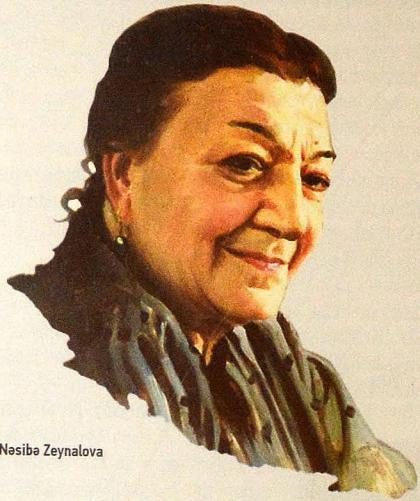


DÜŞÜNCƏLİ ETÜDLƏR

və yaxud Nəribə Zeynalova sənətkarlığının estetik özəllikləri



Nəribə Zeynalova

Azərbaycan teatrsevərləri arasında "qaynana" kimi sevilib, milli musiqili komediya teatrının inkişafında müstəsna rola malikdir. qırx ildən çox işlədiyi sənət ocağının reper-tuar ağırlığını layəqətlə çiyinlərində daşıyıb. Yaradıcılığı boyu əsasən üç istiqamətdə rollar oynayıb: sırf komik səciyyəli, zərif yumorlu sadə məişət personajları; tipik-psixoloji, satirik çalarlı komediya personajları; dramatik-psixoloji zəmində işlənmiş müxtəlif çalarlı bədii obrazlar.

Nəribə Zeynalovanın obrazları həyatiliyi və real bədii təsvirləri ilə həmişə orijinal görünüb. Gözlənilməz, ancaq mənalı və ifadəli, dadlı və şirəli ifadə vasitələri ilə cəlvanən improvizənin mahir ustası idi.

Yaradıcılığının mayası gülüş və musiqi ilə yoğrulmuş aktrisa, orta məktəbdən raqqasəlik etmiş, milli oyun havalarının mürəkkəb və lirik incəliklərinə yiyələnmişdi. Buna görə də çox həssas musiqi duyurmuş, ritm qavrayışını vardı. Rəqs, mahnı (və ya rəqətiativ) və hərəkətlərdən eyni epizodda, hətta eyni məqamda yüksək peşəkariyyətlə istifadə edib.

Xalq yumorunun, "Qaravəlli" oyun tamaşalarının, lətifə söyləmələrinin estetik uyungöstərmə prinsiplərindən həssaslıqla bəhrələnib.

Tipajlığın bədii dəyərlərinə tam yiyələnəklə tipik xarakter yaratmağa üstünlük verib və bu istiqamətdə obrazın məzmun-forma vəhdətini vacib şərt kimi dəyərləndirib.

Obrazın xarakterini hərəkətdə (yerləş, duruş, oturuş və sair) koloritli tərzdə verməkdə Musiqili Komediya Teatrında Nəribə xanıma tay aktrisa olmayıb.

Klassik operettalarda obrazın sözlərinə qarşı çox həssas idi və təhrifə, yaxud əlavəyə qətiyyənlə yol verməzdi. Ancaq librettosu zəif musiqili komediyalarda ifa etdiyi rolun sözlərini dəyişər, dialoqların məntiqini gücləndirər, vəziyyətə uyğun deyimlər, cümlələr qurardı. Bu axtarış tamaşadan-tamaşaya davam edər, bəzi əlavələr olar, müəyyən ixtisarlara aparılar, tapıntılar cillalanardı.

Məişət yumorunu incə ştrixlərlə ictimai-sosial mahiyyətə yönəldirdi.

Satirik boyaları müəyyən rollarda qrotesk səviyyəsinə qaldırır, boyalardan gen-bol istifadə edir, ancaq heç vaxt janrın estetik prinsip və meyarlarını pozmurdu.

Nəribə Zeynalova yaradıcılığının ən parlaq səhifələri isə çağdaş bəstəkarların müasir mövzulu musiqili komediya əsərlərinin tamaşalarında bir-birindən fərqlənən komik personajların ifası ilə bağlıdır.

“N.Zeynalova o dövrün cəmiyyət qanunları ilə kəskin şəkildə damğalanan, sovet həyat tərzinə antipod obrazlar da oynayıb. Eyni zamanda bu gün də aktual olan mənəvi-əxlaqi dəyərlərimizə öz həyat tərzləri ilə ləkə gətirən, müəyyən naqislikləri, bəd əməl və niyyətli personajlar ifa edib; məsələn, Qızbacı (“Hicran”), Əsmət (“Ev bizim, sirr bizim”), Cəmilə (“Nənəmin şahlıq quşu”), Şöbə xanım (“Özümüz bilirik”), Matan (“Olmadı elə, oldu belə”) obrazlarını xatırlayaq.

