



HAMI BİR AZ NƏSİMİDİR...

(Yuğ teatrının “Mənəm, mən...” tamaşası haqqında)

Elçin Cəfərov

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Teatrşünaslıq kafedrasının müəllimi, Sənətşünaslıq üzə fəlsəfə doktoru

E-mail: elcin_yug@mail.ru



Ötən il respublika Prezidentinin sərəncamı ilə [10] “Nəsimi ili” kimi qeyd olundu. Bir il ərzində Nəsimiyə həsr olunmuş orta statistik səviyyədən də aşağı tamaşalar gördük, elmi, bədii və publisistik əsərlər oxuduq, musiqilər dinlədik. Hətta təəssüflə deməliyəm ki, Nəsimi ili çərçivəsində hazırlanan pis və yaxşı işlərin faiz nisbəti qara pişiyin üzərindəki ağ ləkə kimidir. İlin lap axırlarında ürəyimizə su kimi səpilən və 2019-un bütün “mənəvi zərbələrini” unutduran bir iş gəldi: Azərbaycan Dövlət YUĞ Teatrının “Mənəm, mən...” tamaşası.

“Mənəm, mən...” tamaşasının əsas tapıntılarından biri Nəsimi obrazının olmamasıdır. Müəlliflər konkret Nəsimi obrazını verməməklə konkret tarixi şəxsiyyət, insan obrazından çıxarıb ideyaya çevirirlər. Yəni tamaşanın yaradıcıları üçün Nəsimi yoxdur, nəsimilik var. Nəsimi ruhu, hürufi fəlsəfəsinin müxtəlif obrazların simasında əyaniləşən təzahürləri var. Nəsimilik maddi deyil, mənəvi anlayışdır. Hamı bir az Nəsimidir, bir az Şeyx Şəmsəddin Bağdadidir, bir az qara, bir az ağdır, bir az zülmət, bir az işıqdır. Bu səbəbdən hürufi dərvişlərin heç biri ölümdən qorxmur, çünki ölüm deyilən nəməyə cismani mövcudiyyətin sonudur, ölümün ruha təsiri sıfır səviyyəsindədir. Qazamat, ölüm, edam, işgəncələr cismi məhv edə bilər, ruha, ideyaya, fikrə neyləyəsidir ki?..

Tarixi mövzuda yazılsa da, bu əsər, qətiyyətlə tarixi pyes deyil. Heç şəksiz, İlqar Fəhmi Nəsimi dövründə baş verən tarixi hadisələri və onların məntiqini gözəl bilir, duyur və anlayır. Ancaq qarşısına tarixi həqiqətlərin bədii inikası kimi bir məqsəd qoymur. Əksinə, bəzi

tarixi faktlara söykənərək, hadisələri sərbəst şəkildə təfsir edir, düzüb-qoşur və hürufilik ideyasını lay-lay açaraq göstərməyə imkan verən bir bədii struktur formalaşdırır. Yəni, İlqar Fəhminin təsvir etdiyi hadisələr, “əlbəttə, yalandır”. Ancaq bu bədii yalan həqiqəti axtarıb-aramağa, tapıb bəyan etməyə hesablanıb. Belə çıxır ki, tamaşanın müəllifləri üçün yalan həqiqəti tapmaq vasitəsidir.

Həqiqətin bu cür detektivvari axtarışı tamaşaçını maraqlandırır, oyuna cəlb edir və yaradıcılarla birlikdə seyrçi də Nəsimi həqiqətini və ən əsası, öz həqiqətini axtarır.

Mehriban Ələkbərzadə İlqar Fəhminin didaktik-detektiv pyesini [2] mistik-psixoloji dram kimi görüb, duyub, qavrayıb. Yaxşı ki, nə didaktikanın, nə də detektivin ardınca getməyib. Rejissor bu didaktik-detektiv pyesdən mistik-psixoloji dram çıxarıb. Yəni, pyesi öz boşqabına qoyub. Nədən ki, psixologizm

Mehriban Ələkbərzadə rejissurasının ən güclü yönüdür. Bir rejissor kimi, ələlxüsus da, qadın rejissor kimi M.Ələkbərzadə psixologizmin səhnə təcəssümünü verməkdə ustadır. O, obrazların psixoloji portretini cizməyi, tamaşaların hadisələr xəttinin, obrazların əməl partiturasının psixoloji əsaslandırılmasını tapmağı gözəl bacarır.

