

SƏNƏT FƏDAİLƏRİ...

AZƏRBAYCAN TEATRİNİN EPİK QƏHRƏMANI

(Kentavr və Şərq)

O, epos parametrlərində yaşayan birisidir sanki...

Sənətin, elmin kentavrı deyərdim mən ona... Fiziki enerjisi, görkəmi epos qəhrəmanı olmağa hesablanıb. Ağlının 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 bəyənir. Busa onun çevik manevr etmək imkanını azaldır. Bir tərəfdən epik əzəmət, epik cüسسə, 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, vərdişlər, şakərlər isə xəzinəsi. Milli mədəniyyət sistemində bu fikir işçisinin gözünə maraqlı nə dəydisə, həməncə onun mənasını tapmağa çalışır; düşünür ki, bu, niyə belə yox, belədir və başlayır predmeti, olayı və ya hər hansı bir detalı "qurdalamağa", dekonstruksiya eləməyə.

Özünü heç nə ilə məhdudlaşdırmır: hərdən heç qrammatikanı da saya salmır; xətri istəyir, götürür köhnə apostrofun əvəzinə saıtləri qoşalaşdırır və bir kimsə də onu əmələndən 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 əcaib-qəraib 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 tərifi söyləyib, nə də aşırı tərifi eşitməkdən xoşlanıb, sözü üzə düz deyib, sənətdə, elmdə naşı adamı, həyatda yaltaq adamı həmişə acılayıb; baxmayıb ki, bu, vəzifədədir, 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, sözüündə, 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 (sənətsünas, 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 qövmlərinin, monqol elatlarının, çin tayfalarının dillərindən qopub gəlirəm. Elçin Muxtar Elxan... qəribədir, gözlənilməzdir, cingiltilidir, 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 sferasındadır...

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 bildirər.

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. Ölənlər insanlar ağırlarını, 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, özgülərə 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 yığılıb namazı məsciddə qırlarlar. İslam mifologiyasına görə, İsmayıl qurbanı İbrahim Xəlilullaha 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 dəyərlı fikir işçisi Toğrul Cavarlı söyləyir ki, Elçinin atası ironik, rişxəndcil bir adam idi, anası Xədicə xanımın isə ağır təbiəti vardı: "bu baxımdan Elçin anasına oxşayıb: əmma məqam düşəndə o da ironik ola bilir". Xədicə xanım qısa zaman intervalında rəssamlıq məktəbində oxuyub. Amma yüz dəfə heyiflər 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 heyifsilənməyinə 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 çəkdiqlərini toplayıb sərgilərdə iştirak edir. 1953-cü ildə Xarkov şəhərinə yollanır ki, orada təsvir sənətinin sirlərini daha dərinədən öyrənsin. Amma Xarkovun gözəl sənətlər institutuna "ağız büzür" və geri dönür. Di gəl ki, Bakıda da çox tablamlar. 1954-cü ildə Sankt-Peterburqa (o vaxtlar Leninqrada) 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", "Fıqaronun 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, şünaşlar yazı masası arxasında: tamaşa bəyənilib, uğurlu sayılıb. Odur ki, Tofiq Kazımov repertuara daxil edilmiş növbəti dramaturgiya nümunəsini də həməncə "Antoni və Kleopatra"nın quruluşçu rəssamı Tahir Salahova göndərir. Məqsəd aydındır: uğuru müasir ədəbi materialda təkrarlamaq gərəkdir. 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 çağırırdı "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 məqamda duyar. 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 məna 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 şərtlilik 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 müstəviyə adlamışdı: dekorları minimuma endirmişdi, və hətta səhnəni müəyyən məqamlarda "dekorsuz qoymuşdu", oyun məkanının şərtliliyini 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 saatın altında dayanırdı və guya ki dəmir yolu vağzalından ötən qatarların işıqları Nargilənin üzünü "sıyırtıb" uzaqlaşırı, Həsənzadəni (Əli Zeynalov) ondan alıb aparırdı. Adı 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 rejissorla təklif eləmişdi ki, gəl, tamaşanın adını dəyişib "Sən həmişə mənimsəsən" qoyaq. Dramaturq da bununla razılaşmışdı və 1964-cü il oktyabrın 14-də Milli Teatrın səhnəsində "Boy çiçəyi" yox, "Sən həmişə mənimsəsən" tamaşası oynanılmışdı. Beləliklə, heç vaxt heç yerdə rəsmiləşdirilməmiş bir məlumat: Azərbaycan teatri 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. Qərribə deyilmi ki, iri bir resenziya yazıb sonda adla ilişikli 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 mənimsəsən" (bizcə, 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 mənimsəsən" 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 mənimsəsən" 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 teatri üzünü Doğuya sarı çevirmişdi; Şərqi ənənəvi teatr formalarının təbiətindən bəhrələnirdi. Şərq teatrının gələcəksəl təzahür qiyyətlərisə 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 mənimsəsən" tamaşası ilə qutladı, 31 yaşından isə qəzet və jurnallara, nəşriyyatlara tək cə kitab qrafikası ilə məşğul olan bir rəssam kimi yox, həm də elmi və publisistik mətnlər müəllifi kimi özünü təqdim etdi. Əvvəl-əvvəl ilə bir-iki məqalə yazırdı, sonradan isə... xüsusilə, 90-cı illərdə yazı produktivliyini artırdı və daha çox sənətşünas, folklorşünas oldu.