Qaribədir ki, Nəribə xanımın ifasında belə obrazlara qarşı şərt, bərkəlməz mövqə tutsaq da, qəzəblənib nifrətimizi gizlətməsək də, heç vaxt onlara ikrahla, iyrənlə yanaşmırıq. Əvvəla, ona görə ki kəmil tip-xarakter yaratmaqla oynadığı bütün personajların daxili aləmini laylarla, çoxqatlı mürəkkəbləklə verir. Tamaşaçı mütləq həmin obrazlarda müəyyən işıqlı nöqtə tapa bilir və müəyyən mənada onda yarımcı təəssüf hissi oyanırdı. Hətta əksər personajların daxilindəki işıqlı cəhətlərin mütləq çoxalacağına əminliklə inanırdı.

Məsələnin ikinci tərəfi.

Nəribə Zeynalovanın səhnə məlahəti o qədər güclü, səmimiyyəti o dərəcədə sirayətədi, daxili aləminin ziyası ələ məftunedici idi ki, o xüsusiyyət mütləq aktrisanın oyununda bədii təcəssümünü tapırdı. Deməli, tamaşaçılarda da gördüyü naqisliklərlə, eybəcərliklərlə yanaşı, müsbət emosiyalar doğuran hisslərə rəvac verirdi.

Qətiyyətlə və cəsarətlə deyirəm ki, obraza belə yanaşması, mənəviyyəti çox qüsurlu obraza da müəyyən ölçü-dərəcədə səmimiyyət aşlaması aktrisanın həyatın mürəkkəblərini daha dərinəndən duyub dərk etməsi ilə bağlıdır. Bəlkə də aktrisa bunu fəhmə, sövqi-təbii duyub. Fərqlənir. Məsələ ondadır ki, vaxtilə qüsurlu, naqis əxlaqlı saydığımız əksər obrazlar 2016-cı ilin ilk günlərində tamam başqa rəqəsdən qavranılır.

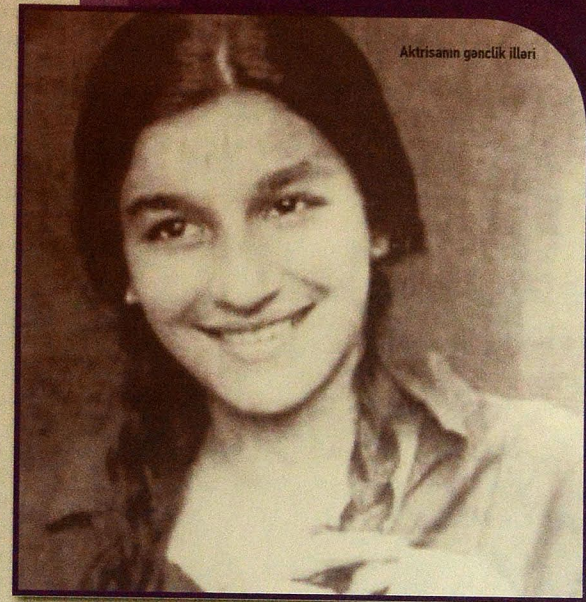
Məsələn, Əsmət istəmir ki, musiqi təhsili almış tək qızı təyinatla rayona işləməyə getsin. Məgər bu gün Bakıda yaşayan hansı dövlətli ailə öz qızını rayona işləməyə göndərir? Əminəm ki, cavabı bəlli olan sualım heç kimdə etiraz doğurmur. O vaxtı təyinat məcburi idi, indi heç o da yoxdur.

Başqa bir misal. “Hicran” komediyasını yazan dramaturqun, onu tamaşaya hazırlayan rejissorun, reseenziya yazan tənqidçilərin nəzərində Qızbacı tufeylidir, cəmiyyətə ləkədir. Niyə? Çünki alverçidir. Amma və di gəl ki, bu gün alverlə məşğul olanlara biznesmen deyirlər və onlar cəmiyyətin müəyyən hörmətli təbəqəsinə təşkil edirlər.

Bax məhz ələ təkə buna görə cəsarətlə deyirəm ki, Nəribə xanım qüdrətli sənətkar kimi fəhmə azı 40–50 il qabaqı görün kəmil şəxsiyyət idi. Hətta onun bu mənəvi güzgüsünə fəlsəfi kontekstdən də yanaşmaq olar.