Yuğ Teatrının “Mənəm, mən...” tamaşasında hürufi elmi-ilahi, hürufi eşqi-ilahi, hürufi ilahi yazı, hürufi ilahi şeir, hürufi övliya ullah obrazları həm real insanlar, həm arxetiplər, həm sufiliyə gedən yolun dayanacaqları, həm də Nəsiminin müxtəlif sifətləridir. Mehriban Ələkbərzadənin yozumunda üçüncü variant daha güclü səslənir. Hətta mən bu səhnə oyununu monotamaşa kimi də qavradım. Mənə görə, tamaşada yalnız bir obraz var – o da Nəsiminin özüdür. Bütün yerdə qalan obrazlar isə Nəsiminin müxtəlif mənələri, proyeksiyalarıdır. Ortada bircə mübarizə var ki, o da Nəsiminin içində gedir. Şeyx Əzəm Nəsiminin sxolastik baxışlar filtrindən süzülən proyeksiyasıdır. Seyid Əli Şamlı dinin (yaxud fanatizmin) ifrat qradasiyasında məhz Şeyx Əzəm kimi görünür.

Bu mənada, Fərraş da Nəsiminin özüdür. Obrazın libidosundakı [bax: 8] “öldürmək” istəyidir. Məgər Seyid Əli özü Şeyx Əzəmin fərraşı deyilmə? Dramaturq bu obraza xüsusi mənə yükləməyə çalışmayıb. Hərçənd fərraş obrazının psixikasına varmaq və maraqlı detallar tapmaq mümkün idi. Müəllif fərraşı sırf epizodik personaj olaraq düşüdü və onu qərarların qeyd-şərtsiz icraçısı, buyruq qulu kimi təqdim edib. Ancaq bu halı ilə belə, Elşən Əsgərovun Fərraşı çağdaş dövrümüz üçün olduqca aktual görünür. Elə bu gün də

gözəl Azərbaycanca müxtəlif sahələrdə və müxtəlif instansiyalarda "biz kimik, nə karəyik" məntiqi ilə başını aşağı salıb öz "iş" ilə məşğul olanlar" az deyil.

Dramaturq və rejissor obrazların səhnəyə çıxma ardıcılığını dəqiq qurub. Bu obrazlar fərqli aspektlərdən Nəsimi məninin təzahürlərini, hürufliyin hikmətlərini çatdırır. Həqiqətə işiq salmağa çalışan, haqqa dəvət edən hürufilərlə ünsiyyət Seyid Əlini sarsıdır, şüurunda dərin iz qoyur, içində gizlətdiyi həqiqəti zahirə çıxarır. Hürufilərlə cihadə başlayan Seyid Əlinin qarşısına əvvəlcə üç il məsciddə, altı il mədrəsədə Quran öyrənən, iyirmi səkkiz ildir Fəzlin dəsturuyla batini elmlərlə məşğul olan hürufi elmi-ilahi (alim dərviş) çıxır. Dərviş dindən danışmır, elmdən söz açır, dünyanın və Allahın sirlərini Platonun (Əflatunun) nəzəri konsepsiyasının [bax: 9] davamı olan Fəzlin elmi ilə açmağa çalışır. Və başlayır həflərin dili ilə danışmağa, məzmunun mənalərini açıqlayaraq, hürufilik təriqətinin konsepsiyası ilə Adəmin vəchində Allahın təcəllasını isbatlayır. Bir qədər didaktik xassəsi ilə seçilən parça Əbdülqəni Əliyevin maraqlı ifası sayəsində darıxdırıcı olmur. Aktyor elmi-ilahi rolunun ifası zamanı pedant ədasından istifadə etmir, didaktikadan qaçır. Öz qəhrəmanını alim yox, aqah kimi təqdim edir. Aktyorun təmkinli, aram oyunu, bu oyunun zahirən hərəkətsiz, sakit, daxildə isə təlatümlü tempo-ritmi, Nəsimi qəzəllərinin mükəmməl qiraəti Seyid Əlinin ürəyinə şübhə toxumları səpməklə yanaşı, tamaşaçını da ovsunlayır. Əbdülqəninin dərvişi su kimidir. Su arxetipi aktyorun plastikasında bariz görünür. Sanki o, səhnədə hərəkət etmir, bir yerdən digərinə su kimi axır, doldurur məkanın boşluğunu... Su kimi sakit, su kimi aramla və su kimi rahat. Aktyorun bu cür ifası Seyid Əlinin oyununa da sirayət edir. Bu parçada Seyid Əli obrazının ifaçısı sanki başqası ilə yox, öz-özü ilə danışır, özüyə höcətləşir, dirəşir, tövbə edir. Elə bil, dərdini, şübhə və tərəddüdlərini suya danışır.

