq bir gün çatıb qovuşursan o işığa - əvvəli və sonu olmayan ümid işığına" deyən Z.Məhərrəmli ilk baxışdan elə görünür ki, bu üç kəlamdan yalnız birini - ümidi saxlayır. Əslində isə o, ikinci planda ümidlə yanaşı, iman və sevgidən də söz açır. Diqqət! Axı, söhbət "əvvəli və sonu olmayan" ümiddən gedir! "Əvvəli və sonu olmayan" epitetləri isə yalnız və yalnız Tanrıya məxsusdur və müəllif Gözəgörməzə iman haqqında birbaşa deyil, dolayısı ilə danışır. İman isə inandığın qutsal subyektə, ali varlığa - Tanrıya həm də sevgi deməkdir.

Kişi qadından üz çevirsə, Tanrıya doğru üz tutur - bu özünün ən klassik ifadəsini Məcnun obrazında tapmışdı. Qadın kişidən üz çevirsə, yenə də Tanrıya üz tutur. Bunu isə "Ümid işığı"nın qəhrəmanı Nərgiz eləyir. Tanrının surətindən (Leylidən) imtina eləyən Məcnunun onun mahiyyətinə tərəf yüksəlməsi açıq şəkildə bəyan edilir. Çünki proses dərk olunmuş planda gedir. Yalançı sevgidən (sevgilisinin verdiyi oyuncaqdan!) imtina eləyən Nərgizə gəlincə, burda Tanrı ilə bağlı açıq bəyan yoxdur. Çünki proses istər qəhrəman, istərsə də müəllifin düşüncəsinin şüurlu qatında gedir. Amma hər iki halda və insana inamın itdiyi bütün hallarda üz tutulması bir son ünvan var - Tanrı! Cəlalın ölümündən sonra çölün nəhayətsiz sonsuzluğunda getdikcə əriyib nöqtəyə dönməyə və yox olan Humay, görəsən, hara gedirdi? (Y.Səmədoğlu, "Yeddi oğul istəmə") Ölümə və ölüm vasitəsilə Tanrıya doğru! Yerdəki kişini itirən qadın göydəki kişidən başqa kimə pənah apara bilər ki?! Bəs, Yalçının mənəvi ölümündən sonra səhnənin məchul qaranlığına üz tutan Nərgiz hara gedirdi? Son ümidi tamaşaçıların əlindən almaq istəməyən Z.Məhərrəmli klassik drama məxsus "bitkinlikdən" imtina edərək, məsələni sual işarəsi altında saxlayır.

Orta çağ (Leyli-Məcnun) və ötən yüzilin (Humay-Cəlal) aşiq-məşuqlarından çağdaşlarımızın (Nərgiz-Yalçın) daha bir fərqi var - dəyişən, feministləşən zamana uyğun rollar da dəyişir - qadın aktiv, kişi passiv mövqeyə keçir. Amma nə olur-olsun, necə olur-olsun, bədii fikrimiz yenə də Füzuli məhvərində, yenə də Vurğunluq orbitində fırlanır. Bəzən özümüz də bilmədən, fərqi nə varmadan, ağılımıza gətirmədən, şüuraltı olaraq onların seyrindən çıxma bilmirik. Bu, "əvvəli və sonu olmayan" sevginin orbiti, imanın məhvəri və ümidin işığıdır. Z.Məhərrəmli nə ibtidai, nə də intəhası olmayan bu əzəli və əbədi işıq selinə özünün bir zərrə sevgi, iman, ümid payını verir.

Milli dram sənətimizin böyük yenilikçisi Cəfər Cabbarlı deyirdi ki, tamaşanın uğurunun birinci pilləsində dramaturq, ikincidə isə rejissor dayanır. Neçə-neçə tamaşada həm rejissorluq, həm də aktyorluq eləyən "Ümid işığı" tamaşasının quruluşçu rejissoru, əməkdar artist Nazir Rüstəmov Şuşa Teatrının Stanislavskisi, Abbas Mirzə Şərifzadəsi İbrahim Həməzəyevdir (pyes də yazsa, Sofoklu olardı). Bu tamaşada da o əsas rollardan birinin - Nərgizin atası Muxtar obrazının iki ifaçısından biridir. Tamaşaya iki dəfə baxsam da, ikinci dəfə Teatra məhz Nazir bəyin Muxtarını görmək üçün getsəm də, təəssüf ki, onu bu rolda görmək nəsbim olmadı. Bu üzdən indi ancaq rejissor N.Rüstəmovdan danışiram.