Azərbaycan teatrında məhəbbət qəhrəmanlarını oynayan nadir cümlələr olub (məsələn, Abbasmirzə Şərifzadə və Mərziyə Davudova) və tamaşaçılar onları müxtəlif səhnə əsərlərində sevä-sevä qəbul ediblər. Komediyalarda, tipik-xarakterik səhnə personajlarının ifasında Nəribə Zeynalova və Lütfəli Abdullayev cümlüyü qədər uyurlu, uzunömürlü və son dərəcə sevimli aktyor-aktrisa dueti olmayıb. Marqlı cəhət bir də burasındadır ki, həmin obrazların tip-xarakter səciyyələri müxtəlif olduğu üçün ifaçıların ifadə vasitələri də fərqli idi. Bu cümlüyün sənət təhəlləri otuz ildən çox davam edib və çoxsaylı duetlərlə musiqili teatr tarixinə zinətləndirib...

Nəribə Zeynalovanın gözələrində sanki sehrli cazibə vardı. Aktrisa xüsusən lirik yumorlu səhnelərdə (məsələn, “Ulduz”da Züleyxa və Məhəmməd, “Gözün aydın”da Nərgilə və Qəhrəman) yondaşı ilə gözələrinin ifadəli baxışlarıyla oynamağı xoşlayırdı. Gözlə bərabər, sifət cizgiləri də musiqi ritmində dəyişirdi), əsəndəki məlahət çöhrəsinə bürüyür və baxışlarına cəlvanlırdı. Onun cazibəli gözələri ələ bil böyüyürdü, işıqlanırdı, istilənirdi, məlahətlənirdi, səmimiyyət yağışına çevrilirdi. Ən əsası isə bu işıq, hərərət, məlahət, səmimiyyət tamaşaçı salonuna axır və orada ruhi emosionallıq ovqatı yaradırdı.



Aktrisanın gənclik illəri

“Xarakter və əqidə əks qütblü obrazların dialoqunda (məsələn, “Həmişə xanım”da Cümə Cüməzadə ilə Həmişə xanımın üzlaşması) aktrisanın baxışlarındakı məlahət və zərifiyyətlərin yerini qətiyyətli sərtlik, daha kəskin konfliktə artan qəzəb və nifrət tuturdu. Aktrisanın baxışları sanki böyük bir mətnin çatdırıla biləcəyi fikri canlandırır.

Kinoda belədir ki, gözələrdəki ifadəni daha qabarıq etmək üçün iri plandan istifadə olunur. Teatrda bu imkan yoxdur. Amma və di gəl ki, səhnənin bütün incə “sirləri” cikinə-bikinə kimi bilən Nəribə xanım səhnədə də iri planı göstərməyin çəmini tapmışdı. Aktrisa belə məqamlarda çarpaz mizana keçir, pauza üstünlük verir və iri baxışlarla üzünü tamaşaçıya (həm də yondaşına) tərəf gəlirdi. Onun gözələri ahənərbə kimi tamaşaçıların da baxışlarını özünə çəkirdi. Obrazın daxili gərginliyi, psixoloji ovqatı əvvəl aktrisanın baxışlarına hopur, oradan da hərəkət və danışıqda tam yeni variasiyada tamaşaçılara çatdırılırdı.

Musiqili Komediya Teatrında oynanılan əksər tamaşalarda müsbət səciyyəli obrazlar bir qədər quru, səthi verilib. Ümumiyyətlə, teatr həmişə, ələ günün bu gün də güclü librettoların yoxluğundan korluq çəkir. Mənfii səciyyəli personajlar isə daha canlı, daha real, daha tipik verilsə də, bir-birinə bənzərlikləri çoxdur. Hətta daha çox libretto yazan bəzi müəlliflər üçün (məsələn, Məhərrəm Əlizadə) mənfii, yaxud müsbət obrazların kişiləri (oxşar qəlibləri) vardı. Bədii materialın zəif, qüsurlu və yaxud primitiv olmasının əzabını aktyorlar çəkirdilər və çəkilirdilər. Ciddi yaradıcılıq axtarışlarına güclü zəmin yaranmırdı.



hər birini ayrılıqda tip-xarakter, bitkin səhnə surəti səviyyəsinə qaldıra bilirdi. Nəinki qaldıra bilirdi, buna yüksək sənətkarlıq peşəkərligi ilə nail olurdu.

Nəsimə xanım əksər obrazların müəllifi səviyyəsinə qalxırdı. Dramaturqun yazdığı surətlə aktrisanın təqdim elədiyi obraz arasında bəzən yer-göy qədər fərq olurdu. Çünki ilk məşq prosesində tip-maskanı müəyyənləşdirən aktrisa paralel olaraq oynayacağı obrazı xəyalən səhnədə görə bilirdi. Ona görə də epizod rola da xarakterik cizgilər tapmaqda ısrarlı, özünə qarşı tələbkar idi. Hər bir maskaya koloritli psixoloji duyum verirdi.

Nəsimə Zeynalova daxili enerjisini, səmimiyyətini, emosional gücünü həssaslıqla, mən deyərdim riyazi dəqiqliklə tapıb-seçdiyi tip-maskaya uyğunlaşdırırdı.