Əbdülqənidən sonra səhnəyə eşqi-ilahi (aşiq dərviş) çıxır. Aktyor Vüqar Hacıyevin ifa etdiyi obrazın səhnəyə gəlişi maraqlıdır. Vüqar səhnəyə çıxanda digər həmkarlarından 1-0 öndə olur. Qara pərdənin altında üzü görünməyən aktyorun "Münəvvədir, münəvvədir, münəvvər..." deyə zümzümə elədiyi mahnı tamaşaçının diqqətini çəkir və eşqin məhz bu cür zühuru,

"Yüzün bərgi-gülü-tərdir, güli-tər" qəzəlinin müşayiəti ilə gəlişi özünü doğruldur. Oxuyan vaxt, örtük altında olanda Vüqar səmimidir, aşiqdir və onun ifasının dürüstlüyü məndə zərrə qədər də şübhə oymatır. Bu mahnı asta-asta artan alovun dilimlərinə bənzəyir. Aşiq-dərviş içində bir alovla çıxır səhnəyə. Hələ üzünü görməsək də, bu odu Seyid Əlinin və tamaşaçıların ürəyinə sala bilir.

Ancaq elə ki, örtüyü üstündən ataraq başlayır danışmağa, o səmimi səsin bu nataraz vücuddan çıxdığına inanmır adam. Aktyorun bədən quruluşu və fiziki göstəricilərindən danışmıram, danışığından, səhnə plastikasından, bədən dilinin istifadəsindən bəhs edirəm. Aktyor danışmağa başladığı andan bədən və hissələrinin idarəsini itirir, obrazın mahiyyətindən 2 verst uzaq düşür. Yahu, bu nə qəzəb, bu nə ironiya. Belə aqressiv aşiqmi olar, o da ki, ilahi aşiq...

Seyid Əlinin növbəti qurbanı (eyni zamanda, sınağı) ilahi yazı (xəttat dərviş) obrazıdır. Elgünün xəttatı külək kimidir. Əvvəlcə xəff-xəff əsən meh-xəttat hadisələr qızıxdıqca xəzriyə çevrilir, "O kitabın üzünü sən özün köçürtmüsən, Seyid Əli..." [2, səh. 24] sözləri isə fırtına kimi şiddətlə səslənir. Bu fırtına Seyid Əlini tutduğu şəriətin daha bir budağından qoparıb aparır. Qıvrıq plastikaya sahib Elgün Həmidovun xəttatı canlıdır. Doğrudur, bir-iki məqamda səsi tamaşaçıya çatmır, danışığı aydın olmur, amma bədən dili ilə tamaşaçını özünə baxmağa məcbur edir. Səhnənin arxasındakı parçanın üzərində ərəb həflərinin peyda olduğu videoproeksiya da Elgünə kömək edir, xüsusilə qəzəlin ifası zamanı videotəsvidə ərəb əlifbasının həflərinin görünmə tezliyi aktyorun səhnə hərəkətinin temp-ritmini müəyyənləşdirir. Ancaq nə gözəl alındı, əli ilə havada həfləri cızan aktyorun əl hərəkətləri ilə videotəsvir arasında sinxronluq olsa... Başa düşürəm, bu texniki baxımdan asan deyil, aktyordan çoxlu məşq, hərəkətlərin avtomatizasiyasına qədər mükəmməl plastika tələb edir. Ancaq düşünürəm ki, Elgün bunu bacara bilərdi. Səd heyf...