N.Rüstəmov dramaturji mətni əsas götürərək, birhissəli, lirik-psixoloji janrda yığcam, dinamik, rejissor qayəsi aydın görünən, tamaşaçını darıxmağa, telefonla oynamağa qoymayan, bir sözlə, baxımlı bir tamaşa araya-ərsəyə gətirib. Bir tərəfdə Nərgiz, digər tərəfdə Yalçının yaşadığı evin interyerinin səhnədə yan-yan qoyulması (quruluşçu rəssam Fatma Əliyeva) istər dramaturji mətn, istərsə də tamaşanın əsas məzmunu və ideyasına son dərəcə sadə, amma aydın vizual ifadə verir. Lakin, mənəcə, səhnə tərtibatı baxımından varlı-kasıb münasibətləri və həyat tərzindəki disbalansın daha qabarıq, daha kəskin göstərilməsinə ehtiyac var idi.

Şuşa Teatrının Musiqili Dram təyinatı və əsərin melodramatik məzmununa uyğun "Ah, bu qızın barmaqları" və "Yağış yuyur, gün qurudur" mahnıları (söz - xalq şairi Ramiz Rövşən, musiqi - əməkdar artist Elşən Rüstəmov) özəlliklə də, finalda səslənən "Sev" mahnısı (söz - İbrahim İbrahimli, musiqi - Günel Əlizadə) kimi musiqi parçalarının tamaşaya daxil edilməsi (musiqi tərtibatçısı Azər Məmmədov) iki bir-birinə zidd vəzifə yerinə yetirir: birincisi, musiqi nakam sevgi faciəsinin yaratdığı ağır ovqatı yumşaldır, hər şeyin keçiciliyi, ümumən dünyanın fəniliyi fikri doğurur; ikincisi, səhnədə cərəyan edən olayların melodik əks-sədası olmaqla səhnənin zal üzərindəki təsirini gücləndirir.

Deyəsən, bu gün mənim Cəfər Cabbarlı günüdür - böyük dramaturqdan növbəti dəfə sitat çəkəcəm. Azərbaycan dramaturgiyasının Şilləri deyirdi ki, tamaşanın uğurunun "son və əlçatmaz pilləsini aktyor fəth edir". O bu sözləri "Od gəlini" tamaşasından sonra pərdə arxasına gəlib, Elxan rolunu böyük məharətlə oynamış Abbas Mirzə Şərifzadəyə demişdi.

"Ümid işığı"nı aktyorlar klassik ənənə üzrə iki heyətdə oynayırlar. Təbiidir ki, tamaşanın əsas ağırlığı baş rolların - Nərgiz və Yalçının ifaçıları üzərinə düşür. Bir sıra digər tamaşalarda da baş rolları oynayan Nərgizin ifaçısı Zəhra Salayevanı (digər ifaçı Sürəhi Əliməmmədovadır) Şuşa Teatrının ulduzu adlandırmaq olar. Aktrisa Nərgizi üç əsas psixoloji durumda oynayır: başlanğıcdakı lirik-romantik məhəbbət səhnələrində xoşbəxtlikdən az qala ağılı itirmiş halda; atasının göndərdiyi qoluzorlular tərəfindən Yalçın vəhşicəsinə döyüləndə keçirdiyi şiddətli nevroz vəziyyətində; sevgilisindən zorla ayrı salındıqda yaşadığı və finalda da onu tam tərk etməyən depressiv psixoz əhvalında. Hər üç halda da gənc aktrisa psixoloji incəlik və dərinlik nümayiş etdirərək, tamaşaçını obrazın daxili yaşantılarının təbiiliyinə inandıra bilir. O öz qəhrəmanının depressiyasını elə oynayır ki, tamaşaçı övladlarının təsiri ilə valideynlərdəki daxili çevrilməyə inanır. Z.Salayevanın Nərgizi sadəcə, sevgisi daşa dəymiş bir qızın deyil, məhəbbətini, bununla da həyat stimülünü itirən qızlar - qadınların daxili tənhalığını bütün dərinliyi ilə ortaya qoyan, eyni zamanda vəfalı, qətiyyətli, sevgisi uğrunda ölümə getməyə hazır olan səhnə obrazıdır. Sadəcə, ata-anası tərəfindən ev dustağı edildiyi

müddətdə geydiyi qara paltar hər hansı çağdaş qız tərəfindən geyinilməsi çətin təsəvvür edilən monastır libasını xatırladır (kostyum sexi - Lalə Paşayeva).