Tip-maskanı daha da cazibəli, xoşagəlimli etmək üçün "effektlər kisəsinin" ağzını səxavətlə açırdı. Xoşbəxtlik onda idi ki, aktrisanın "effektlər kisəsi", eləcə də jest, mimika xəzinəsi daim dolu olurdu.

“Bir aktrisa kimi Nəsimə Zeynalovanın daxili enerjisi, temperamenti fəvvarə kimi fısqırırdı. Yumor çəsməsi guruluşunu həmişə saxlayırdı. Hərəkət ritmində qırıqlıq, axsamaq ola bilməzdi. Emosionallığı tükənməz görünürdü. Bunlar Tanrı vergisiydi. Bu öz yerində. Məsələ ondadır ki, Nəsimə xanım enerjisinin, temperamentinin, yumorunun, ritminin, emosionallığının cilovunu həmişə əlində möhkəm saxlayırdı. Üçü hissini həssaslıqla gözləyirdi. Bəzi tamaşalarda yumoru, çilçinliyi, emosionallığı baş alıb gedirdi və adama elə gəlirdi ki, bunu saxlamaq mümkün deyil. Amma və di gəl ki, ən pik nöqtədə cilovu darta, ilkin ritmə düşə bilirdi.

Məsələn, "Hicran"da Qızbacının Mitoş və Dadaşbala ilə ilk söhbətində güclü yumor, gülməli vəziyyətlər var. Adı gələndə hansı Hicrandan söhbət getdiyinin fərqi qənaətdən Qızbacı ayağa qalxır. Çapan-çapan gülləri olan uzun şaldan qurşaq bağlayır. Əlinə zəngli dəf alır və "Kim tanımır Hicranı" misrası ilə başlayan mahnisini oxuyur. Mahni oxuya-oxuya bir az qaraçı, bir az ispan, bir az Qafqaz, bir az Azərbaycan ritmində rəqs edir. Aktrisa rəqsin ritmini o həddə çatdırır ki, Mitoş və Dadaşbala da kobud, ritmə düşmədən əl-qol hərəkətləriylə ona qoşulurlar. Həmin epizoddə orkestr də çox yüksək ritmlə çalır.

Adama elə gəlir ki, bu rəqsdən sonra aktrisa ayrı ritmə keçə bilməz və şəkil bitib pərdə bağlanmalıdır. Ancaq belə olmurdu. Musiqinin ritm ahəngini enerjili, gurultulu tamaşaçı alqışı əvəz edirdi. Nəsimə xanım keçib əvvəlki yerində otururdu. Oturub əvvəlki ritm-ahəngdə Mitoşa deyirdi ki, "mən gərəkməz əvvəlcə bəyi geyindirəm". Çünki onun əsas məqsədi alverini etmək, mallarını satmaqdır.

Qərribə bir də burasındır ki, o cür ritmik rəqsdən və coşqun oxumaqdan sonra Nəsimə xanımın danışığında təntimək, tənəffüs olmurdu. Çünki aktrisa diafraqmasını peşəkərliliklə işlədə bilirdi. Oxu və rəqlərindəki musiqi qammalarını aktrisa mütləq obrazın daxili ritm ahəngi ilə uzlaşdırırdı.

Aktrisanın xeyli rolları vardı ki, orada obrazın bioqrafyasını dərinləndirən öyrənməyə ehtiyac qalmırdı. Nəsimə xanım obrazın real vəziyyətdə real davranışının məntiqini müəyyənləşdirirdi. Tamaşaçı real yumorlu, yaxud satirik səciyyəli situasiyada məzəli və ya kinayəli gülüş doğuran tip-obrazla rastlaşırdı.

Bəzi tamaşalarda oynadığı obrazlar hərəkət və davranışı ilə qadınlığa məxsus ləfəzlərlə əndazələrini aşib keçirdi. Onda aktrisa obrazın ictimai-sosial mənsubiyyətini öndə keçirir, oynadığı surəti real mühitin real tip-personajı kimi təqdim edə bilirdi. Elə yuxarıda göstərdiyim mürəkkəb bədii məqamlarda da inanırdın ki, bəli, aktrisanın daxili enerjisi tükənməzdir.

Inanırdın ki, bəli, aktrisanın temperamentinin çəsmə gözü daim axarıldı.

Inanırdın ki, bəli, emosionallığın füsunkarlıqla təqdim olunan aktrisanın hünərinə dəlalət edir.

Inanırdın ki, bəli, yumor bu sənətkarın istedadının tacıdır.