Bir də Qasım Nağının ilahi şeir (şair dərviş) obrazı var. O, səhnədə sanki birdən-birə peyda olur və digər dərvişlərə qətiyyə bənzəmir. Seyid Əlinin dili isə desək, onun gözlərində yorğunluq yoxdur. Çün şairlərin ruhu yorğun olmur. Şair

parçası sanki Fəhminin avtobiografik haşiyəsidir. Dramaturq burada özündən, öz düşüncələrindən, tərəddüdlərindən, şairə və əşara münasibətindən danışır. Heç şəxsiz, şair şeir yazan yox, sənətkar anlamına gəlir – bu mənada, həmin parçada rejissor da özünü qurub, aktyor da elə özünü oynayıb. Yoxsa hardandır vəhdət məqamına yetişmiş, həqiqəti ovcunun içində büküb saxlayan şairin gözlərindəki bu ürkü, bu qorxu?! Bu qorxu şair Nəsiminin yox, sənətkar Qasımın qorxusudur, əndişəsidir. Qasım Nağı şairi yox, şeiri oynayıb. Aktyorun təkə ifa etdiyi Nəsimi qəzəlləri deyil, elə səhnə varolması da əruz üstündədir.

Və nəhayət, Seyid Əlinin mənəvi evolyusiyasının sonuncu mərhələsi - Övliya ullahla görüş vaxtı yetişir. Dərvişlərdən fərqli olaraq, Övliya birinci özü hücumə keçir. Seyid Əlinin sxolastikaya söykənən həqiqətlərini darmadağın edir. Seyid Əli də artıq dərvişlərlə dialoqdakı kimi özünü müdafiə edə bilmir. Qəzəblənir, qışqırır, hədələyir, ancaq özü də başa düşür ki, övliya düz deyir, üstündə meyvələri qalıb qəfildən quruyan, içini qurd yemiş ağaca bənzəyir, həqiqətən də, könlünün qəsri içindən ovulub-tökülüb, ancaq quruca divarları qalır. Bu parça tamaşanın hadisələr xəttində dönüş nöqtəsidir, Seyid Əli ilk dəfə övliya ilə söhbətdə konstruktiv dialoqə gedir, opponentinin dediklərini dinləyir və onun həqiqətlərinə inanmağa başlayır. Çünki övliya Seyid Əliyə yeni və yad bir şey demir, illərdir onun qəlbində iynə ucu boyda işiq kimi var olan şübhələri aktuallaşdırır, həmişə içindən qovmağa çalışdığı, özündən belə gizlətdiyi həqiqətləri səsləndirir, batini zahirə çıxarır. Məhz bu səhnədə Seyid Əlinin Nəsimiyə çevrilməsi prosesi itməmə yetir. "Şəri öldürən şərin özünə çevrilir" formulu əks istiqamətdə işləyir [иФч: 7]. Seyid Əli tamaşa boyu alimi, aşiqi, xəttatı, şairi öldürsə də, onların özlərinə çevrilir və bu dəfə övliyanı öldürməklə onun söylədiklərinin həqiqiliyini təsdiqləyir. Övliya Seyid Əlinin üstünü örtməyə, unutmamağa çalışdığı həqiqətləri aşkara çıxarır, güzgü tutub, onun özünü özünə göstərir. Və nəhayətdə, Seyid Əli mənəvi sarsıntı keçirir, katarsis yaşayır. Seyid Əlinin Nəsimiyə çevrilməsi – haçalanmış şəxsiyyətin bütövləşməsi prosesi başa çatır. Budur, qarşımızda "ənəlhəq" deməyə hazır Nəsimi dayanıb.