1966-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 teatrşünaslıqda rəsmi şəkildə bəyan edilənlər arasında bir dissonans aşkarladım. Tofiq Kazımov irsini böyük sevgi və ehtiramla öyrənmiş və hələ də bu işin sona yetmədiyini vurğulayan İsrəfil İsrəfilov 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 strotipləri ilə, çağdaş sovet gerçəkliyində hökm sürən ideoloji "illüzionizm"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 axırıncı dəfə söhbət bir də açılında 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 seyrci 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, Şərqi mədəniyyətinin bilicisi və xiridarıdır. Digər yöndən 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 etməkdən, yoxlamaqdan, "söküb" yeni ideya ətrafında təzədən "yığmaqdan", standartı, klişeni sındırmaqdan, qutsal və urvatsız 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: üfqü 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 tamaşağa bir rəssam kimi dəvət eləmişdilər hər şeydən öncə! O, isə neomaarifçi filosof olmuşdu Tofiq Kazımov üçün və bu missiyanın mənalarnı məndə, tərtibatda gerçəkləşdirmişdi. Azərbaycan teatr mədəniyyətində Elçin bu dəfə də sübut etdi ki, funksional səhnəqrafiyanı illüstrativ tərtibatdan, statik, tərpənməz dekorlu anturajdan üstün tutur. Odur ki, Elçin səhnə məkanını cəmi üç böyük başdaşının köməyiylə 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 görədir 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 - A.T.) demək istəyir ki, "ölülər" Şeyxi alqışla qarşılayırlar; bu, bir rəmzdür, 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; mənim 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 məna "yük"ünün, səhnə fəaliyyətinin "lokomotiv"i kimi çözümlər və bu çözümlərə həcm etibarını 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 çağırırdı... 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 ərsiz yaşamışdı və özü ilə bərabər ərinin, ərinin xatirəsini yaşatmışdı. Sakit, hay-küysüz, döyüş məkanından kənarında, zamanın sürəkli təkrarları içində gerçəkləşən fərdi bir qəhrəmanlıq haqqında melodramatik-teatral ballada idi bu tamaşa və "Sənsiz" adı ideal şəkildə onun psixofizioloji konturlarını cızırdı.

"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... Yiğcam 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 baxışdı, təmas nöqtələri bulurdu, fəlsəfi debata çıxırdı və həmin dövrdə Milli Teatrın intim portretinin cizgilərini müəyyənləşdirirdi. Bu portretdə, 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" pyesinə quruluş verərkən də səhnəqrafiyanı yenidən Elçinə tapşırır. Artıq Elçinin quruluşlarda iştirakı təkə 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, şişirtmə 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 razılaşırmıdı 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