Əvvəlki rolları ilə də istedadı diqqəti cəlb edən Nəsimə xanım 1946-cı ildə Nargilə ilə inanılmaz dərəcədə sevilib populyarlaşdı. Bu şöhrət çaləngi, bu sevgi yağışı heç vaxt onu tərk etmədi.

Sənətdə populyarlıq xəm atdır və özündən müştəbəhi, alqışlardan gözüyümlü xumarlananı, qazandıqı uğurla kifayətlənib öyünəni mütləq qafıldan yera cırır.

Bəs Nəsimə xanım qazandıqı şöhrət zirvəsində necə qaldı? Gərgin zəhmətlə bacarıq və qabiliyyətini beş-altı ilə Hürzad ("Evliyənin subay"), Xanpəri ("Dərviş Məstəli şah"), Zieraldina ("İki ağanın bir nökrəri"), Kabato ("Keto və Kote") rolları ilə istedad səviyyəsinə qaldıra bildi. İstedadını isə çox sürətlə cilalayib formalaşdıraraq sənətkar kamilliyi həddinə çatdırdı. 30–32 yaşında aktrisa şöhrətlə qol-boyun olmuşdu. Amma və di gəl ki, onun axtarışları qətiyyətlə inamla davam edirdi. Şöhrətin ehtiramını uca tutduğca aktrisa da onunla birlikdə ucalırdı.

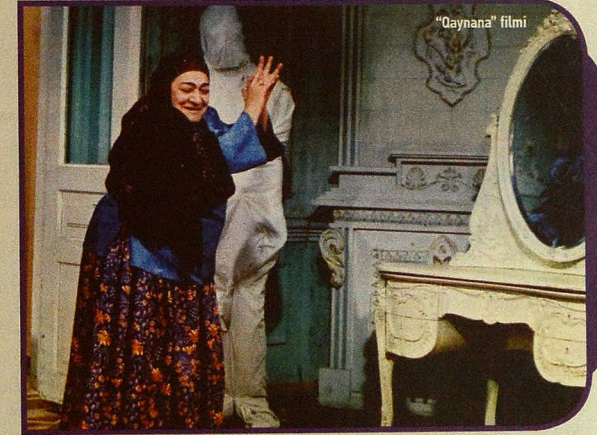
Nəsimə xanımın həssas səhnə duyumu vardı və o çox mürəkkəb məqamlarda da vəziyyəti hiss edirdi. Hiss edib ona emosional münasibət bildirirdi. Onun emosionallığı isə səhnə ehtirası, yaratmaq gücü ilə birləşirdi. "Nənəmin şahliq quşu" tamaşasında Cəsarət (Mobil Əhmədov) bir anlaşılmaz münasibət nəticəsində yüksək vəzifə sahibi olur. Necə deyərlər, şahliq quşu gözlənilmədən özü gəlib qonur başına. Cəsarətin məsləkdaşı, bicliyi, kələyi həyat devizinə çevirən hikkəli Camilə onun kabinetinə gəlir. Kabinetə keçəndən az sonra hiss edir ki, Cəsarət onunla ədalətə dənizdir, hətta özünü bir az saymazana aparır. Nəsimə xanım səsinin tonunu qaldırırdı, sonra ayağa qalxıb Cəsarətin kreslosuna yaxınlaşırdı. Əlini belinə qoyur və gözlərini qiyib ona baxırdı. Cəsarət elə bil silkələnbir ayılırdı və Camilənin baxışları altında büzüşüb balacalaşırdı.

Bu səhnədə aktrisanın emosionallığı öz yerini daxili ehtirasa, baxışlarla psixoloji təsir göstərməyə verirdi. Nəsimə xanım Camilənin pauzalı qələbəsinə oynayanandan sonra yenidən yumorlu ahəngə qayırdı. Mən özüm dəfələrlə şahidi olmuşam ki, bu keçidlər (yumor-

dan psixoloji gərginliyə, psixoloji gərginlikdən satirik ahəngə, satirik ahəngdən yəna yumora) o dərəcədə təbii, real, cazibəli təsir bağışlayırdı ki, həmişə gurultulu alqışlarla qarşılanırdı.

Aktyorun səhnə görkəmi və cazibəsi oynadığı rolun mahiyyətini qavramaq üçün vacib əlamətdir. Nəsimə Zeynalova təkbəşinə səhnəni "doldura" bilirdi. Tək olanda da əzəmətli və mən deyərdim ki, möhtəşəm görünürdü. Çünki istedadı sərhədsiz, nəhayətə, parlaq idi və bu ənginlikdə fırtına kimi coşan emosionalıq, tamaşaçının gözündən keçib qəlbini titrədən maləhatlı bir səmimiyyət vardı.