Övliya tamaşanın ən vacib obrazlarından biridir. Əvvəla, ona görə ki, Seyid Əlinin şəriətinə sonuncu zərbəni o vurur, dərvişlərin laxlatdığı divarı bilmərrə dağıdıb-yıxır. İkincisi, ona görə ki, əsərin bir çox hadisələri məhz bu parçada müəyyənləşir. Seyid Əlini qəddarlaşıdıran, özünə düşmən edən gənclik travmaları da burada aydınlaşır, onun Şeyx Əzəmə də, dinə və onun ehkamlarına da əsl münasibətinin konturları cızılır. Pyesin əsas didaktik xətti, hürufilik təriqətinin tam gücü də övliyanın səhnəsində açıqlır. İnsafən, Amid Qasimov da qaldırmalı olduğu yükün məsuliyyətini anlayır, bacardıqca bu yükü çəkməyə çalışır. Parçanın əvvəllərində Amidin Seyid Əliyə “gəl içəri, Seyid Əli” deyən övliyası olduqca maraqlıdır, simpatikdir, övliya streotiplərindən uzaqdır, canlıdır, diridir.

Hər şey lap yaxşı başlamışdı və belə də davam edirdi. Ta ki, aktyorun birinci improvizəsinə qədər. Qapalı sistem daxilində dəqiq ifa sərgiləyən aktyor zalla açıq sistemdə kontakta girər-girməz obrazın strukturu pozulur.

Çöpəgülən zalın reaksiyası Amidi çaşdırır, onu improvizə adı altında obrazın mahiyyəti ilə uyuşmayan dəxilsiz zarafatlar etməyə təhrik eləyir. Və beləcə, kələfin ucunu itirən Amid başlayır səhnədə mən də varam ədası ilə “partizanlıq eləməyə”. Obrazın inkişaf dinamikası və davranış məntiqi isə “gedir işinin dalınca”. Nəticədə, nə baş verir? İki obrazın bir-biri ilə sarmaş-dolaş olmalı ziqzaqvari əməl xətləri dönüb olur, Evklidin paralel düz xətləri. Nəticədə, övliya ilə Seyid Əli arasındakı dialoq məcburi monoloqa çevrilir. Obrazlar arasındakı rabitə bilmərrə pozulur. Yuğ aktyorlarının improvizə hoqqalarına o qədər də alışıq olmayan Ziya da deyir ki, “sən nə çalırısan çal, mən heyvagülü oynayacam”. Yəni, tərəf-müqabili oyunu tamam başqa səmtə yönəltməyə cəhd etsə də, zor-güclə öz obrazının əməl xəttini davam etdirməyə çalışır. Hər iki aktyor yəndəşdən çox resipientə yönəlir və bu da əks-reaksiya doğurur, tamaşaçı zalının, yaxud zaldakı hər hansı bir və ya bir neçə tamaşaçının qeyri-adekvat reaksiyası Seyid Əli obrazının həqiqətə gedən yolunu dumanlandırmaqla yanaşı, övliya obrazının əməl xəttini büsbütün dağıdır, həmsöhbətinin batindəki həqiqətləri zahirə çıxarmağa çalışan övliyanı malını tərifləyib sıırmaq istəyən sövdəgərə çevirir. Bu isə, rejissorun zərgər dəqiqliyi ilə qurduğu bədii strukturu alt-üst edir.