mənimsən", "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 reseziyasını "Əlvan tamaşa" adı ilə dərc elətdirmişdi: "Pərdəsiz və bər-bəzəkli səhnə bayram əhval-ruhiyyəsini 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 (?) görüdükləri 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 seyrcilərin gözü önündə məkanı gah şah sarayına, gah qəbiristanlığa, 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 teatri 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 bədiiilik, 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 rəbitəsi 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 Cavidə 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 "qərqlə 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; təmənnaşsız 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 tək-cə hürufilər və şeyxlərlə məskunlaşdır: burada dərvişləri, müxtəlif hökmdarları, döyüşçüləri, bəzəkli xanımları, kütləvi səhnələrdə qaynaşan qara camaatı da görmək mümkündür. Bura kostyumlar bolluğu və kostyumlar fərqliliyi deməkdir. Əgər hesaba alınsa ki, Ortaçağ islam mədəniyyətində sosial və dini status, yaxud ruh adamlarının olduğu kamillik mərhələsi onların geyimlərində öz ifadəsini tapırdı, Elçinə həvalə edilmiş işin çətinliyi həmənəcə aşkarlanacaq. Yəni "Nəsimi" kimi bir filmin geyim üzrə rəssamı olmaq üçün gərək əvvəlcə yaxşı tədqiqatçı olasan; dövrü, bölgəni, konkret sosial zümərəni 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 tapşırırdılar. 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 üçün, 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 çıraqla 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 davamı 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 çağırma bilirdilər: 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, aşıqların məbədidir və insan eşqi bütün dinlər fəvqündədir, ən ali müqəddəslik mərtəbəsindədir. Təbii ki, bunun özünəməxsus sovet küfrü kimi də şərh edilməsi mümkündür. Rəssam Elçin Aslanovun tərtibatı rejissorun mizanlarını mobilləşdirmişdi, tamaşaya ilginclik 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 Şərqi 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 miniatürçülərinin 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 gəlmişdir? 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 termdir, istilahdır: kökündə necəsə, eləcə də elmdə saxlanması gərəkir. Hərçənd buna görə Elçin məndən inciyə bilər, amma fikrini heç vədə dəyişməz: həтта... bəlkə əksinə... bir az da dediyində israrlı olar. Çünki 80-ci illərdən üzə 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 illüstrasiyadır; səhifəni bəzəmək üçün çəkilmiş apriori qəşəng illüstrasiyadır, moskvalı intellektual Şərəf Şükürovun fikrincə, "müsəlman ikonaqrafiyası"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 sözümlə danmıram. Hərçənd Mövlanə ilə kentavr Xironun hətta fərziyyə müstəvilərində qarşılaşmaq ehtimalı sıfır. Kentavr miniatürdən qaçır: topallığı onu zəriflik qarşısında acizləşdirir. Mövlanə isə daima miniatür içindədir: neyin və rübabin 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 dəyərlı "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 hətta 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 tövsiyə 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. Miniatür sənəti 80-ci illərdə Azərbaycanda ayaq açdı, ancaq yerimədi: yalnız bir naqolay kentavr addımı atdı irəli. Ənənəni restavrasiya eləmək, ona can vermək, müasir insanın həyatına "köçürmək" çabaları milli təsvir sənətində kardinal dəyişiklər yarada bilmədi.

Mənim yadıma gəlir: o vaxt Elçin müxtəlif auditoriyalar qarşısında miniatür sənətilə ilişikli çox maraqlı mühazirələr oxuyurdu: fərqli miniatür məktəblərinə mənsub təsvirləri proyektor vasitəsilə ekranda göstərirdi, sonra isə həvəslə danışdı kitab rəssamlığında şərqli ustaların yararlandığı texnikadan, miniatürün 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 miniatür sənətilə əlaqədar... 80-ci illərdə... yeni nəsillərin diqqətini bu sənətdə fokuslaşdırırdı. Hərçənd hələ 1973-cü ildə Elçinin "Cırdan" cizgi filminə çəkdiyi eskizlərdən miniatür sənəti boylandı.

"Cırtan" multiplikasiya filminin içi miniatürlə dolu idi.

Və ya... belə də demək caiz... ki, "Cırtan" cizgi filmi Azərbaycan nağıllarına və Azərbaycan xalçasına müasir bir refleksiya 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 nağılcıdır, 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?

Ədəbiyyətə 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...

Aydın TALIBZADƏ

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 İsrailov 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./ "Komediyalar". - B.: Azərnəşr, 1936.

6 Bax: Aslanov E.M. "El-oba oyunu xalq tamaşası". - B.: İşıq, 1984.

7 Bu haqda daha ətraflı bax: İsrailov İ.R.Göstərilən əsəri, s.122-137.

8 İsrailov İ.R.Göstərilən əsəri, s.137.

9 Qarayev Y. Əlvən tamaşa, // "Kommunist". - 14 aprel 1970. - '87 (14388). - 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 Talibzadə A. Miniatürə bənd olmuş sufinin nağılı. // "Xalq" qəzetinin "Cümə" əlavəsi. - 30 yanvar 1998. - s.10.