Cəsarətliydı. Çox mürəkkəb rəqsin, ariozanın, mahnının, hətta dalğavari psixologiyaya üzərində qurulan təzadlı dialoqların realizəsinə cəngəvar kimi girişirdi. Səsinin ritm ahəngi, emosiyasının cazibədarlığı və karnaval estetikasına aşinalığı həmişə onun dadına çatırdı.



“Hər təza ifasında yeni və indiyədək istifadə etmədiyi bir jest, bir detal, bir him-cim işarəsi tapırdı. Tapdığıni o dərəcədə realılıqla realizə edirdi ki, tamaşaçıya elə gəlirdi aktrisa bu oyun-üslubu, bu ifadə vasitələrini illərlə məşq edib. Halbuki özünün etiraf etdiyi kimi, aktrisa hər yeni rol üçün orijinal ifadə vasitələrini əsasən baş məşqlərdə və yaxud premyera arafəsində tapırdı.

Burada bir incə mətləbə açıqlama verim. Əslində, Nəsimə xanım oynayacağı obraz üçün elə ilk mizarxası məşqlərdən axtarış aparırdı və xeyli yeni ifadə vasitələri, hərəkət plastikası, danışq tərzini tapırdı. Amma məşq uzununu onları bircə-bircə "dişinə vurub" sınaqdan çıxarırdı. Saf-çürük edə-ədə son qərarını əsasən premyera arafəsində verirdi. Elə buna görə də Hacıbaba Bağirov, Səyavuş Aslan, Mobil Əhmədov, Əzizəğa Qasimov, Məmmədsadiq Nuriyev, Zəmirə Quliyeva mənimlə söhbətlərində deyirdilər ki, Nəsimə xanımın yəndəş



Nəşibə Zeynalova (Züleyxa) və Lütfəli Abdullayev (Məhəmməd) Ulduz filmində. 1964

olanda hər dəfə səhnəyə çıxmamış özümüzü toparlayırdıq. Bilirdik ki, son anda da nəyisə dəyişəcək, hansısa improvizə ilə bizi heyratlandıracaq. Çalışırıdık ki, səhnədə pis vəziyyətə düşməyək və düşsək də, o gərginlikdən çıxmağa hazır olaq.

Oxucuya deyim ki, bu, aktrisanın erköynülüğü və ya şiltəliyi deyildi. İmprovizə, daim təzəliyə cəhd Nəşibə xanımın sənət vərdişi, aktyor üslubu, yaradıcılıq ehtirasının coşğunluğu idi.

Səyavuş Aslan danışdığı bir olayı xatırlayıram: "Hicran"ın premyerasından sonra beşinci, ya altıncı tamaşa idi. Mən Dadaşbalanı oynayırdım. Mitoşdan tapşırıq alandan sonra Qızbacını dənizkənarı bulvarda tapırdım. Orada bizim dramatik söhbətimiz var. Qızbacı Dadaşbalanı dinləmək istəmir, söhbəti tez-tez dəyişir. Mən həmdən-həmə deyirəm, o, dərindən-dəmə. Buna görə də guya əsəbiləşən Dadaşbalanın dili daha pis topuq vurur.

Dadaşbala əsəbiləşib deyir: – Bir məə... məə...nəə... quuu...

Bu yerdə bir də gördüm Nəşibə xanım lap mənə yaxınlaşdı, bir az aşağı əyilib mənə baxa-baxa dedi: – Hə... hə... hə... Üstəlik, alyan da nəsa göstərirdi. Yəni guya demək istəyir ki, danış görüm nə deyirsən.

Əməlli-başlı çəşdim. Dilim başlıdı doğrudan da topuq vurmağa. Nəşibə xanım da bic-bic mənə baxırdı. Demək istəyirdi ki, sən kəko, pəltək Dadaşbalaya mən idim dözürdüm.

Yaxşı ki, tamaşaçılar dadıma çatdılar. Elə bildilər ki, bu səhnə əvvəldən belə qurulub. Nəşibə xanımın Qızbacı üçün tapdığı hişkənin ləzzətini, mənim, yəni Dadaşbalanın ağlamaq həddinə çatmasını görüb oyunumuzu gurultulu alqışlarla qarşıladılar..."

Nəşibə Zeynalova xarakterik aktrisa olduğuna görə və ən əsası musiqili komediyanın bədii-estetik tələblərinə uyğun olaraq yumor yükünü daşıyan tipik-xarakterik rollar oynayıb. Çünki operettalarda

qəhrəmanları vokalçı-aktyorlar ifa edirlər. Ancaq elə olub ki, aktrisa zəif işlənmiş epizod rolda da səhnəyə çıxıb (məsələn, "Məhəbbət güllü"ndə Zivər xanım). Tamaşanın əksər səhnələrində Nəşibə xanımı görməyən tamaşaçı sonradan ona kiçik rolda tamaşa edəndə bir az incik düşürdü. Həmin obrazı əhəmiyyətsiz sayırdı. Çünki teatrsevərlər aktrisanı mürəkkəb hadisələr axarında, yumorun mərkəzində görməyə adət etmişdilər.