Sözsüz ki, tamaşanın baş obrazı Seyid Əlidir. Bütün hadisələr onun üstündə qurulub. Səhnədə ən çox dəyişən, haldan-hala düşən və sıfırla birin arasında sonsuz sayda çoxluqlara bərabər olan obrazdır Seyid Əli. Ziyanın Seyidi səhnəyə çıxışında qapqaradır. Dərvişlərin hər biri ilə ünsiyyətdən sonra onun qapqara ruhuna bir ağ pattern yaxılır. Bu patternlər onun cismini də, ruhunu da cızacıza ənləhəq sözünü yazır. Ancaq təbii ki, hadisələrin gedişatında biz bu patternlərin “Qurani-kərim”in nazil olduğu ərəb əlifbasında Ənləhəq olduğunun fərqi varmırıq, heç Seyid Əli özü də isti-isti dərk etmir onunla nə baş verdiyini. Ancaq proses gedir və səhnədə baş verənlər saat yarım ərzində zülməti işığa çevirir. Seyid Əli obrazı olduqca mürəkkəb obrazdır. Ona görə yox ki, tamaşanın əvvəlindən sonuna qədər səhnədədir, ona görə ki, obraz birlaylı, yekrəng deyil. Həm gədadır, həm də padşahi-ələm, həm mömindir, həm kafir, həm zahiddir, həm abid, həm asidir, həm fasiq, həm isadır, həm Yusif, həm haqqın düşmənidir, həm də haqqın özüdür ki var. Rejissor



bu rol üçün ADMİU-nun 4-cü kurs tələbəsi, Akademik Milli Dram Teatrının aktyoru Ziya Ağanı Yuğa transfer edib. Ziya ələndən gələni də, gəlməyəni də edib etimadı doğrultmaq üçün. Bu bir tamaşada bəlkə də 10 tamaşa qədər yorulub, 10 tamaşa qədər öyrənilib, 10 tamaşa qədər böyüyüb.

Aktyor obrazını dəqiq oynayır. Gücünü, enerjisini yaxşı bölüb, hətta bir çox təcrübəli, peşəkar aktyorların belə öhdəsindən gələ bilməyəcəyi işi bacarır, tamaşanın əvvəlindən axırına qədər balansını qoruyub saxlaya, obrazın inkişaf dinamikasını göstərə bilir. Ancaq mənə elə gəlir ki, Ziya ehtiyat edərək, tempo-ritmi lap aşağı freqanslardan başlayır. Şəxsən mən Ziyanın daha yuxarı amplitudada var ola biləcəyinə inanıram. Məmməd Səfa səviyyəli aktyorla aşırı emosional səhnədə birlikdə çıxış etmək və partnyoruna uduzmamaq Ziya kimi təcrübəsiz aktyor üçün böyük uğur sayıla bilər.

Yuğun səhnəsi Ziyaya yaddır. Elə bu teatrın estetik xəttinə də bir o qədər bələd deyil. Doğrudur, “Mənəm, mən...” psixosof tamaşası deyil, amma istənilən halda, bu teatrın səhnəsində var olmaq, o ki ola baş rol oynamaq, Ziya üçün asan sayılmaz. Tərəf-müqabillərinin kimliyini, hansı potensiala malik aktyorlarla bir səhnəni paylaşdığını dərk edir və bu, onda məsuliyyətlə yanaşı, yüngülcə hiss olunan xof da yaradır. Elə bil qorxur ki, “yeyərlər” onu səhnədə, nəyisə düz eləməz, yaxşı eləməz. Bəzi parçalarda aşırı gərgindir, səhnədə hansısa mizanın fərqli icrası, yaxud yəndəşlərindən kiminsə sözünü unutmaması hamıdan çox onu narahat edir, çaşdırır, psixoloji tarazlığını pozur. Düzdür, yandırmır özünü, çıxır vəziyyətdən, ancaq həmin məqamlarda Ziyanın gözlərinə baxmaq kifayətdir ki, içində xeyir-şər mübarizəsi gedən obrazdan çox, tamaşanın necə getdiyindən əndişələnən aktyoru görəsən. Bir də Ziyanın səsi və nəfəsi üzərində bir az da işləməsi gərəkdir. Bir neçə məqamda aktyorun səsi aydın eşidilmir, sözlər dumanlanır. Nəsimi yaradıcılığında isə, “Kəndi kəndüyə tərcümandır söz...” [4, səh. 9].