Almanlar deyir ki, hər cür müqayisə qüsurludur, amma biz alman deyilik və odur ki, Yalçın rolunun səhnə ifadəsi ilə bağlı sözlərimə bir müqayisə ilə başlayacam. Gənc aktyorlarımızın hər ikisinə saygım var, amma mənə, Yalçını canlandıran aktyorlardan Emin Sevdimaliyev istər vizual fakturası, istərsə də obrazın təcəssümündəki çeviklik baxımından rolun digər ifaçısı Cavidan Kəsəmənliyə daha uğurludur. Onun Nərgizin gözü qarşısında döyüldükdən sonra affekt halında qopardığı fəryad sadəcə, bir qarşıdurmada deyil, ümumən həyatda udulduğunu anıdan və bütün qabarıqlığı ilə anlayan insanın topluma, taleyə, hətta Tanrının özünə qarşı üsyanı kimi mənalanır və dramatik konfliktin kulminasiya həddinə çatmasından xəbər verir. Qəhrəmanın bu affektiv fəryadı tamaşanın pik nöqtəsidir. Finalda Nərgizin qaytardığı oyunağı dərin qəhər və göz yaşları içində köksünə sıxmasıyla bağlı tapıntısı da E.Sevdimaliyevin Yalçınına öz dublyoru ilə müqayisədə önəmli üstünlük verir.

Bütövlükdə götürsək, Z.Salayeva və E.Sevdimaliyevin oyunu istər şən səhnələrdəki lirizmi, istərsə də dramatik səhnələrdəki psixologizmi ilə tamaşanın lirik-psixoloji dram janrında təqdiminə haqq qazandırır.

Nərgizin anası Çöhrə (Püstəxanım Zeynalova) və atası Muxtarın (əməkdar artist Teymur Məmmədov) ifaçılarının tamaşada əsas işi qızlarının təsiri ilə özlərində yaranan daxili dəyişkənliyi canlandırmaq, bununla da, zalda əyləşən valideynlərə ibrət dərsi verməkdir. Obrazın təqdimini tamaşadan-tamaşaya cılalayan Teymur Məmmədov öz işinin öhdəsindən lazımınca gəlir. Səhnədə açılışmağa sanki ehtiyat eləyən, plastikaya ehtiyacı olan Püstəxanım Əliyeva haqqında bunu demək üçün mən də, öz növbəmdə, tamaşaya yenidən baxmaq ehtiyacı duyuram.

Birinci Qarabağ savaşının könüllü döyüşçüsü, xalq artisti Şükufə Musayeva Yalçının anası Həlimənin timsalında ərinə itirmiş, fiziki cəhətdən xəstə, amma daxilən saf, ağıllı, qürurlu qadının, yeganə övladının xoşbəxtliyi üçün iztirab çəkən və mübarizə aparan ananın obrazını canlandırır. Şükufə xanımın qismətinə burda da döyüş düşüb. Onun Həliməsi meşşan muxtarlar və çöhrələr dünyasına qarşı mənən döyüşən, sadə, kasıb təbəqəni təmsil eləyir.

Yalçının avara gecə həyatı keçirən, vaxtaşırı gitara ilə, mahnı oxuya-oxuya səhnəyə çıxan dostları - Zülya (Dürdanə Dünyamalıyeva) və iki nəfər gənc (Orxan Abışov, Cavid Cavadzadə) anturaj olmalarına baxmayaraq, sadəcə fon yaratmaqla qalmır, tamaşadakı ağır ovqatı yüngülləşdirmək kimi bir görəvi yerinə yetirirlər. Onların hər gəlişi ilə kəskin drammatizmdən gərilməş zaldakıların dodağı qaçır, səhnədə isə, Nitsşenin diliylə desəm, faciə musiqi vasitəsilə dəf olunur. Bu qayğısız, əhlikef intermedialarlar bir az da antik yunan tragediyasındakı interpretatora - xora bənzəyirlər. Saf əxlaq daşıyıcısı Nərgizin antipodu olan Zülya rolunun ifaçısı özünün rənglənmiş saçları, havaya fisqırdığı siqaret tüstüsü, vulqar görkəmi, qaba danışığı və yerışı ilə fasiləsiz gecə həyatının kobudlaşdırdığı "kəpənəy"in obrazını həm zahirən, həm də daxilən, xüsusilə, yaddaqalan şəkildə səciyyələndirə bilir.

Kişiləri - zəif iradəli yalçınlar, diktator muxtarlar, avara gecə həyatı keçirən gənclər, muzdlu adam döyən qoluzorlulardan, qadınları - köməksiz həlimələr, meşşan çöhrələr, özünü dəryadakı yelkənsiz qayıq kimi taleyin ixtiyarına buraxan zülyalar, gələcəyi sual işarəsi altında olan nərgizlərdən ibarət toplumu qarşıda nə gözləyir? "Hanı Peykanlının mərdi?" Sayın Zemfira xanımın da, Teatrın kollektivinin də tamaşaçılara ünvanladığı yekun sual budur. Lakin tamaşada bu sualın cavabı da var - əvvəli və sonu olmayan ümid işığını itirməyə!

Əsəd CAHANGİR

Ədəbiyyat qəzeti.- 2025.- 14 noyabr, №42.- S.20-21.