Amma aktrisanın dolğun oyunundan sonra görünürdü ki, bu obraz, daha doğrusu, bu ifa olmasaydı, tamaşanın yumoru kasadlaşardı. Bu qənaətə inam yaranan, əlbəttə ki, Nəşibə xanımın füsunkar ifasıydı. Digər tərəfdən zəif komediyanın tamaşasında da daxilən ciddi yaradıcılığa səfərbər ola, yumor tarazlığını saxlaya bilirdi. Eyni zamanda kiçik personajı da əsas hadisənin inkişaf xəttinə bağlamağa çalışırdı. Hətta kiçik rollarda da Nəşibə xanımın emosionallığı, sadəliyi, zərifliyi, ürəkaçan səhnə davranışı, ifadə vasitələrinin cazibəsi heyrat doğururdu. Aktrisanın tip yaratmaq inadkarlığına, tapdığı jest və ştrixlərin bədiiliyinə mat qalmamaq mümkün deyildi. Həssas yumor duyumu imkan verirdi ki, aktrisa epizod obrazın ifasında da uğur qazana, sənətkarlıq nümunəsi göstərə bilsin. Ümumiyyətlə, onun böyüklü-kiçikli bütün rolları maraqla bəyənilir, ehtiramla qəbul olunurdu.

Teatr sənətində yondaşlığın vacib etik prinsiplərindən biri də həssaslıq, diqqət və qarşılıqlı inam və ehtiramdır. Əslində, bu etik qaydalar truppanın bütövlüyünü, peşəkarlıq əzəmətinə müəyyənlaşdirən çox vacib göstəricilərdir. Təbii ki, bu yanaşma-münasibətdə Nəşibə xanım yondaşlarının istedadının məzmun-xarakter yönündən çıxış edirdi. Lütfəli Abdullayevə, Əlihüseyn Qafarlıya, İmamverdi Bağırova, İbrahim Hüseynova, Sənən Ağbayova müəyyən estetik ölçülərlə yanaşan aktrisanın Səyavuş Aslana, Hacıbaba Bağırova,

Mobil Əhmədova, Əzizağa Qasımova, Məmmədsadiq Nuriyeva, Dadaş Kazımova münasibətinin öz estetik meyarları vardı. Yondaşlıq vərdişlərinin bir özəlliyi də onda idi ki, təcrübəsi az olan gənclərə (müxtəlif illərdə Sona Həsənova, Daqmara Cədzadə, Lütfiyyə Səfərova, Novruz Qartal, Atabala Səfərov, Ramiz Məmmədov, Arif Quliyev, Gülnar Salmanoğlu...) xüsusi qayğı və diqqətlə yanaşırdı. Səhnədə onların sərbəst olmaları üçün avansenedakı (ön səhnədəki) mizan planlarını həvəslə gənclərlə bölüşürdü.

“Nəşibə xanımın yondaşlığının çox özəl, sənətkarlıq keyfiyyətlərindən, psixoloji dəyəridən başqa birisi o idi ki, aktrisa qarşısındakı aktyora hərəkət coşğunluğu, müsbət enerji, ruh yüksəkliyi verirdi. Diqqətli idi. Səhnədə vəziyyətdən asılı olmayaraq həmişə hər cür ölçünü gözləyirdi. Heç vaxt özünü qarşısındakından üstün tutmazdı. Onun üçün bir meyar-prinsip vardı: bütün aktyorlar güclərini səhnədə tamaşanın peşəkarlıqla təqdiminə səfərbər etməlidirlər. Xalq artisti Ramiz Məmmədov mənimlə söhbətlərində dəfələrlə yanlıq ehtiram və məhəbbətlə, kövrək həsrətlə deyib: “Nəşibə xanımla yondaş olmaq bir özgə aləm idi. Həmişə təəssüf edirdim ki, bu böyük ustada olan səhnəm niyə tez bitir. Onun ünsiyyət səmimiyyəti, məhəbbətli baxışları adama güc, cəsarət, enerji verirdi. Mən sənə deyim ki, səhnədə Nəşibə xanımın yanında dayanmaq özü bir məktəb idi”.

Teatr aktyoru üçün son dərəcədə vacib olan sənət prinsiplərindən biri də odur ki, oynadığı tamaşalarda səhnə ilə tamaşaçı salonu arasında səmimi, qarşılıqlı ünsiyyət yarıda bilsin. Bu ünsiyyət olmayanda aktyorla tamaşaçı arasında soyuqluq yaranır. Sanki arada gözəgörünməz şüşə var.