Məmməd Səfanın Şeyx Əzəmi ötkəmdir, qəzəblidir, qəddardır, radikaldir, Ancaq Seyid Əliyə qarşı çox xeyirxah və mərhəmətlidir. Yeniyetmə vaxtından gözü üstündə olub, hamilik edib, onu özünün sağ əli kimi yetişdirib, öyrədir, hətta qızını, sonra isə minbərini də Seyid Əliyə vermək istəyir. Hələb şəhərinin imam cüməsi Şeyx Əzəmə Seyid Əliyə din düşmənlərinə qarşı qəddar olmağı öyrədir. Yeniyetmə vaxtında söz versə də, sevgilisini ölümdən qurtarmağa

çəsarəti çatmayan Seyid Əli isə sanki bütün dünyadan intiqam almaq istəyir, Şeyxin qanlı göstərişlərini canla-başla, xüsusi qəddarlıqla yerinə yetirir. Şeyx Əzəm səhnəyə cəmi 2 dəfə çıxır – bir əvvəldə, bir də lap axırda. Buna baxmayaraq, bütün tamaşa boyu tamaşaçı onun varlığını hiss edir. Əvvəla, ona görə ki, oyun onunla başlayır və Məmməd Səfa öz ifası ilə hadisələrin temp-ritminin təyin edir, bir növ, kamerton rolunu oynayır. Tamaşa boyu həm Seyid Əlinin, həm də dərsiylərin və övliyaların dilindən Şeyxin adını eşidirik. Bu mənada, Şeyx Əzəm konkret obraz olmaqdan çıxıb simvola çevrilir. Teatr Şeyxin simasında qorxu arxetiplərini vizuallaşdırır. İlqar Fəhminin Şeyxi ona görə güclü və dəhşətlidir ki, insan oğlunun ən qədim və ən güclü təbii instinkti olan qorxu üzərində qurulub. Obraz elə bil Məmməd Səfanın əyninə biçilib. Məmməd Səfanın Şeyxi cəhənnəm zəbanisidir, qorxuludur, heybətlidir, gözlərindən vəhşət saçılır aləmə...

Məmməd Səfanın səhnə plastikası qarşısına nə çıxsa, qarşıb yandıran alov kimidir. Xüsusən, tamaşanın son səhnəsində Məmməd Səfanın Şeyxi səhnəyə gəlmiş, dilində təkbir, gözlərində qəzəb, kafirlərə lənət oxuya-oxuya meydana "şığıyır". Şeyx Əzəm cəhənnəm odu ilə jonqlyorluq edir. Bu səhnədə aktyor qorxulu nağıllardakı ağzından alov püskürən əjdahaya bənzəyir. Aktyorun səhnəyə çıxmağı ilə psixoloji gərginliyin ifrata varması bir olur.

Emosional partlayış gərginliyin və səs tonunun da maksimum həddə çatmasına gətirib çıxarır. Onların arasındakı psixoloji mübarizənin pik nöqtəsində, Seyid Əli Şeyx Əzəmin İblisin əsiri olduğunu bəyan edəndə, "Ey İblisin əsiri, itaətin hədədir" misrası ilə başlayan qəzəli söyləyə-söyləyə libasını yırtır və aktyorun bədənində ərəb əlifbası ilə yazılmış "Ənəlhəq" sözünü görürük.

Şeyx fətva verir: "Hələb meydanında Məlun Nəsiminin diri-diri dərisi soyulsun, boynu vurulsun, bədəni şaqqalansın... Bir şaqqası Zülqədər oğlu Əli bəyə, bir şaqqası Ağqoyunlu Qara Yuluk Osmana göndərlinsin..." [2, səh. 41]. Yaradıcılar edam səhnəsində Həsən Seyidbəyliyə göndərmə edirlər. Tamaşanın sonuncu səhnəsində gənc aktyor Ziya Ağa Nəsimi obrazının unudulmaz ifaçısı Rasim Balayevə yüngülcə bir təzim edir və sanki bu rola yarım əsr öncə damğasını vuran sənətkardan xeyir-duasını alır.

Seyid Əli Nəsimiyə çevrildiyi andan, yəni vəhdət məqamından sonra qorxu onu büsbütün tərk edir, çünki o, Nəsimiliyin ölməzliyini fəhm edir, anlayır ki, diri-diri dərisi soyulsa da, soyulmuş dərisini çiyinə atıb, Hələbin doqquz qapısından çıxıb gedəcək, çünki cisim ölür, ruh yox. Dəqiq bilir, hər dəfə bir Nəsimi peyda olacaq, hər dəfə biri zühür edəcək, Nəsimi yox ola bilməz... Nəsimi bahar yeli kimi bir zərif ruhdur, bir gün onun içindədi, bir gün mənim, bir gün də elə sənin... ❖

Ədəbiyyat:

1. Cəlilli Şərəf. Seyid İmadəddin Nəsimi: Həqq idi, həqqi dedi, həq söylədi; İstanbul, 2019.
2. Fəhmi İlqar Yeddinci//Azərbaycan: Ədəbi-bədii jurnal. 2019.-N9.-S.11-41.
3. İmadəddin Nəsimi: tədqiqlər, məqalələr, məruzələr /F. Əzizova; Bakı: "Elm", 2019. 401 səh.
4. İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, II cild, Bakı, "Lider" Nəşriyyatı, 2004, 376 səh.
5. Nəsimi dini-fəlsəfi təlimində Haqqın və insanın dərki, Bakı, "Elm və təhsil", 2020, 164 s.əh.
6. Talibzadə Aydın "Min maska və bir mən". Məqalələr toplusu, -

Bakı, "Təhsil", 2015. – 376 s., səh. 123-144

Rus dilində:

7. Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Сочинения. — М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. — Т. VII. — С. 149 — 177.
 8. Зигмунд Фрейд, Либи́до, Гуманитарий, 1996, 480 стр.
 9. Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. I/Общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; Авт. вступит, статьи А. Ф. Лосев; Примеч. А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1990. 860 с.
- İnternet resursları:
10. <https://president.az/articles/31507>
 11. <https://teatro.az/post/236>
 12. <https://teatro.az/post/246>

Резюме

Эльчин Джафаров

КАЖДЫЙ ИЗ НАС – ЧАСТИЦА НАСИМИ...

В статье анализируются подготовленный в рамках «Года Насими» спектакль «Я, ЕСЬМ» театра ЙУГ.

Используя приемы и средства современного искусствоведения, изучаются постановочные принципы, эстетические особенности, актёрская игра, музыкальное и сценическое оформление в спектакле, поставленный режиссером Мехрибаном Алекберзаде по пьесе Илгара Фахми.

В статье автор рассматривая спектакль с позиции театроведения, пытается раскрыть эстетические параметры идейно-художественного решения и психолого-философский контекст сценического произведения.

Ключевые слова: театр, Государственный театр ЙУГ, Имададдин Насими, «Я эсьм», Илгар Фахми, Мехрибан Алекберзаде

Summary

Elchin Jafarov

EACH OF US IS A PARTICLE OF NASIMI...

The article analyzes the YUG theatre performance "I AM...", staged within the framework of the "Nasimi Year".

This work investigates, by using techniques and methods of contemporary art studies, the production principles, aesthetic features, acting style, sound, and stage design of the performance, directed by Mehriban Alekberzadeh based on the play by Ilgar Fahmi.

In the article, the author considers the performance from the perspective of theatre studies and tries to open the conceptual and aesthetic parameters, psychological and philosophical context of the stage work.

Keywords: theatre, YUG State Theatre, İmadaddin Nasimi, spectacle, İlgar Fahmi, Mehriban Alekberzadeh