Tanrının Nəşibə xanıma bəxş etdiyi istedad vergisindən biri də aktrisanın malahətinin sirayətədiçisi gücü idi. Onun səhnəyə çıxışı ilə salona səmimiyyət yağışı çilanırdı.

Bunun bir neçə real səbəbi vardı. Əlbəttə ki, mənim fikrimcə.

Birincisi, dəfələrlə yazmışam və bir daha təkrar edirəm ki, Nəşibə xanımda Tanrıdan vergi olan möcüzəli, füsunkar, heyratamiz emosional məlahət, yapışıqlıq vardı. İlk növbədə çöhrəsində olan suyuşirlik, cazibə, məlahət, sehr adamı məftun edirdi.

İkincisi, ilk baxışda Nəşibə xanımın səsi adi xanım səsiydi. Dı gəl ki, hansısa tip-obrazın dili ilə danışanda bu səsin koloriti, şirinliyi hər birimizin ruhuna cazibə kəməndi atırdı. O kəməndin bəndindən çıxmaq mümkün deyildi. Hətta tamaşa bitəndən sonra da o səs uzun müddət qulaqlarımızda cingildəyirdi.

Üçüncüsü, hər hansı obraz üçün istifadə etdiyi ifadə vasitələri, mimika-jesti, davranış tərzini bu qədər orijinal olsa da, etno-psixoloji kökü güclü milli zəmindən şirələndirdi. Onların, yəni Mələk xanımın da, Sənəmin də, Cahən xanımın da, Cəhrənin də, Xanpərinin də, Nargilənin də, Zibə xanımın da, Şölanın da, Rəşadəninin də, Fatma xanımın da, Qızbacının da... canı-ruhu, mənfili-müsbətli bütün mənavi-əxlaqi göstəriciləri və dəyərləri min illərdən bəri formalaşan Azərbaycan qadın tipinin koloritli səhnə təəcəssümü idi. Bu tiplər bi-

zim xətirə yaddaşımızda olmasa da, qapalı şəkildə qan yaddaşımızda mövcuddur.

Dördüncüsü, dünyanın əksər ölkələrində bədii təsdiqini tapmış realist aktyor məktəbinin, psixoloji teatrın nümayəndəsi idi. Aktrisanın yaradıcılığının mayasını zaman və məkan xronotopunun vəhdəti təşkil edirdi. Nəşibə xanımın hünəri bir də orasında idi ki, o, oynadığı bütün obrazları ictimai-sosial mənsubiyyətdən asılı olmayaraq müasirləşdirə, çağdaşların estetik düşüncə tərzinin qavranıla biləcək müstəvissində oynayırdı.

Beşincisi, Nəşibə xanımın bütün rollarında (bəzində az, bəzində çox, bəzində tam şəkildə) folklorun, xalq oyun tamaşalarının, milli karnaval estetikasının şahdi-şirəsi var. Bu şahdi-şirəsi



isə reallıqla bədii təəcəssümünü tapanda həmişə aktyorun ifasına məlahət, səmimiyyət, cazibə, ləfəfat, şirinlik verir.

Hansısa rolunu oynamaq üçün qorxu, tərəddüd hissi Nəşibə xanıma yad idi. Ona görə də ifa etdiyi rollar bu qədər canlı, dinamik, heyratamiz dərəcədə inandırıcı olurdu. Aktrisa üçün dəyişmə, başqalaşma çox asan bir yaradıcılıq prosesi idi və bu proses sənətkarın gənc yaşlarından vərdişə çevrilmişdi.

Nəşibə Zeynalovanın səsinin həm tembri, həm xarakteri müəyyən tipik obrazların ifasında azı 180 dərəcə dəyişirdi. Hər dəyişmənin də öz məlahəti, öz şirinliyi, öz xarakteri, öz tipi olurdu. Onu tanımayan teatrsevər üçün Barbale ("Keto və Kote"), Cəhra ("Altı qızın biri Pəri"), Qızbacı ("Hicran") obrazlarının səslərini lent yazısında səsləndirsən, ifasının eyni aktrisa olduğuna çətin ki inansın. Aktrisa səsinin çalarını deyil, məhz xarakterini, psixoloji dəyərini, necə dəyərlər, kökünü dəyişirdi. Maraqlı həm də işin bu tərəfi idi ki, Nəşibə xanımın səs dəyişməsi musiqi nömrələrinin ifasında da danışığın tembr-əhəngində səslənirdi.

Heyrat doğuran maraqlı tərəfi bir də burası idi ki, Nəşibə xanım tanınılmaz dərəcədə dəyişən səsinin bənərsiz çalarlarından eyni obrazın müxtəlif komik vəziyyətlərində müxtəlif şəkildə istifadə edirdi. ♦

İlham Rəhimli